



TESIS DOCTORAL

2015

**LA INFLUENCIA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA
DECIMONÓNICA EN LENGUA INGLESA
EN EL ROCK'N'ROLL:**

Estudio y análisis de algunas “literary covers”
sobre siete autores del siglo XIX

POR

JESÚS MARÍA MARTÍNEZ NAVAJAS

LICENCIADO EN FILOLOGÍA INGLESA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE FILOLOGÍA – MADRID

Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas

Director de la Tesis: Dr. D. Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ

- DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍAS EXTRANJERAS Y SUS LINGÜÍSTICAS, FACULTAD DE FILOLOGÍA.
- TÍTULO DE LA TESIS: *LA INFLUENCIA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA DECIMONÓNICA EN LENGUA INGLESA EN EL ROCK'N'ROLL: ESTUDIO Y ANÁLISIS DE ALGUNAS "LITERARY COVERS" SOBRE SIETE AUTORES DEL SIGLO XIX.*
- AUTOR: JESÚS MARÍA MARTÍNEZ NAVAJAS (LICENCIADO EN FILOLOGÍA INGLESA).
- DIRECTOR DE TESIS: DR. D. ANTONIO BALLESTEROS GONZÁLEZ.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo está dedicado muy especialmente a mis padres Teresa y Jesús, sin cuyo apoyo y respaldo no habría sido posible esta investigación, por darme todo el amor y una educación de libre pensamiento y ser el faro que guía mi desarrollo intelectual y mi existencia. Asimismo, a mis hermanos Pablo, Andrés y Paloma, y a mi compañera Giuliana por su inagotable paciencia y cariño. Gracias, familia.

Vaya un agradecimiento muy especial para la Dra. D^a María del Carmen González Landa por la gran ayuda y todo lo que me ha transmitido.

También quiero agradecer a Iñaki Osés y la Eguzki Irratia de Pamplona por haberme brindado la oportunidad de difundir mis conocimientos literarios y musicales a través de las ondas radiofónicas.

Como no podía ser de otra manera deseo expresar mi agradecimiento al Dr. D. Antonio Ballesteros González por haber confiado en mi proyecto desde el principio.

ÍNDICE

A) INTRODUCCIÓN

1. PRESENTACIÓN	13
2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	
2.1. OBJETIVOS	13
2.2. DELIMITACIÓN DEL CORPUS DE LA INVESTIGACIÓN	14
2.3. MÉTODO	15
2.4. APORTACIONES: LINEAS DE INVESTIGACIÓN	16
3. MARCO TEÓRICO	
3.1. EL ROCK EN LOS ESTUDIOS CULTURALES POPULARES ...	18
3.2. “LITERARY COVERS”, UN ESTUDIO DE LITERATURA COMPARADA	22
3.3. LA CATEGORIZACIÓN DE LAS “LITERARY COVERS” Y LA INTERTEXTUALIDAD	23

B) ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LAS “LITERARY COVERS” SELECCIONADAS

I.- SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

1. INTRODUCCIÓN AL AUTOR Y A SU OBRA	26
1.1. EL HÉROE ROMÁNTICO A LA DERIVA	26
1.2. “THE RIME OF THE ANCIENT MARINER”	29
1.3. EL VIEJO MARINO COMO EJEMPLO DEL HÉROE ROMÁNTICO MALDITO	31
2. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” “RIME OF THE ANCIENT MARINER“ DE IRON MAIDEN	
2.1. INTRODUCCIÓN AL GRUPO MUSICAL	34

2.1.1. "IRON MAIDEN": la banda de las "literary covers"	34
2.1.2. "IRON MAIDEN" y el renacimiento del "heavy metal" ...	36
2.2. ANÁLISIS DE LA "LITERARY COVER" Y SU INTERTEXTUALIDAD CON EL POEMA	38
2.2.1. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	38
2.2.2. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	43
2.2.3. ANÁLISIS DE LA INTERTEXTUALIDAD DE LA CANCIÓN	44

II.- MARY W. SHELLEY

1. INTRODUCCIÓN

1.1. VIDA Y OBRA	50
1.2. LA LARGA SOMBRA DEL MONSTRUO INMORTAL: LA CRIATURA DE <i>FRANKENSTEIN</i> COMO PERSONAJE MALDITO	51
1.3. FRANKENSTEIN: EL MITO Y SU DEFORMACIÓN	53

2. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE ALGUNAS "LITERARY COVERS" SOBRE *FRANKENSTEIN*

2.1. <i>FRANKENSTEIN</i> Y LA CATEGORIZACIÓN DE LAS "LITERARY COVERS".	55
2.2. ANÁLISIS DE LA "LITERARY COVER" DE TIPO B	
2.2.1. "ICED EARTH"	58
2.2.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	59
2.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	61
2.3. ANÁLISIS DE LAS "LITERARY COVERS" DE TIPO C	
2.3.1. ANÁLISIS DE LA "LITERARY COVER" DE TIPO C1	
2.3.1.1. "HELLOWEEN"	63
2.3.1.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	65
2.3.1.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	67
2.3.2. ANÁLISIS DE LA "LITERARY COVER" DE TIPO C2	
2.3.2.1. "ALICE COOPER"	70

2.3.2.2.	LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	72
2.3.2.3.	COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	74
2.4.	ANÁLISIS DE LAS "LITERARY COVERS" DE TIPO D	
2.4.1.	"ALICE COOPER" "Feed My Frankenstein"	
2.4.1.1.	"ALICE COOPER" Y EL "SHOCK ROCK"	75
2.4.1.2.	LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	76
2.4.1.3.	COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	78
2.4.2.	"SNFU"	
2.4.2.1.	"SNFU" Y EL "HARDCORE PUNK"	80
2.4.2.2.	LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	82
2.4.2.3.	COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	83

III.- ROBERT LOUIS STEVENSON

1. INTRODUCCIÓN

1.1.	VIDA Y OBRA	84
1.2.	EL DOBLE COMO PERSONAJE MALDITO: MR. HYDE	
1.2.1.	LA DUALIDAD, NUEVA FÁBULA DEL BIEN Y DEL MAL	87
1.2.2.	MR. HYDE: EL DOBLE MALDITO	88
1.2.3.	ECLOSIÓN DE LA DUALIDAD	89
1.3.	EL HÉROE ROMÁNTICO COMO PERSONAJE MALDITO: EL PIRATA	
1.3.1.	EL PIRATA	90
1,3,2,	LOS PIRATAS DE <i>LA ISLA DEL TESORO</i>	91

2. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE ALGUNAS "LITERARY COVERS" SOBRE R. L. STEVENSON

2.1.	INTRODUCCIÓN A LAS "LITERARY COVERS" SOBRE STEVENSON	92
2.2.	ANÁLISIS DE LA "LITERARY COVER" DE TIPO A	
2.2.1.	"RUNNING WILD"	93
2.2.2.	LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	94

2.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	99
2.3. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO B	
2.3.1. “JUDAS PRIEST”	102
2.3.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	104
2.3.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	106
2.4. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO C	
2.4.1. “WOLF”	108
2.4.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	109
2.4.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	111
2.5. ANÁLISIS DE LAS “LITERARY COVERS” DE TIPO D	
2.5.1. “THE WHO”	
2.5.1.1. “THE WHO” Y EL “MOD ROCK”	112
2.5.1.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	114
2.5.1.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	115
2.5.2. “THE DAMNED”	
2.5.2.1. “THE DAMNED”: DEL “PUNK” AL “GOTHIC” ..	117
2.5.2.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	119
2.5.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	121

IV.- BRAM STOKER

1. INTRODUCCIÓN: STOKER Y LA FIGURA DEL VAMPIRO	
1.1. VIDA Y OBRA DE BRAM STOKER	123
1.2 .EL MITO DEL VAMPIRO Y SU REPERCUSIÓN CULTURAL EN LAS DIFERENTES MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE LOS SIGLOS XX Y XXI	125
1.2.1. DEL VAMPIRO LITERARIO AL CINEMATOGRAFICO	
1.2.2. EL VAMPIRO EN EL ROCK: “GOTHIC & VAMPIRE ROCK”	127
1.3. ASPECTOS ESPECÍFICOS PARA EL ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LAS “LITERARY COVERS”	
1.3.1. “FILM COVERS”	130
1.3.2. LA SUBCATEGORIZACIÓN DE LAS “LITERARY COVERS” DE TIPO D	131

2. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE ALGUNAS “LITERARY COVERS” SOBRE <i>DRACULA</i>	
2.1. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO B	
2.1.1. “STORMWITCH”	132
2.1.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	133
2.1.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	135
2.2. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO C	
2.2.1. “ICED EARTH”	139
2.2.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	140
2.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	142
2.3. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO D1	
2.3.1. “ROB ZOMBIE”	145
2.3.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	146
2.3.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	149
2.4. ANÁLISIS DE LA PRIMERA “LITERARY COVER” DE TIPO D2	
2.4.1. “MARILYN MANSON”	150
2.4.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	154
2.4.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	156
2.5. ANÁLISIS DE LA SEGUNDA “LITERARY COVER” DE TIPO D2	
2.5.1. “THE ROLLING STONES”	158
2.5.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	160
2.5.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	162

V.- JOSEPH CONRAD

1. INTRODUCCIÓN: EL DOBLE COMO PERSONAJE MALDITO EN <i>HEART OF DARKNESS</i>	
1.1. VIDA Y OBRA DE CONRAD	164
1.2. <i>HEART OF DARKNESS</i> : LA DUALIDAD DEL PROTAGONISTA	166
1.3. <i>HEART OF DARKNESS</i> EN EL CINE: <i>APOCALYPSE NOW</i> .	168
1.4. EL DOBLE COMO PERSONAJE MALDITO EN <i>HEART</i>	

<i>OF DARKNESS Y APOCALYPSE NOW</i>	171
---	-----

2. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LAS “LITERARY COVERS” SOBRE LA OBRA DE CONRAD: <i>HEART OF DARKNESS</i>	
2.1. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO B	
2.1.1. ROB HALFORD	175
2.1.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	176
2.1.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	178
2.2. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO C / “FILM COVER” DE TIPO A	
2.2.1. “IRON MAIDEN”	181
2.2.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	183
2.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	185
2.3. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO C / “FILM COVER” DE TIPO B	
2.3.1. “GRAVE DIGGER”	187
2.3.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	189
2.3.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	191
2.4. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO D	
2.4.1. “CAVALERA CONSPIRACY”	195
2.4.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	197
2.4.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	199

VI.- HERBERT GEORGE WELLS

1. INTRODUCCIÓN: H. G. WELLS Y LA CIENCIA FICCIÓN	
1.1. VIDA Y OBRA	201
1.2. ANÁLISIS DE LAS RELACIONES INTERTEXTUALES DE LAS TRES OBRAS ANALIZADAS DE H. G. WELLS	204
1.2.1. <i>THE INVISIBLE MAN</i>	204
1.2.2. <i>THE TIME MACHINE</i>	205
1.2.3. <i>THE WAR OF THE WORLDS</i>	207

2.	ESTUDIO DE ALGUNAS "LITERARY COVERS" SOBRE <i>THE INVISIBLE MAN</i>	
2.1.	ANÁLISIS DE LA "LITERARY COVER" DE TIPO C	
2.1.1.	"QUEEN"	209
2.1.2.	LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	213
2.1.3.	COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	216
2.2.	ANÁLISIS DE LA "LITERARY COVER" DE TIPO D1	
2.2.1.	"HELLOWEEN"	219
2.2.2.	LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	221
2.2.3.	COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	223
2.3.	ANÁLISIS DE LA "LITERARY COVER" TIPO D2	
2.3.1.	"THE BREEDERS"	226
2.3.2.	LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	228
2.3.3.	COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	229
3.	ANÁLISIS DE ALGUNAS "LITERARY COVERS" SOBRE <i>THE TIME MACHINE</i>	
3.1.	ANÁLISIS DE LA "LITERARY COVER" DE TIPO B	
3.1.1.	"ACCEPT"	231
3.1.2.	LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	233
3.1.3.	COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	235
3.2.	ANÁLISIS DE LA "LITERARY COVER" DE TIPO D	
3.2.1.	"BLACK SABBATH"	238
3.2.2.	LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	241
3.2.3.	COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	243
4.	ANÁLISIS DE LA "LITERARY COVER" SOBRE <i>THE WAR OF THE WORLDS</i>	
4.1.	ANÁLISIS DE LA "LITERARY COVER" DE TIPO B	
4.1.1.	"CRIMSON GLORY"	245
4.1.2.	LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	248
4.1.3.	COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	250

VII.- EDGAR ALLAN POE

1. INTRODUCCIÓN: E. A. POE Y EL GÓTICO AMERICANO	
1.1. VIDA Y OBRA DE E. A. POE	253
1.2. ANÁLISIS DE LAS CINCO OBRAS VERSIONADAS	255
1.2.1. “THE RAVEN”	255
1.2.2. “THE MASQUE OF THE RED DEATH”	255
1.2.3. “THE PIT AND THE PENDULUM”	257
1.2.4. “LIGEIA”	257
1.2.5. “THE MURDERS IN THE RUE MORGUE”	258
2.1. EDGAR ALLAN POE Y ODILON REDON	259
2.2. INTRODUCCIÓN A LAS “LITERARY COVERS” DE POE ..	261
2. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO A	
2.1. “GRAVE DIGGER”	262
2.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	263
2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	265
3. ANÁLISIS DE LAS “LITERARY COVERS” DE TIPO B ..	267
3.1. ANÁLISIS DE LA 1ª “LITERARY COVER” DE TIPO B1	
3.1.1. “CRIMSON GLORY”	270
3.1.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	271
3.1.2. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	273
3.2. ANÁLISIS DE LA 2ª “LITERARY COVER” DE TIPO B1	
3.2.1. “RAGE”	276
3.2.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	278
3.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	279
3.3. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO B2	
3.3.1. “ANNIHILATOR”	281
3.3.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	282
3.3.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	284
4. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO C	
4.1. “IRON MAIDEN”	286

4.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN	288
4.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN	291

C) CONCLUSIONES FINALES

1. PRINCIPALES CONCLUSIONES DEL ESTUDIO DE LAS “LITERARY COVERS”

1.1. CATEGORIZACIÓN FINAL DE LAS “LITERARY COVERS”	293
1.2. SUBCATEGORIZACIÓN DE LAS “LITERARY COVERS” ...	297
1.3. “FILM COVERS”	301
1.4. MODELO PROTOTÍPICO DE “LITERARY COVER”	302
1.5. CONCLUSIONES ACERCA DE LAS “LITERARY COVERS”	303
1.5.1. CONCLUSIONES DE CARÁCTER DIDÁCTICO	303
1.5.2. CONCLUSIONES DE CARÁCTER CRÍTICO	305

2. OTRAS CONCLUSIONES RELEVANTES DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. CONCLUSIONES SOCIO–HISTÓRICAS: HISTORIA DE LA MÚSICA ROCK Y SU INFLUENCIA EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA	311
2.2. CONCLUSIONES DEL ESTUDIO DEL PERSONAJE MALDITO	316

D) BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA	318
1.1. FUENTES PRIMARIAS	318
1.2. FUENTES SECUNDARIAS	319
2. DISCOGRAFÍA	322

A) INTRODUCCIÓN

1. PRESENTACIÓN

Siempre ha existido una estrecha relación entre la música y la literatura, igual que entre otras manifestaciones artísticas, como el cine, la TV, el diseño gráfico, etc., pero, si hay algo que corrobora dicho vínculo, son las canciones que fueron compuestas a partir de una obra literaria, es decir, las “literary covers”. Una definición plausible de “literary cover” surge de la comparación siguiente: si una “cover” (“versión” en castellano) es la reinterpretación de un tema musical ya compuesto, es decir, una canción inspirada en otra canción anterior ya existente, una “*literary cover*” (o “versión literaria” en castellano) es un tema musical inspirado en una obra literaria. Partiendo de este hecho tan conocido, he considerado que, si se indaga en el fondo de las relaciones que subyacen, se pueden establecer diferentes tipos o clases de estas canciones literarias. Así pues, uno de los principales objetivos de este trabajo es analizar, estudiar y clasificar dichas versiones (“literary covers”) con la finalidad de mostrar su gran valor cultural, ya que permiten hacer aflorar una variada red de relaciones que, apoyándose en diferentes criterios o indicadores, constituyen por sí mismas un universo de sentido de gran interés para la profundización en la dimensión musical y literaria del ser humano.

2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. OBJETIVOS

Como ya he indicado, entre los principales objetivos de esta investigación está el crear una categorización de las “literary covers” e incluso una subcategorización, para relacionar, poner en valor y explicitar la conexión entre los textos musical y literario, y que se podría aplicar de un modo general a cualquier tipo de canción basada en cualquier obra literaria. Además, respecto al corpus seleccionado, abordaré y trataré de responder a una serie de hipótesis o preguntas de investigación que se plantean antes del estudio, como por ejemplo, que tipo de canciones son las “literary covers”, y para ello

estableceré un modelo prototípico de las “literary covers” analizadas, destacando sus características temáticas y sonoras, desde su duración hasta otros rasgos que las definen. Otro tipo de preguntas girarán más en torno a los artistas y a los subgéneros musicales; si bien el principal estilo matriz de rock’n’roll que más utiliza las “literary covers” es el “metal”, es decir, la gran cantidad de subestilos derivados del “heavy metal” y / o que se han mezclado con otros de otra procedencia (“punk”, “hardcore”, “funk”, “jazz” e incluso música electrónica), en este estudio están representados los principales subgéneros implicados (“gothic”, “industrial”, “power”, etc.). Desde esta perspectiva se tratará de determinar cuál es el subestilo en el que más predominan las “literary covers” analizadas, cual es la época de mayor esplendor, e incluso, en qué zonas geográficas se prodigan más este tipo de canciones.

Otras conclusiones girarán más en torno a cuestiones puntuales de crítica, tanto literaria como musical, centrándome en la temática desarrollada, es decir, el género fantástico, y en temas que estén íntimamente relacionados con dicho género. A este respecto cabe señalar que en la mayoría de las ocasiones se estudiará el género gótico, concretamente el segundo brote de finales del siglo XIX, porque es innegable su contribución al posterior género fantástico y de terror, y porque además los temas y personajes analizados tienen un importante reflejo en la cultura contemporánea. Así como los movimientos góticos de los siglos XVIII y XIX fueron una respuesta al contexto social y cultural de su época, de igual modo el rock’n’roll es la voz artística contestataria de los siglos XX y XXI; sin duda, la manifestación artística, con permiso del cine, en la que el contenido social, frecuentemente de protesta, tiene una mayor relevancia. Por tanto, para comprender la dimensión que quiero alcanzar con esta investigación es importante tener en cuenta el marco teórico que se explica a continuación en el punto 3, para ver que este trabajo pretende abrir una nueva vía de estudio en la cultura popular contemporánea para tratar de sacar a la luz la cuestión de las “literary covers” en general y muy especialmente todo lo que supone la huella explícita de la literatura fantástica decimonónica en lengua inglesa en el rock’n’roll.

2.2. DELIMITACIÓN DEL CORPUS DE LA INVESTIGACIÓN

En este trabajo solamente analizaré “literary covers” vinculadas al rock’n’roll, y además únicamente aquellas cuya fuente literaria pertenezca al marco específico que he elegido: el de la literatura fantástica en lengua inglesa del siglo XIX. Esta elección no es casual, ya que existen muchos temas de rock’n’roll basados en dicho género decimonónico. Para acotar el campo de estudio, tan sólo analizaré algunos temas musicales basados en las obras de siete autores: Samuel Taylor Coleridge, Mary W. Shelley, Robert Louis Stevenson, Bram Stoker, Joseph Conrad, Herbert George Wells y Edgar Allan Poe. La elección de estos escritores trata de representar a la literatura fantástica en lengua inglesa del siglo XIX y, por ese motivo, cinco de los autores propuestos se encuadran dentro de la corriente más emblemática de este género: la literatura fantástica victoriana. Es innegable que las obras de Shelley, Stoker, Stevenson y Wells son muy representativas de esta corriente literaria, y los personajes que las protagonizan son auténticos referentes culturales que han dado lugar a diferentes subgéneros del género fantástico y de terror (ciencia ficción, vampiros, creación artificial, el doble, etc.). Aunque la obra del tardovictoriano Conrad carece del componente fantástico, en mi opinión merece ser incluida en la investigación porque el inquietante tratamiento del personaje del doble bien se puede incluir en el género gótico.

Además de estos cinco exponentes, y a modo de antecedente y precursor, analizaré la obra de S. T. Coleridge como representante del romanticismo, que fue una de las fuentes inspiradoras de la literatura fantástica victoriana. Para finalizar, y como perfecto complemento, he incluido a E. A. Poe como representante del “american gothic”, no sólo por ser el padre de la literatura fantástica americana en general y de la de terror en particular, sino porque, además, es uno de los autores literarios, de cualquier género y época, más versionado en el mundo del rock. En definitiva el estudio cuenta con un corpus de treinta y una canciones en las que están presentes la mayor cantidad posible de subgéneros y subestilos musicales diferentes y que abordan los temas tratados por los siete autores seleccionados que son, sin ninguna duda grandes inspiradores del panorama literario y cultural contemporáneo universal.

2.3. MÉTODO

Esta investigación es, a grandes rasgos, un estudio de literatura comparada, tal y como estableceré más adelante en el capítulo 3.2., y, por tanto, utiliza un método similar, con la diferencia de que se comparan textos literarios con musicales. Por esta razón, combina el enfoque convencional, la introducción al autor literario y su obra, con uno nuevo para el análisis de cada “literary cover”, compuesto por una introducción al artista musical, la letra original de la canción, su traducción (realizada por mí) y un análisis e interpretación. Dicho análisis pretende responder a las principales cuestiones críticas y teóricas a desarrollar, como la categorización, centrándose en aspectos temáticos y estilísticos que aporten solidez al estudio, pero en el que también tendrán cabida el análisis discursivo y diversas apreciaciones inferidas de la lectura rigurosa de las letras de las canciones en cuestión. Así que, en definitiva, lo que se pretende es aportar un comentario crítico que abarque diversos aspectos, sobre todo literarios y musicales, y que vincule la escucha musical y su análisis a la comparación con el texto literario original.

2.4. APORTACIONES: LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Para realizar este análisis, este trabajo consta de una línea de investigación principal y dos secundarias, que responden respectivamente a las principales dimensiones musical y literaria:

1. La principal línea de investigación de esta tesis tiene un carácter teórico-práctico y conformará una *Guía de estudio de las “literary covers”*, que se inserta en los estudios culturales populares en general, ya que, como he indicado anteriormente, el concepto es aplicable a cualquier tipo de canción basada en una obra literaria, y que considerará diferentes dimensiones o áreas, desde lo musical hasta lo social, con un enfoque artístico, histórico, ético, etc., con un criterio ampliamente estético, centrándome en el ámbito de la música rock como expresión cultural contemporánea.

2. La segunda línea, de carácter más musical e incluso histórico-musical, tratará de conformar una breve historia del rock’n’roll, haciendo especial hincapié en el florecimiento y en la evolución de los principales subestilos. A tal

efecto se incluye la biografía e historia de los artistas analizados, algunas bandas muy emblemáticas, otras no tanto, y en las que se ahondará sobre la evolución de los diferentes sonidos que dan lugar a los diferentes subgéneros..

3. La tercera línea de investigación trata de dar continuidad a la que realicé para el DEA: *El personaje maldito en la literatura fantástica victoriana: El Monstruo, el Doble y el Vampiro*, y es un estudio más centrado en la perspectiva literaria que profundizará en la gran repercusión que han tenido estos “malditos decimonónicos” no sólo en el rock’n’roll, sino también, en la cultura de tránsito entre los siglos XX y XXI. Así que, además de los tres puntos ya mencionados, de los cuales destaca la revisión y ampliación del personaje del doble y su temática, ya que hay tres obras centradas en él (Stevenson, Conrad y Wells), se van a estudiar otros personajes, tales como el héroe romántico (el viejo marino y el pirata) o temáticas, como la ciencia ficción y el gótico americano.

Antes de comenzar con el estudio, también conviene indicar que a lo largo de las tres líneas de investigación aparecerán diferentes comparaciones con otras manifestaciones artísticas (tales como cine, comic, artes plásticas, etc.), para contrastar diferentes puntos de vista y para dotar a la investigación de un carácter multidisciplinar, ya que lo que se pretende es abarcar todo tipo de interpretaciones y en ningún caso fijar conceptos inamovibles. En definitiva, esta investigación tiene una naturaleza experimental y pretende divulgar y difundir toda una serie de relaciones entre la literatura y el rock’n’roll, por tanto, no es de extrañar que se susciten comparaciones entre las obras de los escritores y los músicos con obras de cualquier otro tipo de artistas.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. EL ROCK EN LOS ESTUDIOS CULTURALES POPULARES

El presente estudio se enmarca en los estudios culturales populares, ya que el rock&roll es parte de la música popular contemporánea. En esta parte de la introducción argumentaré que el rock'n'roll es una subcultura definida y diferenciada del resto de la música popular ("pop", "dance", etc.) que, a su vez es la suma de otras muchas subculturas, correspondientes a cada subgénero musical ("heavy", "punk", etc.). Si bien, a lo largo del estudio se irán viendo las características del rock'n'roll desde un punto de vista general más artístico, en esta introducción creo más conveniente abordar la cuestión desde la óptica económica y política (incluso político-económica) para tratar de explicar ese componente social de rebeldía que es lo que le diferencia de la música popular a pesar de ser parte de ésta. Además del enfrentamiento por la libertad cultural contra la industria musical, el principal argumento que define al R&R es su uso subcultural y por eso he incluido varios ejemplos de estudios anteriores (incluidos en la bibliografía), extraídos del capítulo 6 del libro de John Storey, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*¹: «Our musical choices contribute to our sense of self. They also contribute to the economic well-being of the music industry. In recent times, popular music's undoubted cultural and economic significance has brought it more centrally into the focus of cultural studies» (Storey, 118).

Desde los años 90, el rock&roll es ya un tema de estudio, y sobre todo, se concibe como una subcultura de la música popular contemporánea que se ha venido a llamar contracultura de masas. Esto es, junto a diferentes causas, principalmente por el carácter ambiguo que tiene con respecto a lo económico al verse inmerso en una sociedad capitalista. Así como, por un lado es un producto comercial más que genera un fenómeno industrial a gran escala, dando lugar a un "main stream" y a un "star system", en perfecta consonancia con el resto de la música popular; por otro lado, fomenta otro tipo de

1. Otros estudios interesantes al respecto son el de Peter Wicke *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, el de Chris Barker *Cultural Studies: Theory and Practice* y algunos ensayos de varios autores de *The Renewal of Cultural Studies* y *Cultural Studies: An Antology*.

propuestas, un mercado independiente (indie), e incluso, una escena alternativa (underground) con total libertad de expresión y opinión, precios más razonables y que, además, auspicia el DIY (*Do It Yourself*), haciendo posible la realidad de que cualquiera puede hacer rock'n'roll. Teniendo esto en cuenta, se pone de manifiesto que en el rock'n'roll tiene más peso el valor cultural que el económico y quizás esta seña de identidad sea uno de los motivos por los cuales, en vez de haber supuesto una moda pasajera más, este movimiento musical y cultural ha pervivido y tiene un futuro asegurado:

Rather than dictating to a passive market, the music industry finds it very difficult to control the musical tastes of consumers. This is because there is always a difference between exchange value ('economic value) and use value ('cultural value'). The music industry can control the first, but it is consumers who *make* the second.
(Storey, 122)

Para tratar de aclarar la cuestión, lo más conveniente es establecer las principales diferencias entre el rock'n'roll y el "pop" más allá de lo sonoro. Las tres principales características del "pop"² son: primera, la estandarización, una vez que una música ha probado ser comercialmente exitosa se tiende a culminar en la "cristalización" de estándares, que crean una pseudo-individualización cuando la persona consume música, diseñada por un mercado, "predigerida" para él. Segunda, en el "pop" se promueve la escucha pasiva y, en cierto modo, se fomenta el conformismo. La tercera es que opera como una especie de "cemento social", que cumple una función psicológica de ajuste en el comportamiento de las masas (tipo rítmicamente obediente o tipo emocional).

Por el contrario, el rock'n'roll, a pesar de su doble moral con respecto al tema económico e incluso político, huye de las etiquetas y los estereotipos, evitando los clichés, y, por lo tanto, rechaza la estandarización, promueve la creatividad y la novedad por encima de lo económico, creándose sus propios mercados; más que pasividad, lo que el rock'n'roll proclama es la libertad y es un grito de expresión que pretende cuestionar removiendo conciencias; y, por último, más que funcionar como una pasta y amasar a todos los individuos

2. Estas características pertenecen a la definición que Theodor Adorno estableció en su famoso ensayo "On Popular Music", y que John Storey adopta con acierto.

bajo una capa homogénea, psicológicamente hablando, en realidad, es un disolvente que crea islas de diferentes opiniones frente a la vida y la sociedad, de ahí que normalmente el rock&roll sea la música que han adoptado, adoptan y adoptarán muchos movimientos sociales e incluso políticos.

Por otro lado, y desde un punto de vista más social, está la afirmación de varios estudios anteriores de que el rock'n'roll es una subcultura que forma identidades a través de rituales de consumo, como el de John Clarke, en su libro *Resistance through Rituals* (1976), que define la subcultura como miembros de un grupo que se apropian de objetos particulares que son, o pueden ser, homólogos a sus inquietudes, actividades, estructura grupal e imagen colectiva, objetos en los que ellos ven reflejados sus valores:

The selective appropriation and group use of what the market makes available work together to define, express, reflect and resonate group distinction and difference [...] Subcultural use of music is perhaps music consumption at its most active. The consumption of music is one of the means through which a subculture forges its identity and culturally reproduces itself by marking its distinction and difference from other members of society. (Storey, 127)

El uso subcultural de la música fue observado por primera vez por el sociólogo americano David Riesman en los años 50, quien percibió que la audiencia de la música popular contemporánea podía dividirse en dos grupos, uno mayoritario que aceptaba las normas de los adultos indiscutiblemente, y una minoría en la que ciertos temas de rebelión social estaban solapados. Éste es uno de los orígenes del rock'n'roll como movimiento social de protesta que culminó, como es sabido, con el rock contra la guerra de los años 60, y en el que se incluían reclamaciones de libertades (sexual, racial, social, etc.).

Otro estudio que prueba que el rock'n'roll es una subcultura es el trabajo de Paul Willis, *Profane Culture* (1978), que estableció una relación entre el estilo de vida y la música que preferían dos grupos subculturales, los moteros y los "hippies"; de alguna manera «la selección y el gusto musical de ambos es paralela y refleja la estructura, el estilo, las típicas actitudes y sentimientos de cada grupo social». Por un lado, los moteros preferían el rock'n'roll clásico de finales de los 50 (considerada la época dorada), de artistas como Elvis Presley

o Buddy Holly porque les transmitía una sensación de «seguridad, autenticidad y masculinidad». En primer lugar, cronológicamente marca una diferencia con los consumidores de “pop” actual, y esto produce un sentimiento de autenticidad. En segundo lugar, esta música es una especie de «celebración de la agresividad masculina», sobre todo en la voz y el ritmo, pero más visiblemente en el baile, con un componente sexual explícito. En tercer lugar, el rock’n’roll clásico se percibía como una música del movimiento, donde la velocidad y el ritmo son muy valoradas, y donde el baile se asemeja a la sensación de montar y la música se convierte en la banda sonora adecuada para la conducción de una motocicleta en libertad. En cuarto y último lugar, los “motorbike boys” preferían los singles a los álbumes, de hecho una canción que no había sido editada en single era menospreciada y la escucha de un álbum completo implicaba cierta seriedad, frente a la sencillez de la escucha rápida de un single.

Por el otro lado, Willis se dio cuenta de que el papel de las drogas, sobre todo el cannabis y el LSD, jugaba un gran papel en el consumo musical de la cultura hippy, por la creencia de que amplificaba la percepción de la escucha. Al contrario que los moteros, los hippies preferían el “rock progresivo”, como el de “Jimi Hendrix” o “Pink Floyd”, por ejemplo, y no lo concebían como banda sonora del baile o la conducción, sino que lo consideraban un “viaje” propiamente dicho, una experiencia en la que el significado o el sentido carece de importancia, y lo que cuenta es experimentar la música con una escucha concentrada. Otras diferencias eran que, por un lado, preferían más los LPs a los singles, ya que buscaban más el fluir sin interrupción que el single explosivo, y, por otro, que estaban en contacto con sus músicos favoritos, los veían actuar frecuentemente, e incluso los conocían, así que en cierta manera eran sus portavoces; por el contrario, los moteros escuchaban música de épocas pasadas y de autores en su gran mayoría difuntos.

En conclusión, podemos considerar que el consumo grupal de una tendencia definida y diferenciada que contiene múltiples subestilos conforma a su vez diferentes subculturas que se remiten a una raíz. Si nos atenemos a este concepto, dentro del rock’n’roll como subcultura, en el campo de la música

popular contemporánea se pueden considerar, también como subculturas, las diferentes evoluciones del rock&roll, desde su partida hasta llegar a la inspiración literaria. Así que, en cierto modo, este estudio refleja también el importante desarrollo cultural que han supuesto los diferentes subestilos de rock, que han dado lugar a lo que hoy en día se denominan tribus urbanas. Esta cuestión se verá reflejada y ampliada conforme se vayan tratando los diferentes subestilos, complementando al aspecto artístico en el que este trabajo está centrado, sobre todo temática además de musicalmente, con un punto de vista histórico pero también con un importante componente social.

3.2. “LITERARY COVERS”, UN ESTUDIO DE LITERATURA COMPARADA

La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (i.e. pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (i.e. política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana. (Vega y Carbonell, 89)

Esta definición de Henry H. H. Remak de su ensayo “La literatura comparada: definición y función”, sobre todo la última frase, justifica que esta investigación se inserte dentro del área de conocimiento de la literatura comparada, ya que en ella comparo letras y formas musicales con obras literarias, con el objetivo de analizar *La influencia de la literatura fantástica decimonónica en lengua inglesa en el rock&roll*, basándome en la gran inspiración que han supuesto, y suponen, más de cien años después, las obras de los autores propuestos, tanto en el rock como en muchas disciplinas artísticas contemporáneas emergentes.

3.3. LA CATEGORIZACIÓN DE LAS “LITERARY COVERS” Y LA INTERTEXTUALIDAD

Para ofrecer cierto rigor en los análisis de los diferentes textos que se comparan en este trabajo y poder justificar “porqué” se somete a comparación dichos textos, se requiere elaborar una categorización precisa que defina y diferencie varios tipos de “literary covers” en función de un indicador principal: la fidelidad al texto literario original, y otro complementario, la posible intertextualidad entre los textos literario y musical. Más adelante en este apartado profundizaré sobre esta cuestión; de momento, y en consonancia con la mayor o menor fidelidad al texto literario, podemos distinguir cuatro tipos de “literary covers”:

- **Tipo A:** Son canciones cuya letra muestra una gran fidelidad a la base literaria, casi total, y que frecuentemente presentan en mayor o menor medida, una intertextualidad directa, es decir, citan literalmente algún fragmento de la obra del autor al que incluso mencionan en la propia letra de la canción o en el libreto del álbum. Esta característica es la marca del tipo A, ya que la coincidencia del título de la canción con el de la obra literaria, aunque es frecuente, no es exclusiva, porque puede darse en otros tipos de “literary covers”. De algún modo, se puede establecer que las versiones de esta clase son las que mejor representan el concepto de “literary covers”, y además son temas musicales que atesoran una gran calidad, tanto musical como artística.

- **Tipo B:** Son temas cuya letra es fiel a la fuente, pero no totalmente, ya que, aunque respetan el significado global, y algunas veces gran parte de la historia, suelen incorporar breves añadidos, cambios en el punto de vista e incluso información y/o textos adicionales. Aunque en ocasiones se observan breves muestras de intertextualidad directa, la que es característica de este tipo es la intertextualidad indirecta, en la que el texto sufre alguna modificación para que concuerde con el nuevo texto de la canción.

- **Tipo C:** Son versiones que constituyen una historia diferente a partir del original literario y, aunque la norma es transformarlo, en el fondo subyace el concepto general de la obra que se versiona. La relación con la historia original, que es la característica específica de este tipo, puede

dar lugar a una categorización propia; de esta manera se pueden distinguir: secuelas (cuando supone una continuación del relato original), precuelas (cuando se explicitan antecedentes “del argumento del texto literario”), “remakes” (relecturas o adaptaciones contemporáneas), “rebooths” (versiones con parámetros básicos inalterados, pero con nuevos añadidos), etc. Estas “literary covers” son las más comunes y numerosas, ya que hay un gran abanico de posibles versiones; aunque los “remakes” más fieles al original suelen ser del tipo B o A.

- **Tipo D:** Son composiciones que más que versiones se pueden considerar adaptaciones libres del mito, ya que en ellas no se versiona la historia original, sino que se toma un concepto, que se deforma a conveniencia, y se desarrolla de modo que, aunque la conexión con la fuente queda implícita, no impide que la canción alcance una gran libertad artística.

Además del criterio principal hay otro parámetro complementario, ya que no siempre existe, que es muy útil para la categorización, que es la intertextualidad. Es decir, la posibilidad de establecer una red de relaciones entre textos literarios donde «una relación es una red de correspondencias, de identidades, de similitudes, de paralelismos, que un lector puede establecer entre las obras que lee o que conoce» (Camarero, 23). Si bien el concepto es indefinido y puede tener múltiples significados, por no hablar del mal uso interesado, irresponsable y fraudulento que, a veces, tiene, una de las mejores definiciones, al menos de las más consensuadas, es la de Chassay en *Le Dictionnaire du Littéraire*:

En sentido estricto, se llama intertextualidad al proceso constante y quizás infinito de transferencia de materiales textuales en el interior del conjunto de discursos. Desde esta perspectiva todo texto puede leerse como si fuera la confluencia de otros enunciados, dando lugar a unas relaciones que la lectura y el análisis pueden construir o desconstruir a cual mejor. En un sentido más corriente, intertextualidad designa los casos manifiestos de relación de un texto con otros textos. (Camarero, 25)

Para este trabajo se ha desarrollado una tipología propia que distingue: Intertextualidad directa, cuando se cita y transcribe todas las palabras del original, e indirecta cuando hay alguna transformación del texto original, que,

normalmente, es pequeña y responde a la necesidad de insertar la cita en la canción. Esta clasificación está basada en cierto modo en la doble distinción de las relaciones: de copresencia explícita (directa) y de derivación por transformación (indirecta).

Todos los tipos de intertextualidad se podrían resumir en una doble tipología: la intertextualidad “extensa” (actividad verbal como huella, cruce de textos) y “restringida” (actividad/lectura con fragmentos textuales insertos en otro nuevo texto, citas, préstamos, alusiones, transformaciones, etc.). Se podría establecer una doble distinción bastante clara entre relaciones a) de “copresencia”, “explícita” –cita, referencia– o “implícita” –plagio, alusión–, y b) de “derivación” por “transformación” –parodia– o por “imitación” –pastiche–. (Camarero, 34)

A éstos, se podría añadir algunos otros tipos menos relevantes, como el lema, cita breve colocada a la cabeza del texto; el centón, obra compuesta en su totalidad por citas; el collage, texto integrado por partes de otros textos; la palinodia, que retoma un discurso anterior transformándolo y la paráfrasis, desarrollo explicativo de un texto. Por último hay también dos dimensiones extensivas de la intertextualidad, como son la intratextualidad, proceso intertextual sobre textos del mismo autor, y la intertextualidad exoliteraria, cuando se añaden al texto «otros textos de forma y sentido un tanto cerrado (fórmulas discursivas, documentos, formatos de textos e imágenes) que operan una especie de referencialidad textual en tanto que son incorporaciones de objetos de la realidad externa» (Camarero, 42).

En este sentido es importante señalar que la intertextualidad exoliteraria es un fenómeno muy común en la música en general, y particularmente en el rock'n'roll, ya que todas las canciones se vinculan a una serie de imágenes complementarias, como la portada del álbum o del single, la contraportada, el libreto interior, fotografías, dibujos, ilustraciones, el poster promocional del álbum y de la gira correspondiente, etc. Por esta razón se incluyen portadas, fotos e ilustraciones de la mayoría de los artistas que forman parte de este estudio de “literary covers”. De todas formas, sólo analizaré con detalle, y se tendrá en cuenta el término de la intertextualidad exoliteraria cuando el complemento sea un texto o parte de un documento, que, aunque no tenga que ver con la letra de la canción, el artista lo haya incluido.

B) ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LAS “LITERARY COVERS” SELECCIONADAS

I. SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

1. INTRODUCCIÓN AL AUTOR Y SU OBRA

Conforme a lo establecido, la investigación comienza con el análisis ³ de la obra “The Rime of the Ancient Mariner” de Samuel Taylor Coleridge, por dos motivos principales: en primer lugar, es la primera obra cronológicamente hablando, ya que la edición de la primera versión del relato fue en *Lyrical Ballads* (1798), obra maestra del romanticismo en lengua inglesa, compartido con Wordsworth. En segundo lugar, este autor es antecedente histórico y precursor romántico de la literatura fantástica victoriana, como prueba el hecho de que Mary Shelley recordaba haber escuchado en su niñez recitar el poema sentada en las rodillas del propio Coleridge en su vejez.

1.1. S. T. COLERIDGE: EL HÉROE ROMÁNTICO A LA DERIVA

Para comprender la vida y obra de este autor, es fundamental entender el romanticismo, ya que éste pertenece a la primera generación de poetas románticos, junto a Blake, Wordsworth, Southey, e incluso se le ha agrupado con estos dos últimos en *The Lake School*, que surge tras la Revolución Francesa y contra los que luego reaccionarían la segunda generación de poetas: Byron, Shelley y Keats. El período romántico (1780–1832) culminó en un movimiento literario centrado en los sentimientos, las pasiones y la exaltación de lo fantástico. Los románticos fueron mentes visionarias que no buscaban claridad, sino el refugio de las sombras, las emociones y los

3. Este primer capítulo responde a la necesidad de establecer un marco histórico-literario específico, por esta razón el primer apartado incluye datos biográficos de Coleridge y el romanticismo extraídos de diferentes manuales (ver bibliografía) pero sobre todo de la magnífica introducción del volumen de la traducción de la obra que analizo (Coleridge (2007)), escrita por Harold Bloom. El segundo apartado incluye un breve análisis de la relación entre esta obra y otra del autor, basado en el estudio de María Eugenia Perojo *S. T. Coleridge, Kubla Khan y el reto de la poesía*.

tenebrosos estados de locura, que trastocan el raciocinio humano.

Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) fue todo un carácter marcado por el infortunio. Cuando sólo tenía nueve años perdió a su padre, al que adoraba, y el que le distinguía entre sus catorce hermanos; también sus amores fueron adversos. Brillante estudiante en Cambridge, su temperamento indisciplinado le aboca a abandonar los estudios y alistarse en la caballería; sin ninguna aptitud como jinete, es liberado del servicio, previo pago por sus hermanos. Radical político e insolvente económicamente, funda con Southey una comuna agraria literaria y se casa con la mujer menos adecuada para él. En 1775, influido por Wordsworth que le vampiriza (no olvidemos la aventura de *Lyrical Ballads* (1798)), sufrió el desdén de su amigo que no le transmitió ningún aliento en sus ambiciones poéticas. Poeta ocasional pero importante, desde sus 35 años imbuido de inspiración lírico-filosofal, influyó con sus escritos en el pensamiento conservador británico y en el trascendentalismo norteamericano.

Aunque no ejerce sobre el lector tanta fascinación como Byron es digno de ser reconocido; su personaje del viejo marino atrapa y fascina como héroe de la imaginación. Los mitos del fracaso de su propia existencia son románticos e incluso actuales, aunque no es tan laureado como Milton, no se queda atrás, pero su trabajo resulta moderno porque es inseguro y fragmentario. Su viaje a Alemania le afirma como romántico radical (1798–1799). Su amor desgraciado hacia Sara Hutchinson le aboca a la pérdida de la salud. Retoma su amistad con Wordsworth en 1828.

Consideraciones sobre Coleridge: EL VIEJO MARINO Y KUBLA KHAN

La producción poética de Coleridge es enigmática y fascinante, lo que le hace único en el romanticismo inglés, fracaso e iluminación van parejos en su trayectoria literaria poética. Samuel Taylor Coleridge fue un pensamiento creativo divergente, torturado e inestable. Toda la estética inglesa del siglo XVIII sobre lo sublime y lo extraño se encuentra en la obra de Coleridge, entendiendo lo sublime como lo que supera a los sentidos. Dentro de la poesía lírica del romanticismo, el género de la balada corresponde a la inspiración en

modos ancestrales. Escribe, como él dice, “Kubla Khan” al despertar de un sueño inducido por el opio y, en mi opinión, “The Rime of the Ancient Mariner” fue producto de una desesperada pesadilla. Esto nos llevaría a considerar la intertextualidad de ambas obras, la una desde su inspiración por los efectos de la droga y la otra trasunto de la angustia. Coleridge toma conciencia de su adicción al opio y al láudano en 1816, y se pone en manos del Dr. James Gillman, su relación durará dieciocho años, hasta la muerte del poeta. Igual que R. L. Stevenson consiguió sacar partido a sus sueños inducidos por sus estados febriles derivados de su enfermedad crónica, dando a la literatura *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*; Coleridge rentabilizó literariamente sus sueños narcóticos creando “Kubla Khan”. Sabido es que las drogas más utilizadas para inducir a estados mentales creativos son el opio y el cannabis, ya que generan imágenes visuales nuevas y distorsionan los parámetros habituales de espacio y tiempo. Todo esto fue muy valorado posteriormente por el surrealismo y en nuestros días sobre todo por grupos musicales que buscan efectos y sonidos ocultos y simbólicos.

Coleridge publica en 1796 “Kubla Khan”, y es revisado en 1800, es en esta época cuando crea “The Rime of the Ancient Mariner”. Considerando que su primera datación es 1797, se observan gran cantidad de recurrencias verbales con “Kubla Khan”, escrita realmente entre 1798 y 1802. A pesar de las evidentes relaciones temáticas los únicos ejemplos de intertextualidad ⁴ entre ambos poemas son, primero la expresión “Like Chaff”, que aparece en la primera versión de “The Rime of the Ancient Mariner” y en el manuscrito de Crewe, y segundo la expresión “honey-dew” que es la de néctar alimento del poeta inspirado. Ambas obras comparten el abismo de sus personajes principales. En cuanto a la curiosidad psicológica nos encontramos al viejo marino víctima de la sed y rodeado de la muerte. Esto tiene un efecto similar con la imagen del poeta-profeta de “Kubla Khan”, ambas situaciones son de abismo existencial y situación límite. Coleridge alcanza con “The Rime of the

4. Además del estudio de M^a Eugenia Perojo, de lo poco que hay escrito sobre la intertextualidad interna entre las obras de Coleridge, es muy interesante el trabajo de G. Wilson Knight, donde considera “Christabel”, “The Rime of the Ancient Mariner” y “Kubla Khan”, como una pequeña *Divina Comedia* en miniatura, ya que otorga a cada uno de estos poemas el significado del infierno, el purgatorio y el paraíso.

Ancient Mariner” su mayor logro poético, con uno de los temas que más interesan: el origen del mal.

Al publicar *Lyrical Ballads* junto con Wordsworth, incluye Coleridge “The Rime of the Ancient Mariner”, y sufre un gran desengaño, ya que Wordsworth atribuye el fracaso editorial a esta composición. Las críticas destructivas de Wordsworth sobre la obra le llegan a Coleridge en un mal momento. Se estaba recuperando de la pérdida temporal de su creatividad y tiene problemas conyugales. Aceptó las críticas a su estilo arcaizante y cambió el título del poema de “The Rime of the Ancient Mariner” a “The Ancient Mariner a Poet’s Rêverie”. La transformación es muy significativa, el término “rime” clasifica al poema dentro de las baladas tradicionales. El término “rêverie” (sueño en francés) viene a justificar su carácter extraño y misterioso. Para Coleridge, la poesía conjuga emoción y pensamiento, la utilidad de la poesía depende de su capacidad de emocionar; sentimientos e ideas se unirán para crear esa emoción que consigue con esta obra, y el tiempo lo ha demostrado, dejando las críticas de Wordsworth en celos de poeta, que vio la superación de la teoría poética de su época en la obra de Coleridge y quiso quitarle la gloria de la innovación y la trascendencia, sin embargo los grupos musicales actuales, como “Iron Maiden”, le han ratificado.

Por último, cabe destacar también la gran influencia en la obra de Coleridge de los poetas alemanes y el inconsciente mágico, que le aportan gran capacidad de sugerencia, dando a sus poemas un tinte sobrenatural con voces proféticas. La estructura de “The Rime of the Ancient Mariner” es circular, tanto formal como internamente, con el marinero condenado a repetir su historia por toda la eternidad.

1.2. “THE RIME OF THE ANCIENT MARINER”

La imagen de la soledad en los caminos del mar es parte de la tradición lírica simbólica anglosajona y por tanto se pueden establecer claros antecedentes literarios de la obra de Coleridge en la poesía del siglo X, recogida en el manuscrito de Exeter, concretamente los poemas *El Navegante* y *El Exilado Errante*, que plantean esa misma soledad en el mar, narrada en

primera persona. Desde el pensamiento medieval al gótico-romántico, se exalta, sobre todo en el caso de Coleridge, esa actitud moral del hombre con el tiempo, sintiéndose transgresor y maldito, pero que al fin consigue su redención que se materializa en un monólogo dramático: “Relatar a todos su experiencia”. Si analizamos el monólogo del navegante del siglo X y el del Viejo Marino del XIX, nos encontramos con igual marco narrativo, donde el hablante expone su estado psicológico, como en la “literary cover” de “Iron Maiden”, del mismo modo transmite ese espíritu abrumado por el mar. *El Navegante* y la obra de Coleridge presentan similitudes en el tratamiento del sufrimiento, del hombre desolado en el mar, y a pesar del laicismo del autor gótico-romántico, en su poema también subyace un tinte de religiosidad que en el poema medieval es evidente y se asemeja a una homilía. En ambos casos se tratan cuestiones morales eternas: la culpa, el sentimiento de abandono y la redención.

El viejo marino de Coleridge

Coleridge presenta en su personaje a un hombre de mar y su infortunio, un desdichado antihéroe que transgrede las leyes del mar matando a un albatros, víctima de la maldición de la sed. Este personaje se convierte en uno de los modelos prototípicos del héroe romántico, frente a otros más “mitológicos”, como los de Blake o Byron; bastante más cercano, real y contemporáneo que estos otros, y sobre todo más “humano”, porque toda persona se equivoca y lleva un héroe dentro. Al escribir la balada, el sentimiento gótico de Coleridge convierte el género romántico en sobrecogimiento y desazón, horror puntual como en su tiempo el género quería manifestar al lector. El personaje es víctima de la maldición y el desconsuelo y se redime repitiendo, por su parte, su experiencia para enseñanza de todos. Creando una fuerza climática asfixiante, el tema musical actual reitera fragmentos del poema intensificando con su trepidación el angustioso mensaje.

La antigua superstición marinera de respetar al ave (que es signo de buen agüero) es rota en un instante por una acción irracional cuando el marinero mata al albatros con su ballesta y la calamidad se acentúa. Al actuar así, el hombre común ha sido secuestrado por el mal, como si en su lugar hubiera un demonio que actúa contra la naturaleza. Él se consideraba un

teólogo laico y un escritor de pura fantasía, pero al leer el poema con mentalidad de hoy, me ratifico en que destila un mensaje de respeto a la naturaleza y una búsqueda de redención. El marinero rescatado del mar cumple su penitencia, de forma eficaz ya que su voz atraviesa como un dardo al oyente, narrando continuamente su historia. De la misma forma, “Iron Maiden” con su canción, conmociona al público.

1.3. EL VIEJO MARINO, EJEMPLO DEL HÉROE ROMÁNTICO, COMO PERSONAJE MALDITO

Como observó Coleridge, no hay en el poema moraleja alguna, no se trata del pecado original, ni de la caída del hombre, no hay ni desobediencia ni depravación, pues “La Balada del Viejo Marino” no es *El Paraíso Perdido* de Milton. La balada proporciona una distancia que mira la vida en el mar desde la mirada de un muerto en vida, carente de sensibilidad en su oscuro viaje. Su protagonista es un auténtico personaje maldito, parecido a sus posteriores coetáneos *Gordon Pym* de Poe y, sobre todo, al capitán Ahab de Melville, por ser el mar su marco. Ahab busca a la ballena para perpetrar su venganza, el humanizado albatros de Coleridge se venga en el marino trasgresor del orden del mar que el ave representa; al darle muerte ha roto la tradición del buen agüero. Esta temática que gira en torno a la cultura occidental del mar en el mundo anglosajón, crea poderosas imágenes literarias, por ejemplo el mar como un mundo propio en el que un hecho de malignidad sin motivo, arrastra al Viejo Marino, como su barco lo ha sido por la tormenta. Este hombre común se ha desquiciado, de ahí que su penitencia es también una expiación monomaniaca, repetir y repetir su historia hasta el final de sus días.

La moraleja actual impone al oyente una advertencia, un consejo a los navegantes para evitar actos irresponsables. Aunque este aviso ecologista está lejos de la intención de Coleridge, que no atribuía a su poema de imaginación pura ninguna moraleja, todo lector moderno podrá hacer esa reflexión que dará fe de la fuerza creadora del poema y su vitalidad para cada época. Todo puede ser de otra forma, la balada tiene así varias vertientes, puede interpretarse de otras formas y salir de su cárcel o de su cauce. “Iron Maiden” lo saca a la luz

estremecedora y pesimista. Chesterton escribió que las dos cárceles que amenazan la libertad de los hombres son la cárcel del pesimismo y la del puritanismo. Destila el héroe perdidamente romántico, totalmente maldito, que es el Viejo Marino, condenado y redimido por acercar su leyenda a todo el mundo, por habitar desoladoramente en la cárcel de sí mismo.

Clasificación del Héroe Romántico del siglo XIX

Los artistas románticos viven entre la aventura y la fatalidad, afrontan y visibilizan el lado oscuro del ser humano. El romanticismo gótico está invadido de sentimiento y misterio, pero existen diferencias entre sus creadores que bien merecen una clasificación ordenada:

A) Héroe Byroniano

Es el prototipo del héroe romántico por excelencia, vagabundo errante, desarraigado, en ocasiones culpable y siempre tras la búsqueda de la redención existencial. Vinculado con los movimientos europeos independentistas, se puede hablar de una conexión histórica–romántica. Destacamos el vampiro de *The Giaour*, de Byron, pero hay un gran paralelismo entre los personajes de su obra, y la concepción que el poeta tenía de sí mismo (“selfmonumentalism”). De ahí que su figura haya sido tan estudiada. El héroe byroniano siempre será un arquetipo del héroe romántico.

B) El Héroe mitológico de Blake

Los es el héroe que lucha desesperadamente contra un mundo de tiranía dominado por Urizen. A pesar de su belleza, es muy difícil de interpretar la obra de Blake y por eso las características de Los serían las de héroe romántico de leyenda, abocado a la fatalidad.

C) Los Héroes de la literatura histórica-épica de Walter Scott.

A pesar de que estos personajes son mucho más accesibles para el lector contemporáneo, desde el punto de vista de mi investigación, resultan planos y, más que arquetipos o prototipos, se limitan a simples tópicos. Dentro de esta categoría de héroe romántico épico, en la que destaca Ivanhoe, solamente compararé algún personaje cuando analice la figura del pirata de *La*

Isla del Tesoro de Robert Louis Stevenson ya que tanto históricamente como existencialmente, hay un héroe, decididamente romántico y maldito, en la figura del pirata.

D) El héroe romántico y maldito de Coleridge

“El Anciano Marino” no encaja en ninguna de las categorías anteriores y se resuelve en una propia, ya que contiene en menor o mayor medida a todos ellos y aporta la irracionalidad como elemento gótico. “El Anciano Marino” es mucho más cercano que los héroes de Byron y Blake, cuya idealización les aleja del común de los mortales. Así mismo, es más humano, más próximo al hombre de hoy, que cualquier personaje de Walter Scott, cuyos villanos incluso no son más que meros clichés al lado del atormentado marinero. La prueba está en que no hay una adaptación cinematográfica de los relatos de Scott que tenga la fuerza del tema de Coleridge, magnificado en la canción de “Iron Maiden”, como desarrollaré en el siguiente apartado. Nada tiene que ver Coleridge con Walter Scott (1771–1832), ni con Byron (1788–1824), románticos al estilo de su época. Él es otro mundo, más próximo al idealismo de Mary Shelley (1792–1822). Se mueve entre la aventura y la fatalidad, se interna en las aguas profundas de la fantasía, manteniendo al lector a flote con su eterna juventud. Su marcado carácter gótico y su mensaje redentor, entre otros muchos elementos analizados a lo largo de este trabajo, hacen del “Anciano Marino” el héroe romántico como personaje maldito más adecuado, el que se ajusta mejor a mi análisis del personaje maldito en la literatura fantástica del siglo XIX en lengua inglesa.

2. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LA LITERARY COVER “RIME OF THE ANCIENT MARINER” DE “IRON MAIDEN”

2.1. INTRODUCCIÓN AL ARTISTA MUSICAL

2.1.1. “IRON MAIDEN”, la banda de las “Literary Covers”

No es extraño que la primera “literary cover” que analizo esté interpretada por “Iron Maiden”, ya que éstas han sido un recurso ⁵ habitual en la carrera de la banda e incluso han supuesto una de las claves para su ascenso al “Olimpo del heavy metal”:

Taking its name from the medieval torture device, Iron Maiden ...
... distinguished of itself from its peers with unusually literate songs (written by Harris) full of hellish imaginery (“Children of the Damned”), their themes borrowed from films (“The Number of the Beast”, inspired by *The Omen II*) and ancient mythology (“Flight of Icarus”)... (*Rolling Stone*, 466)

Más allá de la frecuente inspiración de las bandas musicales del género en las películas (sobre todo de terror o ciencia ficción), en la mitología o en la Biblia, dentro de estas “canciones cultas” son las “versiones literarias” las que más elevan el listón. El siguiente cuadro muestra una relación en la que se puede ver claramente, como bien resalta la enciclopedia de la *Rolling Stone*, que la gran mayoría están compuestas por Steve Harris, bajista fundador de la banda. Igual que en el conjunto global de las letras de la banda, no fue hasta bien entrados los noventa, cuando Steve Harris se deja ayudar por los demás miembros, o más bien deja que los demás participen, ya que de sobra es conocido que ha manejado el grupo con “mano de hierro” (y nunca mejor dicho) hasta el punto de que Bruce Dickinson, vocalista, “frontman” y figura más mediática de la banda, la abandonó por unos años para volver en el 2000, con la mítica reunión de la formación clásica, incluyendo los tres guitarristas. Hay otras canciones ⁶ que están basadas en libros, pero que no he incluido por no ser obras literarias.

5. Este hecho no pasa desapercibido en lo que se conoce o considera como la “biblia del rock” (*The Rolling Stone Enciclopedia of Rock&Roll*), a la que recurriré frecuentemente y a la que citaré convenientemente como *Rolling Stone*.

6. Es el caso de varias letras compuestas por Bruce Dickinson (co-letrista y segundo escritor de la banda) que están basadas en los libros de Biggles, que son relatos de hechos históricos, en su gran mayoría guerras y conflictos, descritos como hazañas bélicas.

IRON MAIDEN “LITERARY COVERS”

(Todos los temas compuestos por Steve Harris, excepto indicados)

Canción	Album	Autor literario
“The Phanton of the Opera”	<i>Iron Maiden</i> (1980)	Gaston Leroux (1910)
“Murders on the Rue Morgue”	<i>Killers</i> (1981)	Edgar Allan Poe (1841)
“Children of the Damned”	<i>The Number of the Beast</i> (1982)	John Wyndham, película de Anton Leader (1964)
“To Tame a Land”	<i>Piece of Mind</i> (1983)	<i>Dune</i> de Frank Herbert Film de David Lynch (1984)
“Rime of the Ancient Mariner”	<i>Powerslave</i> (1984)	S. T. Coleridge (1798)
“The Loneliness of the Long Distance Runner”	<i>Somewhere in time</i> (1986)	Allan Sillitoe (1952) Film (1962)
“Stranger in a Strange Land”	<i>Somewhere in time</i>	Robert A. Heinlein
“Lord of the Flies” (Harris/Gers)	<i>The X-Factor</i> (1995)	William Golding
“Edge of Darkness”	<i>The X-Factor</i>	Joseph Conrad
“Brave New World” (Harris/Murray/Dickinson)	<i>Brave New World</i> (2000)	Aldous Huxley (1933)

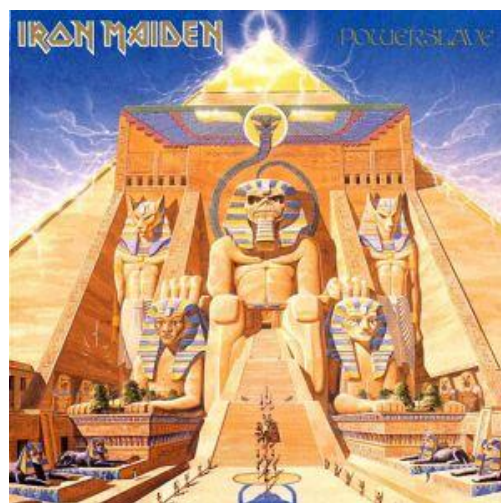
Dentro de las “literary covers” de “Iron Maiden” podemos distinguir dos grupos: unas que están basadas en obras de ciencia ficción: “To Tame a Land” basada en el libro *Dune*, escrito por Frank Herbert, “Stranger in a Strange Land” de Robert A. Heinlen y “Brave New World” de Aldous Huxley y otras que giran más en torno al lado oscuro de las personas, más gótico y como de terror (todas las demás), de las cuales la mayoría están basadas en autores del siglo XX, como Allan Sillitoe y William Holding, películas y autores del siglo XIX, como Daston Leroux y las tres canciones que se consideran en este estudio. Además de “Rime of the Ancient Mariner”, en esta tesis analizaré más adelante “Edge of Darkness” y “Murders in the Rue Morgue”, basadas en las obras de Joseph Conrad y E. A. Poe respectivamente.

2.1.2. “IRON MAIDEN” y el renacimiento del “heavy metal”

Para completar el estudio de la canción, antes del análisis, es conveniente añadir algo más sobre el artista y el género musical al que pertenece y para ello me he basado en la guía independiente (no autorizada por la banda) de la música de “Iron Maiden” *British Metal* escrita por Dave Artwood. A finales de los 60, un nuevo género musical nació en el Reino Unido cuando las bandas comenzaron a endurecer el sonido y cambiar la actitud, dando lugar a una escena “alternativa” a lo que el rock significaba entonces con los “Beatles” o los “Rolling Stones”. En 1968, vieron la luz las tres primeras bandas más significativas que definirían un universo sonoro: “Deep Purple”, “Led Zeppelin” y “Black Sabbath”. Ese mismo año, en Junio, “Steppenwolf” edita el single “Born to be wild”, himno motero por excelencia, que contiene el primer uso de la expresión: “I like smoke and lightning / Heavy Metal Thunder / Racing with the wind / And the feelin’ that I’m under”. Es una evocadora llamada a toda persona de espíritu libre para abrazar la vida y vivirla al máximo. De esta forma comienza el “heavy metal” convirtiéndose en algo más que un tipo de música, para muchos de sus seguidores es un estilo de vida, y éste es uno de los motivos de la supervivencia del género frente a modas y a otros estilos musicales. A finales de los 70, los tres grupos más representativos caen en la mediocridad compositiva, quizás en parte por sus ventas, y sólo quedan “Motörhead” y “Judas Priest” para hondear la bandera del “heavy metal” británico. Pero entonces, el género renace con la NWOBHM (New Wave Of British Heavy Metal), con bandas como “Def Leppard”, “Saxon”, “Diamond Head”, “Blitzkrieg” y, por supuesto, “Iron Maiden”, para hacer frente al estancamiento de la escena y el ascendente movimiento “punk”. Una vez más, el Reino Unido se convierte en eje imprescindible del rock, además de USA, y la imparable ascensión de “Iron Maiden” es paralela a la consagración mundial del “heavy metal”, desde los 80 hasta hoy día.

El disco que contiene la canción que voy a analizar es un buen ejemplo para ilustrar lo que es el “heavy metal”, ya que está considerado una joya, no sólo del género, sino de la carrera de la propia banda. Tras los dos primeros

álbumes en los que conforman su sonido, y los dos siguientes en los que consolidan la formación con Bruce Dickinson (voz), Dave Murray y Adrian Smith (guitarras), Nico Mc Brian (batería) y el propio Harris (bajo), este quinto álbum supone la confirmación del fenómeno. *Powerslave* fue editado en 1984 por EMI, producido y mezclado por su productor habitual Martín Birch y grabado en un estudio de Nassau, Las Bahamas. Contiene algunos de los temas clásicos de la banda: “Aces High”, “2 Minutes to Midnight”, la propia “Powerslave” y la canción que analizaré a continuación y que, aún todavía, sigue siendo la más larga que han grabado. La posterior gira promocional del disco *The World Slavery Tour 84/85* recorrió más de cien países con uno de los espectáculos más impresionantes de la época, sobre todo por su escenografía con Eddies (la mascota de la banda) gigantes, plataformas móviles, fuegos artificiales, etc., y dio lugar a su primer álbum en directo, el mítico doble vinilo *Live After Death*, considerado otro emblema del género.



2.2. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” Y SU INTERTEXTUALIDAD CON EL POEMA

2.2.1. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

Rime of the Ancient Mariner (Harris) 13.45

Hear the rime of the Ancient Mariner
See his eyes as he stops one of three
Mesmerises one of the wedding guests
Stay here and listen to the nightmares
of the Sea

And the music plays on, as the bride passes by
Caught by his spell and
the Mariner tells his tale

Driven south to the land of the snow and ice
To a place where nobody's been
Through the snow fog flies on the albatross
Hailed in God's name,
hoping good luck it brings

And the ship sails on, back to the North
Through the fog and ice and
the albatross follows on

The mariner kills the bird of good omen
His shipmates cry against what he's done
But when the fog clears, they justify him
And make themselves a part of the crime

Sailing on and on and North across the sea
Sailing on and on and North 'till all is calm

The albatross begins with its vengeance
A terrible curse a thirst has begun
His shipmates blame bad luck on the Mariner
About his neck the dead bird is hung

And the curse goes on and on at sea
And the curse goes on and on for them and me

**«Day after day, day after day,
we stuck nor breath nor motion
As idle as a painted ship upon a painted ocean
Water, water everywhere and
all the boards did shrink
Water, water everywhere nor any drop to drink»**
SAMUEL TAYLOR COLERIDGE (1798-1834)

There calls the Mariner,
 there comes a ship over the line
But how can she sail with no wind
 in her sails and no tide

See... onward she comes
Onward she nears, out of the sun
See... she has no crew
She has no life, wait but there's two

Death and she Life in Death,
 they throw their dice for the crew
She wins the Mariner and he belongs to her now.
Then... crew one by one
They drop down dead, two hundred men
She... She Life in Death,
She lets him live, her chosen one

NARRATIVE

**«One after one by the star dogged moon,
too quick for groan or sigh
each turned his face with a ghastly pang
and cursed me with his eye
four times fifty living men
(and I heard nor sigh nor groan)
with heavy thump, a lifeless lump,
they dropped down one by one»**
SAMUEL TAYLOR COLERIDGE (1798-1834)

The curse it lives on in their eyes
The Mariner he wished he'd die
Along with the sea creatures
But they lived on, so did he

And by the light of the moon
He prays for their beauty not doom
With heart he blesses them
God's creatures all of them too.

Then the spell starts to break
The albatross falls from his neck
Sinks down like lead into the sea
Then down in falls comes the rain

Hear the groans of the long dead seamen
See them stir and they start to rise
Bodies lifted by good spirits
None of them speak
 and they're lifeless in their eyes

And revenge is still sought, penance starts again
Cast into a trance and the nightmare carries on

Now the curse is finally lifted
And the Mariner sights his home
Spirits go from the long dead bodies
Form their own light
and the Mariner's left alone

And then a boat came sailing towards him
It was a joy he could not believe
The Pilot's boat, his son and the hermit
Penance of life will fall onto Him

And the ship it sinks like lead into the sea
And the hermit shrieves the mariner of his sins

The mariner's bound to tell of his story
To tell his tale wherever he goes
To teach God's word by his own example
That we must love all things that God made

And the wedding guest's a sad and wiser man
And the tale goes on and on and on

Balada del Viejo Marino (Harris)

Escucha la balada del Viejo Marino
Mira sus ojos a la vez que detiene a uno de tres
Hipnotiza a uno de los invitados de la boda
Quédate aquí y escucha las pesadillas
del mar

Y la música suena, al pasar la novia
Atrapado por su hechizo
el Marino cuenta su relato

Dirigidos al sur a la tierra de la nieve y el hielo
A un lugar donde nadie ha estado
A través de la niebla vuela el albatros
Le saludan en nombre de Dios
esperando que les traiga buena suerte

Y el barco navega, de regreso al Norte
A través de la niebla y del hielo
y el albatros les sigue

El Marino mata al ave de buen agüero
Sus compañeros de a bordo lloran por lo que él ha hecho

Pero cuando la niebla aclara le justifican
haciéndose así cómplices del crimen

Navegando y navegando hacia el Norte por el mar
Navegando hacia el Norte hasta que todo esté en calma

El albatros empieza con su venganza
Una terrible maldición, la sed ha comenzado
Sus compañeros culpan de la mala suerte al Marino
Alrededor de su cuello el ave muerta es colgada
Y la maldición sigue y sigue en el mar
Y la maldición sigue y sigue para ellos y para mí

**«Día tras día, día tras día,
atascados sin respiración ni movimiento
Tan quietos como un barco pintado sobre un pintado océano
Agua, agua por todas partes y
todas las provisiones se redujeron
Agua, agua por todas partes ni una gota para beber»**

Allí, dice el Marino
ahí viene una nave sobre la línea (del horizonte)
Pero cómo puede navegar sin viento
en sus velas ni marea

Mirad... como viene
Cómo se acerca, salida del sol
Mirad... no tiene tripulación
No tiene vida, espera que hay dos

La Muerte y la Vida en Muerte (la dama muerta viviente)
se juegan la tripulación a los dados
Ella gana al marino y ahora él le pertenece
Entonces... la tripulación uno a uno
Caen muertos, doscientos hombres
Ella... la Vida en Muerte
Le deja vivir, su escogido

NARRACIÓN :

***«Uno tras otro, bajo la luna seguida por la estrella,
demasiado rápido para gemir o respirar,
cada uno volvió el rostro con una horrible punzada,
y con sus ojos me maldijo.
Cuatro veces cincuenta hombres vivos
(y no escuché ni suspiro ni gemido),
con pesado golpe, bulto sin vida,
fueron cayendo uno a uno»***

La maldición está en sus ojos
El Marino deseó haber muerto
Junto con las criaturas del mar
Pero ellas vivieron y también él

Y a la luz de la luna
Reza por su belleza y no su muerte (de las criaturas del mar)
Con el corazón las bendice
Así como a todas las criaturas de Dios

Entonces el hechizo comienza a romperse
El albatros cae de su cuello
Se hunde como plomo en el mar
Entonces empieza a llover

Escucha los gemidos de los marineros muertos hace tiempo
Los ve agitarse y empezar a incorporarse
Cuerpos alzados por buenos espíritus
Ninguno habla
y no tienen vida en sus ojos

Pero la venganza todavía sigue, la penitencia comienza otra vez
Embrujado en un trance y la pesadilla continua

Ahora la maldición es finalmente superada
Y el Marino ve su hogar
Los espíritus abandonan los cuerpos largo tiempo difuntos
Forman su propia luz
y el Marino queda sólo

Y entonces un bote vino navegando hacia él
Fue una alegría que no podía creer
El piloto del bote, su hijo y el ermitaño
La penitencia de la vida caerá sobre él

Y la nave se hunde como plomo en el mar
Y el ermitaño absuelve al Marino de sus pecados

El Marino está ligado a contar su historia
Contar su relato donde quiera que vaya
Enseñar la palabra de Dios por su propio ejemplo
Que debemos amar todo lo que Dios ha creado

Y el invitado a la boda es más triste y más sabio
Y el relato sigue y sigue...

2.2.2. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

“Rime of the Ancient Mariner” es un texto idóneo para ejemplificar una “literary cover” o versión literaria: Steve Harris se inspira en un poema de 625 versos (dividido en siete partes, escrito casi con dos siglos de antelación y en el inglés de la época) para componer un tema de “heavy metal” de 13 minutos, que consigue una acertada visión/versión del espíritu, indudablemente romántico, de la obra original. Esto es debido en gran parte a la intertextualidad que analizaré en profundidad en el punto 2.2.3., ya que el músico amoldó gran parte de las glosas, de todas las partes del poema menos de la quinta, para conseguir un alto grado de fidelidad al texto original. Así pues, desde el punto de vista temático, la canción de los “Maiden” es una versión literaria de la más alta categoría, que a partir de ahora definiré como “literary cover” de tipo o grado A. Además este tema se considera un prototipo de “canción de “heavy metal larga”, con sus diferentes partes musicales, rítmicas, ambientales, etc. que sucede a las composiciones de similar extensión del rock sinfónico de los 70.

Es llamativa la ausencia de la quinta parte del poema, aunque en la canción se menciona la lluvia, que es cuando se vuelve a electrificar y acelerar, pero esta parte, en que los espíritus del Polo Sur abducen los cadáveres de los marinos y conducen el barco, se resume con apenas tres líneas. También la historia del piloto, su hijo y el ermitaño es omitida, aunque se les menciona, ya que la función del ermitaño es importante para la absolución y la del piloto para el rescate. Es comprensible que el bajista en ambos casos optara por omitir o resumir, ya que el tema principal, y en el que incide la canción, es el personaje del viejo marino y sus peripecias sobrenaturales.

En mi opinión, el músico consigue un equilibrio entre la evocación del espíritu maldito de Coleridge y la accesibilidad de un tema como éste por parte del público de sus conciertos, es decir, consigue transmitir la sensación esencial de desasosiego, que divulgará el poema en su momento a oídos contemporáneos. Para esto, es importante la música, con sus cambios de ritmo, incluso su ausencia, y el diferente protagonismo que los instrumentos van adquiriendo para provocar la sensación de escuchar la lluvia, el mar, las

olas, el barco, etc. El espíritu de Coleridge flota en el aire electrizado y rotundo, junto al fantasma del viejo marino. A pesar de las referencias religiosas en ambos textos, si tenemos en cuenta el contexto histórico y social, la canción, igual que el poema, se valen de ellos para transmitir un sentimiento de respeto por la naturaleza, que como ya he dicho en el comentario de la obra de Coleridge, hoy en día traduciríamos como alegato ecologista, aunque no era esa la intención del autor. La banda musical transmite este mensaje de respeto a la naturaleza ayudado por el sentido general del poema, y apelando al sentimiento común del lector, u oyente en este caso, que interpretará la diferencia de canal y de formas, de dos composiciones separadas por casi dos siglos de diferencia.

2.2.3. ANÁLISIS DE LA INTERTEXTUALIDAD DE LA CANCIÓN

Como complemento a la explicación de la Introducción sobre el concepto de intertextualidad, me remito a Julia Kristeva: «Llamaremos intertextualidad a esta interacción textual que se produce en el interior de un único texto» (De Aguiar e Silva, 477).

Tomando esta definición y modificándola a conveniencia para el análisis de esta canción, podemos ir más allá y establecer dos clases de intertextualidad: una, que denominaré directa, que corresponde a las estrofas literales del poema que contiene la canción y otra, que denominaré indirecta, que se corresponde a la interpretación más o menos literal de las glosas del poema. Si bien la intertextualidad directa es evidente, ya que el propio músico distingue los versos literales poniéndolos en negrita e incluyendo el nombre del autor e incluso las fechas de la primera y última edición del poema en las letras del disco; la intertextualidad indirecta está más oculta, y para sacarla a la luz he realizado un estudio exhaustivo de la canción y las glosas del poema que se traduce en el cuadro del punto B. Por tanto, el análisis de la intertextualidad en la canción “Rime of the Ancient Mariner” consta de dos partes:

A) Las estrofas literales del poema de Coleridge (Intertextualidad directa)

Considero que Steve Harris estuvo muy acertado poniéndoles música a estos versos de Coleridge e incluyéndolos en la canción, dándole así el toque definitivo de fidelidad con la fuente literaria. Los primeros (versos 115 al 122 en el poema original) son cantados y se han convertido en parte del imaginario del “heavy metal”, además de que ya eran clásicos de la literatura inglesa. Los segundos (líneas 212 al 219), que, a pesar de estar en negrita como las dos anteriores, les diferencia el encabezado que los distingue como narración y además están en cursiva, son recitadas por una voz en off que imita el recitado del siglo XIX. Es la parte en la que no hay música, sólo los efectos de fondo del mar y los ruidos del barco que transmiten el sentimiento dramático de este tramo de la canción, y por ello otra razón de peso más para la categorización de esta versión literaria como de grado o tipo A.

B) Las glosas del poema (Intertextualidad indirecta)

Este análisis desvela lo útiles que fueron y lo mucho que se apoyó Steve Harris en las glosas que incluye la versión standard del poema, que el propio Coleridge incluyó en la segunda edición, para explicar mejor el relato que era un poco arcaizante, incluso para su época. Además de las glosas, el análisis demuestra que también hay algún verso suelto (lo que se indicará en el cuadro cuando proceda). Mediante el siguiente cuadro podemos ver claramente la transformación, cómo en algunos casos se interpreta produciéndose cambios y en otros son transcripciones literales. La mayoría de los cambios giran en torno al cambio de persona, en el poema es la primera del singular y en la canción la tercera, y a intentar “actualizar” de alguna manera el lenguaje del relato. Más o menos éstas son todas las glosas (y versos del poema) que han dado lugar a estos otros versos de la canción:

Nº Glosa (nº Verso que acompaña la glosa)	Versos de la canción
<p>1º (1) An ancient Mariner meeteth three Galants hidden to a wedding-feast, and deaineth one. <u>Verso 2:</u> And he stoppeth of three</p>	<p>.... See his eyes as he stops one of three Mesmerises one of wedding guests</p>
<p>2ª (13) The wedding-guest is spell-bound by the eye of the old sea-faring man, and constrained to hear his tale 4ª (33) The Wedding Guest heareth the bridal music; but the mariner continueth his tale</p>	<p>And the music plays on, as the bride passes by] caught by his spell and the mariner tell his tale</p>
<p>5º (41) The ship driven by a storm toward the south pole 6º (55) The land of ice, sounds where no living thing was to be seen 7º (63) Till a great sea-bird, called the Albatross, came through the snow-fog, and was received with joy and hospitality V. 166: We hailed it in God's name</p>	<p>Driven South to the land of the snow and ice] To a place where nobody's been Through the snow flies on the albatross Hailed in God's name hoping good luck it brings</p>
<p>8ª (71) And lo ! the albatross proveth a bird of good omen, and followeth the ship as it returned north ward through fog and floating ice</p>	<p>And the ship sails on, back to the North Through the fog and ice And the albatross follows on</p>

<p>9^o (79) The ancient Mariner inhospitability killeth the pious bird of good omen 10^a (91) His shipmates cry out against the ancient Mariner, for Killing the bird of good luck 11^a (97) But when the fog cleared off, they justify the same, and thus make themselves accomplices in the crime</p>	<p>The Mariner kills the bird of good omen His shipmates cry against what he's done But when the fog clears, they justify him And make themselves a part of the crime</p>
<p>14^a (119) And the Albatross begins to be avenged 16^a (139) ... They hang the dead seabird round his neck</p>	<p>The albatross begins with its Vengeance] About his neck the dead bird is hung ...</p>
<p>20^a (177) And horror follows. For can it be a ship that comes onward without wind or tide?</p>	<p>There comes a ship over the line But how can she sail with no wind in her sails and no tide</p>
<p>24^a (195) Death and Life-in-death have diced for the ship's crew and she (the latter) winneth the ancient Mariner 27^a (203) One after another, 28^a (216) His shipmates drop down dead 29^a (220) But life-in Death begins her work on the ancient Mariner</p>	<p>Death and she Life in Death they throw their dice for the crew She wins the Mariner and he belongs to her now] Then... crew one by one They drop down dead, two hundred men She... she life in Death, She lets him live, her chosen one</p>

34 ^a (253) But the curse liveth for him in the eye of the dead men	The curse it lives on their eyes
36 ^a (272) By the light of the moon he be holdeth God's creatures of the great calm 37 ^a (282) Their beauty and their happiness. 38 ^a (285) He blesseth them in his heart	And by the light of the moon He prays for their beauty not doom With heart he blesses them God's creatures of all them too
39 ^a (288) The spell begins to break Versos 290 y 291 : The Albatross fell off, and sank Like lead into the sea	Then the spell starts to break The albatross falls from his neck Sinks down like lead into the sea
46 ^a (423) The Mariner hath been cast into a trance ... 47 ^a (430) ... and his penance begins a new	And revenge is still sought, penance starts again] Cast into a trance and the nightmare carries on]
48 ^a (442) The curse is finally expiated 49 ^a (464) And the ancient Mariner beholdeth his native country 50 ^a (482) The angelic spirits leave the dead bodies 51 ^a (484) And appear in their own form of light	Now the curse is finally lifted And the Mariner sights his home Spirits go from the long dead bodies Form their own light
54 ^a (546) The ship suddenly sinketh	And the ship it sinks like lead into the sea]

(549) : The ship went down like lead 56 ^a (574) The Ancient Mariner earnestly entreateth the Hermit to shrieve him; and the penance of life falls on him	And the hermit shrieves the mariner of his sins]
55 ^a (582) And ever and anon throughout his future life an agony constraineth him to travel from land to land 56 ^a (610) And to teach by his own example, love and reverence to all things that God made and loveth	The mariner's bound to tell his story To tell his tale wherever he goes To teach God's words by his own example That we must love all things that God made]
V. 624: A sadder and wiser man	And the wedding guest's a sad and wiser man]



Gustave Doré's vision of the ice-bound ship, 1875. (Grellet, 175)

«The ice was here, the ice was there,
The ice was all around:
It cracked and growled, and roared and howled,
Like noises in a swound!»

«At length did cross an Albatross,
Thorough the fog it came;
As if it had been a Christian soul,
We hailed it in God's name»

II. MARY W. SHELLEY

1. INTRODUCCIÓN

1.1. VIDA Y OBRA

Mary Wollstonecraft Shelley nace en 1787, y es hija de dos de los pensadores más importantes de la Inglaterra de su tiempo, Mary Wollstonecraft, autora de *Vindication of the Rights of Woman* (1792) y defensora del derecho de la mujer a la educación y la igualdad social, y William Godwin, filósofo y novelista, autor, entre otras obras, de *An Inquiring Concerning Political Justice* (1793). De esta singular pareja nació Mary y su madre murió 8 días después por una infección post parto. Godwin se casó con su vecina, viuda, con el deseo de educar mejor a sus niñas. Mary demuestra un talento literario desde adolescente y su padre la deja asistir a las reuniones que con los intelectuales de su tiempo celebraba en su casa, donde están presentes, entre otros, Samuel Taylor Coleridge y un joven poeta, Percy Shelley, que enamora a Mary. Shelley está casado, pero se separa en 1814 y se escapa con Mary, acompañados por Claire, hermanastra de Mary.

Viajan por Holanda, Francia y Suiza y se instalan en Ginebra, en una casa junto al lago Lemán, frente a Villa Diodati, la mansión de Byron, gran amigo de Shelley. Reunidos una noche de verano inclemente, y estando con ellos John Polidori, médico de Byron, y después de leer *Phantasmagoriana*, una recopilación de cuentos alemanes de terror, propone Byron escribir un relato sobre este tema. De los presentes sólo dos lo consiguen, Polidori escribió *The Vampire*, primero del tema para la literatura occidental, y Mary Shelley *Frankenstein*, que publicará en 1818 y será una de las novelas fantásticas de terror más influyentes en la literatura hasta nuestros días.

Cuando la esposa de Shelley se suicida, Mary y Percy se casan; Mary ha perdido tres hijos, esto la acerca cada vez más a temas malditos, entre el terror y la ciencia ficción, como "The Mortal Immortal" (1833), pero sólo el moderno Prometeo, *Frankenstein*, le dará fama universal. Sus novelas *Matilda*

(1819) y *The Last Man* (1826) son fruto de la tristeza. *Lodore* (1835) será un éxito en su tiempo. En 1822 muere Shelley, se ahoga en una tormenta cuando viajaba en su velero "Don Juan de Liborno" a Lireci en Italia. Mary, apoyada en sus contactos editoriales, recopilará y editará los poemas de su esposo, al que sobrevivió con entereza, conservando su corazón hasta su muerte y la memoria del poema que le dedicó llamándola "niña del amor y de la luz".

A finales de Septiembre de 1832, Mary logra triunfar sobre los prejuicios de la familia Shelley, su hijo Percy ingresa en Harrow, ella ya se siente parte de la respetable sociedad que la cuestionó tantas veces. En 1833, poco después de la reedición corregida de *Frankenstein*, vuelve al vínculo con la alteridad y escribe "El Mortal Inmortal", su cuento más sobresaliente sobre la alteración de las leyes establecidas en la naturaleza, que inició en *Frankenstein* y que influirá en Edgar Allan Poe. Como mujer siempre afectada por haber sobrevivido a sus seres queridos, late en toda su obra el terror a la muerte que no le impidió conquistar la imaginación del lector con su refinada ciencia ficción. Murió en 1851, sus últimos años fueron de escasa salud, pero vivió dedicada a la literatura hasta el fin, acompañada por el único hijo vivo Percy y su esposa. Sus restos junto a los de sus padres y el corazón de Shelley están enterrados en la Iglesia St. Peter's en Dorset, Inglaterra.

1.2. LA LARGA SOMBRA DE UN MONSTRUO INMORTAL: LA CRIATURA DE *FRANKENSTEIN* COMO PERSONAJE MALDITO

Mary Shelley's waking nightmare on June 16, 1816, inspired one of the most powerful horror stories of Western civilization. It can claim the status of a myth, so profoundly resonant in its implications for our comprehension of our selves and our place in the world that it has become, at least in its barest outline, a trope of everyday life. [...] So deeply does it probe the collective cultural psyche of the modern era that it deserves to be called a myth, on a par with the most telling stories of Greek and Norse gods and goddesses. (Mellor, 38)

Si algunos estudios ⁷ creen que la criatura de Mary Shelley y todas sus obras posteriores, se confunden con su duelo personal, ya que fueron creadas

7. De entre todos ellos destaca el de Anne K. Mellor por su amplitud y profundidad, especialmente los primeros capítulos (1. In Search of a Family, 2. Making a Monster, 3. My Hideous Progeny, 4. Promethean Politics y 5. A Feminist Critique of Science).

en constante inquietud por la pérdida de sus hijos y su esposo, no se equivocan. Su predestinación a la fatalidad sella su vida romántica, pero también es motivo de su inspiración literaria. Esta mujer no llorará sus pérdidas, las transformará en relatos; en su viudedad, con una vida más serena, se convirtió en una dama de las letras anglosajonas admirada por grandes escritores, como Washington Irving y Prospero Marimée.

Mary W. Shelley escribe *Frankenstein* como la última narración gótica y la primera de ciencia ficción, sin saberlo. Lo que sí se sabe es que la obra es enteramente suya, pues se pensó que sería de su esposo, al tener Mary sólo 18 años cuando la escribió, pero al prologarla el señor Shelley dejó claro que ella es la autora. En pleno romanticismo, “La Criatura” nace lejos del canon realista y es un ejemplo de alteridad, inspirada en la ciencia médica de su tiempo a la luz de la razón, de la sinrazón y de la utopía de la creación artificial de un ser, un sueño que genera un monstruo, una imperfecta creación, hija de la experimentación y rechazada por su creador. La certeza del terror nace con este nuevo Prometeo, se reconoce monstruo al contemplar su reflejo y sus esfuerzos por ser humano se desmoronan. Mary, en su alegato contra la creación de la vida artificial, nos entrega su personaje maldito, que será inspiración en la literatura victoriana y faro de recreación de lo distinto y lo impredecible en la literatura universal.

It was on a dreary night of November, that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being to life-less thing that lay at my feet. It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs. (Shelley, 57)

La ascensión a la fama de la criatura de *Frankenstein*

Cuando Mary vuelve a Londres en Julio de 1823 descubre que su obra ha sido llevada al teatro (entonces era posible estrenar una obra de teatro, basada en una obra literaria, sin autorización del autor), así que fue a ver la puesta en escena y se divirtió muchísimo. Su padre había logrado que se publicara una nueva edición de *Frankenstein* al mismo tiempo que se representaba la obra teatral *Presumption or the fate of Frankenstein* (1823),

esto no sólo hace el tema más célebre, sino también más popular. Posteriormente, se estrena, en el teatro Coburg, *Frankenstein or the Man and the Monster* (1826) de H. M. Milmar, en la que el autor sólo toma de la obra de Shelley el nombre de su científico como gancho para el público. Esta primera salida al gran público dará lugar a otras y, posteriormente, a la producción cinematográfica masiva del siglo XX, que hará de Frankenstein un espectáculo imparable, y la creación de un mito.

La figura de Mary Shelley con su novela se convierte en precursora de la ciencia ficción, el terror y el malditismo, temas tan valorados por la cultura popular de nuestro tiempo; su nuevo Prometeo es “the other”, lo otro, creado artificialmente y rechazado por su creador y los seres humanos.

1.3. FRANKENSTEIN: EL MITO Y SU DEFORMACIÓN

Of course, both the media and the average person in the street have mistakenly assigned the name of Frankenstein not to the maker of the monster but to his creature. But as we shall see, this “mistake” actually derives from an intuitively correct reading of the novel. *Frankenstein* is our culture’s most penetrating literary analysis of the psychology of modern “scientific” man, of the dangers inherent in scientific research, and of the exploitation of nature and of the female implicit in a technological society. (Mellor, 38)

En la deformación del mito subyace el error de confundir la criatura con su creador, tomando el apellido del creador para identificar el mito en muchas obras musicales, literarias y sobre todo cinematográficas. Desafortunadamente esta confusión ha dado lugar a que el término Frankenstein se asocie directamente al concepto de monstruo, no a su creador; no hay aquí dualidad, sino suplantación de identidad. La criatura, verdadera y desventurada protagonista de la novela, se adueñará del imaginario popular gracias a las versiones cinematográficas de la Universal.

La repercusión del mito en el cine

Frankenstein se presenta en el cine mundial por la Universal ⁸, el perso-

8. Igual que otros monstruos clásicos, tanto estudiados (Drácula, Jekyll & Hyde y el Hombre Invisible) como no (el Hombre Lobo, la Momia, la Criatura de la Laguna Negra, etc) se darían a conocer universalmente por el cine, como se refleja en el libro de Mallory

naje de la criatura, es interpretado por Boris Karloff y maquillado por el maestro Jack Pierce, que le dará imagen e identidad para el gran público. Surgen estímulos visuales y musicales; las secuelas cinematográficas han sido muchas y de diferentes registros, desde la fidelidad a la autora, hasta la mistificación humorística de la criatura. Los estudios de la Universal, con la dirección de J. Whale, rueda *Frankenstein* (1931), que, de manera esteticista, acentúa la atmósfera siniestra en “blanco y negro”, captando la poética del libro, y, sobre todo, *The Bride of Frankenstein* (1938), primera película sonora del tema. En Inglaterra, la Hammer Film producirá *The Damnation of Frankenstein* (1957), seguida de *The Revenge of Frankenstein* (1958) y otras tantas de Fisher. Los subproductos norteamericanos que abordan el tema nos llevan a *I was a Teenage Frankenstein* (1957) y la paródica de Mel Brooks *Young Frankenstein* (1974). La versión más fiel a la obra original es la de Kenneth Brannagh *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) que nos presenta un marco histórico y psicológico, lejos del terror de serie B.



2. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE ALGUNAS “LITERARY COVERS” SOBRE *FRANKENSTEIN*

2.1. *FRANKENSTEIN* Y LA CATEGORIZACIÓN DE LAS “LITERARY COVERS”

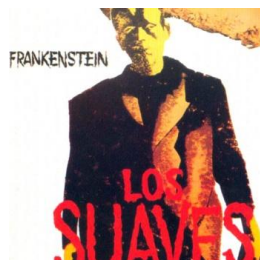
En primer lugar, desde el punto de vista teórico, si con el primer objeto de estudio se ha dejado claro qué es una “literary cover” y establecido la primera categoría con el ejemplo de la canción de “Iron Maiden” sobre el Anciano Marino de S. T. Coleridge, con este segundo estableceré el resto de categorías que voy a tener en cuenta a lo largo de esta tesis. Aprovechando la variedad de composiciones musicales acerca de *Frankenstein*, he escogido analizar estos cinco temas, no sólo para ejemplificar y explicar las tres nuevas categorías, sino también para realizar la primera subcategorización de la categoría C.

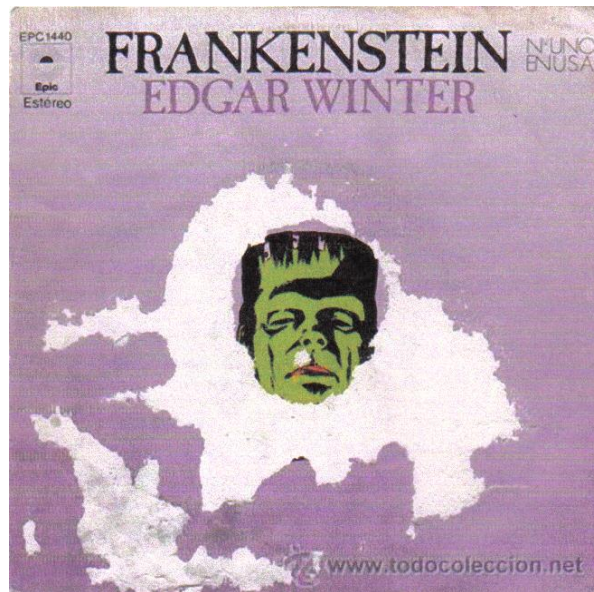
De esta manera, teniendo en cuenta la deformación del mito, a raíz de las versiones cinematográficas, como parámetro principal, las canciones cuya historia constituye un nuevo episodio, anterior (precuela) o posterior (secuela), de la historia original, se pueden subdividir: las que son más fieles, y no la mal interpretan (tipo C1) y aquellas en las que se produce la “tristemente común” deformación, de darle a la criatura el nombre de su creador (tipo C2). Desde el punto de vista de este estudio que tiene como parámetro principal la fidelidad al texto original, las de tipo C1 atesoran más valor que las de tipo C2 por razones obvias. Si bien ha quedado claro que las de categoría A son las versiones musicales más fieles a la fuente literaria, con el añadido de la intertextualidad, las tres categorías restantes abarcan diferentes grados de fidelidad al texto original. De estos tres tipos destacan las “literary covers” de tipo B, aquellas canciones que tienen bastante fidelidad a la obra literaria, pero que no llegan al nivel de las A, porque, en muchos casos, además de una versión, resultan una “interpretación”, como bien ilustra el tema que he escogido de “Iced Earth”.

En segundo lugar, desde el punto de vista puramente práctico, huelga decir que, además de los temas a analizar, hay gran cantidad de canciones y

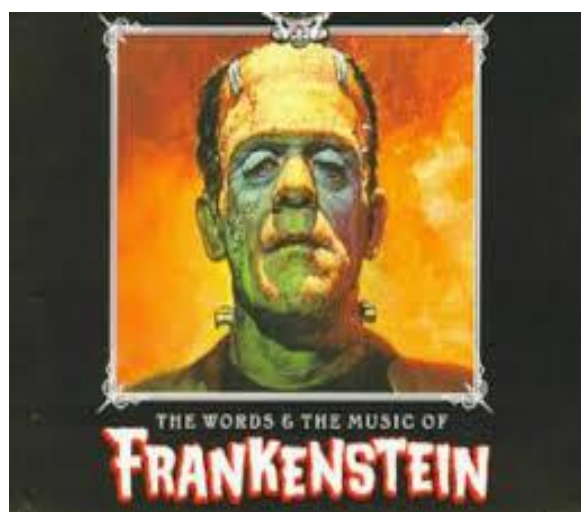
artistas musicales que se inspiran en *Frankenstein*, de los cuales valga como ejemplo la siguiente relación para dar una visión de la gran influencia del mito literario en los diferentes subestilos de rock'n'roll de finales del siglo XX y principios del XXI. En primer lugar destaca "Rob Zombie", artista de "metal industrial", heredero del legado de "horror rock" de "Alice Cooper", que compuso un tema en solitario ("Bring her down to the Cripple-town") y otro anterior con su mítica banda "White Zombie" ("Revenge"), que tienen una clara inspiración en la criatura. En segundo lugar, muy a mi pesar, he descartado analizar por falta de tiempo y espacio el tema "Frankenstein" de la banda norteamericana de Maryland "Clutch", que mezcla "hardcore metal" con "stoner" e incluso "blues", cuya letra es una interesante visión de la repercusión del mito.

Una gran cantidad de artistas se han inspirado en Frankenstein, a continuación detallo una pequeña selección por estilos, en primer lugar están las míticas bandas de "punk", precursoras de diferentes subestilos: por un lado, "The New York Dolls" ("glam-rock") que grabaron un tema titulado "Frankenstein" y por el otro "Dead Kennedys" ("hardcore punk"), que tiene un álbum titulado *FrankenChrist* y una canción "Your emotions", sobre el monstruo. Dentro del "metal", destaca el sonido extremo de "Denial Fiend" ("Frankenstein conquers the world") pero también hay canciones de bandas de "new metal" como "ICP" ("Insane Clown Posse"), "Murderdolls" y "Bloodhound Gang". También hay una melodía instrumental de rock'n'roll de los 50, inspirada en el monstruo titulada "Frankenstein", que los hermanos Winter (Edgar y Johnny), emblemáticos guitarristas, grabaron con su "Winters Group". A destacar es la versión "thrash metal" de este tema instrumental que tienen los poderosos "Overkill" en su álbum *Horrorscope*. Por último, quiero mencionar a "Los Suaves" y su tema "Frankenstein", en el álbum del mismo título, como ejemplo de que en nuestro país también se hace rock literario.





Aparte del rock'n'roll, la figura del monstruo también ha calado en otros géneros musicales, como el "rap/hip-hop" o la música electrónica. Destacados artistas de la primera disciplina musical han creado rimas e incluso temas enteros, que giran la mayoría de las veces en torno a una interpretación "muy libre", como por ejemplo "Ice Cube", "Wu-Tang Clan", "Notorius B.I.G.", "Ghostface Killah", "Three 6 Mafia", "Busta Rhymes" o los mismísimos "Public Enemy", precursores del "rap" y la cultura "hip-hop". En el segundo género musical, la música electrónica, también merecen ser mencionados dos artistas: "Goldfrapp" ("electro/techno") y "OutKast" ("dance" más comercial).



2.2. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO B

2.2.1. ”ICED EARTH”

Iced Earth

Jon Schaffer, cantante, guitarrista y compositor, es el impulsor e ideólogo de esta banda norteamericana decantada por un metal que cruza influencias thrash , power y progresivas. (Bianciotto, 110)

Esta canción compuesta y escrita por Jon Schaffer (guitarrista, compositor y líder fundador de la banda de Tampa, Florida, USA) pertenece a *Horror Show* (2001) un álbum conceptual que gira en torno a los iconos clásicos del cine y la literatura de terror. Además de las canciones sobre Frankenstein y Drácula, que voy a analizar en esta tesis, también tiene temas sobre Dr. Jekyll y Mr. Hyde, el Fantasma de la Ópera, la Momia, el Hombre Lobo, Damian de *La Profecía* y Jack el destripador, entre otros. En este álbum, sexto de estudio, el resto de la banda fue: Mathew Barlow (voz), Larry Tarnowsky (guitarra), Steve DiGiorgio (bajo), ex componente de “Death”, “Testament” y “Sadus”, y Richard Christy (batería), ex miembro de “Death”, “Control Denied” e “Incantation”.

El sonido de la banda es un claro exponente del “power metal” americano, subestilo heredado del “thrash” de los 90 de bandas como “Pantera” o “Corrosion of Conformity”, no tan rápidas pero muy contundentes, y que alternaban las voces graves (más frecuentes en el “thrash”) y las agudas (del “heavy metal” y “hard rock”). También tiene ciertos tintes de “metal progresivo” e incluso de “gothic metal”, en las cuidadas orquestaciones que a menudo incluyen teclados y, por supuesto, en los diseños gráficos y el propio “look” de la banda. Si bien una denominación más certera sería la de “power thrash”, lo cierto es que el sonido de la banda abarca varios estilos (“thrash”, “power”, “heavy” o “progressive”). Según el propio Schaffer “Iced Earth” es «una banda de “metal” con variaciones desde “Pink Floyd” hasta “Slayer”».

2.2.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

FRANKENSTEIN *[Music: Jon Schaffer / Lyrics: Jon Schaffer]*

A mastermind in the old watchtower
Prying eyes must never find.
Playing God in the final hour
Insanity, such a fine line
Overwhelmed by the mourning process
And the loss of his dearly loved
The doctor's work is now obsession
What is life? What's beyond?

He wants to know what it's like to be God
Creating life with his own hands
To reanimate lifeless tissues
The Devil's work, the doctor's plan
A man of wealth and a genius mind
A slave to passion and his morbid side
Robbing graves of the newly dead
Erratic tendencies, a troubled mind

I will create in my own image
If God can then why can't I?
No thought of the consequences
I've got to know the meaning of life

Lightning strikes, it's the witching hour
The monstrosity comes alive
A victim of man's vanity
Born in delirium, a deranged child
He turns his back to what he's done
Chaos ensues sews, the innocent die
Who's the monster?
Who's the victim?
Crucify!!! Crucify!!!



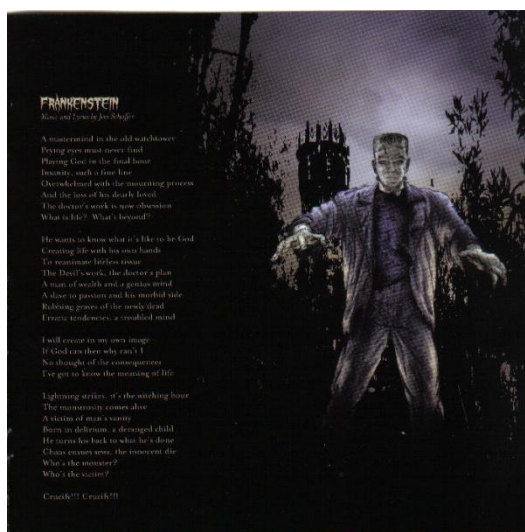
FRANKENSTEIN

Una mente maestra en el viejo faro
Donde ojos entrometidos nunca podrán encontrar
Jugando a ser Dios en la hora final
Locura, tan sólo una delgada línea
Sobrecogido por el luto
Y la pérdida de su querida amada
El trabajo del Doctor es ya obsesión
¿Qué es la vida? ¿Que hay más allá?

Él quiere saber cómo es ser Dios
Creando vida con sus propias manos
Reanimar tejidos sin vida
El trabajo del Diablo, el plan del Doctor.
Un hombre acomodado y con una mente genial
Un esclavo de la pasión y su lado mórbido (morboso)
Robando tumbas de los que acaban de morir
Tendencias erráticas, una mente agitada.

Yo crearé a mi propia imagen
Si Dios puede, entonces ¿Por qué no yo?
Sin pensar en las consecuencias
Tengo que conocer el sentido de la vida.

El rayo golpea, es la hora embrujada
La monstruosidad cobra vida
Una víctima de la vanidad del hombre (humana)
Nacido en el delirio, un niño perturbado (trastornado)
Él vuelve la espalda a lo que ha hecho (creado)
El caos sobrevive a las costuras, el inocente muere
¿Quién es el Monstruo?
¿Quién es la víctima?
¡Crucificar! ¡Crucificar!



2.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Esta canción es un buen ejemplo de “literary cover” de categoría o tipo B por dos características que detallaré a continuación: la primera es que hay dos aspectos que difieren con respecto a la obra original, a pesar de que, en líneas generales, el tema es bastante fiel a ésta, y la segunda es que la letra de la canción, además de contar la historia, plantea unos interrogantes convirtiéndose también en una “interpretación”.

El motivo por el cual esta canción no consigue un grado total de fidelidad al texto original es que añade dos detalles que no aparecen en la novela de Mary W. Shelley: uno es un error sincrónico, ya que Elizabeth, la novia y más tarde esposa del Dr. Frankenstein, muere a manos de la criatura. Por esta razón el Doctor no puede estar conmovido por el luto cuando está creando a la propia criatura. En todo caso, se referiría a cuando pretende llevar a cabo la creación de la compañera que le demanda nuestro personaje maldito que, como se relata después, quedará inacabada. Salvo este lapsus temporal, el resto del relato mantiene una gran fidelidad con el original, excepto, quizás, la mención del emplazamiento del laboratorio “infernal” en un faro, escenario tan querido para el “gótico americano” y cuya justificación encontramos en la ilustración del libreto del CD que acompaña a la letra (ilustración de la página anterior), que además supone un guiño cinematográfico al personaje inmortalizado por Boris Karloff.

La segunda característica por la cual esta “literary cover” es de tipo B es que la historia se relata cuestionando la creación de vida artificial y sus implicaciones, planteando interrogantes como los primeros «What is life?» «What’s beyond?», destinados a que el oyente reflexione; por eso, en líneas generales, se puede decir que la canción “interpreta”, reflexionando sobre la historia que cuenta en las estrofas 1, 2 y 4. Hay dos narradores que corresponden a las dos voces : la aguda del cantante solista Matt Barlow y la grave, los coros del propio Schaffer, en ocasiones ayudado por algún otro integrante de la banda. En la tercera estrofa, ambas voces se unen para que la voz del Doctor sea aún más contundente, y plantee el más hondo interrogante: «If God can, then why can’t I?». Este verso, reforzado por los otros tres de

esta estrofa, define el diálogo del Doctor, exponiendo el dilema existencial, ampliamente estudiado y comentado a raíz de la novela de Shelley, la aspiración humana de emular a los dioses, en este caso sintiendo el poder de la creación de un semejante. Éste constituye otro ejemplo del “carácter interpretativo” de las “literary covers” de tipo B que, en un afán de proyectar la historia, suponen en ocasiones una reflexión más que una interpretación. Otros ejemplos, son los últimos interrogantes: «Who’s the monster? Who’s the victim?» que vuelven a cuestionar mediante la oposición de la criatura y su creador, planteando una nueva duda existencial e instando a la reflexión sobre el verdadero responsable de la situación o el mayor afectado.

Musicalmente su estructura básica es de medio tiempo, ejemplo de “power metal” americano, un tema a dos voces, contundente, machacón y melódico a la vez, que no termina de romper, creando aún más incertidumbre, reforzando así la letra. Cabe destacar la cuidada instrumentación de esta “literary cover”, sobre todo con las guitarras, que consiguen una ambientación “gótica” del siglo XXI, digna del original literario.



2.3. ANÁLISIS DE LAS “LITERARY COVERS” DE TIPO C

2.3.1. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO C1

2.3.1.1. “HELLOWEEN”

“Helloween” es uno de los grandes referentes del “metal” alemán por ser precursor del subestilo “speed metal”, que, a partir de los 90, se conoce como “power metal alemán”; difiere del americano porque es mucho más rápido como su nombre original indica, además de que predominan más las voces agudas y las guitarras melódicas, dando un toque más cercano a un “heavy metal” veloz que a un “thrash metal”, más lento y pesado que, como hemos visto con “Iced Earth”, es más frecuente en el “power metal” de EE.UU.

En los primeros 80, la banda de Hamburgo “Helloween” reinventa el “heavy metal” y junto a otros grandes artistas alemanes, como “Rage”, “Blind Guardian”, “Warlock” (banda liderada por la musa teutona Doro Pesch) o “Running Wild” entre otros, consolidan un género que más tarde heredaron bandas metaleras, no sólo alemanas, sino europeas en general, sobre todo en los 90. De su época como cuarteto son sus obras legendarias: el EP *Helloween* (1985), el LP *Walls of Jericó* (1985) y su consagración, y ya como quinteto con el cantante, el álbum *The Keeper of the Seven Keys Part I* (1987), que está considerado uno de los primeros discos de “power metal” y que les permitió girar por todo el mundo, bien teloneando a grandes nombres como “Iron Maiden”, o en solitario, conquistando el circuito internacional.

Una prueba de su legado es su siguiente LP *The Keeper of the Seven Keys Part II* (1988), grabado en Hannover en el Horus Sound Studio y producido por Tommy Hansen y por el sello Noise Records, en el que habían editado todos sus trabajos hasta la fecha. Este álbum es una joya representativa del género y fue el último trabajo de la formación original con Michael Kiske (voz), Michael Weikath (guitarra), Markus Grosskopf (bajo), Ingo Schwichtenberg (batería) y Kai Hansen (guitarra y voz en los primeros discos), ya que éste último abandonó la banda por dos razones principalmente, por un lado las diferencias de criterio musical con Weikath y Kiske, quienes querían seguir explorando el lado más melódico del “metal”, y por el otro, las presiones

contractuales de la discográfica alemana. Pronto Kai Hansen comenzó un proyecto en solitario, "Gamma Ray", que más tarde se consolidaría en otra piedra angular de este subestilo musical.

Este álbum tuvo una gran acogida desde su edición y supuso un soplo de aire fresco, nuevo e inspirador, en el panorama metálico de la época; de hecho contiene algunas de sus canciones más famosas y exitosas: además de los singles "I Want Out", "Eagles Fly Free" y la propia "Dr. Stein", también "Rise and Fall", "March of Time" y la larguísima "Keeper of the Seven Keys". Es uno de esos discos que hay que escuchar para entender la evolución del rock'n'roll en general, y, en particular, el paso del "heavy metal" a uno de los muchos subestilos que se conformarán a finales de los años 80 y principios de los 90.



2.3.1.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

HELLOWEEN “DR. STEIN“ [Music + lyrics: M. Weikath]

Once they killed his monster when it went into a trap
Now he's making better ones on a higher step.

[Bridge]

On a warm summer day the doctor went away
to a place where he could make it real
his assistant's hips were nice
so he cloned her once or twice
now his hips are aching what a deal

[Chorus]

Dr. Stein grows funny creatures
lets them run into the night
they become
[1] great rock musicians
[2] great politicians
[3] a great possession
[4] a great oppression
and their time is right.

Sometimes when he's feeling bored
he's calling it a day
he's got his computers and they do it their own way

[Bridge]

They mix some DNA, some skin and a certain spray
you can watch it on a laser screen
and the fellow's blue and grey
or sometimes pink and green
just check it out on Halloween

[Chorus]

[Solo: Mike / Kai / Mike / Kai]

[Bridge]

One night he cloned himself
put his brother on a shelf
but when he fell asleep that night
it crept up from behind and thought “well never mind”
took a syringe and blew out his life.

HELLOWEEN “ DR. STEIN “

Ellos habían matado a su monstruo, cuando cayó en una trampa,
Ahora él está haciendo otros mejores, un nivel más allá,

[Puente]

En un día cálido de verano el doctor se fue
A un lugar donde podía hacerlo realidad
Las caderas de su asistente eran buenas
Así que él las clonó una o dos veces
Ahora sus caderas le duelen ¡vaya asunto!

[Estribillo]

Dr. Stein cultiva criaturas divertidas
Las deja correr de noche
Se volvieron
[1] grandes músicos de rock
[2] grandes políticos
[3] una gran posesión
[4] una gran opresión
Y su oportunidad ha llegado.

Algunas veces cuando está aburrido
Lo llama cada día
Él tiene sus ordenadores y lo hacen a su manera

[Puente]

Ellos mezclan algo de ADN, alguna piel y un determinado spray
Puedes verlo en pantalla láser
Y el colega es azul y gris
O a veces rosa y verde
Sólo compruébalo en Halloween.

[Estribillo]

[Solo: Mike / Kai / Mike / Kai]

[Estribillo]

Una noche se clonó a sí mismo
Puso a su hermano en una estantería
Pero cuando se quedó dormido aquella noche
Reptó por detrás y pensó: “Bueno, nunca más”
Cogió una jeringuilla y se quitó la vida.

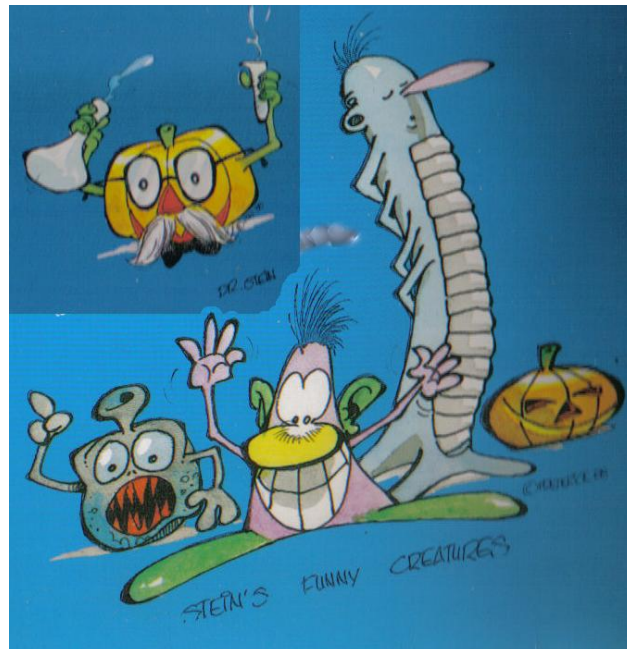
2.3.1.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

“Dr. Stein” fue el primer single o sencillo promocional que se extrajo de aquel mítico álbum que, a pesar de que meses más tarde se vio eclipsado por el hit de “I Want Out”, tuvo una gran acogida por parte del público y cosechó muy buenas críticas por su frescura musical y su originalidad a la hora de homenajear al mito. Desde el principio se convirtió en un “clásico” de la banda, habitual en sus directos, y prueba de ello es la versión acústica que grabaron en 2010, en la conmemoración de su 25 aniversario.

Se editó en dos formatos, con una y tres “caras B” (“B sides”), temas extra que no aparecen en el LP (“Long Play”): en single, vinilo de 7” a 45 r.p.m., con “Savage” como cara B y en Maxisingle, vinilo de 12” a 45 r.p.m., con “Savage”, “Livin’ ain’t no crime” y “Victim of Fate”. La portada del disco, es una viñeta de comic en la que aparece el Doctor (visiblemente perturbado) en su laboratorio, “serruchando” calabazas (mascota totémica del grupo) y tiene detrás a sus engendros momificados (con guitarra y todo), esperando la pieza o el toque final.



Este grafismo de comic a cargo de Frederick, caricaturista habitual ⁹ del grupo, anticipa el tono humorístico de la canción y se repite en el interior del LP con dos ilustraciones que acompañan a la letra. La primera es una representación del Dr. Stein en calabaza (recurso gráfico habitual del grupo en todos sus trabajos) que reafirma al personaje como una versión actual en clave de parodia del científico loco por excelencia, y lo incorpora al imaginario propio de la banda, de ahí su forma de calabaza. La segunda son las “divertidas criaturas de Stein” (“Stein’s funny creatures”) que son caricaturas que refuerzan el tono jocoso, ya que más que monstruos son “fellows”, como dice la letra, y efectivamente uno es azul y gris, y el otro rosa y verde.



Además del gráfico, otro aspecto complementario muy cuidado es el sonoro, con la inclusión de unos teclados, con sonido de órgano, que consiguen una ambientación gótica, y las pisadas y gritos, antes de empezar la música, en claro homenaje a la criatura cinematográfica. Otro detalle basado en el séptimo arte es la inclusión en la historia del asistente (el mítico Igor), aunque en este caso sólo son relevantes sus caderas, cuya operación y resultado supone una crítica de la clonación “a modo de chiste”, evidenciando una vez más el tono humorístico y desenfadado.

9. Así mismo, el diseño gráfico de este álbum y del anterior fue realizado por Edda y Uwe Karczewski, aunque el concepto de la portada fue de Michael Weikath.

La letra de esta canción es un “remake”, ya que el Dr. Frankenstein es recreado sin confusión en el Dr. Stein, científico enajenado en el horrendo pecado de la creación artificial, y trasladado a nuestro tiempo con clones, ordenadores y todos los medios de la ciencia moderna. Crea actuales monstruos coloridos, como disfraces de “halloween”, que pueden convertirse en políticos o músicos de rock, nuevos mitos del imaginario colectivo.

Se cuestiona la ciencia, se afirma su fracaso y vamos a la pregunta que es la filosofía del antecedente literario: ¿Existen límites para el progreso?. El final de la canción ofrece la respuesta: el caos de la creación artificial lleva a la autodestrucción. Los límites son la autoeliminación de los monstruos creados artificialmente. Un lógico fin en esta “literary cover” de tipo C, pues recrea el personaje del Doctor creado por Mary W. Shelley con esta versión moderna y divertida. Además, dentro de la subdivisión de la categorización, cuyo parámetro es la mala interpretación del mito, esta canción es claramente C1, ya que Frankenstein, en este caso Stein, es el doctor y a la criatura, en este caso criaturas, no les da ningún nombre, igual que en la novela.

El espíritu de la canción nos llevaría al capítulo II de la novela de Mary W. Shelley. Los antiguos maestros de la ciencia prometían cosas imposibles, los científicos modernos prometen muy poco, pero hacen milagros, conocen hasta los más recónditos escondrijos de la naturaleza humana. El tema transmite también un estado de enajenación febril y festiva que, sólo al final de la canción, es una conclusión expresada sin carácter dramático de cómo quitarse problemas de encima. Cumpliendo los objetivos de una cultura espectáculo lanza un mensaje para la reflexión en clave de entretenimiento.

The world was to me a secret wick I desire to divine. Curiosity, earnest research to learn the hidden laws of nature, gladness akin to rapture, as they were unfolded to me, are among the earsliest sensations I can remember. (Shelley, 36)

2.3.2. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO C2

2.3.2.1. “ALICE COOPER”

La historia del nombre artístico de Vincent Furnier forma parte de la leyenda del rock'n'roll, a pesar de que, años más tarde, el artista confesaría que fue una estrategia para no involucrar el nombre de su familia de profundas convicciones cristianas, cuando alcanzó la madurez e incluso volvió a abrazar la fe cristiana, fenómeno común entre las grandes estrellas del rock. De cualquier forma, se dice que el nombre artístico, que primero fue para la “Alice Cooper Band” y cuando ésta se disolvió el artista lo adoptó para sí, apareció en una tabla de la “ouija” durante una sesión de espiritismo, que la banda realizó en Los Angeles. Así mismo, Vincent Furnier ideó en dicha sesión una historia mediante la cual se convirtió en la reencarnación de una niña, llamada Alice Cooper, que vivió en la Inglaterra del siglo XVII, y que acabó, igual que su hermana mayor, en la hoguera acusada de ciertas prácticas diabólicas de brujería. Ni qué decir tiene que este personaje ni existió ni está basado en hechos reales, sino que fue producto de la imaginación de este artista, que lo utilizó para crear un “alter ego” escénico–musical de malvado villano, para la interpretación de sus composiciones.

De su dilatada carrera que comenzó a mediados de los sesenta en Phoenix destacan *Killer* (1971), que incluye su primer hit single “Eighteen”, *School's out* (1972), que contiene los clásicos “School's out” y “Elected”, así como, probablemente su mejor y más famoso trabajo *Billion Dollar Babies* (1973), que recoge las no menos famosas “Hello Hooray” y “No More Mr. Nice Guy”. Estos tres álbumes, que fueron discos de platino, cimentaron su fama, hasta el punto de ser requerido por el maestro surrealista Salvador Dalí para filmar un provocativo video, o ser una de las principales influencias reconocidas por posteriores artistas de los 90 como “Marylin Manson”, “Rob Zombie” o “Slipknot”, cuya estética y teatralidad encontraron un referente en el pionero del “shock rock”. En 1974, tras la ruptura de la formación, “Alice Cooper” continuó en solitario y, aprovechando el tirón del “hard rock”, realizó importantes álbumes como *Welcome to my Nightmare* (1975), *Alice Cooper goes to Hell* (1976) y *Lace and Whiskey: The Alice Cooper Show* (1977), considerados hoy

en día como obras de culto de este período del artista, hasta principios de los 80 en que decidió hacer un paréntesis.

He returned in 1986 with *Constrictor*, followed by *Raise Your Fist and Yell*, both deep in the heavy-metal vein. The Nightmare Returns Tour and MTV Halloween special brought Cooper's violent, twisted on-stage fantasies to a new generation, and he closed the '80s with the platinum *Trash* and "Poison" (#7, 1989) his first Top 20 single in more than a decade. (*Rolling Stone*, 209)

Este primer tema analizado pertenece al álbum *Constrictor* (1986), con el que apuntala su éxito ya cosechado en los 70, evolucionando del "hard rock" hacia el "heavy metal", sobre todo por la influencia del guitarrista, teclista y cantante Kane Roberts, que también compone y coproduce este álbum, ayudado del resto de la banda: el batería David David Rosenberg y el bajista Kip Winger. En él, adecua el sonido de "Alice Cooper" al "heavy metal" imperante en los 80. Además, como es común en aquel período, el plástico incluye una canción que aparece en la *Banda Sonora Original* (BSO) de una película de terror, en este caso la nefasta sexta parte de la saga de *Viernes 13* (*Friday the 13th Part VI: Jason Lives*) que cuenta las andanzas de este personaje cinematográfico, tan afín a la estética de "Alice Cooper"; por eso mismo, además de la prosaica "He's back (The Man behind the Mask)", también aparecen en el film "Hard Rock Summer" e incluso el tema analizado. Este álbum, que fija uno de sus rasgos distintivos personales, como era el aparecer en escena con serpientes vivas, especialmente boas constrictor, es muy representativo del sonido que el artista tomará en el futuro, ya totalmente integrado en el "star system" y que comienza a actuar en varias películas.

Finalmente contrata a una serie de jóvenes músicos admiradores de la "Alice Cooper Band", lo que precipita una vuelta al Hard Rock, destacando *The Last Temptation* (1994), que tiene su propia versión de novela gráfica o comic, junto, nada menos, que al maestro Neil Gaiman, *Brutal Planet* (2000), un álbum conceptual de ciencia ficción, *The Eyes of Alice Cooper* (2003) y, los más recientes, *Along Came a Spider* (2008), cuya gira recaló en el *Azkena Rock* (2009), el festival más ecléctico, especializado y de culto de nuestro país en lo que a rock'n'roll se refiere (de cuyo show es la imagen que acompaña la traducción de este tema), y *Welcome 2 to my Nightmare* (2011),

2.3.2.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

ALICE COOPER "Teenage Frankenstein"

I'm the kid on the block
With my head made of rock
And I ain't got nobody
I'm the state of the art
Got a brain a la carte
I make the babies cry
I ain't one of the crowd
I ain't one of the guys
They just avoid me
They run and they hide
Are my colours too bright
Are my eyes set too wide

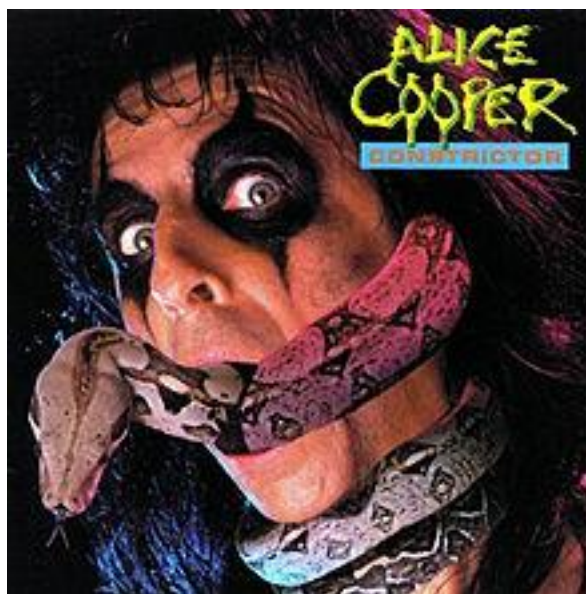
I spend my whole life
Burning, turning
I'm a teenage Frankenstein
The local freak with the twisted mind
I'm a teenage Frankenstein
These ain't my hands
And these legs ain't mine

Got a synthetic face
Got some scars and a brace
My hands are rough and bloody
I walk into the night
Women faint at the sight
I ain't no cutie-pie
I can't walk in the day
I must walk in the night
Stay in the shadows
Stay out of the light
Are my shoulders too wide
Is my head screwed on tight

I spend my whole life
Burning, turning
I'm a teenage Frankenstein
The local freak with the twisted mind
I'm a teenage Frankenstein
These ain't my hands
And these legs ain't mine

ALICE COOPER "Frankenstein adolescente" (Jovencito)

Soy el chico del bloque (manzana)
Con mi cabeza hecha de Rock
Y no tengo a nadie
Soy resultado del arte
Tengo un cerebro a la carta
Hago a los niños llorar
No soy como los demás
No soy uno de los muchachos
Ellos sólo me evitan (esquivan)
Ellos corren y se esconden
¿Son mis colores demasiado brillantes?
¿Están mis ojos muy separados?
Gasto mi vida entera
Quemando, dando vueltas
Soy un Frankenstein adolescente
El monstruo local con la mente retorcida
Estas no son mis manos
Y estas piernas no son mías
Tengo una cara sintética
Tengo algunas cicatrices y un aparato
Mis manos están ásperas y ensangrentadas
Camino en la noche
Las mujeres se desmayan al verme
No soy una monada
No puedo caminar de día
Debo caminar por la noche
Acechar en las sombras
Alejado de la luz
¿Son mis hombros muy anchos?
¿Está mi cabeza bien atornillada?



2.3.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Esta canción es claramente una “literary cover” de tipo C, ya que propone una versión actual de la criatura que simboliza la rebeldía de la juventud “rockera”. También es de tipo C2, ya que incorpora la deformación porque se denomina Frankenstein al monstruo o a la criatura. El principal interés de este comentario es señalar las principales conexiones entre texto musical y literario. La única parte de la canción que establece una relación más directa es el principio del coro «I spend my whole life / Burning, turning» en la que se da por sentado que ha corrido el mismo destino fatal que la criatura original. Aunque también los versos «I’m the state of the art / Got a brain a la carte» hacen referencia a su origen, que, a pesar de que no se menciona, se supone que es el mismo que su antecedente literario, e incluso se puede interpretar que es la propia criatura, que no ha envejecido y todavía en la actualidad campa por el mundo, aunque no a sus anchas «I can’t walk in the day / I must walk in the night», como si de un mismísimo vampiro se tratara. Otro ejemplo más es «Got a synthetic face / Got some scars and a brace», que establece definitivamente al personaje literario como el antecedente.

Pero el verdadero significado del término Frankenstein en la canción es la segunda parte del coro «The local freak with the twisted mind / I’m a teenage Frankenstein» donde se expone el paralelismo entre la criatura y la juventud incomprendida. Éste es el aspecto central de la canción, que se ve reforzado y complementado con el aspecto cómico del resto del coro «These ain’t my hands / And these legs ain’t mine» o de las preguntas «Are my colours too bright / Are my eyes set too wide» y «Are my shoulders too wide / Is my head screwed on tight» que potencian la “satirización”. En conclusión esta canción supone una especie de adaptación contemporánea del mito de Frankenstein, en la que la criatura es un monstruoso joven incomprendido, y “rockero”, de los años ochenta de finales del siglo XX.

2.4. ANÁLISIS DE LAS “LITERARY COVERS” DE TIPO D

2.4.1. “ALICE COOPER” “Feed My Frankenstein”

2.4.1.1. “ALICE COOPER” Y EL “SHOCK ROCK”

Between '50s showman Screamin' Jay Hawkins emerging from a coffin and Kiss' Gene Simmons spitting “blood” in the mid-'70s, no one defined shock rock like Alice Cooper. Cooper used violent (and vile) theatrics –simulated executions, the chopping up of baby dolls, and draping himself with a live boa constrictor– and explicit lyrics to become a controversial yet hugely popular figure in the early and mid-'70s. (*Rolling Stone*, 209)

“Alice Cooper” es un peso pesado del rock duro, que se mantiene hoy en día gracias al respeto ¹⁰ que se ganó en los 70 con su música y puesta en escena que caracteriza el “shock rock”, esto es, el rock que busca impactar (“shock”) con una estética transgresora, además de sus letras y música rompedoras. Es una figura que ejemplifica la evolución de un artista que se amolda a todos los períodos posteriores. En los 80, se orientó hacia el “heavy, y por medio de sus baladas, obtuvo sus últimos coletazos en las listas superventas. Con todo y con eso, ha seguido editando trabajos, en su mayoría conceptuales, a veces más “hard rock” y otras veces más “heavy metal”, pero siempre manteniendo ese característico toque de “shock rock”.

Otra característica que define a este artista es su utilización del “glam”, no sólo por la frecuente temática sexual o el “look” de cuero, sino porque también es frecuente su caracterización como “drag”. La canción que voy a analizar es un ejemplo del uso habitual de la provocación sexual, marca definitoria por excelencia del “glam”, que tan buenos resultados le ha reportado desde el principio: «“Sex sells” claimed Alice Cooper, whose first four albums averaged sales of a million each and one of them even came complete with a free pair of frilly knickers» (*Virgin story of Rock'n'Roll*, 126).

10. Una de las biografías más interesantes de las traducidas al castellano, que además se centra en ese período concreto, es *Alice Cooper: Sangre, serpientes y guillotinas* (Quarentena, 2010) de Marc Grass.

2.4.1.2. LETRA Y TRADUCCIÓN

ALICE COOPER "Feed my Frankenstein"

[Zodiac Mindwarp, Alice Cooper, Nick Coler & Ian Richardson]

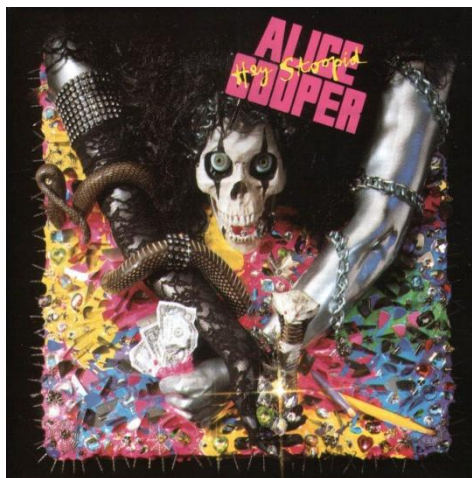
Well, I ain't evil, I'm just good lookin'
Start a little fire, and baby start cookin'
I'm a hungry man
But I don't want pizza
I'll blow down your house
And then I'm gonna eat ya

Bring you to a simmer
Right on time
Run my greasy fingers
Up your greasy spine

[Chorus:]
Feed my Frankenstein
Meet my libido
He's a psycho
Feed my Frankenstein
Hungry for love
And it's feeding time

You don't want to talk
So baby shut up
And let me drink the wine from your fur teacup
Velcro candy, sticky sweet
Make my tattoos melt in the heat
Well, I ain't no veggie
Like my flesh on the bone
Alive and lickin' on your ice cream cone

[Chorus]



ALICE COOPER "Alimenta mi Frankenstein"

Bueno, no soy malo, sólo soy guapo
Enciende una hoguerilla, y nena ponte a cocinar
Soy un hombre hambriento
Pero no quiero pizza
Derribaré tu casa
Y luego te comeré

Te pongo a hervir
El tiempo justo
Mis grasientos dedos
Recorren tu grasiento espinazo

[Estribillo:]
Alimenta mi Frankenstein
Conoce mi impulso sexual (libido)
Es un psicópata
Alimenta mi Frankenstein
Hambriento de amor
Y es hora de alimentarse

No quieres hablar, así que nena cállate
Y déjame beber vino de tu taza de piel
Velcro caramelo, dulzor pegajoso
El calor hace fundir mis tatuajes
Bueno, no soy vegetariano
Como carne al hueso
Estoy vivo y chupando tu cucurucho

[Estribillo]



2.4.1.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Este tema “Feed my Frankenstein” es del álbum *Hey Stoopid* (1991), que tuvo gran popularidad aunque no alcanzó a su último gran éxito de ventas (platino) *Trash* (1989), y que contenía la balada “Poison”, gran “radio hit” de finales de los 80, principios de los 90. A pesar de esto, esta canción es una muestra de la evolución de un artista con 20 años a sus espaldas, ahora más de 40, y prueba de ello es su inclusión en todos los recopilatorios y grabaciones en directo, a partir de su publicación. El propio artista consideró este álbum «mucho más diverso que *Trash*, porque éste es unidimensional y solo habla de sexo, en cambio *Hey Stoopid* presenta una gama de sentimientos, es muy romántico, a veces melancólico, y se parece a *Billion Dollar Babies*». Para este disco, además de la banda compuesta por entonces por Mickey Curry, (batería), Stef Burns (guitarra), Hugh McDonald (bajo) y Derek Sherinian (teclado), contó con colaboraciones de músicos invitados de auténtico lujo: los “*guitar heroes*” Joe Satriani, Steve Vai y Vinnie Moore, Slash de “Guns’n’Roses”, Nikki Sixx y Mick Mars de “Mötley Crue” y Ozzy Osbourne; de hecho en “Feed my Frankenstein” suenan las guitarras de Satriani y Vai, dos virtuosos de las seis cuerdas, y el bajo de Sixx.

Esta “literary cover” es de categoría D porque sólo encontramos del tema literario el nombre que asume un tipo corriente para asustar y atraer a su chica, todo ello en el escenario de una cocina. Utilizando la confusión de creador por criatura (que data de los films de la Universal), se identifica con ella en una personalización contemporánea, es decir, la canción recrea la dualidad criatura/cantante. Para este precursor del “shock rock” (que más tarde derivará en el “horror rock”) el tema es fantástico y surrealista a la vez; lo que está en las fuentes de lo cómico, está también en el terror. El desdoblamiento del cantante en “criatura”, según va narrando sus requerimientos sexuales, nos transmite una energía primaria que impacta en su numeroso público. Esta interpretación libre del concepto que se transforma en icono de excesos nos narra una recreación del personaje en un escenario “glam”, lleno de referencias sexuales, presentes en el vestuario y maquillaje del cantante, y que en concierto están rodeadas del habitual atrezzo gótico (guillotinas, serpientes, espadas, etc.); todo puesto al servicio de una audiencia masiva que va al

espectáculo a disfrutar integrándose en un submundo, automarginal e invocador del mal, como en un rito satánico colectivo, utilizándolo como diversión diferenciada.

“Alice Cooper” es el espejo de su público, utiliza un mito institucionalizado, como Frankenstein, y narra una experiencia de “fantasías sexuales” extremas para crear un espectáculo único, orquestado con su voz imponente que hace sentirse al público distinto, totalmente distinto a quien es en su vida cotidiana. Las comparaciones y proposiciones eróticas son de carácter gastronómico y antropófago, pero con un sentido humorístico y trasgresor. Veterano del “shock rock” y el “glam”, maestro de la música espectáculo, “Alice Cooper” llega a la gente con su potente voz y cuida una estética de lo “fantástico” que engancha. Este tema en clave de humor, como algunas producciones de cine de los 70 y 80 sobre Frankenstein, deriva de forma surrealista hacia la antropofagia. El cantante desarrolla el tema con intención marcadamente provocadora como si de una invocación a Baal se tratara (ese dios fenicio de connotaciones orgiásticas y rituales pecaminosos).

En esta versión libre, “la criatura” es afortunada porque tiene a una compañera a la que requiere con gastronómico entusiasmo. Asume el cantante el nombre de Frankenstein como reclamo, pues considera que éste posee el glamour de lo distinto, reafirmando las connotaciones eróticas de lo monstruoso. Original y vulgar, “Alice Cooper” utiliza el nombre de Frankenstein como reclamo amoroso. La indudable fuerza rítmica y vocal de “Alice Cooper” prende en el ánimo de sus oyentes que no precisan de la literatura para corear su tema, sino de fuertes estímulos. Aquí lo literario queda desvirtuado y sólo el famoso nombre del mito es un doble reclamo, interno en el texto de la canción y externo en el título convocador de fans.

2.4.2. “SNFU”

2.4.2.1. “SNFU” Y EL “HARDCORE PUNK”

Como es sabido por todo el mundo, el “punk” nació a mediados de los 70 en Inglaterra con una serie de grupos abanderados por los “Sex Pistols”, que forjaron una identidad estética y conceptual; sin embargo, aún hoy en día todavía se discute si el concepto musical nació en los Estados Unidos a finales de los 60, con “Iggy Pop & The Stooges”. Igual que en Inglaterra el “punk rock” de “Sham 69” o “Stiff Little Fingers” entre otros, evolucionó al “hardcore punk Oi!”, de corte político aún más anarquista, como el de “The Exploited”, “G.B.H.”, “UK Subs” o “Discharge”; en USA también el “punk rock” de “The Ramones” dio lugar a dos vertientes de “hardcore”, cada una perteneciente a las dos costas, como es tan frecuente en ese país. A principios de los 80, por un lado apareció en la costa Este el llamado “hardcore old school”, o “hardcore de N.Y.”, de grupos como “Agnostic Front” o “Sick Of It All”, con un sonido muy rápido y contundente, así como las letras, y que en los 90 influenciaría el “hardcore metal” de bandas como “Biohazard”, mezclado con “hip-hop”, o “thrash metal”, como “Sepultura”. Por el otro lado, en la costa Oeste surgió el “hardcore melódico”, o también conocido como “hardcore californiano”, cuyos precursores fueron los “Dead Kennedys”, que desde San Francisco asentaron un “punk” político, veloz y melódico, y que posteriormente adoptaría el movimiento “skate/surf” de Los Angeles y el resto de California con bandas como “Bad Religion”, “NOFX”, “Offspring”, “Pennywise”, “Rancid”, “Down by Law”, “Lag Wagon”, etc.

“SNFU” (Society’s No Fucking Use) es una banda canadiense de “hardcore punk” exponente del subgénero “skate punk” y pionera de la escena alternativa norteamericana de principios de los 80. Formada en 1981 por el excéntrico artista, cantante y letrista Ken Chinn (alias Mr. Chi Pig) y los hermanos gemelos guitarristas Marc y Brent Belke, ha tenido varias épocas, idas y venidas en las que solamente el cantante ha estado siempre presente, ya que a lo largo de todos estos años le han acompañado cerca de 30 músicos. Tras ganarse una reputación en el circuito alternativo norteamericano con sus energéticos directos y su dinámico sonido “punk” debutaron con ... *And No One Else Wanted to Play* (1985), editado por BYO Records y considerado una joya

del género, a los que siguieron *If You Swear, You'll Catch No Fish* (1986) y *Better Than a Stick in the Eye* (1988), éste último ya con Cargo Records hasta que la banda se disolvió por tensiones internas.

La segunda reencarnación del grupo fue la que más éxito tuvo, ya que saltó a la escena independiente, recalando en Epitaph Records (el sello de Mr. Brett, guitarrista de los “Bad Religion”, cabeza visible del “hardcore melódico californiano”), lo que les supuso un aumento de ventas de seis cifras y una buena cobertura logística mundial, tocando con las diferentes bandas del sello. En esta época editan los aclamados *Something Green and Leafy This Way Comes* (1993), *The One Voted Most Likely to Succeed* (1995) y *FYULABA* (1996). Tras la ruptura con la discográfica y tras varios problemas internos y sucesivos cambios de formación, editan *The Ping Pong EP* (2000), con Alternative Tentacles, discográfica de “Jello Biafra”, mítico cantante de los “Dead Kennedys”, y, finalmente, crean su propio sello Rake Records para la edición de *In the Meantime and In Between Time* (2004). Después de más problemas y cambios, vuelven a reaparecer en estos últimos tiempos con *Never Trouble Trouble Until Trouble Troubles You* (2013) y *I Wanna Be an East Indian* (2014).

Desde Vancouver, Mr. Chi Pig (voz), los hermanos Marc y Brent Belke (guitarras), Rob Jonson (bajo) y Dave Rees (batería), dejaron su huella en la evolución del “punk rock” al “hardcore”, con LPs tan magníficos como *The One Voted Most Likely to Succeed* (1995), grabados en su tierra, luego masterizados y editados en L.A., como bien prueba esta “literary cover” sobre Frankenstein, que musicalmente es una pequeña muestra de la fructífera época con Epitaph, y que letrísticamente es una hermosa adaptación libre del clásico.



2.4.2.2. LETRA Y TRADUCCIÓN

SNFU “Lovely Little Frankenstein“

I wonder what Mom and Dad
Would say
I wouldn't want to bring them shame
I know one day I'll have to tell them
Oh yes I'll them about "it"
My lovely little Frankenstein
A love like ours is hard to find
My lovely little Frankenstein
A love like ours is best left blind
It lives up on a darkened hill
Big city life would bring him death
A close personal friend of mine
My lovely little Frankenstein
It listens as I quietly talk
While hand in hand on our
Nightly walk
I get lost in it's eyes as it stares
Into mine
My lovely little Frankenstein

SNFU “Pequeño adorable Frankenstein”

Me encantaría saber lo que mis padres
Dirían
No quisiera avergonzarles
Sé que algún día tendré que contarles
Oh, si les hablaré sobre “eso” (“él”)
Mi querido pequeño Frankenstein
Un amor como el nuestro es difícil de encontrar
Mi querido pequeño Frankenstein
Un amor como el nuestro es mejor no verlo
Vive arriba en una oscura colina
La vida de la gran ciudad lo mataría
Un amigo próximo muy cercano y personal
Mi querido pequeño Frankenstein
Me escucha mientras calmadamente hablo
Mientras de la mano
Paseamos de noche
Me pierdo entre sus ojos mientras mira
A los míos
Mi querido pequeño Frankenstein

2.4.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

En primera instancia, antes de centrarme en la letra de la canción, quiero poner de manifiesto que, instrumentalmente y a nivel de interpretación, este tema consigue una fuerza “emocional” y sonora que es un claro ejemplo de la evolución del “punk”, que, desde su nacimiento en los 70, de un sonido “roquero” se acelera en el “hardcore”, en este caso “melódico” (característico de la costa oeste estadounidense), con velocidad, pero con voces, sobre todo los coros, como de “surf rock”, rozando el “pop”; pero eso sí, con contundencia sonora y un “tempo” acelerado, rasgo que marca la diferencia entre el “hardcore” y el “punk rock” más clásico, como el de los prototípicos “Sex Pistols”.

Dentro de las interpretaciones libres del mito, es ésta una “literary cover” de categoría D. Nos encontramos otra vez, como en el caso del tema de Cooper, con el atractivo del componente erótico de lo monstruoso, prefigurado aquí como la fantasía amorosa de una adolescente y el lenguaje del amor secreto, expresado de una manera sentimental, y escondido de toda perturbación externa. Así, en dos mundos paralelos e irreconciliables, una adolescente narra su relación sentimental con la criatura de Frankenstein y desde las primeras estrofas expone sus dudas acerca de cómo explicar a sus padres este “affaire”.

El estribillo es el lamento eterno del amor prohibido, sobre todo «A Love like us is hard to find», que marca la historia de forma que la letra es un alegato del “amor libre”. Transmite la certeza de una impresión por parte del resto de la sociedad, reforzada por la opinión paterna, que no supone una barrera infranqueable para la voz de la canción, ya que por sus palabras podemos afirmar que se encuentra enamorada de “eso” (“it”). Aquí también se produce la deformación del mito, adaptando la criatura al nombre de su creador, pero al ser una adaptación libre del mito (tipo D), no lo tendré en cuenta como ya he explicado. “SNFU” se expresa musicalmente con melancólico efecto, creando una fantasía que adapta el clásico en un singular y raro esfuerzo para conectar con el desconcierto de quien ama a un monstruo.

III. ROBERT LOUIS STEVENSON

1. INTRODUCCIÓN

1.1. VIDA Y OBRA

Robert Louis Stevenson nació en Edimburgo, en 1850 y murió en Vailima (Cinco Ríos), Samoa en 1894. Hijo de un ingeniero de faros, nieto de un predicador de la Iglesia escocesa, inició sus estudios de ingeniero que no completó. Para introducirse en otro trabajo, estudió derecho en Edimburgo, consiguió su licencia de abogado, pero pronto decidió dedicarse a la literatura, pasión que inició a los 16 años con su primera obra; no sin esfuerzo adquirió renombre mundial. Sus obras más emblemáticas son: *The New 1.001 Nights* (1882), *The Treasure Island* (1883), que es la más popular, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), que es la más influyente en la cultura contemporánea (cine, comic, música, etc.) y que ha sido semilla de novelas negras y relatos de ficción y terror, *The Black Arrow* (1888), *The Master of Ballantrae* (1889), novelas cortas, poesía, viajes y oraciones.

La enfermedad, que desde la infancia marcó su existencia, se agrava a los 25 años, eso le hace buscar un clima más suave, como el de Francia, donde conoció el ambiente de Barbizon y su escuela de artistas. El espíritu viajero le acompañó siempre, desde sus viajes con su padre por Escocia, a su propio viaje hasta California, y a los mares del Sur cuando ya es un reconocido escritor. Tras dos cruceros decide instalarse en Samoa, donde vivirá hasta el final de su vida, una vida plena e intensa, rodeada de una familia que le ama y un gran número de amigos que tienen el privilegio de tratarle. Stevenson, como viajero atento, recoge experiencias de todo ser humano que conoce y comunica sentimientos y emociones al construir los personajes de sus posteriores narraciones. Fue, además, un artesano del lenguaje, lo que hace de él un escritor inspirado, claro y directo.

The Strange Case of Dr. JEKYLL and Mr. HYDE

De manera novelada nos presenta Stevenson el desdoblamiento neurótico que lleva al Dr. Jekyll a la liberación de sus instintos, pensando que

podrá salir y entrar en la aventura del yo escindido, pero su oscuro narcisismo desembocará en tragedia, y el desencadenante es el sentimiento de culpa que le produce no controlar a su voluntad el resultado de la droga. Stevenson, dos años después de escribir esta novela, dijo que la inspiración onírica le brindó la mitad del argumento ya que, desde sus tiempos de estudiante, soñaba secuencialmente y así llevaba una doble vida; anticipó, con esta reflexión, la conclusión de Freud acerca del proceso de elaboración del inconsciente. El retorno involuntario de los efectos de la droga es la siniestra pesadilla de Jekyll. Hyde realiza los deseos más reprimidos de Jekyll, con la muerte de Hyde concluye el relato y la dualidad.

Hyde es (“hide”) lo escondido de Jekyll, lo siniestro según Freud, padece una regresión narcisista. Jekyll, obsesionado por el horror de su otro yo, no puede salir de su mundo subterráneo y, como Hades, señor del Tártaro (infierno), autoelimina el mal, para hundirse definitivamente en él.

Treasure Island

A los 31 años, ya reconocido como escritor de ensayos y relatos, gesta la más popular de sus novelas, *La Isla del Tesoro*, que es una vuelta a la infancia y un viaje iniciático. El temperamento cálido de Stevenson concuerda con todo tipo de personas, de razas, condiciones y edades diferentes. La conexión con su hijastro es una muestra más de su amabilidad. Una tarde de lluvia traza un mapa, con el escolar en vacaciones, y comienza a fabular una historia a través de ese mapa. Al principio la llamó *El Cocinero del Mar*, centrada en John Silver, emblemático pirata, pero fue su primer editor quien cambió el título. El señor Henderson acertó plenamente con el título, demostrando una comprensión por la obra que va más allá del pintoresco pirata y hace de esta novela de iniciación juvenil, paradigma de la aventura y el viaje. De las lecturas infantiles y los cuadernillos para colorear de un penique, le quedó a Stevenson la afición a dibujar mapas, como el que ideó para la novela, que envió a su primer editor y éste perdió: «El mundo era simple antes de conocerlo, un miserable mundo de un penique, pero estaba todo coloreado de aventura» (Stevenson (2006), 147).

Aunque la enfermedad podía haberlo sumido en ese mundo miserable, Stevenson, lleno de alegría de vivir, todo lo coloreó de aventura e hizo lo difícil sencillo, con esa maravillosa simplicidad que hace fácil la comprensión de su obra. ¿Quería Stevenson ser famoso? Lo fue, y además, popular. Quería vivir sólo del oficio que amaba, la escritura, del que se sabía dueño, su pasión por narrar fue la constante de su vida. Tusitala (“el que cuenta historias” como le llamaron los samoanos) también escuchaba y comprendía a quien le narraba su aventura, hacía suyo el espíritu de la anécdota, el pintoresquismo del paisaje, la sutil rareza de lo intuído detrás de la tradición real o fabulada que le era entregada por el otro y, en un ejercicio de dualidad constante y creativa, hacía suyo lo leído, lo narrado, lo intuído y expresado torpemente, para escribirlo y hacer literatura.

La gran humanidad de Stevenson hace que llame a los nativos de las islas del Pacífico “sus nuevos semejantes”, les da el derecho a ser diferentes y, como buen romántico, valora en ellos el instinto de parentesco que le recuerda el sentimiento del clan escocés. Estima que estos sentimientos son comunes a las sociedades primitivas arraigadas a sus tradiciones. Comprendía a los samoanos, como comprendió a todos los que trató, porque tenía la pasión de la empatía y murió feliz porque llegó a la muerte lleno de esperanza. Su eterna adolescencia le dotó de alegría y simplicidad, como en los cuadernillos que coloreaba en su niñez. Construyó sus personajes con naturalidad, volvió a las viejas historietas de piratas como quien vuelve a ser niño y por eso *La Isla del Tesoro* no es sólo una aventura náutica, sino una escapada a la libertad, una novela de evasión en busca de la felicidad.

«Un brusco regreso a la sencillez, como expresión de una ardiente sed de felicidad. Ese es el lugar que ocupa Stevenson en la historia de la Literatura» (G. K. Chesterton).

1.2. EL DOBLE COMO PERSONAJE MALDITO: MR. HYDE

1.2.1. LA DUALIDAD, NUEVA FÁBULA DEL BIEN Y DEL MAL

De la historia de Hyde y Jekyll, dice Chesterton que, aunque la fábula puede parecer loca, la moraleja es sana. La novedad es el descubrimiento de que dos hombres son un ser y aquí nos encontramos con la dualidad pura de un hombre, hijo de puritano escocés, que habla de libertad trasgresora y ciencia experimental incontrolada. El relato es una tragedia y el experimento un fracaso, pero la invención es un logro literario. Para la moral victoriana, a la que la novela critica, hay algo asfixiante y degradado que es la niebla del diablo en toda la historia, que inclina a la perversidad como reverso del tedio de la respetabilidad.

¿Cómo, desde la moral presbiteriana de su formación, pudo crear este tema, una invención tan original? Necesitaba un asunto que fascinara al público, dando la espalda a todo lo decadente, creando algo distinto que está en el lado oscuro de la mente. En un ambiente severo e hipócrita, como el de la sociedad de las clases medias de Londres, cuidadosas de su reputación, surge Hyde, la sacudida del mal, que acaba destruyendo a Jekyll, su creador. Stevenson, tan dado a los romances irreales como buen escocés, al crear a Hyde y Jekyll sintetiza el espíritu de los nuevos tiempos. Con lucidez y lógica, narra este alegato contra la soledad, que sale mal. Jekyll es débil, cuando descubre que la combinación química fue en parte accidental y que él no puede controlarla, se viene abajo y toda la respetabilidad victoriana con él. Stevenson, en el enigma de la dualidad y la moralidad que proponía al lector, abre las puertas a la ficción moderna.

Lo más sorprendente de Stevenson es su brillante individualidad. Cuando uno lee sus obras observa que nada queda de aquel niño enfermo que Cunny, su niñera, cuidó con tanta dedicación; y que, la bruja de la noche, que era su enfermedad, no apagó la luz que poseía y que, con tesón, sacó de sí mismo, engrandeciendo la literatura de su tiempo. Con valor vivió su vida de enfermo y creó aventuras que fueron más allá de sí mismo. Su estilo es él mismo, lleno de esperanza. Artesano perfeccionista y tenaz, acompañaba su

modo de escribir al tema de cada narración. Sus personajes cobran vida con frases solventes, destacando los rasgos que los definen.

1.2.2. MR. HYDE: EL DOBLE MALDITO

En el mundo moderno es común afirmar la existencia del lado oscuro (“dark side”), no tanto como una anomalía de la condición humana, que sería el pensamiento de la mentalidad victoriana, sino como una realidad psicológica. En el extraño caso de Stevenson, cobra vida el lado oscuro de Jekyll que se desdobra en Hyde; para dar cuerpo a tal personaje no emplea el autor características repugnantes en su materialización, pero sí inquietantes. En las calles de Londres, Hyde sería un personaje raro, al que le va grande la ropa, y que visto de cerca, presenta una fisonomía simiesca y ruda. En una época tan influída por el narcisismo, es inteligente y muy didáctico recurrir a una regresión biológica para expresar el mal, como algo no humano, sino primario. Hyde no es un animal, es el lado salvaje del contenido Jekyll, que actúa en la sombra, con irracionales arrebatos.

La constatación de la dualidad y su angustia lleva al Dr. Jekyll a predecir que el hombre es dual e incluso puede tener personalidades diversas e independientes, ésta es la clave de la narración, germen de muchas inquietudes creativas desde su alumbramiento. El carácter moral de Stevenson lo lleva a una reflexión sobre el mal que marca toda la historia; alerta al lector de que, aunque los logros científicos son infinitos, hay experimentos que no se deben materializar. Mr. Hyde es un maldito incontrolado, ya que, aunque su creador aspiraba a que fuera su válvula de escape, la libertad que su estatus social no le permitía, se produce un fallo de la ciencia, que provoca que la fórmula se convierta en una maldición. Es decir, el fallo de la droga causa el desdoblamiento del yo íntimo, que, desde el punto de vista del psicoanálisis, se puede interpretar que produce un efecto no deseado, aflorando el lado incontrolado y salvaje del ser humano. «Stevenson, por su parte, se conformó con legarnos un mundo cerrado y determinista en el que después de hacer una elección no era posible la vuelta atrás...» (Ballesteros (1998), 299).

1.2.3. ECLOSIÓN DE LA DUALIDAD

Stevenson pudo haber elegido su vieja Edimburgo para narrar la historia de ese Dr. Jekyll solitario, que busca su antídoto contra el aburrimiento de la vida burguesa y respetable en el desdoblamiento de su ser, pero prefirió Londres porque, en la época en que publicó su novela, era una ciudad escindida entre el mundo ordenado de la sociedad victoriana y ese nuevo mundo de mujeres que claman por sus derechos y que frecuentan las calles. Ese Londres que también es sórdido y donde cualquiera puede ser un malhechor sin nombre y actuar a su antojo como Hyde. Esa fragmentación del mundo social que se precipita en la división del yo, es la gran invención del extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. A la complejidad del mundo londinense añade Stevenson la diferenciación del personaje de Hyde que provoca más extrañamiento e inquietud que temor o un nuevo terror, el psicológico.

Luego destaca la ansiedad que provoca en el lector el fallo de la ciencia que supone el experimento de Jekyll. El modelo de respetable científico que reprime sus emociones e impulsos, típico producto de la educación inglesa del XIX, ejemplo de hombre íntegro, se ha desdoblado en un capricho infernal. La inquietante dualidad de Londres, ya iniciado el declive del Imperio británico, se materializa en la realidad social del Londres sórdido, y en 1889 se acentúa con la aparición de Jack el Destripador; así la metrópoli será un laberinto oscuro y poderoso, como apunta el extraño caso, donde cualquier anomalía puede producirse.

La originalidad del tema ha sido semilla de novelas, películas, comics, etc. que propiciaran géneros y subgéneros, llegando a las corrientes musicales alternativas, tanto de recreación del tema, como de evocación de los personajes. Muchas obras artísticas posteriores abordan el tema de la dualidad o el “dark side” versionando, basándose o mencionando el “shocker” (novelita breve de corte sensacionalista de la época victoriana) de R. L. Stevenson, quizás la obra más importante que se ha escrito acerca del doble o “doppelgänger”.

1.3. EL HÉROE ROMÁNTICO COMO PERSONAJE MALDITO: EL PIRATA

1.3.1. EL PIRATA

La figura del pirata es ambivalente en el imaginario colectivo, por un lado, está el pirata joven y atractivo, raptador de doncellas, con las que mantiene breves romances y después desaparece a la luz de la luna y entre las olas y, por otro lado, el viejo pirata marcado por la mutilación, el rencor y el exceso, que sobrevive a terribles aventuras sin brillo y sin gloria o es colgado en el palo mayor. En cualquier caso, el pirata ha mantenido siempre el encanto trasgresor de lo distinto, sea su final trágico o no, y ha dado muchísimo juego en la expresión romántica del comic, el cine y la literatura, como atestiguan algunos ejemplos como los films clásicos *El Corsario de Hierro* y *El Diablo de los Mares*, o Pepe Lobo y los piratas de Pérez Reverte; además del reciente rebrote del género con las películas de la saga de *Los Piratas del Caribe*, protagonizadas por el Capitán Jack Sparrow, interpretado por Johnny Deep, que es un pirata peculiar, pero quizás un poco tonto o inocente.

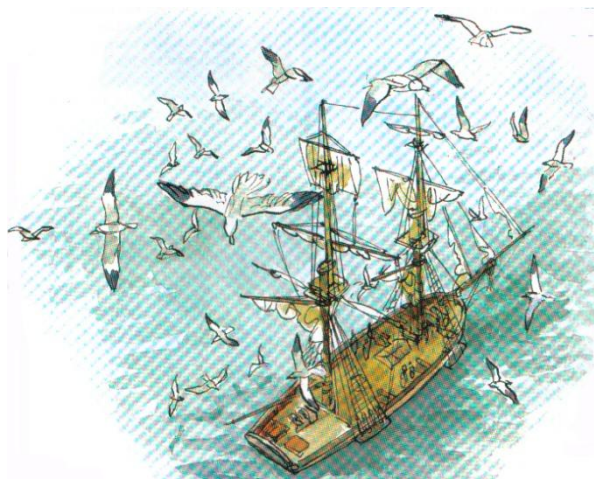
El abandono del héroe a merced de las aguas es el renacer a la vida aventurera, y cualquier pirata que se precie esperará el momento de tomar barco ajeno e izar su bandera con una calavera, el largo cabello al viento, listo para travesías arriesgadas, motines y todo lo necesario para conseguir su objetivo. El Long John Silver de *Treasure Island*, es el viejo pirata que jamás se da por vencido, hábil simulador de sus intenciones, pues, por ejemplo, como cocinero de la nave es limpio y se desenvuelve perfectamente. Silver es un buen orador y se gana a Jim con su lenguaje elocuente. Cuando Jim, oculto en el barril de manzanas, escucha los planes del motín, se prepara para informar y desbaratar la acción. El chico se convertirá en héroe y el pirata seguirá siendo un pirata. Vigilará el timón para dirigir el barco de la isla del Tesoro a la del Esqueleto, para guiarlo por el rumbo adecuado. Rey del disimulo y hábil marino, Silver, superviviente nato, sobrevivirá a su declive, se llevará una parte del tesoro y se reunirá con su mujer. No es un héroe maldito como el pirata de los relatos románticos, es un prosaico y pintoresco pirata con el que es muy difícil no simpatizar.

Pero *La Isla del Tesoro* es una novela para muchachos y la seducción de un viejo pirata, como John Silver, es muy apropiada para la mentalidad adolescente, ya que tiene mucho de personaje pantomima, dispuesto a seducir y a traicionar para conseguir sus fines. Sus logros son su credo y él vive bajo una bandera ausente de honor y de moral. Sin convicciones vivieron los piratas, como viven algunos artistas de rock, por eso sus figuras literarias, como este caso, son un atractivo para sus creaciones musicales.

1.3.2. LOS PIRATAS DE LA ISLA DEL TESORO

Billy Bones promete a Jim cuatro peniques al mes por estar atento a la llegada de un hombre con una sola pierna. Así inicia el joven Hawkins su relación con los piratas. Billy Bones es el reclamo seductor de la ilegalidad, afirma haber recorrido el mundo por los mares, y las cicatrices en sus manos y rostro evidencian que no ha sido de manera sencilla. Como Black Dog, al que le faltan dos dedos de la mano izquierda, o Pew, que es ciego, las carencias son secuelas de su coraje que acompañan su distorsionada catadura moral.

Todos los piratas parecen tener mutilaciones y oscuras intenciones, pero John Silver hace su aparición bajo la protección de la mentira. Jim, poseedor del mapa, le conoce en su taberna de Bristol, donde comienza a ser víctima de su seductora captación. Aquí ese hombre de una sola pierna, lleno de capacidad para el embuste, en ningún momento es asociado por Jim con el hombre que mencionó Billy Bones. Tan sabia es la actitud vital de John Silver que, aún siendo portador de una pata de palo, parece un hombre entero.



(Stevenson (1996),122)

2. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE ALGUNAS “LITERARY COVERS” DE R. L. STEVENSON

2.1. INTRODUCCIÓN A LAS “LITERARY COVERS” DE STEVENSON

Igual que *Frankenstein*, la novela de Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll & Mr. Hyde* ha sido una fuente de inspiración habitual, no sólo en el rock, sino en el panorama musical en general de finales del XX y principios del XXI. La referencia a la obra como lógica asociación al tema de la dualidad es un recurso frecuente en composiciones musicales de cualquier género o estilo. En el amplio espectro del pop hay artistas muy variados que mencionan o tratan la novela en alguna canción; desde grandes artistas consolidados, como “Supertramp”, “Rod Stewart” o los mismísimos “ABBA”, grandes solistas femeninas como Sheryl Crow, Barbara Streisand o la noña Britney Spears, pasando por el infame David Hasselhof (otro filmstar), hasta los desconocidos “Graveyard Boulevard”, “Leloup Jean” o los recientes superventas “Snow Patrol” y “Egle-Eye Cherry”. También hay ejemplos de artistas de música electrónica: “Plumb”, “Out Kast”, “Petra”, “Cloven Hoof” y los clásicos del dance “Ace of Base”, de “rap/hip-hop”: “Eminem”, “Snoop Dog”, “DMX”, “2pac”, “Ice Cube” y “RZA”, y de “reagge”: “Wombats” y Gill Scott Heron.

Dentro del rock hay también muchísimas canciones que mencionan la novela, abordando así la dualidad, como, por ejemplo y por citar sólo algunas, “Sacrifice” de “Disturbed” (“new metal”), “Comforting lie” de “No Doubt” (“indie”) o “Natives” de “Blink 182” (“punk rock”). Pero, desde un punto de vista estricto, no son este tipo de canciones “literary covers” propiamente dichas, por tanto, si algunas merecen ser estudiadas y analizadas, son aquéllas que tratan sobre la obra. Así pues, con la excepción de “Iced Earth”, que he descartado para intentar no ser repetitivo en lo que a artistas musicales se refiere, y el tema de “Lujuria” “Dr. Jekyll & Mrs. Hyde”, el listado de las “literary covers” sobre la obra de Stevenson a analizar es a mi juicio muy representativo. Por último cabe aclarar que la otra obra de Stevenson que analizamos, *Treasure Island*, aparte de ciertas versiones y menciones en canciones de música “folk”, no ha tenido ninguna versión musical relevante en el rock, más que la que analizo.

2.2. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO A

2.2.1. “RUNNING WILD”

“Running Wild” es una banda alemana considerada como una de las fundadoras, junto a “Helloween”, “Rage”, “Bling Guardian”, entre otras, del estilo europeo de “speed”/“power metal” de los 80. Aunque comenzó a finales de los 70 en Hamburgo, no consiguió afianzarse hasta mediados de los 80 y tuvo su gran época a finales de esta década y en la de los 90. Luego ha tenido una serie de idas y venidas, gracias a un público fiel, no sólo en su país, sino en otras partes del mundo: principalmente Europa, pero también EEUU e, incluso, Japón y Sudamérica.

Tras dos primeros discos: *Gates to purgatory* (1984) y *Branded and exiled* (1985) de sonido “black metal” y onda satánica, muy en boga en la época que fueron duramente criticados, Rock’n’Rolf Kasperek, voz, guitarra rítmica, compositor, letrista y líder de la banda, como único miembro fundador estable, decidió adoptar la temática histórica, centrándose en la piratería. Así editó *Under Jolly Roger* (1987), primer trabajo del gran legado musical de “Running Wild”. Creadores del “Pirate Metal” (“metal pirata”), un subgénero temático que en lo sucesivo tendrá sus seguidores e imitadores, grabaron álbumes como *Port Royal* (1988), *Death or Glory* (1989) y *Pile of Skulls* (1992) que no sólo definieron su temática, sino que fueron parte de su mejor momento creativo.

Con los diferentes cambios de formación y tras perder a los excelentes músicos del período emblemático (los guitarristas Majk Moti y Axel Morgan, el bajista Jens Becker y el batería Stephan Schwarzman), la banda toma otra dirección en *Black Hand Inn* (1994) y la trilogía *Masquerade* (1995), *The Rivalry* (1998) y *Victory* (2000), centrándose en la temática Bien/Mal. A partir del 2000, la banda intenta retomar el sonido clásico con *The Brotherhood* (2002), *Rogues on Vogue* (2005) y, el recientísimo, *Shadowmaker* (2012). Tras 28 años y 14 discos de estudio, en 2014 se publicó su biografía oficial, escrita por Jens Pohl, titulada *Running Wild Death and Glory: The Story of a Heavy Metal Legend*.

2.2.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

RUNNING WILD “Treasure Island”

Squire Trelawny and Dr. Livesay having asked me, Jim Hawkins,
to tell everybody the whole tale about the 'Island',
Flint's treasure and Mr. Silver,
keeping nothing back but its position and that only,
because the major part of the treasure has not been lifted yet.
I personally think we would never have begun this adventure
and set course with the 'Hispaniola', if we had known
what would happen and that some of us would never return,
having lost their lives. Sometimes the whole story haunts to my dreams
and brings me the worst nightmares I ever had.
That's when I hear the cries of the fallen,
the waves pounding the rocks on the coast and Captain Flint's
raw voice screaming: 'Pieces of eight! Pieces of eight! Hahahah!'.
And I tell you, no oxen and wain ropes will ever take me
back to 'Treasure Island'!!!

Mr. Bones is fighting 'Black Dog'
He wants to split him to the chine
'Blind Pew' the bringer of the spot
Horse-hooves trampling his spine
We have the map to start our trip
The 'Squire' has the ship and the sailors
'Long John' is the man with the grip
No one knows he will raid us

The yell of the slain
The waves on the rocks
Captain Flint's raising hell
He's calling my name
To drive me insane

Treasure Island
Where the brave fell
A one-legged devil
From the pit of hell
A greedy demon on his treasury
Cursed the island, oh, eternally

'Long John' is spreading his law
Hatching a death bringing plot
I show up in a council of war
What I heard in the barrel from this toad

The yell of the slain
The waves on the rocks
Captain Flint's raising hell

He's calling my name
To drive me insane
But I'll never return to

Treasure Island
Where the brave fell
A one-legged devil
From the pit of hell
A greedy demon on his treasury
Cursed the island, oh, eternally

We see the land, shining sand
But it can be our grave
I jump the boat, overload
Trying to be too brave
Burning sun, find 'Ben Gunn'
Assassins claim the ship
I cut the rope, I try to cope
To free it from 'Hand's' grip

Pulling row, cannon law
The jolly-boats last trip
Killing tried, stockade fight
'Silver's' villains quit
Abandonment, to 'Silver's' hand
A cunning pact is made
Trick or treat, make scoundrels
Bleed, their dullness will be paid

I stumble to the stockade
The sweat drips from my brow
No one keeps a lookout, oh no!
The rabble owns it now
'Silver' tries to shield me
The 'Black spot' comes again
He throws the map onto the ground
He plays a tricky game

Pickaxe, rope and shovel
The dead-man marks the way
No chest, no gold, no silver
2 guineas is their pay
Musket cracks like thunder
The blood is running red
'Ben Gunn' kept the treasure
From the beginning to the end

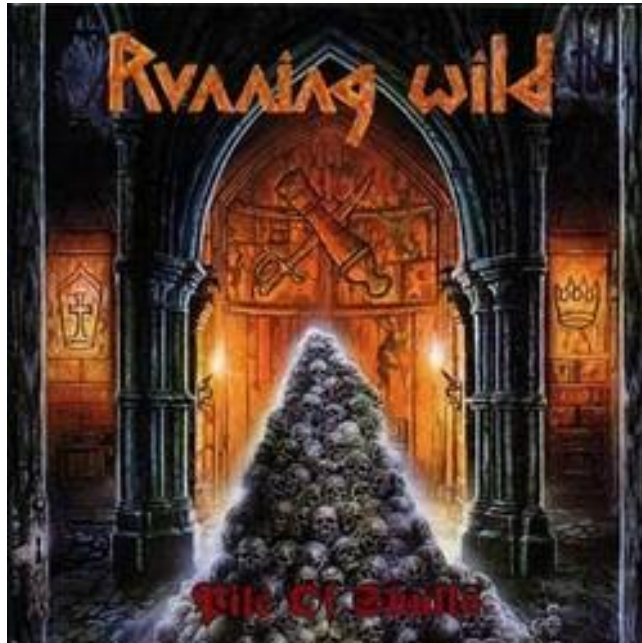
When we put back to the sea
'Silver's' chains are doubly tight
'Long John' and his counterfeit key

Sidle away into the night

The yell of the slain
The waves on the rocks
Captain Flint's raising hell
He's calling my name
To drive me insane
But I'll never return to

Treasure Island
Where the brave fell
A one-legged devil
From the pit of hell
A greedy demon on his treasury
Cursed the island, oh, eternally

Treasure Island
Where the brave fell
A one-legged devil
From the pit of hell
A greedy demon on his treasury
Cursed the island, oh, eternally



RUNNING WILD “La Isla del Tesoro”

«El caballero Trelawny, el doctor Livesay, y los demás gentiles hombres me han pedido que relate los pormenores de lo que aconteció en la Isla del Tesoro, del principio al fin y sin omitir nada, excepto la posición de la isla, y ello por la sencilla razón de que parte del tesoro sigue estando allí, ...» (Stevenson (2011), 15) (6 primeras líneas).

Personalmente creo que nunca habríamos comenzado esta aventura y seguir el curso de la “Hispaniola” si hubiéramos sabido lo que iba a pasar y que algunos de nosotros nunca volvieran, perdiendo sus vidas.

«...; en las peores pesadillas que padezco, siempre oigo los gritos de los caídos y el oleaje batiendo contra sus costas o me despierto sobresaltado con el agudo grito del Capitán Flint perforándome el tímpano:

¡Doblonos de a ocho! ¡Doblonos de a ocho!

Y por lo que a mí respecta, ... Ni atado a un carro de bueyes volvería yo a aquella isla» (Stevenson (2011), 275) (Último párrafo).

El Señor Bones está luchando con “Perro Negro”
Quiere partirlo por la mitad
El “Ciego Pew” el que trajo la mancha
Cascos de caballo clavados en su espalda
Tenemos el mapa para empezar nuestro viaje
El “caballero” tiene el barco y los marineros
“Long John” es el hombre al timón
Nadie sabe a dónde nos conducirá.

Estríbillo :

Los gritos de los asesinados
Las olas en las rocas
El Capitán Flint está trayendo el infierno
Me está llamando por mi nombre
Para volverme loco. / Pero nunca volveré a ...

La Isla del Tesoro
Donde los valientes cayeron
Un diablo con una sola pierna
Desde el pozo del infierno
Un codicioso demonio en su habitación del tesoro
Maldijo la isla, oh, eternamente.

“Long John” está aplicando su ley
incubando una muerte trayendo un complot
Lo puse en evidencia en un consejo de guerra
Que yo escuché en el barril de manzanas.

Estribillo

Vemos tierra, brillante arena
Pero puede ser nuestra tumba
Salto al bote, sobrecargado
Tratando de ser valiente (Intentando ser demasiado valiente)
Sol ardiente, encuentra "Ben Gunn"
Asesinos reclaman el barco
Corto la cuerda, traté de arreglármelas
Para liberar el timón (el barco) del gobierno de "Hands" (Israel).

Tirando de línea, la ley del cañón
El último viaje de los Jolly-boats (barcas piratas)
Asesinato probado, lucha por la empalizada
Los villanos de "Silver" abandonan (renuncian)
Abandonados, en las manos de Silver
Un astuto (ingenioso) pacto es hecho
Truco o trato, hacen sinvergüenzas
Sangrad, pagarán su torpeza.

Doy con la empalizada
El sudor cae de mi frente
Nadie en el puesto de guardia (nadie guarda la atalaya)
La chusma la gobierna ahora
"Silver" trata de protegerme (escudarme)
La "Mancha Negra" viene otra vez
Él tira el mapa al suelo
Él juega un difícil juego.

Piqueta, cuerda y pala
El muerto señala el camino
Ni cofre, ni oro, ni plata
2 guineas es su pago
El Mosquete cruje como el trueno
La sangre roja está corriendo
"Ben Gunn" guardo el tesoro
Desde el principio hasta el final.

Cuando nos volvemos a ver
Las cadenas de "Silver" están doblemente apretadas
"Long John" y su llave falsificada
Se esconden furtivamente en la noche.

Estribillo x 2

2.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

El compositor y miembro fundador, Rock'n'Rolf Kasperek (voz y guitarra rítmica), siempre se ha inspirado en la temática de los piratas no sólo en sus letras, sino también en muchos otros aspectos: concepto global de los álbumes, vestuario, grafismo, atrezzo, ..., incluso, Adrian, la mascota de la banda, es un pirata cadavérico que aparece a menudo con un típico sombrero y su cabeza enmarcada con dos tibias, como el "Jolly Roger", que es la denominación inglesa para la calavera pirata. Por esta razón, "Running Wild" está considerado por la crítica y el público como la mejor banda, y pionera ¹¹ del "heavy metal de piratas", que estableció, definitivamente, las bases del "pirate metal" que artistas, como "Aleström" (Escocia), "Cristal Eyes" (Suecia) y "Orden Ogan" (Alemania), recogieron el testigo y, desde los 90 hasta hoy en día, vienen facturando este subgénero temático cuya inspiración tiene referencias de todo tipo: fantásticas, góticas, románticas, etc. y que se practica en un subestilo musical concreto, como es el "power metal" europeo (para ampliar la denominación de alemán, aunque éste sea el país más prolífico).

En lo concerniente al estudio, este tema es un ejemplo idóneo para explicar cómo la influencia de la literatura fantástica en el rock aumenta con el florecimiento de los subestilos y tuvo un punto álgido a finales de los 80 y principios de los 90 del siglo XX. Musicalmente es una buena muestra de una de las tendencias de la evolución del "heavy metal", el "power metal" más rápido y melódico, con voces agudas, solos y "riffs" veloces, y con una base rítmica de batería y bajo con gran presencia. Un elemento muy significativo de la canción es la melodía que se intuye al principio, que suena como un eco, pero que va evolucionando y acoplándose al "riff" principal a lo largo de los más de 10 minutos que dura el tema. De este modo consigue que se recuerde tanto o más que el propio coro, que suele ser la parte más pegadiza de una canción. En este caso, escuchando los coros de la canción, son llamativos porque da la impresión de ser cantados por una cuadrilla de piratas borrachos en una taberna o en medio de un abordaje. De cualquier manera, Rolf Kasperek compuso una digna versión literaria debido en gran parte a la fidelidad a la obra

11. Por otro lado también es mencionada a menudo la banda californiana **Dammaj** como el primer álbum con temática pirata del Heavy Metal, *Mutiny* (1986) editado por Roadrunner.

original, y esto lo demuestra la síntesis con la que resume el argumento de la novela de Stevenson, incluyendo todas las partes del viaje y a todos los personajes con relevancia en el relato. Igual que con muchas de sus composiciones anteriores, sus temas sobre piratas históricos, como “Calico Jack” o “The Ballad of William Kidd”, recrea a la perfección el mundo de los piratas y, en esta ocasión, con el aliciente de que su fuente no es histórica, sino literaria.

Por último, y en vez de comentar otros aspectos, me interesa sobremanera el uso que ha hecho el autor de la canción de la intertextualidad y que refuerza el sentido de fidelidad a la obra original. Más allá de la intertextualidad entre la letra de la canción y la novela, sobre todo los nombres de los personajes y algunos lugares, creo que es relevante para el estudio centrar el análisis en el texto testimonial en primera persona que antecede a la canción propiamente dicha. Esta primera parte de la canción, la parte dicha por un joven Jim Hawkins, es una especie de collage compuesto por las 6 primeras líneas, una confesión inventada por el músico y el último párrafo de la novela de Stevenson, como he indicado en la traducción de la letra. Este testimonio dialógico, no sólo introduce la historia, sino que corrobora la fuente y nos da paso a la canción propiamente dicha. Esta intertextualidad, como ya expuse con “Rime of the Ancient Mariner” de “Iron Maiden”, es el rasgo definitorio para clasificar esta “literary cover” como tipo A, pero si se realiza un análisis exhaustivo de esta intertextualidad se puede ver que no es tan directa como las dos partes citadas de Coleridge y, por tanto, no es tan fiel al original, por lo que en una posible subcategorización el tema de “Iron Maiden” es A1 y el de “Running Wild” es A2.

SQUIRE TRELAWNEY, Dr Livesey, and the rest of these gentlemen having asked me to write down the whole particulars about Treasure Island, from the beginning to the end, keeping nothing back but the bearings of the island, and that only because there is still treasure not yet lifted, I take up my pen in the year of grace 17-, and go back to the time ... (Stevenson, 1)

Oxen and wain-ropes would not bring me back again to that accursed island; and the worst dreams that ever I have are when I hear the surf booming about its coasts, or start upright in bed, with the sharp voice of Captain Flint still ringing in my ears: ‘Pieces of eight! Pieces of eight!’ (Stevenson, 224)

Una vez aclarado esto, y realizando dicho análisis de las dos citas que se corresponden más o menos con el texto de la canción, se puede observar que, aunque no es una intertextualidad directa, tampoco es tan indirecta como la de las glosas de Coleridge. A pesar de que se realiza con el mismo objetivo, que no es otro más que intentar contemporaneizar el lenguaje, en la canción basada en el relato de Stevenson hay partes y frases literales que permanecen, como, por ejemplo: «Oxen and wain-ropes», «having asked me», «keeping nothing back» o los nombres y títulos de los dos primeros personajes «Squire Trelawney, Dr. Livesey». Por el contrario, también se han recortado (the rest of these gentlemen), se han añadido (Jim Hawkins) o se han modificado «raw voice» por «sharp voice», diferentes detalles con la finalidad de adaptar más que a un idioma actual, en este caso, también a un formato más adecuado como es el de la letra de una canción.

En conclusión, esta canción sobre el clásico de piratas por excelencia de Stevenson¹², supuso un gran reto para Kasperek, por aquel entonces acompañado por Axel Morgan (guitarra y coros), Thomas Smuszuinski (bajo y coros) y Stephan Schwarzman (batería y coros), y en mi opinión, superó la prueba, no sólo por la bella factura, sino porque, además, esta “literary cover” es muy representativa del álbum *Pile of Skulls*, que supuso el último disco de la época más brillante de la banda, que comenzó con sus míticos álbumes de los 80, *Port Royal* y *Under Jolly Roger*, editados por Noise Records, el sello discográfico alemán que lanzó a los principales grupos de “power metal”, y llegó a su cima con el salto a las multinacionales: primero *Death or Glory*, con EMI y después Circle Blue Music, orientándose al mercado estadounidense.



12. Otra clara alusión es la melodía instrumental “Hymn of Long John Silver”, en claro homenaje al pirata literario, que abría sus conciertos del Under Jolly Roger Tour y que quedó inmortalizada en el disco en directo *Ready for Boarding* (1988), editado por Noise Records.

2.3. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO B

2.3.1. “JUDAS PRIEST”

La banda británica “Judas Priest” es una leyenda viviente del “heavy metal” y su trayectoria es un ejemplo de la evolución del propio estilo musical. De hecho, está considerada una de las pioneras del género, ya que fue formada en 1969 en Birmingham por K. K. Downing (guitarra) y Ian Hill (bajo), a los que se uniría en 1971 Rob Halford (voz) y, por último, Glen Tipton (guitarra) en 1974, cuando consiguieron su primer contrato discográfico, conformando el emblemático cuarteto compositivo, ya que a lo largo de los años la batería ha sido cubierta por una larga lista de músicos.

Su primer álbum, *Rock Rolla* (1976), y el siguiente, *Sad Wings of Destiny* (1977), no consiguieron muchas ventas, pero les ayudaron a establecer una reputación. *Sin after Sin* (1978) fue producido por el exbajista de “Deep Purple” Roger Glover y supuso el primer éxito de la banda, asentando las bases de un sonido de rock más duro: «The group’s songs, highlighted by Tipton and Downing’s dual lead-guitar attack, were catchier and shorter than most other early- ‘70s heavy metal...» (*Rolling Stone*, 513).

A finales de los 70, “Judas Priest” fueron bien conocidos por su extravagante show en directo, con Rob Halford vestido de cuero y tachuelas, de corte sadomasoquista, apareciendo a escena montado en una Harley Davidson, y por álbumes como *Stained Class* (1979), *Hell bent for Leather* (1980) y el primer directo del mismo año *Unleashed in the East*. Pero la consolidación de la banda llegó en los 80, época en la que tuvo su máximo apogeo y que igual que el propio género o estilo musical, a pesar de haberse afianzado para la posteridad, nunca ha vuelto a alcanzar:

The band’s seventh album, 1980’s *British Steel* (#34), was its first U.S. Top 40 entry, and a heavy metal landmark. Concise songs like “Living After Midnight” and “Breaking the Law” mated metal aggression with new wave melodicism. Both went Top 20 in Britain. (*Rolling Stone*, 514)

Este período de máximo esplendor, con álbumes como *Point of Entry* (1981) o los discos de platino *Screaming for Vengeance* (1982) («gave the group its closest thing to an American hit single “You’ve Got Another Thing Coming”»), *Defenders of the Faith* (1984) y el versionadísimo *Turbo* (1986),

termina con su exitoso segundo disco en directo: *Priest... Live!* (1988), que es una compilación de todos sus grandes temas, que se han convertido en verdaderos himnos del “heavy metal”, que todo aficionado conoce. El inevitable relevo generacional de las nuevas bandas y el florecimiento de los diferentes subestilos de “metal” (“trash”, “death”, “power”, etc.), a finales de los 80 y durante la década de los 90, son algunas de las causas que provocaron el cambio sonoro más cercano al “power metal” de *Ram it Down* (1989) y *Painkiller* (1992), cuya última consecuencia fue la salida de Rob Halford para dedicarse a sus proyectos personales: “Fight” (“grunge”) y “Two” (“industrial”). Además, por aquellas fechas tuvo lugar el famoso juicio por los supuestos mensajes subliminales que indujeron al suicidio a dos jóvenes en Reno, Nevada; los componentes de la banda fueron absueltos. Aquel suceso fue una caza de brujas de la sociedad más conservadora de EEUU en contra del “heavy metal”, al cual calificaban de música satánica y perjudicial para la moral de sus hijos.

La pérdida de su emblemático vocalista da paso a un recopilatorio *“Metal Works ’73 – ’93”* y a una nueva etapa en la que le sustituye el estadounidense Tim “Ripper” Owens que debuta con sus grandes ídolos en *Jugulator* (1997). A esta época pertenece el álbum *Demolition* (2000), que contiene la “literary cover” que analizo y evidencia una modernización del sonido de la banda con un aumento del impacto sonoro. La esperada reunificación de la banda llega con *Angel of Retribution* (2005), que les eleva al status de “metal gods”, tras más de 30 años de carrera. El álbum conceptual *Nostradamus* (2008) y el directo *A touch of Evil ! (live)* (2009) han sido las últimas muestras de que han evolucionado con el género y han ayudado a desarrollar la cultura “metal”. Tras anunciar su última gira en 2010, *The Epitaph World Tour*, y, a pesar de la marcha de K.K. Downing, continúan tocando.

2.3.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

JUDAS PRIEST “Jekyll & Hyde”

Your innocence all but fades
When we peel the veneer away
It's all an act which you stage
With your two-faced barricades

Rage consumes
You every night
Caged inside you
Trying to get out

Schizophrenic basic needs
Fools me into complacency
But now I see through your facade
Behind the mask a monster snarls

Hatred burning
In your chest
Dazed but learning
In your quest

Oh it's killing me your unpredictability
Oh all the time
You hide behind
Your Jekyll and Hyde

Now I realize
There's a dark side
Disguised

Always changing
Then love hating
Baiting me

Your innocence all but fades
When we peel the veneer away
It's all an act which you stage
With your two-faced barricades

Rage consumes you every night
Caged inside you trying to get out

Oh it's killing me your unpredictability
Oh all the time
You hide behind
Your Jekyll and Hyde

JUDAS PRIEST “Jekyll & Hyde“

Tu inocencia se desvanece
Cuando rompemos el caparazón (cascarón)
Es un acto que representas
Con tus barricadas de dos frentes (enfrentadas)

La rabia te consume
Cada noche
Encerrado dentro de tu fachada
Tratando de salir.

Necesidades básicas esquizofrénicas
Me engañan con autocomplacencia
Pero ahora veo a través de ti
Bajo la máscara un monstruo gruñe

Odio ardiendo
En tu espalda
Aturdido pero aprendiendo
En tu búsqueda

Oh, me está matando tu imprevisibilidad
Oh, todo el tiempo (rato)
Te escondes trás
Tu Jekyll y Hyde

Ahora me doy cuenta
Hay un lado oscuro
Disfrazado (oculto)

Siempre cambiando
Después amor odiando
Tomándome el pelo



2.3.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Este tema de “Judas Priest” es una “literary cover” de tipo B porque, más que versionar el relato de Stevenson, trata de “interpretar” o explicar el concepto global del “dark side” que plantea el tratamiento de la dualidad en el extraño caso, ya que no hay ninguna referencia clara al gran clásico más allá de los nombres, que no son más que referencia en este caso de la dualidad entre el bien y el mal.

Like Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818) and Bram Stoker’s *Dracula* (1897), Robert Louis Stevenson’s *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), or at least a version of its central idea, resides in the collective consciousness. It has been the subject of many films, featured in countless sketches, cartoons and parodies, and the term ‘Jekyll-and-Hyde personality’ has entered our language, describing someone who lives a double-life of outward sanctity and secret iniquity. (Stevenson (1994), ix)

En esta “literary cover” no hay una historia definida con un personaje al cual relacionar con este comportamiento, así que no se puede considerar una “secuela”, y por tanto no es tipo C. La letra se inspira más en el concepto del “dark side” (el lado oscuro que todo humano tiene), y más que explicarlo parece criticarlo, ya que el emisor, en este caso el cantante, está juzgando al supuesto receptor. Digo supuesto ya que este tratamiento es común en las letras de rock porque toda la audiencia entiende que esa segunda persona no se refiere a ella, sino a cualquiera. De hecho se puede interpretar que la canción es una crítica al Mr. Hyde literario a modo de advertencia, ya que éste puede simbolizar a cualquier persona malvada. De algún modo la canción “generaliza” en el personaje de Hyde, es decir, dirigiéndose a éste, se da a entender que puede ser cualquiera. Esta canción es otro ejemplo para la argumentación del carácter explicativo que tienen algunas “literary covers” de tipo B, en las que, a pesar de que no hay una historia definida y no se puede juzgar la fidelidad al texto original, sí que es innegable que remiten directamente a éste, y nos hacen reflexionar sobre sus principales implicaciones. Es un diálogo directo con ese “tú”.

Si bien está claro que la idea central de la canción se expresa en el estribillo «You hide behind your Jekyll and Hyde», hay otros aspectos que acentúan la indefinición y refuerzan la faceta explicativa con el uso, por un lado

de términos como «basic squizophrenic needs», para lograr un tratamiento de la cuestión como si fuera una enfermedad, o «two-faced barricades» para describir la dualidad, y por el otro de imágenes como «Behind the mask a monster snarls» y «peel the veneer away», que contribuyen a perfilar mejor diferentes ideas relacionadas con el concepto, en este caso, la rabia contenida de la parte negativa, y el “caparazón” de respetabilidad de la supuesta parte positiva.

Desde el punto de vista musical, esta composición de Glen Tipton no es un ejemplo del sonido característico de la banda por dos razones: la primera y principal porque la voz no es la voz del singular Rob Halford, que cualquier entendido rápidamente asociaría a la banda, sino la del que fue su sustituto desde 1995 a 2003: «Tim “Ripper” Owens, a long time fan who had fronted a JP tribute act. He joined his idols after singing only a portion of one song» (*Rolling Stone*, 514).

La segunda razón es que este tema es de la década de los 2000, con un sonido de “heavy metal” evolucionado, cercano al “power” e incluso al “thrash metal”, que dista mucho del sonido clásico de la banda. Éste, menos rápido y contundente, sentó las bases del “heavy metal” clásico en los primeros 80, creando un testamento con temas como “Turbolover“, que luego predicarían las bandas que después crearon los diferentes subestilos de “metal”. Desde entonces se han sucedido las grandes giras propias, conjuntas siempre como cabeza de cartel, incluso de grandes festivales, además de los incontables conciertos y discos de tributo, en los que numerosos grandes artistas les han versionado, les ha elevado a la categoría de “Metal Gods”. Además de que “Rob Halford” es una constante referencia cuando se le pregunta a un vocalista de una banda de cualquier subestilo de “metal” (bien sea “heavy”, “thrash”, “power”, “death” e incluso “gothic” o “black”), “Judas Priest” es un grupo que toda persona que disfruta del “heavy metal” conoce.

2.4. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO C

2.4.1. “WOLF”

“Wolf” es una banda de Örebro (Suecia) que practica “power metal” (que en este caso denominaríamos europeo), atestiguando la buena salud del “heavy metal” hoy en día, y que prueba que actualmente todavía se componen “literary covers” de clara inspiración gótica. La banda, liderada por Niklas “Stålvín” Olsson (voz y guitarra) y Johannes “Axeman” Losbäck (guitarra, solista y coros), junto con Anders Modd (bajo) y Richard Holmgren (batería), tras grabar dos “demos” y un “single” a mediados de los 90, irrumpió en la escena internacional con su disco homónimo *Wolf* (2000), con una forma de entender el “heavy metal” cercano a “Mercyful Fate” o “King Diamond” (Dinamarca), “Accept” (Alemania), “Metal Church” (EEUU) y, sobre todo, “Judas Priest” (UK). Consiguieron afianzarse en la primera década de los 2000 con *Black Wings* (2002), *Evil Star* (2004), *The Black Flame* (2006) y *Ravenous* (2009), pero el espaldarazo definitivo fue su sexto álbum *Legions of Bastards* (2011), editado por su sello habitual Century Media, discográfica que apuesta por el “metal europeo”. Estos músicos han mantenido viva la llama del “heavy metal” (en una época no tan gloriosa del género si la comparamos con los 80 de sus adoradas bandas), con un sonido potente, con “riffs” acelerados y también pesados, con voces agudas (herederas del estilo Rob Halford) y con una actitud muy coherente, como prueba el detalle de elegir al veterano ilustrador Thomas Holm, famoso por sus portadas de “Mercyful Fate”, para la realización de la carátula de este álbum, cuyo grafismo gótico es un elemento fundamental en cualquier disco “heavy” que se precie.



2.4.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

WOLF "Jekyll & Hyde"

Alone in the house since his parents die
Talking to himself
Sneaking away from the neighbors eyes
Quiet and reserved
All the girls from school always were so cruel
Nothing like the ladies at the morgue
Shall we do it in the coffin in the back of the church?
I know you'll keep a secret and you won't say a word

No one knows me, I like to keep to myself
I've got hundreds of faces on the shelf

He is the voice of the oppressed and the weak
Wearing the face of justice
Until Friday night when his dick is hard
He throws that face away
Feel the force like the hammer of Thor
Pounding against the flesh
He's the hook in the hooker, pulling her down
Raping the night away

No one knows me, I like to keep to myself
I've got hundreds of faces on the shelf
For how long can I keep the monster inside
I feel the Jekyll and Hyde are about to collide

Mr Pentecostal Pastor with his pretty young wife
Preaching like a pro
An apostle of disaster with a great appetite
Feel his healing hands
Let us pray, and he preys on their sweet young flesh
Offering his pastoral care
Thou shall not covet thy neighbor's wife
But wasn't it strange when his second wife died?

No one knows me, I like to keep to myself
I've got hundreds of faces on the shelf
For how long can I keep the monster inside
I feel the Jekyll and Hyde are about to collide

WOLF “Jekyll & Hyde”

Solo en la casa desde que sus padres murieron
Hablando consigo mismo
Escondiéndose de los ojos de los vecinos
Discreto y reservado
Todas las chicas de la escuela siempre fueron tan crueles
Nada como las señoritas de la morgue
¿Lo hacemos en el ataúd detrás de la iglesia?
Sé que guardarás el secreto y no dirás palabra

Nadie me conoce, me gusta guardarme
Tengo cientos de caras en la estantería

Él es la voz de los oprimidos y los débiles
Llevando la cara de la Justicia
Hasta el viernes por la noche cuando su polla está dura
Él tira esa cara (se la quita)
Siente la fuerza como el martillo de Thor
Golpeando contra la carne
Él es el anzuelo del pescador, empujándola hasta caer
Violando la noche

Nadie me conoce, me gusta guardarme
Tengo cientos de caras en la estantería
Por cuánto tiempo puedo contener el monstruo en mi interior
Siento que Jekyll y Hyde están a punto de colisionar

El Señor Pastor Pentecostal con su joven y preciosa esposa
Predicando como un profesional
Un apóstol del desastre con un gran apetito
Siente sus manos sanadoras
Déjanos orar, y él reza en sus dulces y jóvenes carnes
Ofreciendo su cuidado (atención) pastoral
No desearás a la esposa del vecino
Pero ¿no fue extraño cuando su segunda mujer murió?

Nadie me conoce, me gusta guardarme
Tengo cientos de caras en la estantería
Por cuánto tiempo puedo contener el monstruo en mi interior
Siento que Jekyll y Hyde están a punto de colisionar

2.4.3. COMENTARIO CRÍTICO E INTERPRETACIÓN

Esta canción es una “literary cover” de tipo C porque es una versión moderna, “reversión” o secuela del relato de Stevenson, del que, igual que el tema anterior de “Judas Priest”, sólo se cita los nombres de Jekyll y Hyde, más para referirse al concepto de la dualidad (concretamente del “dark side”) que a la historia en sí. A diferencia del carácter “explicativo” del tema anterior, esta canción supone también una crítica de la hipocresía social, pero lo hace a través de la historia de un cargo jurídico y eclesiástico, moralmente corrupto. Más concretamente, la canción es una crítica feroz a la doble vida de un predicador, cuyos desmanes sexuales contradicen su supuesta moral. Desde los primeros atenuantes, la orfandad y la necrofilia, la canción está llena de referencias sexuales, algunas muy explícitas, que transmiten una idea de la degradación ética y moral del protagonista de la historia.

El estribillo de la canción, aparte del título, es la única parte de la misma con referencia literaria que, de una manera global, evidencia el problema de la dualidad: «For how long can I keep the monster inside / I feel the Jekyll and Hyde are about collide». Así, en un arrebatado racional, el personaje principal del relato duda de su poder de contención del monstruo, es decir, Hyde (la parte negativa), y vaticina la inminente colisión con Jekyll (la parte positiva).

Desde el punto de vista musical, supone un ejemplo de “heavy metal” contemporáneo del siglo XXI, heredero de los 80, pero mejorado y endurecido en los 90 y en la década de los 2000. Con respecto al estudio de la historia del rock y los diferentes subgéneros derivados, esta banda es otro buen ejemplo que corrobora el argumento de que, con el paso del tiempo y el endurecimiento de los subestilos de rock, la inspiración gótica aumenta en la composición de las letras musicales, llegando a su máxima expresión en las “literary covers”. Cuanto más duro es el subestilo, más influencia y conexiones parece haber entre el género gótico y el “heavy metal”, siendo éste el rock más duro.

2.5. ANÁLISIS DE LAS “LITERARY COVERS” DE TIPO D

2.5.1. “THE WHO”

2.5.1.1. “THE WHO” Y EL “MOD ROCK”

La mítica banda formada por Pete Townshend (guitarra y compositor principal), Roger Daltrey (voz), John Entwistle (bajo) y Keith Moon (batería) forma parte de la historia del rock como el referente de los “mods”; tuvieron gran influencia a finales de los 70, en bandas como “The Jam”, aunque musicalmente ellos se proclamaran “maximum r&b” (“rock&blues”). Además, están considerados los padrinos del “punk”, los pioneros de la ópera rock y fueron uno de los primeros grupos de rock que integró teclados (más que para usarlos de relleno). Voces de una generación descontenta, como fue la juventud inglesa de los 60, con su gran éxito “My Generation”, pasarán a la historia como la banda que destrozaba sus instrumentos tras el concierto como parte del show.

The smashed guitars (or blown up) drum kits they left in their wake fittingly symbolized the violent passions of a band whose distinctive sound was born of the couplings and collisions among Pete Townshend’s alternately raging or majestic guitar playing, Keith Moon’s nearly anarchic drumming style, John Entwistle’s facile, thundering bass lines and Daltrey’s impassioned vocals. (*Rolling Stone*, 1062)

Este influyente grupo musical se formó en 1964 en el barrio obrero londinense de Shepherd Bush y saltó a la fama al año siguiente con su aparición en el programa televisivo “Ready, Steady, Go”, al romper sus instrumentos en pantalla. Desde ese momento, sus cuatro primeros singles “I can’t explain”, “Anyway, Anyhow, Anywhere”, “Sustitute” y “My Generation” alcanzaron el “Top Ten”, siendo este último su himno por excelencia. Estos singles dieron lugar, y fueron parte, de su primer álbum *The Who sings My Generation* (1965), que está considerado una obra fundamental para entender el rock contemporáneo. Su segundo álbum, *Happy Jack* (1966), les abrió las puertas de USA, tocando por todo el país y culminando en el prestigioso Monterrey Festival. Dicho álbum contiene un tema de 10 minutos, una mini ópera-rock que se anticipa al álbum conceptual de los “Beatles” *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, y señala uno de los caminos que la banda, especialmente Townshend, tomará para explorar la topografía filosófica del rock.

Tras *The Who Sell Out* (1967) y *Magic Bus* (1968), Townshend compone el primer disco de ópera rock, los noventa minutos del legendario *Tommy* (1969). Este nuevo concepto fue interpretado en directo por la banda en contadas ocasiones, pero fue ampliamente representado y versionado por diferentes compañías artísticas. En 1972, Townshend lo regrabó con la sinfónica de Londres, Rod Steward y Richard Burton entre otros. En 1975, Ken Russell dirigió la versión cinematográfica, un controvertido “highpop film”, con Eric Clapton, Tina Turner, Elton John, Jack Nicholson, el propio Moon y Roger Daltrey en el papel principal. Los primeros experimentos con sintetizadores aparecen en *Who's Next* (1971), como, por ejemplo, la inolvidable “Won't Get Fooled Again”, famosísima sintonía del CSI. Sin embargo, el verdadero punto álgido en la carrera de la banda se produce con su segunda ópera rock, el doble álbum *Quadrophenia* (1973), tributo a la torturada vida interior de los “mods”, que se convirtió en una película en 1979, con Sting de “The Police” en el papel protagonista y que supone un documento imprescindible para entender el rock.

A partir de entonces, y a pesar de algunos álbumes como *The Who by Numbers* o *Who Are You* (1971), la banda sufre un descenso gradual por las continuas desavenencias entre sus miembros, lo que provoca proyectos paralelos, entre los que destacan los musicales de Townshend y los interpretativos (cine, TV y teatro) de Daltrey. Otra causa de los problemas fueron los escauceos con las drogas, que acabaron con la trágica muerte del baterista Keith Moon, por una sobredosis de tranquilizantes prescritos para curar su alcoholemia. Tras estos acontecimientos, la banda y, sobre todo Townshend, aceptan su papel de portavoces de una generación que ya no es joven, y se convierten en uno de los primeros “dinosaurios del rock”, manteniendo su actividad con periódicas reuniones en las posteriores décadas de los 90, 2000 y 2010, tras quemar su últimos cartuchos en los 80.

2.5.1.2. LETRA Y TRADUCCIÓN

THE WHO: “Dr. Jekyll & Mr. Hyde” (John Entwistle)

Hyde, Hyde

Someone is spending my money for me
The money I earn I never see,
In all things I do he interferes
All I know is trouble as soon he appears

Mister Hyde, Mister Hyde,

When I drink my potion my character changes,
My whole mind and body rearranges,
This strange transformation takes place in me,
Instead of myself everybody can see ...

Wherever you're with me make sure it's still me
I've got to the stage I can't tell which I'll be
The loveable fellow who'll buy you a drink,
Then when he's drunk his he'll change in a wink into ...

Hyde, Mister Hyde,

THE WHO: “Dr. Jekyll & Mr. Hyde”

Alguien está gastando mi dinero por mí
El dinero que gano, nunca lo veo
En todas las cosas que hago él interfiere
Todo lo que tengo son problemas en cuanto él aparece

Cuando bebo mi poción cambia mi carácter (apariencia)
Toda mi mente y mi cuerpo se reorganizan
Esta extraña transformación tiene lugar en mí
En vez de a mí mismo, todo el mundo puede ver

Cuando estés conmigo asegúrate de que todavía soy yo
Cuando subo al escenario no puedo decir cuál seré
El estimado colega que te paga un trago
Entonces, cuando se bebe el suyo, él cambiará en un parpadeo a...

Hyde, Mister Hyde

2.5.1.3. COMENTARIO CRÍTICO E INTERPRETACIÓN

Este tema es una “literary cover” de grado o tipo D, porque es una adaptación libre del clásico, ya que lo lleva al plano personal dando lugar a múltiples interpretaciones. La más simple y generalizadora es que de algún modo trata de advertir que cualquiera puede tener un “dark side”, explotando este concepto recurrente, no sólo en el rock sino en cualquier manifestación cultural anglosajona, como ya he expuesto anteriormente. Otra posible interpretación, bastante común en el mundo del rock y más aún teniendo en cuenta el largo historial de adicciones y consumos de los miembros del grupo, es la dualidad derivada de un consumo de drogas duras, es decir, el estar colocado o no, o incluso el estar enganchado. También se puede interpretar que el orador representa al músico de rock y la canción habla de la dualidad de la persona privada y pública, las dos personas distintas a las que un artista famoso que actúa en directo se ve obligado a ser.

Mediante un análisis del contenido de las tres estrofas de las que se compone la canción, he extraído argumentos para sustentar las diferentes interpretaciones propuestas. La primera estrofa ya define la cuestión como un problema («trouble») y la exposición en términos económicos, de alguna manera generaliza el problema, lo acerca a todo el mundo, ya que a nadie le gusta que “alguien” gaste su dinero. En la segunda estrofa el protagonista expone el problema, que es la transformación de una entidad en otra al beber la poción («potion») lo que queda reflejado claramente en la expresión «Instead of myself everybody can see... Mr. Hyde». La extraña transformación a nivel físico y psíquico se puede interpretar como un gran efecto que provoca una mutación. Aparte de que esta estrofa da pie a la interpretación relacionada con las drogas, es la única parte de la canción que se podría relacionar directamente con el extraño caso, ya que el motivo de la transformación es el mismo. En la tercera estrofa, el protagonista da un consejo a una tercera persona, una advertencia de asegurarse qué personalidad asume el cantante en ese momento preciso. El verso «I’ve got to the stage I can’t tell which I’ll be» sugiere la interpretación de la dualidad del músico de rock, el desdoblamiento en persona pública y privada, o, refiriéndose a términos más complejos de la inspiración del artista, si sale a tocar “colocado” o no.

Esta canción fue editada en 1968, primero como cara b del single “Call me Lightning” y después se incluyó en *Magic Bus*, un álbum recopilatorio de singles y “b-sides”. Fue compuesta por el bajista John Entwistle, compositor secundario («whose occasional songwriting effort revealed a macabre sense of humour») mientras Townshend creaba su ópera prima, nunca mejor dicho, *Tommy*, la historia de un adolescente ciego, sordo y mudo que se convierte en campeón de “pinball” e “ídolo pop” y acaba en mesías autocrático. Esto se nota en el sonido de guitarra de la canción, muy plano y carente de climax rompedor. De hecho, es casi una versión acústica, el corte clásico de su estructura y los coros “pop” suplen la falta de la esperada dualidad sonora de la distorsión de la guitarra. La huella sonora explícita de la dualidad en la canción es la doble voz distorsionada del coro “Hyde” al inicio del tema.

Esta “literary cover”, que es una de las canciones menos conocidas de “The Who”, es un claro tributo al relato de Stevenson que demuestra una vez más la influencia de la literatura fantástica en lengua inglesa del siglo XIX en el rock’n’roll en general y en particular para esta banda fundamental en los primeros pasos del rock, tal y como se concibe hoy en día.



2.5.2. "THE DAMNED"

2.5.2.1. "THE DAMNED": DEL "PUNK" AL "GOTHIC"

"The Damned" fue la primera banda británica de "punk" que publicó un single, "New Rose" (1976), y un disco *Damned, damned, damned* que salió apenas meses antes que *Never Mind the Bollocks* de los "Sex Pistols", en aquel 1977, considerado el año de la génesis del movimiento. También fue el primer conjunto inglés (de "punk") que apareció en las listas de ventas de Estados Unidos y realizó giras por ese país. Auténticos visionarios y precursores de la nueva cultura gótica que, evidenciada en la tribu urbana que en castellano llamamos "siniestros" ("góticos"), fueron el catalizador para la eclosión de nuevas bandas que explorarían el lado más oscuro del rock. Por sus filas han pasado grandes artistas y su biografía ocupa una página de la historia de la música.

En 1975, Brian James (guitarra) era parte del grupo "punk" "S.S." junto a Mick Jones, Paul Simonon y Terry Chimes (quienes más tarde formarían con Joe Strummer, "The Clash"), Tony James ("Chelsea" y "Generation X") y Rat Scabies (batería). Junto con éste último, entró en la banda "Subterraneans" de Nick Kent, futuro crítico musical, escritor de NME ("New Musical Express"), que pronto les dejó. Así que, junto a un tal Captain Sensible (bajo, guitarra), Scabies y James formaron "Masters of the Backside", cuyo manager fue Malcolm McLaren (quien más tarde lo fue de los "Sex Pistols"), y cuya cantante fue Chrissie Hynde, que, finalmente, formaría "The Pretenders". La banda se formó en 1976, cuando a Captain Sensible, Rat Scabies y Brian James se les une el vocalista Dave Vanian, de profesión enterrador, y que fue reclutado por Scabies, tras escucharle cantar en el funeral de su hermana. Pronto se hicieron famosos por sus actuaciones, lo que les condujo a su explosivo debut discográfico con Stiff Records y a algunos conciertos en USA, en el CBGB de Nueva York, la catedral del punk americano, Los Ángeles y San Francisco.

They were notorious for their stage act, with Sensible dressed a tutu and prodding front-row spectators with his bass, Scabies bounding from behind drums to exchange blows with onlookers, and Vanian as Dracula in a black cape. (*Rolling Stone*, 234)

Su Segundo álbum *Music for pleasure*, producido por Nick Mason de "Pink Floyd", tuvo una pobre aceptación y provocó la salida de Scabies que

formó un grupo con Richard Sohl, pianista de Patti Smith, y con el guitarrista Keith Levene, antiguo miembro de “The Clash”, que más tarde formará “Public Image Limited” con Johnny Rotten. Su sustituto para la gira británica con “The Dead Boys” fue Jon Moss, quien, más tarde, formaría “Tanz der Youth” con James y acabaría en “Adam and the Ants” y “Culture Club”,

En 1978, después de una breve ruptura, Scabies, Sensible y Vanian reunifican la banda tras un único concierto con Lemmy, de “Motörhead”, y realizan una gira británica como “The Doomed”, ya que el nombre de “The Damned” pertenecía a James, quien más tarde renunció a él, para formar “The Lords of the New Church”, junto a Stiv Bators, vocalista de “Dead Boys”. En 1979 editan con el sello británico Chiswick Records, su influyente *Machine Gun Etiquette*, cuyas partes rápidas fueron un gran referente para el “hardcore punk” americano, con el que alcanzaron su máxima popularidad. Al año siguiente, con Paul Gray, bajista de “Eddie and the Hot Rods”, editan su primer álbum americano *The Black Album* (1980), que define y vislumbra la trayectoria gótica que la banda tendrá en los 80 con *Strawberries* (1982), *Phantasmagoria* (1985), *Anything* (1986), *The light at the end of the Tunnel* (1987) y, su mayor éxito, el tema “Eloise” (#3 en las listas británicas de 1986) y que Tino Casal versionó al castellano. El cambio del “punk” al “gothic rock” es evidente a nivel musical, subrayado por el cambio de voz de Vanian e, incluso, de su indumentaria ¹³, del formal disfraz de Drácula al puro “look” gótico, de cuero negro y maquillaje blanco.

En 1989 editaron *Final Damnation* y, aunque anunciaron que aquella era su gira de despedida, han vuelto a reunificarse varias veces a lo largo de los 90. Captain Sensible, tras varias idas y venidas de la formación y dos discos en solitario, vuelve a recomponer el grupo junto a Vanian, que había reñido con Scabies por el control creativo de *Not of this Earth* (1996), y su esposa Patricia Morrison (bajista de “Gun Club” y fundadora con Andrew Eldritch de la banda gótica por excelencia “Sisters of Mercy”).

13. Este cambio se puede apreciar en las ilustraciones de las dos páginas siguientes, y en la última página del comentario (junto a la portada del álbum) con la máxima expresión del look gótico-vampírico de Vanian que es la portada del recopilatorio *The Anthology 1976-1987 Smash It Up*.

2.5.2.2. LETRA Y TRADUCCIÓN

THE DAMNED: “Dr. Jekyll & Mr. Hyde” (Scabies, Sensible, Gray, Vanian, D’adomo)

I’m normal outside, he’s evil inside
I’m Dr. Jekyll and he’s Mr. Hyde
I try to be true, he tries to be cruel
I’ll hold you gently but he’ll smother you

My clothes will impress you
And my claws will undress you
I’m normal outside, he’s evil inside
I’m Dr. Jekyll and he’s Mr. Hyde

I want what’s right
He walks in the night
Searching for sin in his
Decadent life

My charms will beguile you
And my arms will defile you
Me, I’m on the side of the angels
But the Devil is my best friend

Sin is a way of life
Saints are for suckers
Welcome to the underworld
I start where nightmares end

Two for the price of one
Two for the price of one



THE DAMNED: "Dr. Jekyll & Mr. Hyde"

Soy normal por fuera, él es malvado por dentro
Soy Dr. Jekyll y él es Mr. Hyde
Trato de ser verdadero, él trata de ser cruel
Te sostendré amablemente, pero él te sofocará

Mis ropas te impresionarán
Y mis garras te desnudarán
Soy normal por fuera, él es malvado por dentro
Soy Dr. Jekyll y él es Mr. Hyde

Quiero lo que es correcto
Él camina en la noche
Buscando el pecado en su
Decadente vida

Mis encantos te encandilarán
Y mis brazos te profanarán
Yo, yo estoy del lado de los ángeles
Pero el Diablo es mi mejor amigo

El Pecado es una forma de vida
Los santos son para los mamones (cabrones)
Bienvenido al submundo (catacumbas)
Yo empiezo donde la pesadilla termina

Dos por el precio de uno
Dos por el precio de uno



2.5.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Esta canción es una “literary cover” de tipo D porque es una adaptación totalmente libre la que “The Damned” hace del personaje de Stevenson. A través de la figura de su cantante, la banda se identifica con la figura negativa de Mr. Hyde, relacionándola directamente con el entonces emergente movimiento gótico, cuya máxima expresión es el “gothic rock”. Esta tendencia, como su propio nombre indica, bebe de las fuentes de la literatura fantástica del siglo XVIII y, sobre todo, del XIX, que la influyeron temáticamente, además de estéticamente como, por ejemplo, en el maquillaje blanco en la cara (para conseguir ese “look” vampírico o de muerto viviente) o el omnipresente negro en el vestuario e indumentaria en general.

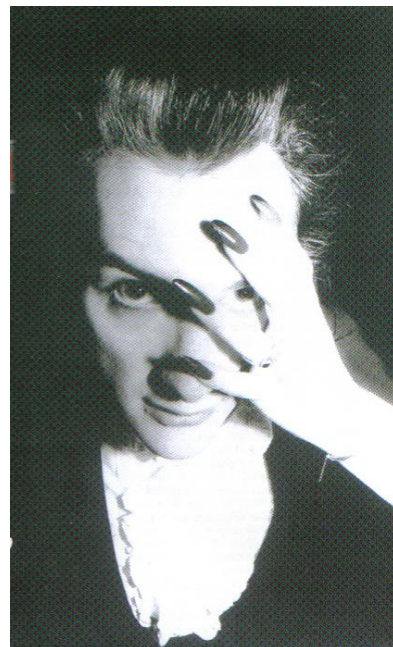
En esta versión, que dota de una connotación positiva a la parte tradicionalmente negativa, se produce un cambio de referencia de la primera persona, que al principio es Jekyll y termina siendo Hyde, es decir, el cantante elige ser el último. En las tres primeras estrofas hay una perfecta separación de las entidades en la referencia personal (Jekyll 1ª persona / Hyde 3ª persona), pero en la cuarta estrofa, Hyde salta a la primera, se produce la transformación y acaba la parte cantada con una clásica referencia en términos religiosos al binomio bien / mal : «Me, I'm on the side of the angels / But the Devil is my best friend». La quinta estrofa, que es hablada, describe el mundo de Hyde, ese «underworld», que es, por asociación, el mundo de los góticos, opuesto a la religión y más oscuro que las peores pesadillas. La última frase «Two for the price of one» es una sentencia final que corrobora el tema del “Doppelgänger” y se puede interpretar como una valoración positiva de la dualidad.

Esta canción aparece en *The Black Album* (1980), que fue editado simultáneamente en UK (por Chiswick Records) y por primera vez en la carrera de la banda en EEUU (por I.R.S.), donde tenían muchos seguidores. A pesar de su corte acústico, este tema transmite la esencia de “The Damned”, sobre todo en la oscura voz de su cantante Dave Vanian y, además, contiene detalles sonoros, como esas trompetas y teclados, que marcan la evolución del sonido “punk” hacia el “gothic rock”, buscando un sonido más oscuro, más refinado,

alejándose de la crudeza e inmediatez del “punk”, como más tarde harían “Lords of the New Church” o “Sisters of Mercy”.

Este disco, considerado por muchos como la primera gran obra del “gothic rock”, inicia un nuevo ciclo musical y estético para la banda. Esto se hace evidente incluso en la portada del álbum, en la que, una vez más, hay una gran influencia gótica, con ese predominio del gris que, a la par que transmite “oscuridad”, refuerza el concepto de tumba y ruinas, elementos tan queridos en los movimientos góticos de los dos siglos anteriores.

Así pues, no es de extrañar que este álbum contenga esta magnífica “literary cover” como prueba fehaciente de la influencia de la literatura gótica del siglo XIX, en este caso el relato de Stevenson, en el devenir del rock; de alguna manera, hay una plena identificación que da lugar a una recogida del testigo, es decir, los “góticos del siglo XX” se identifican con el icono de la dualidad por excelencia del XIX, lo que les reafirma como los “nuevos góticos”.



IV. BRAM STOKER

1. INTRODUCCIÓN: STOKER Y LA FIGURA DEL VAMPIRO

1.1. VIDA Y OBRA DE BRAM STOKER

Bram Stoker, considerado el “padre” del vampiro literario, nació el 8 de Noviembre de 1847 en la localidad de Clonfarf (Irlanda), aunque otros aseguran que fue en Dublín. En cualquier caso, fue un popular escritor de origen irlandés, que se consideraba abiertamente londinense, pues fue en Londres donde desarrolló su carrera de la mano de Henry Irving, la gran estrella del teatro inglés. Desde niño se familiarizó con lo oscuro, víctima de una grave enfermedad que le confinó en casa. Su madre, ferviente irlandesa, le contaba antiguas leyendas de criaturas mágicas y fantásticas. Recuperado de su enfermedad a la edad de 16 años, ingresó en el Trinity College de Dublín, cursó estudios universitarios, con título de atletismo, se unió a la sociedad filosófica, iniciándose como escritor con un ensayo, y llegó a ser presidente de la misma. Se graduó en ciencias y matemáticas. En Dublín tuvo varios empleos, pero la impresión que le causó el actor Henry Irving, le encaminó a la crítica teatral, hasta que, en 1878, le brindó la oportunidad de llevar la administración del teatro Liceum en Londres. Además adaptó obras literarias para el teatro y siguió con la crítica. Se acercó al mundo del ocultismo y lo paranormal. Escribió varias novelas, que su viuda trató de publicar, como *The Lair of the White Worm*, pero ninguna alcanzó el éxito y la difusión de *Dracula*, que no había tenido el éxito inicial en sus representaciones teatrales. Semiolvidado por el destacado grupo literario y teatral que frecuentó con Irving, muere en Londres a los 64 años, el 12 de abril de 1912.

Dracula

Además de las muchas historias que hay en el folklore tradicional de cada zona o país, dos personajes reales parecen ser las fuentes más probables que Stoker utilizó para crear a Drácula: Vlad Tepes “el Empalador” (1431-1476) y la Condesa Elisabeth Bathory (1560-1614). Durante su investigación en Whitby, Yorkshire, consultó dos volúmenes que trataban sobre

la vida de ambos personajes: *Account of Wallachia and Moldavia* (1820) de William Wilkinson y *The Book of Were-Wolves* (1865) de Sabine Barng Gould. Drácula es una figura folklórica ancestral que nos conduce a la Europa Oriental y a un aristocrático castillo. Nos remonta al siglo XV y a Vlad Dracul, padre de Vlad Tepes, los dragones, pues “Dracul” es dragón en el lenguaje del país. Stoker lo elige para narrar el horror de su ancestro y lo lleva a Inglaterra a una época de avances tecnológicos y donde asolará a su víctima con su oscura enfermedad.

Nada tiene que ver el Drácula clásico con los vampiros postmodernos y cinematográficos que embelesan a los adolescentes de hoy. El de Stoker es un ente que no proyecta reflejo en el espejo, no tiene alma y es, sencillamente, el mal. Para introducirse en la Inglaterra victoriana cuenta con un inglés académico y con su nobleza atípica, viaja sin criados, pero sus rarezas se pasan por alto pues posee dinero. Frente a la racionalidad de Occidente, Drácula es la alteridad del Este. Como buena novela de su tiempo, presenta una amenaza que se materializa con el miedo al otro, al vampiro que viene del Oriente europeo, crisol de diversidad e inestabilidad, que amenaza el orden victoriano, representado por el ingenuo y caballeroso Jonathan Harker, que es quien anota los hechos en su diario.

Dracula es un relato detectivesco, donde Stoker «nos presenta la posibilidad de reconstruir la historia por medio del discurso de varios narradores y los documentos que recopilan» (Ballesteros (2000), 145). Más allá del proteico mito del vampiro ¹⁴, esta elegante invención literaria hace de la novela un gran clásico de la literatura. Nada hay irrelevante en la construcción de *Dracula*, por ejemplo, sus personajes femeninos, las víctimas, la eficiente Mina y la frívola Lucy. Ambas mujeres modernas de su tiempo son portadoras de valores femeninos bien distintos. Los pretendientes de Lucy son auténticos caballeros luchando contra el mal, “El Círculo de la Luz”, que están guiados por Van Helsing, que es una especie de mago Merlín.

14. «... al que Paracelso define como el cuerpo astral de alguien vivo o muerto (por lo general, este último estado). Para prolongar su existencia en el plano físico, el vampiro roba a los vivos su energía vital y la usa indebidamente para sus propios fines» (Manly, 396).

1.2. EL MITO DEL VAMPIRO Y SU REPERCUSIÓN CULTURAL EN LAS DIFERENTES MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE LOS SIGLOS XX Y XXI

1.2.1. DEL VAMPIRO LITERARIO AL CINEMATOGRAFÍCO

En el vasto universo de la literatura sobre vampiros, no hay duda de que la novela de Stoker ha marcado un antes y un después. Por un lado tenemos los destacados antecedentes con las obras de Byron, *The Giaour* (1813), Polidori, *The Vampire* (1816), Le Fanu, “Carmilla” del libro *In a Glass Darkly* (1872) y las lamias de Keats e incluso “Christabel” de Coleridge (1798). Por otro lado, tenemos a los sucesores de los que destacan *Vampire Chronicles* de Anne Rice, de las que sobresale *Interview with the Vampire* (1988), y los que Ken Gelder denomina en su libro *Reading the Vampire* los “Vampire Blockbusters”: Stephen King, Dan Simmons, Brian Aldiss y S. P. Somtow, de los que destaca la obra del primero *Salem’s Lot* (1977).

Stoker liberó de su encierro nocturno al vampiro, lo sacó de su noche eterna hacia la libertad, jamás pensó que su vuelo sería tan largo, fue el cine quien recogió el mito stokeriano, dándole muchas caras y muchas formas de manifestarse, dió vida a la leyenda utilizando la magia cinematográfica para trasmitirla. Las representaciones más emblemáticas de Drácula nos retrotraen a los años 30 con Bela Lugosi, a los 40 con John Carradine, Boris Karloff y a los 60 con Christopher Lee, rostros inolvidables, figuras señeras para trasmitir el mito, destacando siempre a Bela Lugosi, intérprete vampirizado hasta el fin.

La primera presencia del vampiro en la historia del cine fue *Nosferatu* (1921), de Friedrich Wilhelm Murnau, cuyo protagonista fue el conde Orlock, de elegancia maligna, que lleva consigo la peste que asoló la ciudad de Bremen en 1838 y que fue magníficamente interpretado por Max Schreck. A diferencia del Drácula de Stoker, desaparecerá cuando la luz del sol ilumine su cuerpo, pero ambos son el mal, un mal seductor y misterioso. Murnau utilizó el expresionismo, tendencia artística que intenta representar la vida interior de la humanidad y aquí el no muerto nos transmite su horror.

En cuanto a los vampiros cinematográficos cito cronológicamente:

- 1930. *Dracula* de la Universal, USA. Fue una historia de amor literario de Bela Lugosi, el actor negoció con la viuda de Stoker la rebaja de los derechos y trabajó por menor sueldo para interpretar al personaje que le fascinó: un vampiro de apariencia humana hipnotizante. El aura que Lugosi transmite a su personaje se debe al acento eslavo y a sus gestos extraños e irreales.

- 1965. *Dracula, príncipe de las tinieblas*, interpretada por Christopher Lee, de la Hammer ¹⁵ / Fox. Aporta la novedad del erotismo.

- 1979. *Nosferatu, vampiro de la noche*. Adaptación de la versión de Murnau. Werner Herzog imprime a su obra un romanticismo gótico y el actor Klaus Kinski da vida a un Nosferatur de leyenda alemana.

- 1992. *Bram Stoker's Dracula*, de Francis Ford Coppola, obra de reparto donde todos los personajes comparten protagonismo. Fue rodada en 68 días y recibió tres Oscars. Hoy está considerada un clásico universal del cine.

- 1994. *Entrevista con el vampiro*. La saga de Anne Rice, *Crónicas vampíricas*, creada en los 70, es llevada al cine en 1994. El reparto cuenta con Tom Cruise, Brad Pitt y Antonio Banderas. Estos actores ponen en vida cinematográfica a los atractivos no muertos: Lestat (Cruise) malvado torturador que disfruta con la agonía de sus víctimas, Louis (Pitt), sensible, sufre en la inmortalidad y Armand (Banderas) seductor que se interesa por el encanto romántico de Louis. Esta trilogía de vampiros refleja la visión que tienen de su propio mundo. Con guión de la propia Rice, fue un sonado y controvertido éxito. Parte de la banda sonora incluye el tema de los "Rolling Stones" "Sympathy for the devil", versionada por el grupo "Guns'n'Roses".



15. Un buen estudio de la cinematografía vampírica de esta productora es el de Marcus Hearn *The Hammer Vault: Treasures from the Archive of Hammer Films* (Titan Books, 2011).

1.2.2. EL VAMPIRO EN EL ROCK: “GOTHIC & VAMPIRE ROCK”

En primer lugar, antes de hablar de tendencias musicales, me parece conveniente aclarar algunos aspectos sobre el movimiento gótico, y no se me ocurre mejor manera de hacerlo que citando el libro consultado que mejor trata este tema, *Vampiros* de Javier Arriés:

Lo “gótico” no es una moda ni una forma de vestir, es una forma de entender y percibir el mundo, una corriente de pensamiento y estética que comprende muchas manifestaciones culturales, incluidas música y literatura. [...] todo un movimiento contracultural se esconde bajo estos términos. Algunos de sus componentes, no todos, y en mayor o menor medida, visten un estilo propio [...] los más llamativos poseen rasgos muy característicos: pálidos, a menudo por efecto del maquillaje y el polvo de arroz; las uñas de negro; los ojos remarcados en todo su contorno con delineador; los labios, pintados de negro o morado; vestidos de negro, con cruces, anillos y colgantes de plata. Su aspecto es intenso, oscuro; parecen salidos de una vieja película de terror de la Hammer, de un serial de misterio, una novela de la Rice,... (Arriés, 369)

Además este libro esclarece muy bien varios falsos tópicos, como el de que son depresivos y satanistas, nada más lejos de la realidad, ya que la mayoría manifiestan un humor y satisfacción con su vida como el de cualquier otra persona; por otro lado, a pesar de que haya satanistas, son los menos porque no hay ninguna confesión determinada en el movimiento: los hay ateos, agnósticos, budistas e incluso católicos practicantes, como es el caso de los “christian goths”.

Una seña de identidad del movimiento es la libertad individual a la hora de escoger sus creencias, sus gustos, sus inclinaciones, su filosofía de vida. Vive y deja vivir es parte de su pensamiento. Desgraciadamente algunos que, autodenominándose góticos, se pasean por los platós de TV y otros medios no son precisamente los más indicados para representarlos. Muchos de estos personajes de farándula, otros que son noticia por vandalismo, o aquellos que sólo han adoptado su estética por moda, ni siquiera conocen el movimiento al que dicen pertenecer. Los auténticos góticos los llaman “posers”, “poseros”, “poseurs”, y los desprecian por el daño que hacen a la imagen del movimiento. (Arriés, 370)

El “gothic movement” inicia su andadura a finales de los 70 en Inglaterra cuando el “punk” perdió su frescura inicial y algunos grupos “post-punk”, adoptan una estética (maquillaje, vestuario, etc.) y temática, que trata de buscar el lado más oscuro, como “The Damned”, ya vistos anteriormente. Con la literatura romántica, la novela gótica, el cine expresionista alemán o las

viejas películas de la Hammer como nuevos referentes, se desarrolla en los clubs londinenses de los 80 (como el mítico “Batcave” en el Soho) toda una cultura oscura (“dark culture”), dando lugar a la “dark wave”, con bandas como “Siouxi and the Banshees”, cuya cantante fue la primera musa gótica, “Joy División”, “Killing Joke” y “Bauhaus”, a los que, a mediados de los 80, se les une “The Lords of the New Church”, “The Sisters of Mercy” y “Fields of Nephilim”. Aunque otros artistas no se hayan considerados así mismos góticos, lo cierto es que han tenido discos concretos o “períodos góticos” como “The Cure”, “Depeche Mode”, “Dead Can Dance” o “Death in June”. El término “rock gótico” nace con “The Doors” en 1967, sobrepasando lo que dura una moda, marcando sociológicamente la pervivencia de un estilo que exaltará la primera banda gótica “Bauhaus” con su single “Bela Lugosi’s Dead” en 1979. En Alemania siempre ha habido una escena y los góticos son “gruffies”; en EEUU también tuvo su reflejo sobre todo en movimientos de rock y de “punk” de los 80, como el “death rock” de “Rosetta Stone” y “Christian Death”. En mi opinión cabe más resaltar el “horror punk” como el de “Misfits”, tanto por su estética calavérica como por su temática muy representativa del subgénero: la muerte, la literatura fantástica y de terror, la ciencia ficción, etc. Un buen ejemplo es su tema “Vampira”, que es una “literary cover” que bien pudiera haberse tratado en este estudio.

Hoy en día la escena oscura está compuesta por gran cantidad de subgéneros o bandas de otros géneros que han derivado a unas letras y a una estética “dark”, de modo que se puede hablar de “gothic metal”, “electrodark”, “dark industrial”, etc. El lado más salvaje lo componen los grupos procedentes del “death metal” y del “black metal”, que conforman parte del “gothic metal”, cuyos precursores fueron los míticos “Black Sabbath”. Destacan sobre todo bandas británicas: “Venom”, con su álbum *Black Metal* (1982), que dió nombre al estilo; “Cradle of Filth” (“El Supremo Mal Vampírico”) y su “death metal” demoníaco, cuyo máximo exponente es *Cruelty and the Beast* (1998), disco conceptual sobre la condesa Bathory; “Paradise Lost”, los reyes del “goth metal” y “Cathedral”, éstos dos últimos grupos procedentes del “doom metal”. Otros detalles del movimiento “goth” se recogen en el libro *Gothic Rock* de Mick Mercer, también es interesante el contenido de *Vampiros: El mito de los no*

muertos (ediciones Tikal, 2000) de Noelia Induraín y Oscar Urbida, además de *Mundo Gótico* de César Fuentes Rodríguez y *Quiero ser Santa* de Fernando O. Paino, sobre el movimiento gótico o siniestro en España, cuyo máximo exponente fue Parálisis Permanente.

Del mismo modo que en otras manifestaciones artísticas, el mito del vampiro cobra una relevancia en el mundo del rock, dando lugar a todo tipo de influencias, desde lo estético a lo temático, llegando incluso a la creación de un subgénero dentro de un subestilo; es decir, si el rock gótico es un tipo de rock con unas letras y un sonido definitorio, el rock “vampírico” es un subgénero de éste cuyo tema principal, o en ocasiones único, es el vampirismo. Las bandas más representativas del “vampire rock” son: “Theatre of Vampyres”, “Nosferatu”, “Bella Morte”, “Vampire Rodents”, “Masquerade Project”, “Sopor Aeternus” y “Umbra et Imago”. Incluso los cantantes de los rumanos “Agathodaimon” y “Dark Theater”, ambos de nombre Vlad, dicen ser descendientes del propio Tepes.

Por razones de calidad musical, los dos grupos incluidos en este estudio son parte de la escena gótica, pero musicalmente tienen un marcado carácter “metal”, concretamente “industrial”. En esta corriente, además de la estética de la banda, la puesta en escena y el contenido de las letras, lo más destacable es la contundencia y riqueza sonora; de alguna manera se trasmite la oscuridad gótica con un sonido de “heavy metal” evolucionado hacia la denominada música industrial, caracterizada por el uso de secuencias y “samplers”, música electrónica y sonidos prefabricados fruto de una cuidada post-producción digital, que, a partir de los 90, multiplicó las posibilidades. En resumen, la elección de los artistas responde a un criterio más musical que temático, ya que hay muchas canciones sobre vampiros pero la mayoría de ellas son de calidad cuestionable. Por esta razón, me ha parecido más conveniente incluir a estos dos artistas porque son muy representativos del “gótico industrial”, subgénero de “metal” que ha conseguido un gran éxito y popularidad, ya que tanto “Marilyn Manson” como “Rob Zombie” se han convertido en verdaderos iconos del gótico en la actualidad.

1.3. ASPECTOS ESPECÍFICOS PARA EL ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LAS “LITERARY COVERS”

1.3.1. “FILM COVERS”

De la misma forma que de “literary covers”, también se puede hablar de “film covers” cuando una canción trata sobre una película, es decir, de un texto musical cuya fuente es un texto fílmico. En ocasiones, como en el caso que nos ocupa, este texto fílmico procede a su vez de un texto literario como fuente, por lo que se puede definir como “literary film cover”. Por este motivo, en esta investigación, sólo trataré e incluso sólo categorizaré “film covers” de esta índole, descartando el universo de las “film covers”, toda canción que se basa o que ha aparecido en una película, tanto si fue escrita inspirada en el film o simplemente forma parte del fondo sonoro del mismo o de la banda sonora original, aunque en la mayoría de las veces sólo acompañe y no complemente a la película.

Por consiguiente, sólo tendré en cuenta las “film covers” como segunda interpretación de las “literary covers”. Así, teniendo esto presente, la categorización es:

- Tipo A: Aquellas canciones que manifiestan una gran fidelidad a la película y contienen alguna parte del guión; hay una intertextualidad directa entre los textos musicales y los fílmicos (guión).

- Tipo B: Son canciones fieles, aunque pueden presentar alguna diferencia debido quizás, a algún tipo de interpretación y muestran una intertextualidad indirecta.

- Tipo C: Canciones que cuentan una historia basada o relacionada con el film (remake, secuela, etc) o que han sido escogidas para la banda sonora original porque guardan relación con la temática de la película.

Por último se podría considerar un Tipo D, que aglutinaría la gran variedad de canciones que aparecen en películas, pero que tienen poco o nada que ver con ellas. Éste último tipo no suele darse, ya que toda canción sobre vampiros que aparezca en una película de vampiros también evocará dicha película y, por asociación lógica, a la vez nos retrotraerá a la novela de Stoker.

En esta ocasión, la gran repercusión contemporánea del mito del vampiro acentúa aún más esta afirmación.

En conclusión, las “literary film covers” pueden ser de los tipos A, B y C, en gran medida similares a los de las “literary covers”, poniendo especial énfasis en las similitudes entre los tres textos: musical, fílmico y literario.

1.3.2. LA SUBCATEGORIZACIÓN DE LAS “LITERARY COVERS” DE TIPO D

La categoría formada por las “literary covers” de tipo D, toda clase de adaptaciones libres, tiene un carácter “flexible” con respecto a la subcategorización, mucho más abierto y menos restrictivo que el tipo C, tal y como se ha visto en el segundo objeto de estudio. En aquel caso el carácter específico, la correcta interpretación del mito, era el criterio para subcategorizar o diferenciar entre las “literary covers” de tipo C1, las que así lo hacían, y las “literary covers” de tipo C2, en las que se refieren a la criatura como Frankenstein, cometiendo una clara deformación del mito. Por esta razón, este cuarto objeto de estudio incluye tres ejemplos de “literary cover” de tipo D, para tratar de establecer un criterio general para la subcategorización, que en este caso concreto es la referencia al Conde Drácula o al concepto de vampirismo. De esta forma las “literary covers” de tipo D1 son aquellas que tratan sobre Drácula o se le menciona en algún caso, como en el tema de “Rob Zombie”, y las “literary covers” de tipo D2 son las que hacen referencia al vampirismo, y es otro vampiro diferente, como en los temas de “Marylin Manson” y “Rolling Stones”. Así que, más adelante, concretamente con H. G. Wells y E. A. Poe, se puede establecer un criterio general para la subcategorización de las “literary covers” de tipo D, según el cual las D1 hacen referencia explícita al protagonista literario y las de tipo D2 se valen del concepto global de éste para crear otro ente similar, como claramente muestra el ejemplo del vampiro.

2. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE ALGUNAS “LITERARY COVERS” SOBRE *DRACULA*

2.1. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO B

2.1.1. ”STORMWITCH”

“Stormwitch” es una banda de “heavy metal” de Heidenheim, Bader-Württemberg, Alemania, que, aunque también fue pionera del “power metal” en su país, como “Helloween”, “Blind Guardian”, “Running Wild”, “Grave Digger” y “Rage”, a diferencia de éstos, nunca han recibido dicho reconocimiento, principalmente porque no alcanzan su calidad a todos los niveles, pero, sobre todo, en el aspecto musical, lo cual se puede comprobar en esta tesis, ya que la mayoría de estas bandas son consideradas en la investigación. Fue una de las primeras bandas alemanas influenciadas por la NWOBHM en 1979 bajo el nombre “Lemon Sylvan”, el cual cambiaron a “Stormwitch” en 1981. A pesar de que comenzaron con un sonido “heavy” setentero a lo “Judas Priest”, pronto tomaron la senda del “power” tanto musical como temáticamente, y, como es característico del género, han hecho uso frecuente de las “literary covers” a lo largo de su discografía. Así lo han hecho, en efecto, desde sus primeros discos: *Walpurgis Night* (1984) que contiene “Excalibur”, *Tales of Terror* (1985), en el que aparece “Masque of the Red Death” basada en el relato de E. A. Poe, *The Beauty and the Beast* (1988), hasta sus dos últimos álbumes: *Dance with the Witches* (2002), que contiene otra versión de un relato de E. A. Poe “The House of Usher” y *Witchcraft* (2004), que contiene “Frankenstein’s Brothers”.

La canción analizada pertenece a su tercer álbum, *Stronger than Heaven* (1986), que les llevó a ir de gira por Europa, siendo uno de los pocos grupos de “metal” que tocó en países del Este, prueba de ello es el álbum en directo *Live in Budapest* (1989). Los miembros eran: Andy “Aldrian” Mück (voz), “Lee Tarot” (Harald Sprengler) (guitarra), “Steve Merchant” (Stefan Kauffman) (guitarra), Ronny “Pearson” Gleisberg (bajo) y Peter “Lancer” Langer (batería). Tras su separación a mediados de los 90, en la década de los 2000 se hicieron más conocidos gracias a que nuevos artistas del “power metal alemán”, como “Hammerfall” o “White Skulls”, versionaron algunas de sus obras.

2.1.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

STORMWITCH "Jonathan's Diary"

Dark, strange Transylvania
Mysterious land
Where the Death's close at hand
The journey has come to an end
The coach arrives at the castle
He gets out and stares
Up the tumble-down stairs
The walls are veiled in gloomy air

He's standing at the gate
Beyond someone's appearing
Whispering: "I have been waiting
Enter of your own accord
Eat and drink, tell me
Something 'bout your land
I'm interested in England
Show me the plans you have brought"

"Now, it's time to retire
I think that you need
A rest that is deep!"
But Jonathan can't fall asleep
Fog ascends from the valley
There is no doubt
The wolves roam about, with flames
In their eyes they swarm out

Nightmares strangle his neck
Make his heart scared
He's turning about while
A voice blares: "Don't think
That you are still free!"
No key to open the door
There is no key to leave this
Damned castle at once, he knows
That there's no chance to flee

Jonathan's diary, Jonathan's diary

Now a new day is dawning
The sky is aglow, my diary knows
The things that have happened ago
Watch out for his shadow
His fingers of ice
The greed in his eyes
He is the bat in disguise

Warning, with the help of the
Gipsy he's leaving, the coffins
Are gone, he's intending
To get to a new hunting-ground
London, watch out
His hunger's abandoned
There is no use if you run and
Hide yourself you will be found

Jonathan's diary, Jonathan's diary

“El Diario de Jonathan”

Oscura, extraña Transilvania
Tierra misteriosa
Donde la muerte está tan cercana
El viaje ha llegado a su final
El carruaje llega al castillo
Él sabe y contempla
Lo alto de las ruinosas escaleras
Los muros tienen velos de aire oscuro

Él está en la puerta
Fuera de la presencia de alguien (Más allá de ser apercibido por alguien)
Susurrando: “He estado esperando
Entra por tu propia voluntad,
Come y bebe, cuéntame
Algo sobre tu tierra
Estoy interesado en Inglaterra
Muéstrame los planos que has traído”

“Ahora, es hora de retirarme
Creo que necesitas
Un profundo descanso”
Pero Jonathan no puede dormir
La niebla asciende por el valle
No hay duda
Los lobos acechan, con llamas
En sus ojos arremolinándose

Las pesadillas estrangulan su cuello
Aterrorizan su corazón
Él estaba a punto de cambiar cuando
Una voz atronó: “¡No creas
Que aún eres libre!”
No hay llave que abra la puerta
No hay llave para abandonar este
Maldito castillo de una vez, él sabe
Que no hay forma de fugarse

El diario de Jonathan, el diario de Jonathan

Ahora un nuevo día amanece
El cielo está brillante, mi diario sabe
Las cosas que han ocurrido
Cuídate de su sombra
Sus dedos de hielo
La avaricia en sus ojos
Él es el murciélago disfrazado

Advertencia (cuidado) con la ayuda de los
Gitanos, él se está yendo, los ataúdes
Se marcharon, él tiene la intención
De hacer un nuevo coto de caza
Londres, cuidado
Su hambre es voraz
No hay manera de que corras y
Te escondas, serás encontrado

El diario de Jonathan, el diario de Jonathan

2.1.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Esta canción es una “literary cover” de tipo B porque muestra sus dos principales características: una gran fidelidad al texto literario, pero no total, y un indicador interpretativo, como es la moraleja final. Este tema mantiene fidelidad con el texto original más por imprecisión u omisión que por deformación, ya que tiene la particularidad de que sólo cuenta una parte de la historia narrada en *Dracula*, concretamente la primera parte del diario de Jonathan, los cinco primeros capítulos, aunque la letra se centra en el 3, 4 y 5, de manera que la segunda parte del diario (los capítulos 19, 20 y 21) y el resto de la historia se da por sentado que ocurre tal y como se relata en la novela de Stoker. Por tanto, para justificar la categorización de esta “literary cover” como de tipo B, el principal aspecto de interés de este comentario es el estudio de la intertextualidad que incluye los ejemplos más claros de cada una de las seis estrofas de la canción.

Un análisis de la intertextualidad entre el texto musical y el literario revela que la letra responde a una intertextualidad indirecta de los capítulos mencionados y que no hay ningún ejemplo de directa, a excepción del título y algunas palabras, como «Transilvania». De hecho, el primer verso «Dark,

strange Transilvana», sin duda se corresponde con la descripción que Drácula hace de su tierra en:

“We are in Transylvania; and Transylvania is not England. Our ways are not your ways, and there shall be to you many strange things. Nay, from what you have told me of your experiences already, you know something of what strange things have may be”. (Stoker, 27)

En la segunda estrofa, la amabilidad y cortesía del Conde «Enter of your own accord / Eat and drink...» tiene una correspondencia casi directa con: «"Enter freely and of your own will [...] Come freely [...] you must need to eat and rest"» (Stoker, 22), y una clara justificación, Drácula espera ver correspondida su hospitalidad, ya que un vampiro no puede entrar en casa de su víctima sin haber sido invitado. El resto de la estrofa: «... tell me / Something 'bout your land / I'm interested in England / Show me the plans you have brought», también hace mención de forma casi directa, al requerimiento del Conde: «Tell me of London and of the house which you have procured for me» (Stoker, 27).

En la tercera estrofa los tres primeros versos vuelven a transcribir las palabras que el Conde Drácula dirige a su invitado, cuyas buenas formas ocultan sus siniestras intenciones y su hábito nocturno, ya que en la novela los vampiros no mueren con la luz del sol, esta convención fue introducida por la primera versión cinematográfica *Nosferatu* (1924). La cortesía de la letra «Now, it's time to retire / I think that you need / A rest that is deep!», sin duda procede de las amables palabras de la novela: «"But you must be tired. Your bedroom is all ready, and tomorrow you shall sleep as late as you will. I have to be away til the afternoon; so sleep well and dream well!"» (Stoker, 24).

El final de la cuarta estrofa, que expresa la constatación del encarcelamiento de Jonathan: «No key to open the door / There is no key to leave this / Damned castle at once, he knows / That there's no chance to flee», es otro buen ejemplo de trascripción indirecta, cuyo referente literario es igual de convincente, o incluso más: «doors, doors, doors everywhere, and all locked and bolted. In no place save from the windows in the castle walls is there an available exit. The castle is a veritable prison, and I am a prisoner!» (Stoker,

32). En la quinta estrofa el ejemplo más claro es el verso «His fingers of ice», que refleja la misma sensación que: «It seemed as cold as ice – more like the hand of a dead than a living man» (Stoker, 88).

La sexta y última estrofa contiene dos ejemplos atípicos, ya que mediante dos advertencias se transmiten acciones y sensaciones que en la novela son mucho más extensas. El primer ejemplo es el más largo, puesto que los versos de la canción «Warning, with the help of the / Gipsy he's leaving, the coffins / Are gone,...» contienen más o menos las deducciones de Jonathan en:

As I waited I heard in the distance a gipsy song sung by merry voices coming closer, and through their song the rolling of heavy wheels and the cracking of whips; the Szgany and the Slovaks of whom the Count had spoken were coming. With a last look around and at the box which contained the vile body [...] As I write there is in the passage below a sound of many tramping feet and the crash of weights being set down heavily, doubtless the boxes, with their freight of earth. (Stoker, 54)

El segundo aviso «He's intending / To get a new hunting ground / London, watch out» corresponde al arrepentimiento y culpa del narrador expresado en: «This was the being I was helping to transfer to London, where, perhaps, for centuries to come he might, amongst its teeming millions, satiate his lust for blood...» (Stoker, 53).

La otra característica que permite definir a esta canción como una “literary cover” de tipo B es el carácter interpretativo que muestra con la inclusión de la moraleja final: «There is no use if you run and / Hide yourself you'll be found», con la que se puede entender que se está advirtiendo a cualquier persona, en este caso a la audiencia, del peligro del vampiro. Este rasgo interpretativo se ve reforzado por el cambio en la referencialidad de las personas gramaticales que se produce en la voz del narrador, que pasa de ser externo (un narrador ajeno a los hechos, tercera persona del singular) a ser interno, concretamente el protagonista de la historia, Jonathan Harker. En las cuatro primeras estrofas, la tercera persona del singular hace referencia a Jonathan, excepto en contadas ocasiones que se refiere al Conde, como por ejemplo «He's standing at the gate», reservando la primera persona del singular para el Conde Drácula, que utiliza la segunda persona del singular para dirigirse

a Jonathan. Pero en las dos últimas estrofas la primera del singular es Jonathan «my diary knows» que se refiere a Drácula en tercera persona del singular «He is the bat in disguise», lo que da pie a que la segunda persona final, tanto del singular como del plural, haga referencia a la audiencia a la que se está advirtiendo del peligro de esta criatura sedienta de sangre.

En definitiva, a pesar de que la letra no es muy precisa y hay varios aspectos de la novela que no aparecen en la canción, como por ejemplo las vampiras, la madre que suplica por su niño o diferentes detalles sobre el Conde Drácula, como su descanso en su ataúd o sus correteos por la fachada del castillo cabeza abajo, se puede decir que es bastante fiel al relato original, y por tanto es una “literary cover” de tipo B. Además, esta canción refleja dos características del perfil de “literary cover”: la primera es su duración, más de siete minutos, que, como ya he explicado anteriormente, es una canción larga, más de cinco ya lo es, algo que suele ser frecuente en las “literary covers”, sobre todo en las de tipo A, y hasta cierto punto es lógico, ya que tienen que sintetizar toda una novela; y la segunda es el período en el que fue compuesta, mediados de los 80, comienzo del punto álgido de la composición de este tipo de canciones que se alargará hasta mediados de los 90.

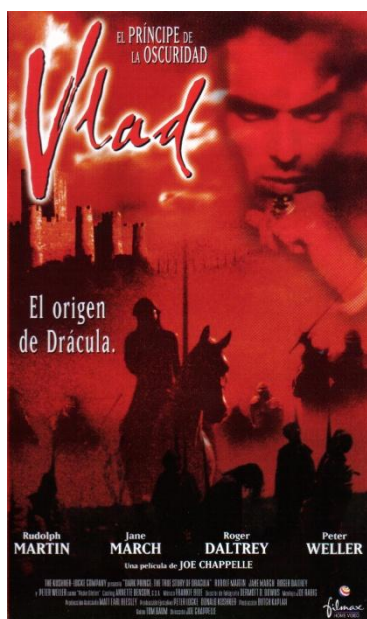
Por último, en el aspecto musical, hay que reconocer que este artista no tiene una gran calidad, prueba de ello son esos horribles “falsettos” del final, lo que explica “el porqué” esta banda no sólo no está considerada como pionera del “power metal alemán”, sino que, además, es un grupo de segunda o tercera, que en esta canción practican un “heavy metal” más cercano al de la NWOBHM que al “power metal alemán”.

2.2. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO C

2.2.1. “ICED EARTH”

Debido a que ya he comentado este artista musical y el disco al que pertenece esta canción, anteriormente en el análisis del tema “Frankenstein”, este apartado se refiere a la película *Vlad, El príncipe de la oscuridad*, porque, en mi opinión, es la fuente principal de este tema musical, además de la novela de Stoker. Tan sólo añadiré que la ilustración que acompaña a la letra en el libreto del CD (en la traducción de la letra en este trabajo), nos retrotrae más al Drácula de la novela que al de esta película, que es el personaje histórico de Vlad Tepes, fuente histórica de la novela de Stoker. Concretamente la ilustración parece ser una reproducción del vampiro encarnado por Bela Lugosi, uno de los iconos cinematográficos más importantes y conocidos no sólo del vampiro por excelencia, sino también del cine fantástico y de terror.

Esta película se puede considerar la precuela de la novela de Stoker, ya que en ella se cuenta el origen del personaje que desarrolló Bram Stoker en su relato literario, el personaje histórico Vlad, El Empalador. De esta manera, la canción que se va a analizar es claramente una “literary cover” de tipo C, ya que cuenta cómo Vlad se convierte en vampiro y por tanto es la precuela de *Dracula*.



Título: *Dark Prince, the true story of Dracula (Vlad, el príncipe de la oscuridad)* USA 2000.

Director: Joe Chappelle

Intérpretes: Rudolph Martin, Jane March, Roger Daltrey y Peter Weller

2.2.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

ICED EARTH "Dracula"

[Music: Jon Schaffer / Lyrics: Jon Schaffer]

Do you believe in love?
Do you believe in destiny?
True love may come only once in a thousand lifetimes...
I too have loved... they took her from me.
I prayed for her soul... I prayed for her peace

When I close my eyes
I see her face, it comforts me
When I close my eyes
Memories cut like a knife

The blood is the life, and Christ I defy.
My sworn enemy... birth of a new creed

Is this my reward for serving God's own war?
The blood I've spilled for faith fulfilled
To damn her, a disgrace, you spit back in my face
I served you loyally, and you spew blasphemy

I avenge with darkness, the blood is the life
The Order of the Dragon, I feed on human life

There are far worse things awaiting man than death
Come taste what I have seen
I'm spreading my disease
I will feed upon His precious child
The human race will bleed, they will serve my need

[Pre-chorus]

I avenge with darkness, the blood is the life
The Order of the Dragon, I feed on human life

[Chorus]

I am the Dragon of blood, the relentless prince of pain
Renouncing God off His throne
My blood is forever stained

For true love I shall avenge
I defy the creed that damned her

ICED EARTH "Drácula"

¿Crees en el amor?

¿Crees en el destino?

El amor verdadero puede sólo llegar una vez en mil vidas

Yo también he amado... ellos me la arrebataron

Rogué por su alma... recé por su paz

Cuando cierro los ojos

Veo su cara, me reconforta

Cuando cierro los ojos

Los recuerdos cortan como un cuchillo

La sangre es la vida, a Cristo yo desafío

Mi implacable enemigo... nacimiento de un nuevo credo

¿Es esta mi recompensa por servir en la guerra de Dios?

La sangre que he derramado por cumplir con la fe

Maldiciéndola, una desgracia, me escupisteis a la cara

Os he servido lealmente, y me arrojas blasfemia

Pre-estribillo:

Me vengaré con oscuridad, la sangre es la vida

La Orden del dragón, me alimentaré de vida humana

Hay cosas mucho peores que la muerte esperando al hombre

Ven a probar lo que he visto

Estoy extendiendo mi enfermedad

Me alimentaré de sus preciosos hijos

La raza humana sangrará, servirán a mis propósitos

Estribillo:

Soy un Dragón de sangre, un implacable príncipe de dolor

Renunciando a Dios

Mi sangre está manchada para siempre

El Amor Verdadero yo vengaré

Desafío al credo que la maldijo



2.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Este tema es una “literary cover” de tipo C porque es una historia basada en el original, pero que constituye otra derivada, normalmente una secuela o continuación, pero en este caso es una precuela, es decir, la historia anterior a la novela *Dracula*. Aunque en la novela de Stoker se da a entender que el Conde Drácula es Vlad III Dracul, tal y como deduce Mina al comparar los antiguos retratos, no se puede negar que la figura de Vlad Tepes fue una de las principales fuentes de inspiración, sino la mayor, junto a la de la Condesa Bathory. Así que esta canción cuenta tanto la historia del posible origen humano del vampiro, concretamente la de Vlad Tepes “El Empalador”, como la justificación moral de su existencia.

Para esta canción dedicada al mito del vampiro “Drácula”, el artista (músico, compositor y escritor) Jon Schaffer quiso desmarcarse de la típica letra sobre la novela de Stoker o cualquier relato posterior, buscando los orígenes históricos que convirtieron a Drácula en Vampiro y se basó, a mi parecer, en la información que transmite la película “*Vlad, el Príncipe de la Oscuridad*”, que se estrenó sólo un año antes de que Iced Earth publicara su disco. Hay varias referencias textuales que ratifican este hecho, es decir, que el músico se basó en la versión, en este caso cinematográfica, por tanto se puede afirmar que esta canción es también una “film cover”. A pesar de que suena como la típica historia de amor destrozado y venganza, que nada tendría que ver con los vampiros, puesto que tradicionalmente los vampiros no pueden amar, la letra narra cómo Vlad sufre el desprecio de su Iglesia a su amada por ser católica y, posteriormente, se le niega sepultura por suicida.

Así pues, la letra de la canción, igual que la película, nos hace ver que Drácula se convierte en vampiro para vengarse de Dios, Jesucristo, la Iglesia ortodoxa y, en última instancia, de la humanidad. De hecho, aunque no aparece en la canción, en la película el patriarca de la Iglesia ortodoxa acusa a Drácula de ser el anticristo. Le recuerda que está maldito desde su nacimiento, porque él presencié cómo una imagen de la Virgen lloró sangre. Y como una maldición recibe Drácula su adverso destino, en el que firmemente cree. Dice la canción: «Do you believe in love? / Do you believe in destiny?» indudablemente

estos son los pilares de Vlad para bien y para mal. Cómo no va a tramar la más cruel de las venganzas, si ha perdido, como sigue la canción: «True love may come only once in a thousand lifetimes...».

La clave para reconocer la influencia de la película en la letra de la canción, aparte de los indicios señalados, es la referencia a la Orden del Dragón, «The Order of the Dragon», que solamente se menciona en la obra cinematográfica con una cuidada base histórica. No es de extrañar que Jon Schaffer conociera el estreno de la película, ya que el film es también estadounidense. La Orden del Dragón, compuesta por 12 caballeros, nace en Serbia con el objetivo de defender el cristianismo contra los turcos. Vlad Dracul perteneció a ella (en rumano Dracul es demonio) y este linaje dominante lo utilizará como apellido en Valaquia. 12 fueron los Apóstoles de Cristo y 12 los Caballeros de la Tabla Redonda, aunque este número no se repita en todas las órdenes caballerescas, es frecuente por su simbología (atribuida a San Miguel, rey de los números pares, como arcángel vencedor del demonio y sus males).

En la recreación histórica y el mito de Drácula, el papel manipulador de la Iglesia coautora del mismo es revelador, como apunta el libro *Cenizas de Plenilunio Alado* del doctor J. Olivares. En la Rumanía del siglo XV es la Iglesia ortodoxa la que domina al pueblo y protege su nacionalismo y sus tradiciones frente al deseo de una parte de los nobles y el deseo popular de una reconstrucción del país que padece el asedio y dominación de los turcos. La amenaza de un anticristo que traerá solo apocalipsis es el poder del miedo, alimentado por la Iglesia nacional rumana, pues la ayuda contra los turcos sólo puede venir del Rey de Hungría, católico, que ayudaría a los rumanos en su lucha. A la corte de Hungría acude Vlad para negociar esa ayuda y allí conoce a una dama rumana y católica con la que se casa y tiene un hijo.

Como príncipe guerrero es de una gran crueldad con sus enemigos (príncipe de dolor) por actos tales como citar a los nobles disidentes en su castillo y masacrarlos o ser responsable de miles de empalamientos, tal y como muestra uno de los grabados más famosos de este infame personaje histórico, que se sentaba a cenar rodeado de un bosque de empalados.



Bosque de empalados (1500) y Retrato de Dracula Wayda (1495) ¹⁶

Horrorizada por los hechos, su amada se suicida lanzándose al vacío desde las altas torres. Su pérdida enloquece a Drácula, en su dolor comienza a beber la sangre de sus víctimas. Más allá de sus aspiraciones de poder político, el odio enferma a Drácula: «I avenge with darkness, the blood is the life / The Order of the Dragon, I feed on human life». Impera por el terror, su trágico destino le hace creer que «My blood is forever stained». La Iglesia le excomulga y él vive sólo para una idea, vengar a su esposa: «For true love I shall avenge / I defy the creed that damned her». El estribillo nos transmite esta idea: «I am the Dragon of blood, the relentless prince of pain / Renouncing God off His Throne / My blood is forever stained». Drácula afirma en la canción su maldición y la asume para su condición de príncipe, no sólo de Valaquia (actual Rumanía) sino príncipe de la oscuridad. En la canción Drácula el vengador asume su destino de anticristo que la película nos desvela.

Desde el punto de vista musical, esta canción es una balada de “power metal americano”, con su comienzo acústico y sus subidas y bajadas, y en la que claramente vemos las características de este subgénero: Alternancia de voces, cambios de tiempo, guitarras y voces melódicas, etc.

16. Ilustraciones de los grabados extraídas de *Dracula, prince des ténèbres*, de Jean Marigny y Céline Du Chéné (página 6).

2.3. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO D1

2.3.1. “ROB ZOMBIE”

Robert Barleth Cummings, más conocido como “Rob Zombie”, es un polifacético artista estadounidense (músico de “metal”, director de cine, escritor e ilustrador) cuyo estilo vocal, único y particular, y su fascinación por las películas de serie B, le han otorgado un gran reconocimiento internacional con más de 15 millones de discos vendidos y 7 nominaciones a los Grammy, y lo han ayudado a distinguirse en la escena musical por componer canciones con una “tenebrosidad” característica de él.

White Zombie

Rob Zombie (voz y guitarra) dirigió esta banda establecida en los parámetros metálicos, con infecciones de funk y rap, e inspirada por el cine de terror serie B (su nombre procede de la película del mismo título, de 1932, protagonizada por Bela Lugosi). [...] Tras la disolución, en 1998, Rob Zombie emprendió una carrera en solitario con *Hellbilly Deluxe*, [...] El cantante inició en 2003 una carrera como realizador cinematográfico con la cinta de terror *House of 1.000 Corpses*. (Bianciotto, 249)

Fue fundador, vocalista, escritor y caricaturista de “White Zombie” (1985-1998), banda de “metal industrial” con estética satánica y letras sobre fantasías de terror surreales con influencias del cine de terror y la serie B (ciencia ficción, comic, cultura decadente, etc.). Tras varios EPs y sus dos primeros LPs (*Soul-Crusher* (1987) y *Make Them die slowly* (1989)) consiguieron labrarse una merecida reputación en la escena underground, lo que les supuso fichar por la multinacional Geffen Records y alcanzar el éxito con *La Sexorcisto: Devil Music Vol. 1* (1992), álbum icónico del “crossover” (mezclas de estilos) de los 90 con temas como “Thunder Kiss 65”, con un sonido fresco y novedoso adornado con “samplers” de sonidos y diálogos de películas de terror, auténtica marca distintiva de este autor. Su último disco de estudio *Astro Creep 2000* (1995), que contiene su exitoso single “More Human than Human”, mantuvo la popularidad que alcanzó su cima con el álbum de remezclas *Supersexy Swingin’ Sounds* (1996), con “remixes” de sus últimos temas con música electrónica, y que fue superventas.

White Zombie / Rob Zombie

Fusing hardcore, heavy metal, and outsized theatrics, White Zombie celebrated trash culture, incorporating such elements as B-movie humor and true-crime gore. Along the lines of Alice Cooper, GWAR, the Cramps and Marilyn Manson, they were as much a concept as a band. The group dissolved in late 1998, but frontman Rob Zombie has continued along the same path as a solo artist and horror filmmaker. (*Rolling Stone*, 1061)

En 1998 formó su propia banda con John Tempesta (batería de “White Zombie”, “Testament” y “Exodus”), Mike Riggs (guitarra) y Blasko (bajo), cuyo primer álbum *Hellbilly Deluxe* (1998), fue el trabajo que le consolidó como artista solista tras la separación del grupo multi-platino. Este álbum triple platino contiene los singles “Dragula”, “Superbeast” y “Living Dead Girl”, que dominaron las ondas radiofónicas y terminaron de consagrar al cantante. Tras una extensa gira de promoción, repite la fórmula de los “remixes” con *The American Made Music to Strip by* (1999) y esto le mantiene en el candelerero. Sus siguientes trabajos fueron los discos experimentales *The Sinister Urge* (2001) y *Educated Horses* (2006), y el álbum en directo *Zombie Live* (2007). Tras dos años, y ante la máxima expectación, publica *Hellbilly Deluxe 2* (2010) con su banda consolidada en los últimos años y compuesta por John 5 (guitarra) y Ginger Fish (batería), ambos reputados músicos, anteriormente con “Marilyn Manson”, y Piggy D (bajo), con la que realiza el *Rockstar Mayhem Tour 2010* y el *Twins of Evil Tour 2013*, esta última gira junto a “Marilyn Manson”.

Con el nuevo siglo comienza su carrera como director de cine, que compagina con la música y, tras cuatro años de rodaje, estrena *The House of 1000 Corpses* (2005), considerada ya una película de culto del “gore”. Sus mayores éxitos cinematográficos fueron el “remake” del clásico del terror de John Carpenter *Halloween* (2007) y su continuación *H2: Halloween II* (2009). Sus últimos films son *Lords of Salem* (2010) y *Tyranosauriux Rex*. También ha dirigido videos musicales de artistas como Ozzy Osbourne, algunos capítulos de CSI Miami e incluso ha realizado una película de animación *The Haunted World of El Superbeasto* (2009), fruto de su serie de comics *The Adventures of El Superbeasto*. Como dibujante, además de ilustrar gran parte de sus álbumes, ha realizado el “comic book” *Spookshow International*.

2.3.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

ROB ZOMBIE “Dragula”

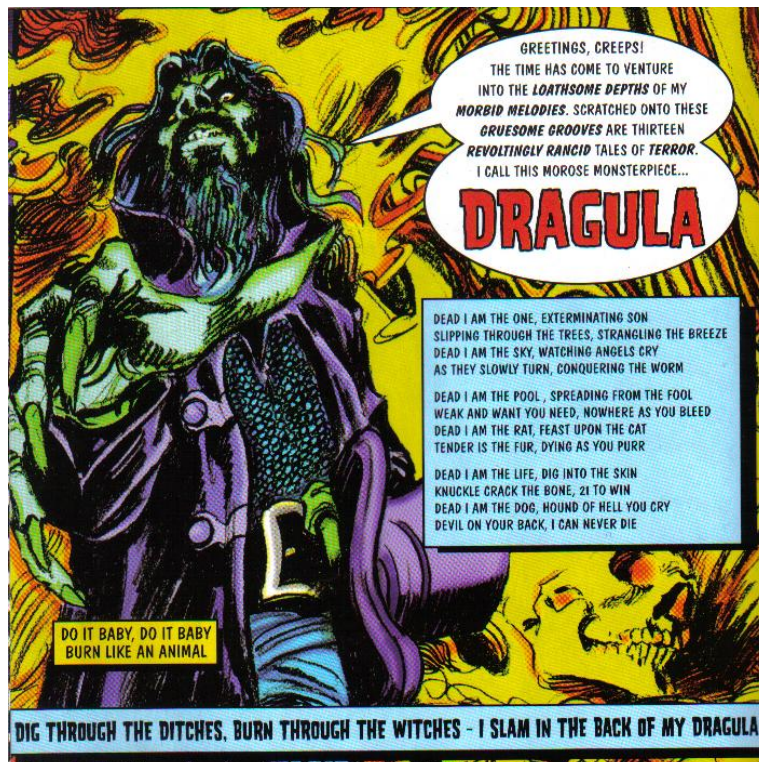
Dead I am the one, exterminating son
Slipping through the trees, strangling the breeze
Dead I am the sky, watching angels cry
As they slowly turn, conquering the worm

Dead I am the pool, spreading from the fool
Weak and want you need, nowhere as you bleed
Dead I am the rat, feast upon the cat
Tender is the fur, dying as you purr

Dead I am the life, dig into skin
Knuckle crack the bone, 21 to win
Dead I am the dog, hound of hell you cry
Devil on your back, I can never die

Do it baby, Do it baby
Do it baby, Do it baby
Burn like an animal

Dig through the ditches,
And burn through the witches
I slam in the back of my
Dragula



“Dragula”

Muerto soy el único, hijo exterminante
Deslizándome entre los árboles, estrangulando la brisa
Muerto soy el cielo, viendo ángeles llorar
Mientras ellos lentamente se vuelven, conquistando el gusano

Muerto soy el charco, extendiéndose desde el tonto
Débil y quiero que necesites, ningún lugar donde sangrar
Muerto soy la rata, zampándose al gato
Tierna es la piel, muriendo mientras ronroneas

Muerto soy la vida, cavando en la piel
Nudillos rompiendo el hueso, 21 para ganar
Muerto soy el perro, el mastín del infierno, llora
El diablo en tu espalda, nunca puedo morir

Hazlo nena, hazlo nena
Arde como un animal

Cavando zanjas
Y ardiendo con las brujas
Me arrojo a la espalda de mi
Dragula



2.3.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Esta canción es un claro ejemplo de que, en la música rock, muchas veces es más importante cómo suena una letra que lo que realmente dice, y por este motivo, unido a la ambigüedad y dificultad de la jerga utilizada por “Rob Zombie”, este tema no tiene gran valor para la investigación, temáticamente hablando, lo que no quita que sea una magnífica representación sonora de “metal industrial”, el verdadero representante del género gótico en el siglo XXI por, entre otros motivos, crear un imaginario como el que se muestra en esta canción.

Así pues, teniendo esto en cuenta, esta canción es una “literary cover” de tipo D1, porque, aunque no está muy claro que este Dragula sea un personaje basado en el Drácula de Bram Stoker, se pueden interpretar algunas partes de la canción, y relacionar al protagonista de la misma con un vampiro. Además del nombre, quizás un juego de palabras, es decir, la versión Drag de Drácula; lo que es innegable es que hay algunos versos como «Dead I am the one, exterminating son», «Dead I’m the life» o el final «Devil on your back, I can never die» que se pueden asociar a las características de un vampiro y, por tanto, en última instancia con el vampiro más conocido.

Sin embargo, en realidad, lo que más relaciona la canción con el concepto vampírico es su estética; tanto por la ilustración que acompaña a la letra, como por la portada del álbum en la que se ve claramente como es la estética del artista, su indumentaria y maquillaje, que, a pesar de que en principio es un “zombie”, tiene mucho de Drácula. Otro detalle estético, concretamente gráfico, es la ilustración que acompaña a la letra, dibujo que retrata al músico presentando el disco como si fuera un comic y que fue realizado por Gene Colan, gran maestro y conocido dibujante de *Spiderman*, pero, sobre todo, artista habitual de *The Tomb of Dracula*, serie de comic de la Marvel dedicada al vampiro, en cuyas páginas nació Blade Cazavampiros, el vampiro afroamericano que camina bajo el sol. Por último, cabe destacar el sonido creativo y original de este artista, evidenciado en esta canción, que es uno de sus mayores éxitos, y una buena muestra de lo que se conoce como “rock gótico metal industrial”.

2.4. ANÁLISIS DE LA PRIMERA “LITERARY COVER” DE TIPO D2

2.4.1. “MARILYN MANSON”

Los deshechos de la cultura de masas norteamericana, troceados y servidos en una bandeja neogótica por un metal-freaky agitador. Marilyn Manson es la identidad teatral de Brian Hugh Warner, cruce de dos iconos contemporáneos, Marilyn Monroe y Charlie Manson, que solapa glamour perverso y brutalidad con un fondo de crítica social. Consagrado como reverendo por una secta satánica, Manson es una figura controvertida que ha alternado la práctica evolucionada del shock rock (la herencia del espectáculo histriónico a lo Alice Cooper) con un discurso ideológico con el que pretende exorcizar los fantasmas de la cultura americana. [...] Un manifiesto de metal tenebroso con condimentos de rock industrial; los elementos identitarios del grupo en el futuro. (Bianciotto, 145)

Brian Hugh Warner es un cantante, compositor, actor, escritor, pintor y director de cine estadounidense, conocido por su personalidad e imagen controvertidas como vocalista y líder de la banda de “metal industrial” “Marilyn Manson”. Con más de 50 millones de discos vendidos, es uno de los cinco artistas más exitosos del “industrial metal”, junto a “Ministry”, “Nine Inch Nails”, “Rammstein” y “Rob Zombie”, figura en el puesto 44 en la lista de los 100 mejores vocalistas de “metal” de todos los tiempos según *Hit Parade*, y ha sido certificado por el IFPI como uno de los 100 artistas más exitosos de todos los tiempos. Así mismo ha estado nominado cuatro veces a los Grammy Awards, cuatro nominaciones y ganador en 1999 en los MTV Video Music Awards y cuatro veces ganador en los Metal Reader’s Choice Awards.

Marilyn Manson established himself in the ‘90s as one of the most vilified agent provocateurs in rock history. Predictably, the more parental groups, politicians, and religious advocates protested his music and stage antics, the more Manson emerged as a martyr in the war against censorship. Charismatic and outspoken in interviews, he defended himself as a result of, rather than a cause of, a corrupt society. (*Rolling Stone*, 606)

Su carrera musical comenzó en 1989 como “Marilyn Manson & The Spooky Kids”, junto a Daisy Berkowitz (guitarra), Twiggy Ramírez (bajo y guitarras), Madonna Wayne Gacy (teclados y samplers) y Ginger Fish (batería y programación), y debutaron con *Portrait of an American Family* (1994), disco producido por Trent Reznor (“Nine Inch Nails”) en su sello Nothing Records. Tras una gira explosiva y controvertida publicaron el álbum de remezclas *Smells Like Children* (1995), algo muy habitual en los grupos de este

subgénero y sobre todo en aquel momento de mediados de los 90. Tras la marcha de Berkowitz y fichar por una multinacional, editó el primer álbum de su trilogía fundamental, que fue número uno y provocó una revolución internacional: *AntiChrist Superstar* (1996), con “hits” como “Tourniquet” y canciones controvertidas como la propia “AntiChrist Superstar” y “Mister Superstar”, que implican duras críticas al “show business” y al “star system”. Este trabajo «precipitó el fenómeno, que obtuvo una amplia repercusión popular, en torno a un menú siniestro que fundía gestos metálicos y góticos: guitarras crudas y brotes electrónicos y canciones de impacto como “The Beautiful People”», cuyo videoclip fue ganador del año en la MTV. Reclutó al guitarrista en directo Zim Zum para la demoledora gira mundial, cuya puesta en escena amplificaba el mensaje oscuro de sonido arrasador, con una teatralidad adornada por todo tipo de trucos (zancos, grúas, luces, sombras, fuegos, explosiones, etc.) y una cuidada indumentaria de todos los músicos puramente gótica, algo que se ha convertido en su particular sello personal. Además la gran controversia provocada por la creciente censura contra él, cancelación de conciertos en los estados más conservadores, e incluso arrestos, no hizo más que alimentar su popularidad en esta primera etapa que se cerró con el acostumbrado álbum de remezclas y en directo *Remix & Repent* (1997).

Manson wasted little time in securing his status as a nightmare to the Christian right, exposing himself and feigning (or not) sexual acts with other band members onstage (he was arrested after one concert in Florida). He was made a “reverend” of the Church of Satan by founder Anton LaVey, though Manson would later note that he was no more a practicing Satanist than he was a practicing Christian, as he was baptized. (*Rolling Stone*, 606)

La segunda parte fue *Mechanical Animals* (1998), un disco menos denso y mucho más melódico con un marcado acento “glam”, evidenciado en Omega, su alter ego andrógino. A pesar de la crítica de muchos fans, el disco muestra un concepto interesante y distinto, prueba de ello es el gran éxito cosechado con “Rock is Dead”, conocidísimo tema de la BSO de la película *Matrix* y la nueva polémica surgida con los temas “I don’t like the drugs (but the drugs like me)” y “The Dope Show”, ambos temas sobre el espinoso asunto del consumo de drogas. Ya con la inclusión de John 5 (guitarra) que terminó de definir la formación ideal con Twiggy, M. W. Gacy y Ginger, aquella especial gira fue immortalizada en el disco directo *The Last Tour on Earth* (1999). En la tercera

parte regresó al tenebrismo y la contundencia anterior, lo que fue celebrado por gran parte de los fans, publicando el disco que supone la cúspide creativa de su producción musical, *Holy Wood (in the Shadow of the Valley of Death)* (2000), que terminó por encumbrarle al olimpo de las estrellas de rock. De este álbum destacan “The Nobodies”, “The love Song”, “The Death Song”, “The Fight Song” y “Disposable Teens”, todas ellas con una cuidada producción musical y con una temática comprometida, que supone su mayor logro creativo, tanto desde el punto artístico como sociocultural.

Acusado del suicidio de un adolescente tras escuchar uno de sus discos, el cantante se defendió acusando de inmadurez a la sociedad norteamericana; posición que sostuvo en sus intervenciones en la película *Bowling for Columbine*, de Michael Moore, donde acusaba a su país de connivencia cotidiana con la violencia. En ese contexto, su producción artística nace con la voluntad de reflejar, mediante un espejo deliberadamente deformado y grotesco, la escala de valores sociales. Ganó, así, grosor el perfil de Manson como ideólogo crítico mientras veía la luz la autobiografía. (Bianciotto, 146)

Tras la marcha de Twiggy y con un concepto basado en el cabaret, publica *The Golden Age of Grotesque* (2003), que, como sus posteriores discos, le mantiene tras la reputación conseguida con su trilogía, prueba de ello es el recopilatorio *Lest We Forget: The Best of* (2004). Después de un bache personal, su divorcio con la modelo erótica Dita Von Teese, cambia a un registro sentimental en *Eat me, Drink me* (2007), grabado a medias con el guitarrista Tim Skold, sustituto de John 5, que se fue con “Rob Zombie”, igual que Ginger lo hará más tarde. Tras pasar por “A Perfect Circle” y “Nine inch Nails”, Twiggy vuelve a la banda para grabar *The High End of Low* (2009) y su último álbum es *Born Villain* (2012).

Paralelamente, como todo artista multidisciplinar, ha realizado también carrera en el medio audiovisual con numerosos pequeños papeles en series de TV y películas; su debut como actor fue en *Lost Highway* (1997), dirigida por David Lynch. Además de dirigir y producir algunos de sus videos musicales, actualmente está trabajando como director en *Phantasmagoria: The Visions of Lewis Carroll*, en el que él mismo encarna el papel del escritor de *Alice in Wonderland*. También ha publicado algunos libros, de los que destaca su autobiografía *The Long Hard Road out of Hell* (1998); *Holy Wood* (2000) donde

rubrica el momento cumbre de su imaginario creativo, y *Genealogies of Pain* (2011), sobre su obra artística. En 1999 comenzó su carrera como pintor de acuarelas y artista de pintura en seco y en 2002 realizó su primera exposición en el Centro de Exhibiciones de Arte Contemporáneo de Los Angeles, titulada *La Edad Dorada de lo Grotesco*, coincidiendo con el concepto desarrollado en su álbum. A pesar de que su trabajo fue comparado con las obras de pacientes psiquiátricos por parte de la crítica especializada, lo cierto es que sus pinturas investían una técnica aceptable y una indudable expresividad. Nombró a su autoproclamado movimiento artístico *Celebritarian Corporation*, acuñando el slogan: «Vamos a vender nuestra sombra a los que están dentro de ella», así mismo posee una galería de arte *Celebritarian Corporation Gallery of Fine Art* en Los Angeles, donde exhibe su obra que compran estrellas del cine y del rock.



2.4.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

MARILYN MANSON "If I was your Vampire"

6 a.m. Christmas morning. – No shadows – no reflections here.
Lying cheek to cheek – in your cold embrace

So soft and so tragic –as a slaughterhouse
You press the knife against your heart. – And say
"I love you so much you must kill me now"

I love you – so much – you must kill me now

Chorus:

If I was your vampire, – certain as the moon, – instead of killing time
We'll have each other – until the sun
If I was your vampire – death waits for no one
Hold my hands – across your face
Because I think – our time has come

Digging your smile apart – with my spade tongue
The hole is where the heart is
We built this tomb together, – and I won't fill it alone
Beyond the pale everything is black – no turning back

Chorus

Blood stained sheets – in the shape of your heart, – this is where it starts
Blood stained sheets – in the shape of your heart, – this is where it starts
This is where it will end – Here comes the moon again.

6:19 and I know I'm ready – Drive me off the mountain
You'll burn, – I'll eat your ashes
The impossible wheels seducing – our corpse

Chorus

Beyond the pale – everything is black – no turning back
Beyond the pale – everything is black – no turning back

This is where it starts. – This is where it will end
Here comes the moon again

This is where it starts. – This is where it will end
Here comes the moon again

Here comes the moon again
Here comes the moon again

“Si yo fuera tu vampiro”

6 a.m. Mañana de Navidad. – No hay sombras, – No hay reflejos aquí
Tumbados mejilla con mejilla – En tu frío abrazo

Tan suave y tan trágico – Como un matadero
Presionas el cuchillo contra tu corazón – Y dices,
“te quiero, tanto que debes matarme ahora”

Te amo – Tanto – Que debes matarme ahora

Estrillo

Si fuera tu vampiro, – Cierta como la luna, – En vez del asesinato,
Nos tendríamos el uno al otro – Hasta el amanecer
Si yo fuese tu vampiro, – La muerte esperaría a nadie
Pon mis manos – En tu cara,
Porque yo pienso – Nuestra hora ha llegado

Cavando tu sonrisa aparte – Con mi lengua pala
El agujero está donde está el corazón,
Construimos esta tumba juntos, – Y no quiero llenarla solo
Más allá de la palidez, todo es negro, – No hay vuelta atrás.

Estrillo

Folios con manchas de sangre – Con la forma de tu corazón,
Aquí es donde empieza...
Hojas con manchas de sangre – Con la forma de tu corazón,
Aquí es donde comienza
Aquí es donde acabará. – Aquí llega la luna otra vez

6:19 y sé que estoy preparado – Condúceme a la montañ.
Tu arderás, – Yo comeré tus ceniza.
Las ruedas de lo imposible seduciendo – Nuestro cadáver

Estrillo

Más allá de la palidez, todo es negro, – No hay vuelta atrás.
Aquí es donde empieza
Aquí es donde acabará
Aquí llega la luna otra vez.

2.4.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

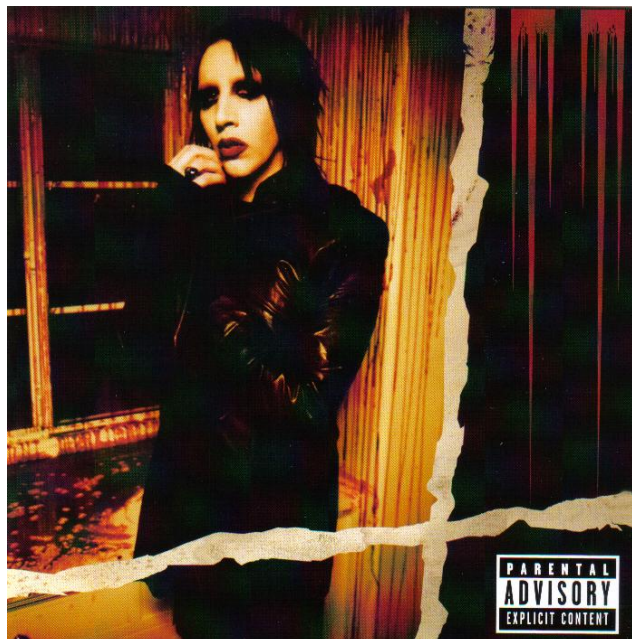
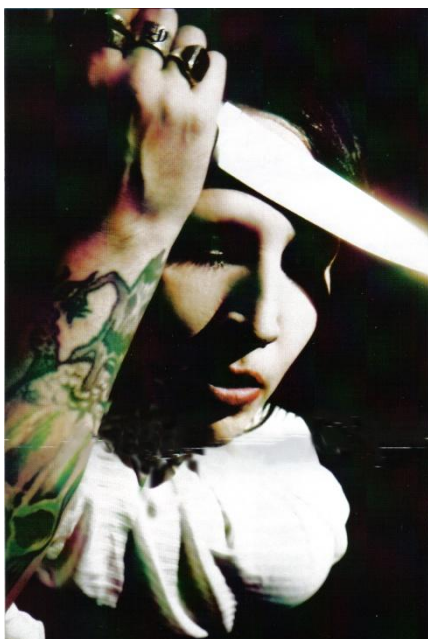
Esta canción es una “literary cover” de tipo D2, porque no trata sobre Drácula, sino que gira en torno al concepto del vampirismo, de hecho se puede entender como una nueva versión del vampiro moderno opuesto al falso y edulcorado modelo propuesto por la saga *Crepúsculo (Twilight)*. El vampiro de Marilyn Manson es romántico «Lying cheek to cheek» y puede ser magnánimo «instead of killing time», pero en esencia es despiadado y cruel por naturaleza «You’ll burn, I’ll eat your ashes», «no turning back», «impossible wheels seducing our corpse». Así que, no teniendo en cuenta el tono de suposición de ese «If I was your vampire», la canción se puede interpretar como la historia de un vampiro que se ha enamorado de una mortal y antes de que su sed de sangre le obligue a matarla, prefiere morir con ella.

De alguna forma se puede calificar de romanticismo violento llevado al extremo, un depredador natural como el vampiro se enamora de su presa y decide suicidarse, «I love you – so much – you must kill me now», quiere que la mate para no tener que hacerlo ella misma. El vampiro quiere permanecer junto a su amada para toda la eternidad y para ello se dejará matar por la luz del sol «until the sun», tras haberse comido las cenizas del cadáver de su pareja. Como ya he dicho hay un tono de romanticismo extremo con un marcado acento gótico que mezcla amor y violencia, dos conceptos opuestos, pero que tienen su razón de ser en el concepto general del vampiro. Esta versión vampírica de Marilyn Manson, muy en su línea, es opuesto al “sex-appeal” acaramelado del nuevo vampiro de *Crepúsculo* y las nuevas series de TV adolescentes. Si bien el vampiro de Manson está más en sintonía con el de las nuevas series adultas como *True Blood*, aparecidas a raíz del “reboom” del fenómeno con el nuevo siglo, en mi opinión es más una actualización del vampiro decimonónico de Drácula, confrontado con la inevitable realidad del siglo XX y en consecuencia contaminado por ese halo de violencia extrema, erotismo y terror.

En el aspecto musical este tema es un reflejo del disco *Eat Me, Drink Me* (2007) con un sonido menos agresivo y potente que el habitual, debido en parte a que es una de sus obras más personales, ya que se centra en el dolor sufrido

por su divorcio. A pesar de esto, el disco contiene muchas guitarras y percusiones diferentes y fue compuesto a medias por Marilyn Manson (voz, percusión y producción) y Tim Skold (guitarrista, teclista y bajista), que desde entonces es el guitarrista principal. Con una temática más gótica, contenido romántico e inspirado por la literatura, el Romance, las rosas y la sangre, no es de extrañar que esta “literary cover” sea el primer tema del disco y que inevitablemente remita al vampiro de Stoker. Además de reconocer que el romanticismo del álbum estaba inspirado profundamente en su nueva pareja, la actriz Evan Rachel, el propio Manson puntualizó que «la idea central es mi dolor y la habilidad de no avergonzarse por repetirse a sí mismo».

Por último, cabe añadir que, para la escenificación de este tema, el cantante llevaba un micrófono en forma de cuchillo, similar al de la foto que acompaña a la letra en el libreto del CD, en la gira *Rape of the World Tour* que simula clavarse mientras canta esa parte y en el fondo del escenario aparecían sobreimpresionadas unas «Blood stained sheets – in the shape of your Heart» gigantes, todo con un juego de luces rojas y un escenario negro. Incluso la ropa que llevaba durante la actuación, sólo para esa canción, era un atuendo netamente vampírico, de cuero negro y con una camisa blanca de corte decimonónico.



2.5. ANÁLISIS DE LA SEGUNDA “LITERARY COVER” DE TIPO D2

2.5.1. “THE ROLLING STONES”

The Rolling Stones began calling themselves the “World’s Greatest Rock&Roll Band” in the late ‘60s, and few disputed the claim. The Stones’ music, based on Chicago blues, has continued to sound vital through the decades, and the Stones’ attitude of flippant defiance, now aged into wry bemusement, has come to seem as important as their music. In the 1964 British invasion they were promoted as bad boys, but what began as a gimmick has stuck as an indelible image, and not just because of incidents like Brian Jones’ mysterious death in 1969 and a violent murder during their set at Altamont later that year. In their music, the Stones pioneered British rock’s tone of ironic detachment and wrote about offhand brutality, sex as power, and other taboos. In those days, Mick Jagger was branded a “Lucifer” figure, thanks to songs like “Sympathy for the Devil”. (*Rolling Stone*, 832)

Teniendo en cuenta la dilatada carrera de la banda que ha sido ampliamente analizada y reflejada, de hecho, si hay una banda sobre la que más se ha escrito, esa es los “Stones”, me parece más relevante exponer las principales razones por las que he elegido esta canción y este grupo musical; además de que un estudio de estas características no puede dejar fuera a un conjunto que ha tenido tanta relevancia en la historia y evolución del rock.

En primer lugar “Sympathy for the Devil” está considerada por la crítica musical como una de las mejores grabaciones de la banda y una de las mejores canciones de la historia del rock, ya que en el año 2004 obtuvo el puesto 32 en la lista de las quinientas canciones más importantes de la historia, según la revista *Rolling Stone*, y el número 26 en la lista de las cien canciones más grandes del rock’n’roll de la cadena televisiva estadounidense VH1. Además de que fue el primer corte del disco *Beggars Banquet* (1968) también dió título a la película de Jean-Luc Godard, aunque en Europa se llamó *One Plus One* (1968), que es una descripción de la contracultura estadounidense de finales de los 60, mezclada con escenas del proceso de grabación de la canción. Paralelamente a su popularidad, este tema causó gran polémica y controversia desde su aparición, ya que la banda fue acusada por grupos religiosos de ser adoradores de Satán, lo que ya ocurriera con su anterior álbum titulado *Their Satanic Majesties Request* (1967) que, a pesar del título no contenía temática semejante. Todo esto se magnificó tras el trágico incidente en el Altamont Speedway Free Festival ‘69, macroconcierto gratuito junto con

otros artistas de la época, como “Santana”, “Jefferson Airplane”, “The Flying Burrito Brothers” y “Crosby, Stills, Nash & Young”, donde un espectador murió acuchillado por un miembro de la seguridad a cargo de los “Hell’s Angels” (Ángeles del Infierno, banda de moteros), mientras interpretaban la canción que fue interrumpida varias veces, y que a partir de entonces fue desterrada del repertorio en directo hasta finales de los 80.

En segundo lugar, la inclusión de esta banda en el estudio responde también a la necesidad de establecer una clara diferenciación entre el rock’n’roll y el “pop”, es decir, ofrecer un criterio mediante el cual determinar qué grupos representan al rock’n’roll y cuáles no; por esta razón esta investigación excluye a “The Beatles” y cualquier otra banda de “pop”, que represente a la música popular más exitosa. Así que, “The Rolling Stones” son una banda representativa del rock’n’roll no sólo por sonido, sino por actitud, aunque, debido a su gran éxito, también estén considerados como música popular. Otra de las principales diferencias distintivas del rock’n’roll es su capacidad de evolución y adaptación de otras disciplinas que, a diferencia de la simplicidad del “pop”, han sido claves en el desarrollo del género; de alguna manera su evolución en los diferentes subestilos es consecuencia de la versatilidad que dicho género ha tenido.

Por tanto, los “Rolling” son no sólo uno de los grandes del rock, sino que, además, su discografía es un ejemplo de cómo ha evolucionado y ha estado en constante cambio y revisión. Así que la inclusión de esta canción está justificada, además de por su letra, porque es una muestra del rock’n’roll clásico, de toda la vida, por su gran importancia y repercusión, no en vano ésta ya es parte de la cultura popular contemporánea ¹⁷.

17. Un buen ejemplo de esto es su continua aparición en películas (*Fallen*, *Interview with the Vampire*), libros (*Fear and Loathing in Las Vegas* y novelas de Stephen King), comics (*V for Vendetta*), series (*Simpsons*, *Sleepy Hollow*), mangas (*Cowboy Be Bop*), videojuegos (*Call of Duty: Black Ops*), etc.

2.5.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

THE ROLLING STONES "Sympathy for the Devil"

Please allow me to introduce myself
I'm a man of wealth and taste
I've been around for a long, long year
Stole many man's soul and faith
And I was 'round when Jesus Christ
Had his moment of doubt and pain
Made damn sure that Pilate
Washed his hands and sealed his fate

Chorus:
Pleased to meet you
Hope you guess my name
But what's puzzling you
Is the nature of my game

I stuck around St. Petersburg
When I saw it was a time for a change
Killed the czar and his ministers
Anastasia screamed in vain
I rode a tank held a general's rank
When the blitzkrieg raged
And the bodies stank

(Chorus)

I watched with glee while your kings and queens
Fought for ten decades
for the gods they made
I shouted out,
"Who killed the Kennedys?"
When after all it was you and me
Let me please introduce myself
I'm a man of wealth and taste
And I laid traps for troubadours
Who get killed before they reached Bombay

(Chorus), oh yeah, get down, baby

Just as every cop is a criminal
And all the sinners saints
As heads is tails
Just call me Lucifer
Because I'm in need of some restraint
So if you meet me have some courtesy
Have some sympathy, and some taste
Use all your well-learned politeness
Or I'll lay your soul to waste, um yeah

THE ROLLING STONES “Comasión por el Diablo”

Por favor permítame que me presente,
soy un hombre de fortuna y buen gusto,
he estado por aquí durante un largo, largo año
he robado el alma y la fe de muchos hombres
Estaba cerca cuando Jesucristo
tuvo su momento de duda y dolor
me aseguré muy mucho de que Pilatos
se lavara las manos y sellara su destino

Estribillo:
Encantado de conocerte
espero que adivines mi nombre
pero lo que no logras entender
es la naturaleza de mi juego

Me quedé a ver qué pasaba en San Petesburgo
cuando vi que era la hora del cambio
Maté al Zar y a sus ministros
Anastasia gritó en vano
Montaba un tanque, ostentaba el rango de general
cuando estalló la guerra relámpago
y los cuerpos apestaban

(Estribillo)

Miraba con regocijo mientras vuestros reyes y reinas
lucharon durante 10 décadas
por los dioses que ellos mismos crearon
Grité: ¿quién mató a los Kennedy?
cuando después de todo fuimos tú y yo
Deja que me presente
soy un hombre de riqueza y buen gusto
Tendí trampas a los trovadores
que murieron antes de llegar a Bombay

(Estribillo), oh sí, arrodíllate “baby”

Como cada policía es un criminal
y todos los pecadores son santos
como la cara, es la cruz
llámame simplemente Lucifer
porque necesito un poco de compostura
así que si me encuentras, ten un poco de cortesía
ten un poco de compasión y un poco de gusto
usa toda tu bien aprendida educación
o convertiré tu alma en basura, uh sí

2.5.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Este comentario consta de tres partes, la primera se refiere a la interpretación clásica de la letra, que, como ya he adelantado, está ampliamente estudiada y documentada. La segunda, y más relevante para este estudio, es la interpretación relacionada con el vampiro, por la que esta canción ha sido incluida en la investigación y, por último, una pequeña crítica desde el punto de vista musical.

Esta canción fue compuesta por el cantante del grupo Mick Jagger, quien se inspiró en la novela de Mijaíl Bulgákov *El Maestro y Margarita*, que le regaló su novia de entonces, la actriz y cantante Marianne Faithfull, lo que pone de relieve que el libro comience de forma similar. Además, el propio cantante dijo que también pudo haberse inspirado en Baudelaire, y algunas estrofas se parecen a *The Devil and Daniel Webster*, de Stephen Vincent Benét. Mick Jagger canta la letra en primera persona, como si fuera el propio Lucifer que, aunque en apariencia parece correcto y educado al principio de la canción, puede enseguida pasar a ser la maldad en persona, sobre todo si no recibe el tratamiento que desea, tal y como sugiere al final. A lo largo del diálogo este demonio encarnado va mencionando diferentes acontecimientos históricos en los que él, de manera indirecta, ha contribuido a que sucedieran. Además una posible interpretación de la letra es que el diablo es un miembro más de la humanidad y por ello protagoniza alguna de las mayores atrocidades cometidas por los hombres contra sí mismos. Sucesos como la Crucifixión de Cristo, la Guerra de los Cien Años (aunque se refiere a la de los treinta años), la Revolución Rusa, la Segunda Guerra Mundial, e incluso sucesos coetáneos como la referencia a las muertes de John y Robert Kennedy, la última ocurrió mientras grababan, lo que les obligó a cambiar «Who killed John Kennedy?» por «Who killed the Kennedys?».

En segundo lugar, la inclusión de la versión de esta canción de “Guns’n’Roses” en la banda sonora original de la película *Interview with the Vampire* da pie a una segunda interpretación en la que el protagonista de la historia es un vampiro. Esta relación está justificada, ya que a menudo se asocia la figura del vampiro con la del diablo, por ser el primero una entidad

asociada con el mal. Además, el vampiro, igual que el demonio, es inmortal y perfectamente ha podido ser testigo de la historia de la humanidad desde, por lo menos, los tiempos de Jesucristo. De esta manera este vampiro no se corresponde con Drácula, ya que es mucho más antiguo, y por tanto sustenta la subcategorización de esta “literary cover” como D2. Si acaso está mucho más relacionado con los vampiros que aparecen en el relato de Anne Rice y que protagonizan dicho film. Por tanto es también válida esta interpretación alternativa que asocia directamente dos figuras, tradicionalmente tan relacionadas entre sí. Otros rasgos comunes que sustentan esta lectura son las riquezas, educación y buenas maneras de las que hacen gala ambos, así como la peligrosidad, su maldad y la impunidad de sus actos.

Por último, en el aspecto musical, cabe destacar que este tema es atípico, no sólo porque no responde a la típica estructura de un ritmo de cuatro tiempos (4/4), tan común y básico en el rock, sino que además tiene una base principal marcada por el bajo y seguida por la batería. A pesar de que en un principio Jagger la concibió con un sonido “folk”, similar a Bob Dylan, al final fue Richards quien sugirió incluir percusiones, que, a ritmo de samba, con una base de “tom-toms”, a la que se le van añadiendo poco a poco las congas y las maracas crean un ambiente tribal que recuerda a una fiesta vudú o a una ceremonia de sacrificio africana. Todo esto se ve subrayado con los gritos y gruñidos del cantante que imitan a un chimpancé y los coros, sobresaliendo los “uh-uh”. Mención especial merece el bajo, el cual es interpretado por el guitarrista, y el solo de guitarra, que está considerado por muchos críticos como uno de los mejores, si no el mejor, de los compuestos e interpretados por Keith Richards. Así que, más allá de su curiosa ambientación, esta composición musical ha pasado a la historia por su originalidad y frescura, y supuso un punto de inflexión para la inclusión y mezcla de cualquier estilo musical dentro de una canción de rock; en cierto modo los “Stones” preconizaron el posterior desarrollo de los subgéneros que se multiplicarán a partir de los 80.

V. JOSEPH CONRAD

1. INTRODUCCIÓN: JOSEPH CONRAD Y EL DOBLE COMO PERSONAJE MALDITO

1.1. VIDA Y OBRA DE CONRAD

Jozef Teodor Konrad Korzeniowski (Joseph Conrad en inglés) nació el 31 de Diciembre de 1857 en Berdyczów, antigua Polonia, hoy Ucrania, que entonces estaba bajo el dominio ruso. Su padre era miembro de la aristocracia, terrateniente y opositor a la ocupación rusa. Su madre murió cuando tenía ocho años y su padre, traductor y literato, cuatro años más tarde, ambos de tuberculosis. Fue acogido por su tío materno, Thaddeus Bobrowski, que se convirtió en su tutor y le inculcó el ser diligente y disciplinado en el deber; esta ética pragmática y la noción de la lealtad, llena su mundo de ficción. Su tío lo envió a una escuela de Cracovia para estudiar lenguas clásicas y alemán, y después a Suiza. Desde los quince años quería ser marino, y a los dieciseis llegó a Marsella, donde inició sus viajes, a los seis meses, a las Indias Occidentales como marinero, en su primera travesía profesional en el “Mont Blanc”. Como camarero en el “Saint Antoine” hace amistad con el segundo oficial y juntos suministrarán armas de contrabando al bando conservador de una guerra civil sudamericana y a los carlistas de España. Rompieron la amistad y perdió todo su dinero, lo que le llevó a intentar suicidarse, pero su tío le salvó de las deudas y Conrad embarcó en un vapor inglés. Viajó a India, China e Italia y dos veces a Australia.

En 1886, sólo ocho años después de su llegada a Inglaterra, obtuvo el título de patrón de la marina mercante británica, y se nacionalizó inglés. En 1888 aprobó el examen de capitán. En *The Mirror of the Sea* describe el cambio de navegación a vela (su especialidad) por la de vapor. En 1890 efectuó un viaje al Congo, al servicio de la sociedad anónima belga, propiedad de Leopoldo II, rey de Bélgica. Como primer oficial en el “Torrens” navega en 1891 y su último barco fue el “Adowa”; en 1893 canceló su último viaje por la muerte de su tío. Durante los cinco últimos años de su vida de marino, Conrad

llevó un manuscrito como un tesoro. No había escrito ni una sola línea para la imprenta hasta los treinta y seis años, pero cuando dejó el mar, se puso a escribir en inglés, una lengua que no habló hasta los veinte años y que suponía su tercera lengua, ya que, después de tres años y medio en Marsella, hablaba perfectamente el francés. En 1896, Conrad se casó con Jesse George y tuvieron dos hijos, Boris, en 1898, y John en 1906. Su etapa más importante como escritor va de 1897 a 1917 (*Heart of Darkness* es de 1899). En la última etapa de su vida, su obra pierde fuerza, pero en 1913 le llega el éxito de *Chance*, que fue best seller en Gran Bretaña y Estados Unidos, adonde viajó y fascinó a la audiencia con la lectura de su obra. En Inglaterra le fue ofrecido el título de Sir, que rechazó. Ya no tenía apuros económicos. Murió en 1924, en Bishopsbourne, Inglaterra.

Conrad escribió trece novelas, dos libros de memorias y veintiocho relatos breves, pese a que escribir le resultaba difícil. Sus temas son metáforas de su visión del mundo, el mar es el paisaje que domina su obra, pero el abanico de sus obras es amplio y terminó enseñando con su escritura las maravillas de su lengua a los propios británicos. Jorge Luis Borges le considera el mejor de la lista de los grandes novelistas desde *Almayer's Folly* hasta *The End of the Tether*, obra publicada en español como *Con la soga al Cuello* junto con *El Corazón de las Tinieblas*, su obra más emblemática, ambas escritas en el mismo año, y que tratan de la importancia de salvar la dignidad, aunque se haya perdido todo. Este sobresaliente escritor en inglés consigue en todas sus narraciones la capacidad de sumergirnos en la aventura que narra.

Para él es importante buscar lectores desde lo que conoce bien, el mar, como en *Almayer's Folly*, *Typhoon*, *The Shadow-Line*, *The Nigger of the Narcissus*, etc., o denunciar el colonialismo depredador, como en *Heart of Darkness* o *An Outpost of Progress*. Entre sus muchos registros como escritor, aunque se acerca a temas napoleónicos en "Suspense" y "The Duel", o sudamericanos como *Nostromo* y "Gaspar Ruiz", nunca aborda el tema polaco, tan complejo, quizás porque le pesa profundamente en el alma y no pueda establecer la distancia precisa entre imaginar tramas o argumentos y hacer literatura sobre sus más profundas raíces.

1.2. *HEART OF DARKNESS*: LA DUALIDAD DEL PROTAGONISMO

The brown current ran swiftly out of the heart of darkness, bearing us down towards the sea with twice the speed of our upward progress; and Kurtz's life was running swiftly, ebbing, ebbing out of his heart into the sea of inexorable time. (Conrad, 96)

En esta travesía fluvial los dos personajes principales que “a priori” se corresponden con la estructura protagonista / antagonista, comparten protagonismo y su diferencia establece una dualidad protagonista activo / pasivo con respecto a la acción, la voz narrativa e incluso la dimensión moral a la que la novela se refiere. Marlow, capitán mercante, es el narrador y protagonista activo, ya que narra los hechos, transmite la acción y nos invita a participar en su reflexión moral. Kurtz es el antagonista o protagonista pasivo, ya que todo gira indirectamente a su alrededor y su participación real es mínima. Es a quien Marlow va a recoger en una alejada estación de la selva, y que simboliza las tinieblas y la oscuridad del ser humano en el caos de la tierra salvaje.

La ética de Conrad tiene su reflejo en *Heart of Darkness* (1899), que para muchos es su mejor obra, y que está basada en la experiencia ¹⁸ de un viaje al Congo en 1890. La visión de la brutalidad y la hipocresía de la empresa colonial belga en la que trabajaba le impresionó. Anota en su diario “una gran melancolía me embargó” y en sus notas de autor muestra los hechos reales que dieron lugar a sus relatos. En toda su obra hay un “cómo” superficial y un “porqué” fundamental. En 1917, Conrad dijo a S. Colvin, “la verdad es toda mi preocupación, ha estado en el valor “ideal” de las cosas, de los sucesos y de la gente“. Los sucesos que narra en la obra “desestabilizan los valores éticos”, por esta razón escribe a la luz de un estado de ánimo sincero, consciente del misterio que le rodea.

A pesar del marcado carácter anticolonialista de esta obra, la postura de Conrad con respecto al activismo de su época fue gris y distante. En 1905

18. «Conrad's trip to the Congo was, not surprisingly, brief and disastrous and the loot he himself hauled away consisted of severe ill-health and an enormous sense of disillusion and failure. He underwent there an extreme personal crisis which shocked him into a greater moral and emotional maturity and confirmed him in his new vocation of writer» (Conrad (1983), 12).

rehusó unirse al Movimiento para la Reforma del Congo (Congo Reform Movement), entidad humanitaria internacional creada a finales del siglo XIX para luchar contra las atrocidades perpetradas en el Congo bajo el gobierno del rey Leopoldo II de Bélgica, y con ilustres integrantes, como Mark Twain o Sir Arthur Conan Doyle. Alegó que él sólo era un pobre novelista, aunque estaba a favor de las demandas en contra de la política belga en África central.

La voz narrativa de Conrad y su dimensión moral conforman un relato aparentemente sencillo, de estructura circular, que habla de la prueba de carácter a la que se somete el ser humano en el aislamiento. El capitán Marlow se sujeta a la existencia y consigue que el mundo siga teniendo sentido en su deseo de volver y narrar; de esta manera impide que el mundo se disuelva en la pesadilla que vive. Kurtz abandona la acción y sus motivaciones en una búsqueda de la verdad interior, pero está “vacío por dentro”, ha perdido su propia realidad. Kurtz, el protagonista, se ha perdido a sí mismo en la soledad y en la deslealtad. Ésta es la causa de su locura, la destrucción del universo moral. Marlow, el narrador en la obra ¹⁹, describe el lugar donde le conoce como el punto más lejano y culminante de su experiencia, sus sentimientos son de total perplejidad, desconfía de la seguridad de su entorno. Sólo le queda la decisión de confiar en su propio carácter. El grito final de Kurtz es superior a la prudencia del joven Marlow, porque se ha enfrentado al “corazón de la tinieblas” que es su propio corazón y se ha condenado: «...- he had judged: “The horror!”», ha luchado contra sí y finalmente se ha arrancado una respuesta moral, ha contemplado a través de sí mismo «all the hearts that beat in the darkness».

Estas reflexiones nos llevan a considerar esta obra como un clásico de ficción moral. Marlow acepta su impensada asociación con Kurtz y le es leal, situación que repetirá Conrad en *The Secret Sharer*. La reflexión es sobre la vida instintiva y su secreto, que hace disolverse la propia moral y favorecer a un extraño que destruye la paz interior y cuestiona la lealtad. La dualidad moral del narrador y el protagonista se refuerzan en la certeza de la conciencia.

19. Marlow es también el narrador en *Lord Jim*, *Chance* y “Youth”.

1.3. HEART OF DARKNESS EN EL CINE: APOCALYPSE NOW

Aunque Conrad no crea mitos sino personajes, éstos son de tan profunda envergadura moral que han trascendido en la creatividad del siglo XX, con la fuerza de inspirar una película problemática como *Apocalypse Now* (1979), que es una adaptación del texto de Conrad, dirigida por Francis Ford Coppola y protagonizada por Marlon Brando (Kurtz) y Martín Sheen (Willard, el equivalente a Marlow). Palma de Oro en Cannes, Oscar de sonido y fotografía, esta obra traslada a la guerra del Vietnam la pesadilla del Congo. Sustituye la invasión colonialista africana del siglo XIX de *Heart of Darkness* al Vietnam, conflicto de la guerra fría de mediados del siglo XX. El servicio secreto americano da la orden al capitán Willard (Marlow en la novela) de ejecutar y no rescatar al irracional coronel Kurtz, refugiado en la frontera de Camboya. Ya en su reino de destrucción, Kurtz, megalómano y autodestructivo, acaba solicitando su muerte. Como la novela, es asombrosa y sobrecogedora, y confirma la tesis conradiana de que cualquier hombre puede sucumbir al desplome en la oscuridad interior, víctima de la ausencia de control social. En el film se remonta el río Nuang, en vez del Congo, y la cámara de Vittorio Storato recrea una atmósfera onírica de imágenes infernales, bombardeos de napalm y explosiones que complementan la pesadilla orquestada por *The Ride of the Valkyries* de Wagner y a ritmo de rock'n'roll, con temas de la época como "The End" de "The Doors", "Satisfaction" de "Rolling Stones" o "Suzie Q" de Dale Hawkins.

No es el único intento de poner en valor cinematográfico la obra de Conrad. Existe un guión para un proyecto de Orson Welles, escrito en base a la analogía entre Kurtz y Hitler, que abandonó en favor de *Ciudadano Kane*, en 1941, y la muy literal versión de Roeg que conserva el título original de 1994, protagonizada por J. Malkovich como Kurtz. En 2001, Coppola estrenó *Apocalypse Now Redux*, con 49 minutos más de los 153 que ya tenía la primera versión y que contribuyen a perfilar mejor la historia y los personajes.

Heart of Darkness vs. Apocalypse Now

... film director Francis Ford Coppola transplanted *Heart of Darkness* from Africa to Vietnam in *Apocalypse Now* (1979) and turned Marlow's rescue effort into a mission to "terminate" Kurtz "with extreme prejudice". (Conrad, XIII)

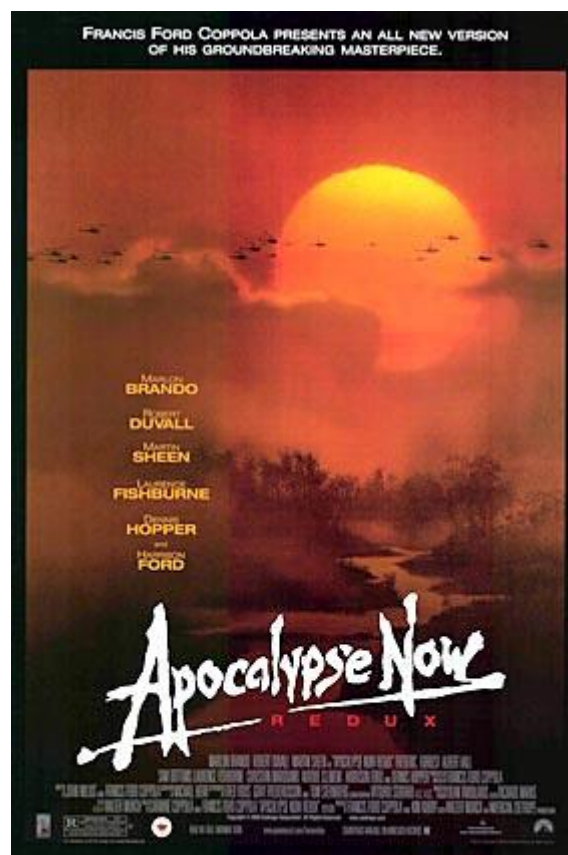
La principal diferencia entre el film y la novela es el objetivo de la misión, en el primero es matar y en la segunda rescatar a Kurtz, personaje común a ambos relatos. En la novela, la vuelta de Kurtz es un rescate abortado por la muerte que Marlow transforma de enajenación a nostalgia cuando se lo narra a la prometida de Kurtz, muy en línea de la moral victoriana. En el caso de Willard, es un rito de exterminación, una ejecución ritual cumpliendo órdenes superiores para eliminar a un disidente. La clave está en Kurtz, que en ambos relatos ha sido absorbido por el mundo primitivo y terrible que le rodea, y donde se ha apoderado del mal como herramienta de poder, quedando vacío de humanidad y contención moral. Ha perdido la cabeza y ha caído en un frenesí violento, que ha degradado todo lo que le rodea.

Más allá de las evidentes similitudes, los conflictos, los ríos o las junglas, es muy interesante el paralelismo que hay entre algunos personajes secundarios. El agente comercial que asiste a Marlow en su empresa, el director (o manager), se corresponde con el oficial surfero de los marines, interpretado por Robert Duvall. El arlequín ruso, llamado así por su ropa remendada, es un mecánico que ha quedado atrapado por el hechizo de Kurtz, tiene a su igual en el fotógrafo de guerra desquiciado, interpretado por Denis Hopper. Estos personajes son el resultado de la exposición a las tinieblas con dos consecuencias: crueldad y locura.

El paralelismo de personajes más importante es el de Marlow y Willard, que son pura intriga río arriba, atraviesan selva y jungla buscando a un desconocido, por mandato de sus superiores. En ambos casos los protagonistas son héroes ajenos a su épica íntima. El horror está presente, no es abstracto como al comienzo del viaje, es una revelación increíble de oscuridad y tinieblas. Todas estas emociones turbulentas, llenas de ambigüedad, se vuelcan en las letras de las canciones analizadas. Nos

encontramos una y otra vez con la alegoría mítica del descenso a los infiernos. Willard / Marlow, como Eneas, descienden al Hades, como narra el libro IV de *La Eneida*, y, aunque regresan, siempre llevarán el infierno consigo.

Aunque los créditos no lo mencionen (una falta de generosidad imperdonable para el autor de *El Corazón de las Tinieblas*), Conrad está omnipresente en *Apocalypse Now*, porque ambas obras son una tensa reflexión moral acerca de la soledad y la autodestrucción, y sin existir la primera, es indudable que no se habría producido la segunda de la misma forma. Tanto la novela de Conrad, como la adaptación cinematográfica de Coppola, trascienden a lo universal porque son amargas reflexiones sobre lo más siniestro de la condición humana y nunca pasarán de moda, son clásicos contemporáneos avalados por la honesta motivación de sus creadores. Lo que es indudable es la fuerza generadora de la película en la inspiración de las “literary film covers” que voy a analizar.



1.4. EL DOBLE COMO PERSONAJE MALDITO EN *HEART OF DARKNESS* Y *APOCALYPSE NOW*

El Kurtz de ambos relatos es un claro ejemplo de doble como personaje maldito, ya que representa la parte negativa de una dualidad externa, cuyo opuesto es Marlow / Willard, y que, en una lectura tradicional, se traduce como la representación de la duplicidad moral antagónica del bien y del mal. Más allá de esta lógica asociación, realizando un análisis de la dualidad y los personajes, se puede establecer que, como la negatividad se acentúa en el film, Willard también es un personaje maldito. De esta forma, se puede realizar una categorización del personaje maldito, diferenciando dos tipos: principal y secundario, en clara analogía con el reparto de papeles en el cine.

En primer lugar, Kurtz es el personaje maldito principal de ambos relatos, ya que es el antagonista que representa la parte negativa de la dualidad bien / mal. Además, ésto se puede entender a un nivel general, ya que simbólicamente es un personaje invadido por el mal, es un renegado, ya que no atiende a ningún tipo de norma o juicio moral y mucho menos órdenes de nadie; no obedece a ningún superior, no pertenece a ningún ejército de ningún país, él es su propio país y ejército. A este personaje maldito principal se le pueden atribuir dos características principales: externo y total, realizando un análisis de la dualidad y de la dimensión que tiene en el relato desde un punto de vista moral. En lo que respecta a la dualidad, Kurtz es un polo de una dualidad externa, como la que hay en Frankenstein entre el doctor y la criatura; pero a diferencia de la criatura, cuyo malditismo se le ha impuesto injustamente por su nacimiento de origen monstruoso, Kurtz se lo ha ganado a pulso con sus malos actos, es decir, su monstruosidad es moral y producto de su locura. Con respecto al segundo criterio de categorización se le puede definir de total, ya que es un personaje maldito para todos los ámbitos, incluso para él mismo. Su dimensión es total, no sólo como representación de la maldad, que es lo que normalmente se atribuye al maldito, sino que además también tiene una dimensión total en ambas obras. Ambos relatos giran en torno a él, a pesar de no ser el protagonista.

En segundo lugar, el capitán Willard, aunque es el protagonista–narrador de la película, solamente es un personaje maldito secundario, siempre bajo la sombra de Kurtz. En cambio, su homónimo literario Marlow no es maldito, ya que representa el polo positivo de la dualidad externa que impera en el relato de Conrad. Bajo un análisis interpretativo de la dualidad interna del personaje cinematográfico de Willard se constata el triunfo de la parte negativa sobre la positiva. A pesar de que su misión tiene un carácter positivo, es por el “bien común”, es por una orden de sus superiores militares, que él tiene el deber de cumplir; aunque ya ha matado anteriormente por su país, Willard siente en su interior que no está bien. Desde su ética moral interna, y aunque está justificada por la situación, se da cuenta de que su cometido es malo, es negativo, sobre todo moralmente. En cierta manera es un personaje maldito interno, sólo para él mismo, por tanto su dimensión es parcial. Ésta es la principal diferencia entre el personaje maldito principal y el secundario, la dimensión que tiene tanto en el relato, en este caso cinematográfico, como, sobre todo, a un nivel global y generalizador desde un punto de vista ético-moral. Si bien Kurtz adquiere una dimensión total, la de Willard es parcial, por tanto es menos maldito.

	DUALIDAD	DIMENSIÓN	PERSONAJE MALDITO
KURTZ	EXTERNA	TOTAL	PRINCIPAL
WILLARD	INTERNA	PARCIAL	SECUNDARIO

Por último, como ambas historias contienen tanta negatividad, son caldo de cultivo para el malditismo y, por este motivo, no se puede pasar por alto varios personajes y sus correspondientes paralelismos cinematográficos. Los más visibles y representativos son las dos parejas de personajes secundarios a los que me he referido anteriormente, y que, en lo que a este estudio se refiere, serían personajes malditos extras o terciarios. El primer par de personajes malditos son el Coronel Kilgore y el Director o Manager que representan la

Maldad. El personaje inmortalizado por Robert Duvall del capitán marine surfero es el arquetipo del personaje maldito villano o como prefiero denominar personaje maldito malvado a secas, para resaltarlo como algo más que simplemente “el malo de la película”; basta citar como ejemplo su mítica frase: “Me gusta el olor del napalm por las mañanas, huele como a victoria” (*Apocalypse Now B.S.O.*); en cualquier caso el pragmatismo del director frente al horror no se queda corto. La otra pareja de personajes malditos que completa este grupo de extras son el marinero ruso de la novela y el fotógrafo de guerra de la película, que son los representantes de la locura, a consecuencia de la exposición directa al horror de la situación y, sobre todo, de la influencia negativa del personaje maldito principal: Kurtz, al que ambos admiran y a la vez temen. A pesar de no ser muy relevantes en la trama, y de que tienen una aparición muy limitada, sobre todo los cinematográficos, dan una imagen muy clara del extremismo que representan: crueldad y locura.

Por otro lado, hay también otros personajes de nivel secundario, que pueden ser considerados malditos. En la novela, por ejemplo, los compañeros de a bordo que disparan indiscriminadamente y por diversión representan el salvajismo civilizado y la crueldad propia del colonialismo, o también, los indígenas, en la figura de la hechicera, que representa la maldición de la condena al expolio a todos los niveles. En la película, todos los compañeros de la lancha son ejemplos del personaje maldito del soldado, que están obligados a servir a su país, matando y arriesgando su vida en una guerra que no entienden, ni con la que están de acuerdo. De todos ellos, quizás, el más significativo sea el interpretado por Lawrence Fishburne, el soldado cuyo apodo es Limpio (Clean) y que es una referencia explícita a la gran cantidad de jóvenes afroamericanos que murieron en Vietnam. Éste es también un personaje maldito, concretamente el soldado-víctima, recluta obligado a luchar en un conflicto que no comparte ni comprende, que asesina como acto reflejo e inconscientemente y que, al darse cuenta, queda trastornado. El incidente del registro de la barca y posterior masacre es uno de los momentos más dramáticos de la película que denuncia, no sólo la guerra en general o cualquier conflicto bélico, sino también y concretamente los abusos y errores del ejército norteamericano con la población civil en la guerra del Vietnam.

2. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LAS “LITERARY COVERS” SOBRE LA OBRA DE CONRAD: *HEART OF DARKNESS*

Antes de comenzar el análisis, cabe señalar que, igual que ocurre con “Jekyll & Hyde” de Stevenson, la metáfora de Conrad, “heart of darkness”, forma parte del imaginario colectivo anglosajón para designar el concepto del “dark side”; más concretamente el lado negativo de la dualidad, algo que todo ser humano tiene dentro y puede aflorar, en este caso concreto, por influencia del salvajismo, simbolizado en la jungla, la naturaleza. Por este razón, la mayoría de los temas musicales que se titulan y / o incluyen el término, lo utilizan para tratar el concepto, y en ningún caso hay la mínima referencia al relato original o a posteriores versiones o adaptaciones.

De esta gran cantidad de artistas de muchos y variados estilos, destacan los suecos “Arch Enemy” (“death metal”), los finlandeses “Catamenia” (“black metal”), los canadienses “The Headstones” (“hard rock”), los americanos “Pitchblack” (“industrial metal”) y los grandísimos e inclasificables “Monster Magnet”, por su calidad musical, afín a este estudio, y porque en una categorización menos arbitraria, incluso podrían ser “literary covers” de tipo D.

Los cuatro temas analizados vienen a ahondar en dos cuestiones ya tratadas en este estudio, como son la influencia de las versiones cinematográficas y la hegemonía de los subestilos derivados del “heavy metal” en la producción de versiones literarias. Además, la ausencia de una “literary cover” de tipo A viene a confirmar la dificultad de encontrar una canción cuya inspiración sea lo más fiel posible a la fuente original. Los autores de los temas seleccionados, cuya categoría y repercusión es innegable, además de referirse al concepto, se apoyan en relatos que evocan la obra de Conrad, es decir, son versiones literarias porque van más allá del uso de la metáfora.

2.1. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO B

2.1.1. ROB HALFORD

Rob Halford es uno de los mejores y más influyentes vocalistas del “heavy metal”, en gran parte por ser el vocalista principal de “Judas Priest”. Sus principales características son su voz operística y sus tonos agudos, que el propio Luciano Pavarotti reconoció como la mejor voz del rock, con notas que incluso él mismo no podía alcanzar. Tras dejar “Judas Priest” en 1993, cantó unos conciertos con “Black Sabbath”, sustituyendo brevemente a Ozzy Osbourne y formó la banda “Fight” con Scott Travis, batería de los “Judas Priest”. Este proyecto orientado al “grunge” muestra una música más agresiva, pero que no obtuvo éxito, lo que le llevó a experimentar con nuevos sonidos. En 1998 crea “Two”, banda industrial con arreglos electrónicos del productor Trent Reznor de “Nine Inch Nails”, y el año siguiente declara abiertamente su homosexualidad en la MTV.

En el año 2000, retoma el “heavy metal” clásico y funda “Halford”, para volver a sus raíces con el productor Roy Z, que también ayudó a relanzar la carrera en solitario de Bruce Dickinson, cantante de la otra gran leyenda viva del “heavy metal”, “Iron Maiden”. En esta nueva etapa, conservando algunos rasgos de sus anteriores experimentos, la agresividad de “Fight” y el oscurantismo de “Two”, pero eliminando la música electrónica, consigue por fin volver a alcanzar el estatus de “metal god”, demostrando su valía más allá de la etapa con “Judas Priest”. De esta última andadura en solitario son los álbumes *Resurrection* (2000), *Live Insurrection* (2001), *Crucible* (2002), *Forging the Furnace* (2003), *Silent Screams* (2006), *Winter Songs* (2009) y los recopilatorios *Metal God Essentials Vol. 1* (2006) y *Made of Metal* (2010), todo bajo una cuidada producción propia con el sello discográfico Metal Is. A pesar de que en el pasado juró que nunca volvería a “Judas Priest”, en 2005 se produjo la reunificación tan ansiada por su público que aún, a día de hoy, perdura. Seguramente uno de los motivos de su vuelta es el hecho de que con “Halford” ya demostró, con creces y por méritos propios, ser uno de los músicos más importantes del “metal”.

2.1.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

HALFORD “Heart of Darkness”

With a friend to share your angry life
Deadly secrets to resolve your strife
Death remaining on each thought you owned
Blackened hate in legacies renowned

Love and death
Lure your prey
Thought by thought
From your hate

Recanted murder in a place of peace
Hide the truth from one that is deceased
Did you believe so little in your life
To kill a friend to satisfy your plight

In my crime
I am living
I can die
Unforgiving

Lost in trials
No repentance
Trapped in time
Serve my sentence

No remorse
Youth got old
Wasted life
Blood ran cold

Point the finger at the only thing you truly loved
On your way to ending life - tonight

Took too much
To the end
In denial
Deceived your friend

See myself
Through your eyes
You are all
I despise

As I bleed
What I gave
Put me now
In my grave

HALFORD “Corazón de tinieblas” (“Corazón de oscuridad”)

Con un amigo que compartir tu airada vida
Secretos mortales que resuelven tus conflictos
La muerte permanece en cada pensamiento que albergaste
Odio ennegrecido en legados renovados (renacidos)

Amor y muerte
Atraes tu presa
Pensamiento tras pensamiento
De tu odio

Asesinato repudiado en un lugar de paz
Ocultando la verdad al que ya está muerto (difunto)
Creíste lo más mínimo en tu vida
Matar a un amigo para mejorar tu situación

En mi crimen
Estoy viviendo
Puedo morir
Sin ser perdonado

Culpable en juicios
Sin arrepentimiento
Atrapado en el tiempo
Cumpló mi sentencia

Sin remordimientos
La juventud se hizo vejez
Vida malgastada
Vertiendo ríos de sangre

Señala la única cosa que verdaderamente has amado
En el camino del final de tu vida – esta noche

Tardo demasiado
A través de tus ojos
Eres todo lo que
Yo desprecio

Mientras sangro
Lo que dí
Ponme ahora
En mi tumba

2.1.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Primero, y desde el punto de vista musical, me gustaría recalcar que este gran tema es un eslabón más en la cadena que el artista utiliza para reivindicarse, y que además demuestra como el “heavy metal” tiene una infinita capacidad de regeneración. A la increíble voz de Rob Halford, cuyos agudos doblados en los coros recrean la dualidad con sonido “metal”, se le suman los contundentes “riffs” y solos de las guitarras de Patrick Lachman y “Metal” Mike Chiasciak, el bajo de Ray Riendan, y la batería, destacando los redobles de timbal de Bobby Jarzombek, todos ellos consumados músicos de estudio. De esta manera, la dureza y la velocidad de la música, unida a la gran técnica vocal del veterano artista, conforman la adecuada ambientación para recrear esta historia oscura y salvaje.

Con respecto a la letra y su temática, principal aspecto de interés para el estudio, creo que esta canción se centra en expresar los sentimientos negativos del personaje y por tanto tiene un carácter “interpretativo”, rasgo definitorio de las “literary covers” de tipo B. La otra razón para esta categorización es que, en mi opinión, el discurso del Kurtz de la composición musical, tiene más del agente del Congo que del coronel del Vietnam, porque igual que la novela tiene un carácter indefinido. No hay ninguna referencia específica, ni geográfica ni temporal, para reconocer cuál de los dos relatos es la fuente original y por eso precisamente tiene un sentido “evocador” tan amplio, igual que la novela de Conrad, y ese «Recanted murder in a place of peace» puede haber ocurrido (o incluso ocurrir) en un lugar indeterminado del planeta, cualquier conflicto de cualquier tipo, y en cualquier época.

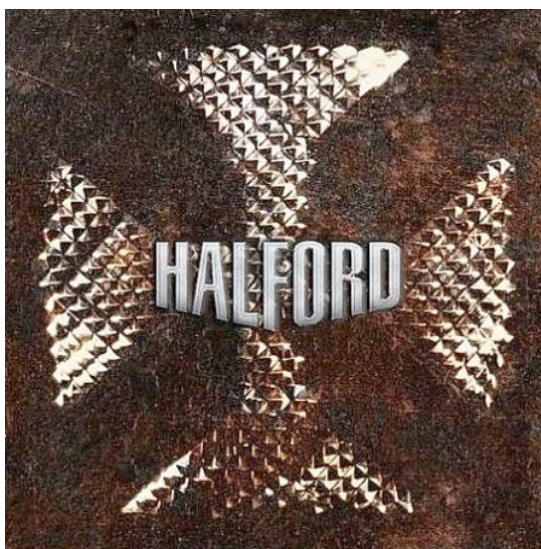
Por otro lado, esta “indefinición” puede dar lugar a interpretar que *Apocalypse Now* es la fuente original. Bajo esta lectura, «In my crime / I am living / I can die / Unforgiving», es el Capitán Willard que acepta su papel ejecutor y en el resto de la canción, como en la película, se funden en una dualidad siniestra las reflexiones del verdugo y su víctima, como en la penúltima estrofa «See myself / Through your eyes / You are all / I despise», independientemente de qué relato tomemos como fuente original, esta letra, a diferencia de las obras de Conrad y Coppola, se centra en la figura de Kurtz,

personaje que ha caído en la oscuridad y el caos, y transmite principalmente esa desolación de forma expresionista. Así que, como los otros, este Kurtz arrepentido también quiere morir y de ahí la sentencia de la última estrofa «As I bleed / What I gave / Put me now / In my grave». El otro motivo que hace que me decante por la novela como fuente original es la ausencia de algún tipo de referencia a la película y su época, y más aún teniendo en cuenta su proximidad en el tiempo y la repercusión que tuvo, así que, al ser ésta la única canción que no tiene referencias explícitas a la guerra del Vietnam, creo que es acertado calificar la novela de Conrad como su fuente, a pesar de que seguramente no fuera así, y por este motivo es una “literary cover” de tipo B en lo que se refiere a este estudio.

En relación con la otra línea de investigación que desarrolla mi tesis doctoral “El personaje maldito en la literatura fantástica del siglo XIX en lengua inglesa”, esta canción refuerza la idea de que Kurtz es un ejemplo de doble como personaje maldito. De hecho este tema se puede interpretar como una reflexión sobre esta condición, y casi en cualquier verso se pueden extraer características asociadas al personaje maldito. Un ejemplo significativo es «No remorse / Youth got old / Wasted life / Blood ran cold», que prueba la dimensión total que el personaje adquiere con respecto a la maldad, y reafirma su categorización de personaje maldito principal. Además, bajo la lectura de que la fuente original es la película y el cuarto verso se refiere al capitán Willard, se sustenta mi análisis de éste, como un personaje maldito secundario.

Desde el punto de vista estético, hay que recordar que Rob Halford fue uno de los primeros impulsores de un “look” y una estética totalmente góticos en el “heavy metal”. De hecho siempre que sale a un escenario a cantar lo hace de cuero y tachuelas. Es más, se hizo célebre, ya en los 70, por vestir ropa de cuero de firmas orientadas al sadomasoquismo: «Over the years Judas Priest became increasingly known for its extravagant live show, which feature Halford, in his trademark S&M gear, thundering onstage on a Harley-Davidson motorcycle» (*Rolling Stone*, 514).

Además de la ropa de cuero, todo el look referente a la cultura de la moto estadounidense (“Harleys”, “Choppers”, tatuajes, botas altas,...) también fue adoptado por el artista, y esto le ha acompañado durante toda su carrera musical, como prueba la portada del álbum en el que aparece esta “literary cover”, que parece ser la espalda de una chupa de cuero claveteada en forma de cruz templaria.



Para finalizar este comentario me remito a las palabras de Conrad sobre la creación artística y su marcado carácter multidisciplinar; de hecho sus palabras son una especie de punto de partida, una de las primeras razones o motivos que justifican mi investigación:

Fiction... must be, like painting, like music, like all art, the appeal of one temperament to all the other innumerable temperaments whose subtle and resistless power endows passing events with their true meaning, and creates the moral, the emotional atmosphere of the place and time. Such an appeal, to be effective, must be an impression conveyed through the senses. All art appeals primarily to the senses... if its high desire is to reach the secret spring of responsive emotions. (Conrad (1968), 9)

Así que, para que una canción sea considerada una “literary cover” tiene que “hacernos ver”, tal y como plantea Conrad con su obra literaria, tiene que transmitirnos sentimientos, emociones en imágenes de igual forma que hizo Conrad con el uso de la palabra escrita hace más de cien años: «My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see. That – and no more, and it is everything» (Conrad (1968), 9).

2.2. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO C / “FILM COVER” DE TIPO A

2.2.1. “IRON MAIDEN”

En este apartado me centraré en la época de aparición de este álbum, puesto que al principio de la investigación ya traté la carrera de la banda en el primer objeto de estudio a propósito de la “literary cover” “Rime of the Ancient Mariner” sobre la obra de S. T. Coleridge. Como ya expuse entonces, “Iron Maiden” es la banda de las “literary covers” “por excelencia”, y este disco es un ejemplo, ya que, además de la “literary cover” analizada, contiene otro tema, “Lord of the Flies”, basado en la novela de William Golding.

The X factor fue el décimo álbum de estudio del grupo y el primero tras la marcha de Bruce Dickinson, que dejó la banda en 1994, después de una gira de despedida arrasadora. Para sustituirle se hicieron con los servicios de Blaze Bayley, cantante y líder de la banda de “hard rock / heavy metal” “Wolfsbane”, vocalista de voz oscura y potente, pero con un registro considerablemente menor que su predecesor. Este disco, en el que se buscó aprovechar las potencialidades de Bayley dentro de las limitaciones de su registro, da con un sonido mucho más oscuro y completamente distinto a todos los trabajos anteriores a la banda. Esto provocó diferentes opiniones entre los fans y la crítica: algunos lo critican ferozmente y consideran el disco aburrido, lento y sin chispa, mientras que otros destacan su frescura y valoran las nuevas variantes compositivas que explora, como, por ejemplo, la estructura: introducción acústica – parte principal de la canción – “outro” acústica. De hecho una característica particular es que todas las canciones tienen una elaborada introducción y conclusión acústica y ninguna de ellas dura menos de cinco minutos, excepto el single. Este aspecto fue uno de los más criticados y cuestionados de este trabajo, ya que muchos de sus detractores consideran que carece de la energía y la potencia de los álbumes previos de la banda. Sin embargo, a partir de este álbum, el grupo ha seguido explorando, sobre todo ya con Dickinson de vuelta (a partir del 2000), lo que se aprecia en varios trabajos de la banda.

A pesar de las críticas que recibe el nuevo cantante por parte de los fans y la mayor parte de la prensa especializada, el disco en general es de buena calidad y con muy buenas canciones, sobre todo muy elaboradas. La temática de los temas del álbum está por entero marcada por los aspectos más oscuros de la vida: muerte, maldad, depresión, estrés y la idea de suicidio. Toda esta temática oscura, como admitió en su momento el líder de la banda Steve Harris, responde a un bache personal que sufrió tras separarse de su esposa Lorraine, madre de sus cuatro hijos. A pesar de esto y de la desigual aceptación de este disco, para Steve Harris es uno de sus tres discos favoritos, junto a *Piece of Mind* y *Seventh Son of a Seventh Son*.

Por último, cabe mencionar el carácter gótico de la ilustración de la portada y el conjunto del diseño gráfico que termina de redondear el marcado acento oscuro que el trabajo transmite. A diferencia de todos sus trabajos anteriores, los cuales están realizados por Derek Riggs (dibujante, creador del mítico *Eddie*), éste fue realizado por Hugh Syme y, además, es la primera y única vez en la que la mascota del grupo es representada mediante una maqueta, a diferencia de cualquier otro tipo de grafismo utilizado anteriormente.



2.2.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

IRON MAIDEN "The Edge of Darkness"

[Bayley, Gers, Harris]

I've looked into the heart of darkness
Where the blood-red journey ends
When you've faced the heart of darkness
Even your soul begins to bend

For a week I have been waiting
Still I am only in Saigon
The walls move in a little closer
I feel the jungle call me on

Every minute I get weaker
While in the jungle they grow strong
What I wanted was a mission
And for my sins they gave me one

They brought it up just like room service
'Cause everyone gets what they want
And when that mission was all over
I'd never want another one

I know, captain,
That you've done this work before
We've got a problem
You can help us all I'm sure
The colonel's gone rogue
And his methods are unsound
You'll take a PBR up river track him down

There's a conflict in every human heart
And the temptation is to take it all to far
In this war things get so confused
But there are some things
Which cannot be excused

He's acting like a God - an insane lunatic
Your mission - terminate with extreme prejudice
Your route is dangerous and your progress may be slow
Here is the file and it's all you need to know

Here I am the knife in my hand
And now I understand why the genius must die

Now I stand alone in the darkness
With his blood upon my hands
Where sat the warrior the poet
Now lie the fragments of a man

IRON MAIDEN “El lado de la oscuridad“

He mirado en el corazón de las tinieblas
Donde el sangriento viaje termina
Cuando has contemplado el corazón de las tinieblas
Incluso tu alma comienza a torcerse

Por una semana he estado esperando
Todavía sigo en Saigón
Las paredes me cierran poco a poco
Siento la jungla llamándome

Cada minuto me vuelvo más débil
Mientras en la jungla se hacen fuertes
Lo que quería era una misión
Y por mis pecados ellos me dieron una

Me la trajeron como un servicio de habitaciones
Porque todo el mundo obtiene lo que quiere
Y cuando esa misión estuviera cumplida
Nunca querría ninguna otra

Sé, capitán,
Que ha hecho este trabajo antes
Tenemos un problema
Usted puede ayudarnos, estoy seguro
El coronel se ha vuelto rebelde
Y sus métodos son inadecuados
Cogerá un transporte y navegará río arriba tras su pista

Hay un conflicto en cada corazón humano
Y la tentación es llevarlo demasiado lejos
En esta guerra las cosas se vuelven confusas
Pero hay algunas cosas
Que no pueden ser consentidas

Está actuando como un Dios – un lunático perturbado
Tu misión – eliminación
Tu meta es peligrosa y tu avance será lento
Aquí está el archivo y es todo lo que necesita saber

Aquí estoy cuchillo en mano
Y ahora entiendo por qué el genio debe morir

Ahora estoy solo en la oscuridad
Con su sangre en mis manos
Donde se sentaba el guerrero poeta
Ahora yacen los fragmentos de un hombre

2.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

En este comentario voy a introducir un nuevo aspecto en el análisis que, a pesar de que pueda parecer que se aleja del tema, en realidad esclarece la situación, ya que es una vía comparativa más de analizar composiciones musicales como versiones de otras manifestaciones artísticas. De esta forma, este comentario incluye dos análisis de la canción, uno como “literary cover” y otro como “film cover”, que se complementan y ayudan, a mi juicio, a tener una visión más amplia de una de las líneas de investigación de esta tesis doctoral y su enfoque práctico, el estudio de las “literary covers”.

En primer lugar, a estas alturas de la investigación, queda claro que esta “literary cover” es de tipo C, ya que trata sobre una adaptación, en este caso cinematográfica, de la fuente original. Pero, además, hay dos elementos que hacen que sea una “literary cover”: el título y la primera estrofa, en la que hay una referencia explícita a la novela, con la utilización de la metáfora. Además, el título de la canción es más parecido al título de la novela que al de la película y probablemente cambiaron el corazón por el borde, para evitar repetir el título para un tema musical.

Ahora bien, si para el análisis de la canción tomamos la película de Francis Ford Coppola como la fuente original, en vez de una “literary cover”, tendremos una “film cover”, es decir, un tema de rock basado en una película. Este enfoque está justificado por la estrecha relación entre el cine y el rock, hecho del cual, la banda sonora de esta película es un claro ejemplo y, además, nos aporta aspectos relevantes para el análisis del tema de “Iron Maiden”.

Por tanto, teniendo en cuenta los mismos parámetros que hasta ahora para la categorización, con la pequeña variación necesaria, esta canción es un “film cover” de tipo A, porque mantiene una gran fidelidad con el texto original, es decir, con el film *Apocalypse Now*. Esto se debe a la gran intertextualidad entre la letra y el texto fílmico, pues las tres cuartas partes de la misma coinciden con el guión. Así que, escuchando el disco de la película, la banda sonora (*Apocalypse Now Original Motion Picture Soundtrack*) se puede

comprobar que las estrofas 2, 3 y 4 de la canción se corresponden con el discurso del Capitán Willard, la voz de Martín Sheen en “SAIGON (Narration and dialogue)” y las estrofas 5, 6 y 7 con las pistas “TERMINATE (Narration and dialogue)” y “P.B.R. (Narration and dialogue)” donde a Willard le explican su misión, sus mandos, entre los que se encuentra un jovencísimo Harrison Ford. Además la intertextualidad que hay de estas dos partes del guión es muy directa, es decir, coinciden casi palabra por palabra, con excepción de algunos cambios necesarios, como, por ejemplo, “they” en sustitución de “Charlie”, término utilizado por el ejército norteamericano para referirse al ejército norvietnamita.

Con respecto a la otra línea de investigación, esta canción corrobora la categorización del capitán Willard como personaje maldito, abocado al caos por las circunstancias y sus malas decisiones, como el anciano marino de Coleridge y los doctores Frankenstein y Jekyll, muy diferente del Marlow literario que es un personaje más positivo y no maldito. Además queda claro su papel secundario con respecto a la maldad y la maldición, por debajo de Kurtz, el coronel rebelde, lunático perturbado, genio y poeta.

En el aspecto musical, esta canción tiene una estructura muy trabajada con una elaborada instrumentación, debido a la unión de los esfuerzos compositivos de tres miembros de la banda. Gracias a que Steve Harris comienza a compartir tareas compositivas, creo que se consigue una suma de fuerzas de indudables talentos musicales. De esta manera, la estructura central de la canción, compuesta a buen seguro por el líder fundador con ese ritmo de bajo con su característico sonido interpretado por veloces dedos, se complementa con las aportaciones del recién llegado cantante (seguramente artífice de la letra o al menos del ritmo vocal) y la del guitarrista Janick Gers (quien probablemente se encargó de los arreglos acústicos) y consigue la ambientación musical idónea para esta “literary” o “film cover”, según se mire, cuyos intérpretes musicales completan Nicko McBrien (batería) y Dave Murray (guitarra), miembros estables de la banda.

2.3. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO C / “FILM COVER” DE TIPO B

2.3.1. “GRAVE DIGGER”

“Grave Digger” es una banda de “power metal”, formada en 1980 en la ciudad de Gladbeck (Alemania) por su vocalista Chris Boltendahl. Su primera aparición fue en el recopilatorio de varias bandas *Rock From Hell* en 1983. En 1984 graban el disco *Heavy Metal Breakdown*, el cual fue muy bien recibido en los escenarios alemanes. Con *Witch Hunter* (1985) y *War Games* (1986) se hicieron un hueco en la escena, pero por problemas con la discográfica tuvieron que editar *Stronger Than Ever* (1987) con otro nombre (“Digger”), con un estilo mucho más comercial y que supuso un fracaso. En 1991 se volvieron a reunir y ficharon por la discográfica Gun, con la cual sacaron su exitoso álbum *The Reaper* (1993). Este disco supone una declaración de intenciones sobre el nuevo estilo de “Grave Digger” en los discos venideros: guitarras afiladas y potentes, baterías veloces, en ocasiones rayando el “blast beast” (“tupa-tupa” en jerga roquera en castellano) y la voz de Boltendahl, oscura y desgarrada, al mismo tiempo que melódica.

En 1995 editan el disco más intenso de toda su discografía y posiblemente uno de los mejores, *Heart of Darkness*, que contiene la “literary cover” que analizo a continuación y que supone el principio del sonido clásico de la banda, ese “power metal alemán” cuyas letras se nutren de las leyendas épicas y la literatura. Tras este disco llegan los años dorados de la banda con la denominada “trilogía medieval” y, aprovechando la popularidad de la película *Braveheart*, editan *Tunes Of War* (1996), disco conceptual basado en la épica escocesa que alude a figuras históricas, como William Wallace o Robert Bruce. La segunda parte fue *Knights Of The Cross* (1998) con temática basada en los caballeros templarios y las cruzadas y cuyo sonido alcanza las mayores cotas melódicas, mucho más rico y atmosférico, más completo, con mayor variedad en sus temas, incorporándose los teclados de H. P. Katzenborough y siendo el primer álbum con Jens Becker al bajo. El final de la trilogía fue *Excalibur* (1999), un disco basado en la tabla redonda y la leyenda artúrica, que, aún sin alcanzar el nivel de su anterior obra maestra, también está considerado una joya del “metal”.

Tras doce años como colíder de la formación, el guitarrista Uwe Lulis abandona la banda por desavenencias musicales con Chris Boltendahl. Su sustituto Manni Schmidt, exguitarrista de "Rage", también ocupa el lugar de co-compositor, aportando un toque personal con su sonido de guitarra sólido a la vez que atrevido con la distorsión, y que saca a relucir, sobre todo, en los impresionantes directos. El primer disco con él, y que lleva por título el nombre de la banda *The Grave Digger* (2001), fue todo un éxito. En este trabajo la temática se vuelve muy oscura, a veces siniestra, y cambia de la influencia de las leyendas a los relatos de Edgar Allan Poe, casas con fantasmas, lúgubres paisajes nocturnos y cementerios, pero, a pesar de ello, el sonido conserva su contundencia y agresividad.

En 2003 retoman la temática de las leyendas y comienzan una nueva trilogía, en esta ocasión basada en los dioses germánicos, con *Rheingold*. A pesar de que el sonido es bueno ha perdido la agresividad y contundencia que caracterizan a la banda y esto se nota aún más en *The Last Supper* (2005), que es para muchos el peor álbum de la banda. La segunda parte de la trilogía fue *Liberty of Death* (2007), que aumentó considerablemente el nivel. A finales del 2007 la banda incorporó un segundo guitarrista, Thilo Herrmann, amigo del bajista Jens Becker, ya que coincidieron en "Running Wild" y con el que editaron *Ballads of a Hangman* (2009). Con este álbum vuelve el "speed metal" y también regresa la estética de la muerte, con ambientes atmosféricos y melodías envolventes, y en el que se nota la mano de la nueva incorporación. Aún así, al poco tiempo Thilo se marcha del grupo, y le sigue el otro guitarrista Manny tras casi una década en la banda, que es sustituido por Axel Ritt.

Los últimos trabajos de la banda son *The Clans Will Rise again* (2010), en el que retoman la épica escocesa, y *Clash of the Gods* (2012) final de la trilogía sobre los dioses germánicos.

2.3.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

GRAVE DIGGER “Heart of Darkness”

In every man there's good and bad
Madness lurks in every brain
Do you know what's deep in your head
Are you a genius or insane
Sometimes the borders deep in you just fall
General's gone mad in Vietnam
Became a god a lonely one
Once a soldier of great fame he was
Now killing seems all the same in wars
Sometimes the other side breaks through the wall
You do your duty, just don't ask why
Kill him with a cold heart, he's damned to die
The river leads you all the way, you never stop
You fight to live another day, can't ever stop
We're fighting for freedom
We're fighting for peace
We're serving our country
We're fighting for god
You feel the madness, the jungle breeds
It all seems useless, heroic deeds
Madness creeps into your deepest core, and in your soul

[Chorus:]

In the heart of darkness
I see the fire in the eastern sky
In the heart of darkness
Soldiers fighting for a lie

Man, you're crazy, believe me, you're not god
Who's to say so, ain't we, all the same
Man, you slaughter, it's useless, what's your game
All is useless, was games, it seems insane
I observed a snail creeping on the edge of a razor blade
That's my dream, that is my nightmare
To creep on the edge of the razor blade and survive
You did your duty, the general is dead
But you paid a high price, your mind's gone mad
Somehow the general had his way, a point of no return
The memories haunt you night and day, in your soul the burn

GRAVE DIGGER “El Corazón de las Tinieblas”

En cada hombre hay bondad y maldad
La locura ronda en cada cerebro
Sabes lo que hay en lo profundo de tu cabeza
Eres un genio o un loco.
Algunas veces las defensas de tu interior caen
El General se ha vuelto loco en Vietnam
Se convirtió en Dios solitario
Fue un soldado de gran fama en el pasado
Ahora el asesinato es el mismo en las guerras
A veces el otro lado atraviesa el muro
Cumple con tu obligación, no preguntes por qué
Mátale a sangre fría, está condenado a morir.
El río te guiará todo el camino, no pares
Luchas para vivir otro día, no puedes parar
Luchamos por la libertad
Luchamos por la paz.
Servimos a nuestro país
Luchamos por Dios
Sientes la locura, la jungla devora.
Todo parece inútil, hechos heroicos
La locura se arrastra hacia tu profundo interior, y dentro de tu alma

Estríbillo:

En el Corazón de las tinieblas
Ve el fuego en el cielo asiático
En el Corazón de las tinieblas
Los soldados luchan por una mentira

Tío, estás loco, créeme, no eres un dios
Quién dice eso, nosotros no, siempre lo mismo
Tío, tu matanza, es inútil, cual es tu juego
Todo es en vano, fueron juegos, parece enfermo
Observé un caracol deslizándose por el filo de una cuchilla
Ese es mi sueño, esa es mi pesadilla
Deslizarme por el filo de una cuchilla y sobrevivir
Cumpliste con tu obligación, el general está muerto
Pero pagaste un alto precio, tu mente se ha vuelto loca
De alguna manera el general tuvo su camino, un punto de no retorno
Los recuerdos te persiguen noche y día, en tu alma la hoguera

2.3.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

El comentario de esta canción, que igual que la anterior permite una doble interpretación, completa este breve estudio de las “film metal covers”, inspiradas en *Apocalypse Now* y se centra en la categorización exponiendo un nuevo tipo de “film cover”. Además del análisis del tema como “literary cover”, este comentario también incluye un comentario sobre la portada del álbum, ya que la canción da título al disco.

La primera y principal razón por la que este tema de “Grave Digger” es una “literary cover” de tipo C es porque su letra está basada en la adaptación cinematográfica de la novela de Conrad, esto es un relato posterior, en este caso una película, cuyo argumento es una recreación que trata de contemporaneizar, es decir, es una versión del siglo XX del relato conradiano. El principal argumento para la categorización de esta “literary cover” como tipo C, es el título que la banda escogió significativamente para la canción, evitando el previsible título del film, y estableciendo claramente relación con la fuente original. Otra razón es la presencia del título de la novela en el estribillo, aunque los dos versos siguientes rápidamente aclaran más o menos dónde y en qué tipo de conflicto estamos, claramente alejándose de la novela y acercándose a la película: «In the heart of darkness / I see the fire in the eastern sky / In the heart of darkness / Soldiers fighting for a lie».

Como ya he adelantado, el comentario de este tema de “Grave Digger”, que es una “film cover”, se centra en exponer los rasgos que definen las categorías A y B. A priori, esta canción es una “film cover” de tipo A por los diferentes rasgos sonoros que contiene y que nos remiten constantemente a la película y nos hace visualizarla, como, por ejemplo, la primera secuencia que imita el sonido de los helicópteros que aparecen al principio de la película y tanto el “loop” sonoro como las hélices girando se funden con el ventilador de la habitación, donde el capitán Willard espera su misión. Otros efectos sonoros que nos transmiten la atmósfera del film son las explosiones, disparos e, incluso, el ruido del mar, pero, sobre todo, “La Cabalgata de las Valkirias” de fondo, que es la música que ponen los marines para entrar en combate y las voces operísticas adicionales. El único rasgo de intertextualidad directa que

hay en la canción es la secuencia del monólogo de Marlon Brando, quizás la más brillante de sus geniales aportaciones personales al film, la conocida metáfora del peligro de caer en el lado oscuro comparado con el caminar de un caracol por el filo de una cuchilla: «I observed a snail creeping on the edge of a razor blade / That's my dream, that is my nightmare / To creep on the edge of the razor blade and survive».

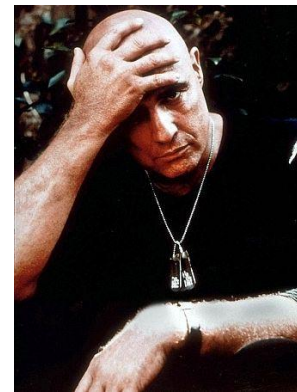
A pesar de estos rasgos característicos de tipo A, esta “film cover” es del tipo B por diferentes motivos. Un análisis profundo de la letra de la canción revela que ésta pretende interpretar, explicar, el relato de forma que el oyente asocie la guerra y sus consecuencias con la oscuridad de la humanidad, la parte negativa. Mediante la figura de un narrador, la letra de la canción va emitiendo juicios de valor, como «Now killing seems all the same in wars», con los que sustenta un claro carácter antibelicista. Esto se nota también en cómo cuenta la historia, es decir, cómo la explica, en estilo directo, por ejemplo en «General's gone mad in Vietnam». Además ese pequeño error respecto al grado militar de Kurtz (general en vez de coronel) es otra razón para la categorización como B, ya que la fidelidad al texto original, en este caso la película, es menor que una “film cover” de tipo A, como, por ejemplo, el tema de “Iron Maiden” analizado anteriormente.

La canción está dividida en dos partes separadas por el estribillo. En la primera parte las palabras del narrador nos ponen en situación y alientan al capitán Willard a realizar su misión de acabar con el general (en realidad coronel) Kurtz. En otras palabras, el narrador justifica el asesinato e instiga a la segunda persona (Willard) a eliminar a la tercera (Kurtz): «You do your duty, just don't ask why / Kill him with a cold heart, he's damned to die».

Tras el coro, en la segunda parte de la letra, se reproduce el diálogo de Willard y Kurtz (verdugo y víctima) con dualidad sonora, el cantante utiliza tonos agudos para el primero y graves para el segundo. En los últimos cuatro versos vuelve el narrador, que sentencia a Willard, y le vaticina el arrepentimiento y la locura, igual que en el film, la misión le trastorna. Este narrador no se corresponde con el del texto literario, o su análogo

cinematográfico, ya que sería el propio Willard, a no ser que se interprete como una voz interior escindida, la de su conciencia probablemente. Pero si nos atenemos a la identificación de las personas gramaticales, en mi opinión, el narrador es la voz del artista que, por medio de su cantante, se refiere al estado de la segunda persona (Willard), como en: «But you paid a high price, your mind's gone mad», y más aún en ese lapidario final: «The memories haunt you night and day, in your soul the burn». La inclusión de este narrador, cuyo carácter se puede definir también como explicativo o interpretativo, es otro rasgo más para la categorización de esta “film cover” como Tipo B.

Por otro lado, y en relación con la línea de investigación del personaje maldito, esta canción reafirma y en cierto modo acaba por confirmar la categorización de Kurtz y Willard como personaje maldito principal y secundario respectivamente.



En el aspecto musical, este larguísimo tema de casi 12 minutos es una muestra del mejor “power metal alemán” (subestilo del “heavy metal” derivado del “speed metal”), que implementa diferentes cambios de ritmo y tiempo, sin perder la contundencia melódica. La banda de Chris Boltendahl (voz), en aquella ocasión acompañado por Uwe Lulis (guitarra), Tomi Göttlich (bajo) y Frank Ulrich (batería), demostró un sincero y honesto afán por la búsqueda de nuevos horizontes en el “metal” con este tema tan arriesgado desde el punto de vista comercial.

Para finalizar este comentario me parece importante resaltar el marcado acento gótico de la ilustración de la portada del álbum. Este grafismo tan característico con el logo de la banda en la parte de arriba en grande, el título del disco debajo más pequeño, una ilustración con dos planos y una estética oscura y siniestra, nos anticipa que es una banda de “metal”, incluso antes de escucharla. Esta carátula ofrece una imagen expresionista y desoladora de una caverna a modo de tumba, como locación simbólica del corazón de las tinieblas. En segundo plano, iluminados por una penumbra azul, aparecen unos simios, o seres primarios que remiten a los orígenes salvajes de la naturaleza y representan su poder atávico, el peligro de caer en la oscuridad. A la derecha, y en primer plano, una figura cadavérica envuelta en ropajes, rasgos de la iconografía clásica de la muerte, sostiene en su mano un rojo corazón, ofreciéndolo al espectador como un macabro trofeo



2.4. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO D

2.4.1. “CAVALERA CONSPIRACY”

Los hermanos Max e Igor Cavallera son dos de los personajes más importantes de los últimos veinte años del “metal”, no en vano son los fundadores y cabezas visibles de la época dorada de “Sepultura”. Una época marcada por discos del calibre de *Beneath The Remains* (1989), *Arise* (1991), *Chaos A.D.* (1993) o *Roots* (1996), con los cuales cambiaron la historia de la música, haciendo llegar el “thrash metal” a las masas.

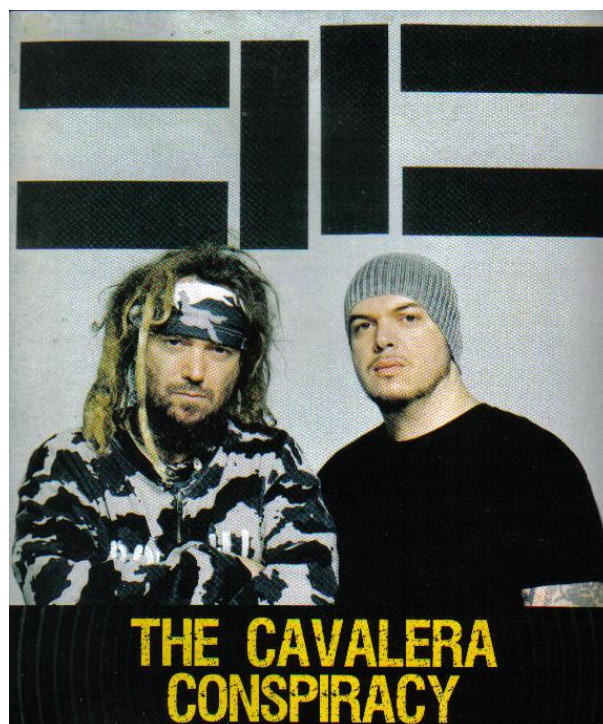
Sepultura

Es una de las bandas de metal más revolucionarias e influyentes de los años noventa. Originarios de Belo Horizonte (Brasil), Max Cavallera (voz y guitarra), Andreas Kisser (guitarra), Paulo Jr. (bajo) e Igor Cavallera (batería) desarrollaron las tendencias del Thrash, el Death y el Black Metal hacia posiciones propias brutales, oscurantistas e innovadoras. (Bianciotto, 209)

Max Cavallera²⁰ fue el “frontman” de “Sepultura”, hasta que abandonó la banda por diferencias personales con su hermano Igor, el cual permaneció casi una década más. A finales de los años noventa fundó “Soulfly”, y con sus tres primeros álbumes *Soulfly* (1998), *Primitive* (2000) y *3* (2002) pronto se convirtió en uno de los máximos exponentes del “groove metal”, subestilo que mezcla el “thrash” y el “death”, junto con ritmos de medio tiempo de “new metal” (o “nu metal”) y secuencias de música étnica, en su caso brasileña. Su evolución musical está marcada por la experimentación sonora, como ya puso de manifiesto en su proyecto paralelo “Nailbomb”, junto a miembros de “Fear Factory” y “Fudge Tunnel”, creando *Point Blank* (1994), uno de los primeros álbumes de “death industrial”. Otra vía de experimentación explotada por este artista han sido las numerosas colaboraciones que ha realizado junto a grandes artistas del “metal” coetáneos suyos. A principios de los noventa se mudó a Phoenix (Arizona, EEUU) con Gloria, su representante, esposa y madre de sus hijos. Está interesado en temas religiosos y políticos, la prensa (sobre todo la estadounidense) le califica de religioso y que odia rotundamente a todos los políticos, aunque él no comparte esta afirmación.

20. Una biografía recomendable, además escrita en español, es la de Antonio Valseca *Max Cavallera: La Voz de los sinvoz* (Ediciones Quarentena, 2010).

Paralelamente a “Soulfly”, a mediados de Agosto de 2007, Max formó con Igor Cavalera (batería), Joe Duplantier (bajo) y Marc Rizzo (guitarra), un grupo de “groove metal”: “Cavalera Conspiracy”. Debutaron a finales de Mayo del 2008 en el Festival Electric Weekend de Getafe (Madrid), y presentaron su primer disco *Inflikted*, producido por el propio Max y coproducido, grabado, mezclado y masterizado por Logan Mader (ex-“Machine Head”). Este disco, que supuso la confirmación de la reconciliación entre hermanos, está considerado una obra maestra de la historia del “metal” reciente, prueba de ello es la magnífica “literary cover” que contiene y que analizo a continuación.



Tras la gira de este álbum, Joe Duplantier abandona la banda para continuar con la suya propia, los franceses “Gojira”, y es sustituido por Johny Chow. Su segundo álbum *Blunt Force Trauma* (2011) y el tercero *Pandemonium* (2014) los ha consolidado como una banda estable y no un mero proyecto pasajero. La magia de los hermanos Cavalera ha vuelto.

2.4.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

CAVALERA CONSPIRACY “Hearts of Darkness”

[Songwriters: Cavalera, Massimiliano / Cavalera, Igor G. / Rizzo,

Marc Justin]

This world in sin, of plagues and pain
We fall, we crawl
No war, no more
Them eyes, they bled for a thousand days
Them eyes, they bled in a thousand ways

This war was heard around the world
It made our ways insane again
Their mouths were shut
They blot out the sun
They fought this war like never before

Today I wake, the wall has fallen
They worship no more
And the temple is gone
Them eyes will bleed the tears of sin
All ears will hear, unleash within

Hearts of darkness
Where madness is endless
Hearts of darkness
Where badness is endless
Hearts of darkness
Where hate is endless
Hearts of darkness
Where hope is hopeless...

Hearts of darkness
Where madness is endless
Hearts of darkness
Where badness is endless
Hearts of darkness
Where agony is endless
Hearts of darkness
Where hearts are heartless...

CAVALERA CONSPIRACY “Corazones de las Tinieblas” (de Tinieblas)

(Max & Igor Cavalera y Marc Rizzo)

Este mundo en pecado, de plagas y dolor
Caemos, nos arrastramos
No Guerra, no más
Sus ojos, ellos sangran por mil días
Sus ojos, ellos sangran de mil maneras (diferentes)

Esta guerra fue escuchada por todo el mundo
Hace (de) nuestros actos dementes otra vez
Sus bocas estaban cerradas
Ellos borraron el sol
Lucharon esta guerra como nunca antes

Hoy despierto, el muro ha caído
Ellos ya no adoran
Y el templo se ha ido
Sus ojos sangrarán las lágrimas del pecado
Todos escucharán, desatados dentro

Corazones de las tinieblas
Donde la locura no tiene fin
Donde la maldad nunca termina
Donde el odio no tiene fin
Donde la esperanza está desesperada (desesperanzada)
Donde la agonía nunca acaba
Donde los corazones están descorazonados (no tienen corazón)...



2.4.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Esta canción es una “literary cover” de tipo D porque se puede considerar una adaptación completamente libre de la novela, al menos la temática que expresa. De entre las diferentes canciones que podía haber escogido y que se ajustan a estos parámetros, me ha parecido ésta de “Cavalera Conspiracy” la más adecuada porque contiene un mensaje antibelicista en tono generalizador, que se asemeja al mensaje de la obra literaria que es una crítica al colonialismo imperante a finales del siglo XIX, y que, a pesar de la postura distante y ambigua de Conrad, destila antirracismo y antibelicismo, en pequeñas dosis. A pesar de que la única referencia explícita es el título de la canción, (que además han modificado de forma mínima con la pluralización del término principal), realizando un análisis profundo de la letra de la canción el mensaje es similar, ya que ambos textos, a pesar de los cien años que los separan, se centran en criticar los aspectos negativos de la humanidad (ambición, poder, guerra, locura, etc.). A diferencia de la metáfora trascendental de la novela de Conrad, como la parte negativa de la humanidad, la letra de esta canción centra su crítica en los “corazones de tinieblas”, las personas que manejan los hilos del tinglado geoestratégico y económico, y programan las guerras en base a beneficios.

Como es habitual en las letras de Max Cavalera, hay continuas referencias bíblicas, como en el principio de la canción «This world in sin, of plague and pain», que junto con un par de referencias a conflictos, que analizaré a continuación más en profundidad, hacen de este tema una clara denuncia antibelicista, un rechazo al concepto general de guerra en toda su dimensión y englobando todos los enfrentamientos político–militares posibles que los «hearts of darkness» dirigen, provocan y manejan. Conflictos que han marcado la historia de la humanidad «This war was heard around the world» y que dicen muy poco en su favor «It made our ways insane again». De forma simbólica, el artista se refiere al lanzamiento de las bombas nucleares que supusieron el final de la segunda guerra mundial, con la metáfora «They blot out the sun» y además denuncia el principio de la “guerra moderna”, la era de los misiles nucleares y armas de destrucción masiva «They fought this war like never before». Otra referencia explícita de la canción a un conflicto puede ser

la caída del Muro de Berlín «Today I wake, the wall has fallen», aunque es muy probable que se refiera al Muro de las Lamentaciones de Jerusalén, ya que ese «They worship no more / And the Temple is gone» podría significar una especie de victoria simbólica de los palestinos, causa con la que el músico brasileño simpatiza y que ha aparecido en letras escritas por él anteriormente, como, por ejemplo, “Territory” de “Sepultura”.

Para encontrar alguna conexión, aunque sea parcial y ambigua, hay que realizar una lectura no precisa, abierta a diversas interpretaciones. De esta manera las dos líneas del coro establecen, al igual que la novela y la película, que los principales componentes del lado negativo de la humanidad son la maldad y la locura. Así que, teniendo en cuenta lo expuesto en el objeto de estudio anterior acerca de la búsqueda de un parámetro general para la subcategorización del tipo D, se puede añadir que esta “literary cover” es de tipo D2, porque aunque no se refiere explícitamente a la obra literaria, sí que expresa el concepto global sugerido en ésta.

Para concluir este comentario, en el aspecto musical, esta canción es una muestra de una de las tendencias del “metal extremo”, el “groove metal”, y además, en lo que a sonido se refiere, es una interpretación en la que se reconoce la huella de los hermanos Cavalera, que a cualquier seguidor del género remite a la fuerza y la magia de “Sepultura”.

VI. HERBERT GEORGE WELLS

1. INTRODUCCIÓN: H. G. WELLS Y LA CIENCIA FICCIÓN

Una vez llegados a este punto de la investigación y tras haber analizado obras de cinco de los siete autores, ya se ha definido claramente la categorización principal de las “literary covers”, e incluso la subcategorización de algunos subtipos. Por esta razón en los textos de H. G. Wells y Poe, además de seguir ofreciendo más ejemplos de las categorías propuestas, se va a tratar de profundizar en el resto de subcategorías a analizar, que son las del tipo D y B. Concretamente en las “literary covers” de Wells se va a establecer definitivamente las del tipo D, que aunque, en cierta manera, son las menos interesantes para este estudio, configuran claramente el límite entre lo que es una “literary cover” o no.

CATEGORIZACIÓN DE LAS “LITERARY COVERS”²¹

	Mayor / fidelidad / menor	Secuelas, etc	Adaptación libre		
TIPOS	A	B	C	D	
Subcategorías				D1	D2
				Relato	Concepto

Por otro lado, y debido al carácter experimental de este estudio, me parece más conveniente cambiar el método centrándome más en el análisis de las relaciones entre textos que dan lugar a las “literary covers”, y no tanto en el contexto como hasta ahora. Por esta razón el segundo apartado de esta introducción está más dirigido a la investigación sobre los nexos y relaciones entre los textos literario y musical, en vez de constituir meros resúmenes de los contenidos que se tratan en las obras literarias.

1.1. VIDA Y OBRA

Herbert George Wells es el precursor de la ciencia ficción moderna. Nace en 1866 en el condado de Kent (Inglaterra), de familia humilde, con

21. Este cuadro resume esquemáticamente la categorización propuesta en la Introducción.

formación científica, fue escritor y periodista, defensor de la justicia social y la paz mundial, hasta su muerte en 1946. Sus relatos de carácter social, político y moral cuestionan la ciencia y la tecnología, sus resultados y la utilización responsable de los mismos. Las inquietudes estéticas y éticas tratadas por Wells han llegado a nosotros y se reflejan en muchas manifestaciones artísticas, tanto en los ecos musicales de las “literary covers”, como en las películas de ciencia ficción, sobre todo las de serie B. No olvidemos, por ejemplo, que en 1938, la costa este americana tembló al oír la adaptación radiofónica de *The War of the Worlds*, narrada en primera persona por Orson Welles. A España llegó la fama de Wells como escritor de la mano de Ortega y Gasset desde Londres. Ya se sabía de su socialismo fabiano junto con Bernard Shaw; también Azaña habla en sus memorias de la “Semana de Wells”, celebrada en Madrid en 1920. Sus obras de ficción habían traspasado fronteras y eran auténticos best sellers en su tiempo. Su interés constante por el cambio y el progreso ha conformado su obra llena de esfuerzos por anticipar el futuro; acuñó la frase emblemática que ahora debería de ser de todos: “Si no acabamos con la guerra, la guerra acabará con nosotros”.

Efectivamente, H. G. Wells está considerado precursor y pionero de la ciencia ficción junto con Julio Verne, cuyo énfasis en la aventura y lo maravilloso adopta un punto de vista juvenil (inocente y optimista) que los diferencia claramente. H.G. Wells destaca por su visión crítica del desarrollo tecnológico y el mal uso, normalmente abuso, de la ciencia por parte de la humanidad, adoptando una perspectiva que la hace mucho más interesante y que certeramente se ha denominado “apocalíptica”. De hecho, la mayoría de las obras, sobre todo de cine, literatura, comic, música, etc, que se engloban dentro del género se pueden considerar herederas de las ideas creadas por este genial escritor. De entre toda su obra destacan ²²: *The Time Machine* (1895), *The Island of Dr. Moreau* (1896), *The Invisible Man* (1897) y *The War of the Worlds* (1898), que conforman el corpus fundamental de su ciencia ficción.

22. «Wells enjoyed a splendid creativity for the seven years from 1895–1901. The best of his science fiction was written then, and most of the stories are of social dissolution, of uncomfortable new words opening up, old worlds being bludgeoned down to their knees. There is an argument which says that much of this mood is attributable to *fin de siècle* angst; I would rather attribute it, as Wells himself did, to a new way of thinking» (Wells (2005), xxv).

En estas obras se encuentran los indicios que sustentan algunas convenciones del género: desde el viaje en el tiempo a la experimentación con seres humanos o con animales (anticipando la manipulación genética, la mutación y la clonación) hasta llegar a la existencia de alienígenas hostiles en platillos volantes y con rayos de la muerte.

Además de su gran legado literario cabe destacar también sus diferentes incursiones en el plano social y político, siempre en clave de que lo más importante es el porvenir. En sus artículos y en sus conferencias, como *La revelación del Futuro* (1902), Wells hace una división entre la mente legal (que contempla el pasado) y la creativa (que contempla el futuro). Afirma que el futuro puede predecirse, se sumerge en comprender el orden mundial y el progreso, aspira a que el mayor número de personas se adapten a la nueva era.

Deriva desde la literatura de ficción a la de “anticipación” sociológica y crítica en sus artículos el socialismo fabiano, al que perteneció en su día. El gran calado político en la obra de Wells se refleja sobre todo en sus entrevistas, que tratan de concienciar al mundo para reconstruir la sociedad. En 1917, en una carta al Presidente de EEUU, Wells se define como un inglés republicano y proamericano, y en ella solicita la intervención en la primera guerra mundial de EEUU. Él es un lúcido visionario y en lo político defiende, desde hace años, una paz justa: «Estoy escribiendo la historia de las ideas modernas en la mente de una persona en concreto». Entrevistó a Franklin D. Roosevelt y admiró su esfuerzo por regular el sistema capitalista, dinero, crédito y propiedad privada. En 1934, propone a Roosevelt un estado mundial socialista, pues sigue creyendo en un socialismo liberal y oponerlo a Stalin. También entrevistó a Lenin, del que reflejó esta impresión: “Fui a Rusia, como he contado en *Rusia en Sombras*, y tuve una larga charla con Lenin. Tenía un prestigio personal basado en su consejo nacional y en la visión lúcida que había tenido durante la crisis revolucionaria”. Cambió las enseñanzas de un doctrinario fatalista en un liderazgo flexible y creativo (1920). En su segundo viaje a Rusia, conoce a Gorki, Troski, Tolstoi y Pavlov, y entrevista a Stalin: la nueva Rusia le decepciona.

1.2. ANÁLISIS DE LAS RELACIONES INTERTEXTUALES DE LAS TRES OBRAS ANALIZADAS DE H. G. WELLS

Como ya he adelantado antes de comenzar este capítulo, para tratar de ser más conciso, expongo algunos aspectos concretos de cada una de las tres obras literarias, que, además de establecer relaciones con las “literary covers” a analizar, al mismo tiempo suponen conceptos base de la ciencia ficción de H. G. Wells.

1.2.1. *The Invisible Man*

Este apartado responde a la necesidad de establecer una descripción del personaje literario original, de forma que sea más fácil el análisis de sus versiones modernas en clave de rock; por esta razón, se da por supuesto que el de esta obra es un claro ejemplo de “el doble como personaje maldito”, un doble interno que se traduce en el binomio Griffin / hombre invisible similar en muchos aspectos al del Dr. Jekyll / Mr. Hyde, con la diferencia de que, en vez de convertirse en otra persona, se vuelve invisible. La invisibilidad, igual que la pócima del Dr. Jekyll, aflora y concentra la negatividad de Griffin, que aunque representa el polo positivo no es una buena persona, a tenor de su comportamiento con su padre.

De este modo la primera y principal característica del hombre invisible es que constituye un personaje maldito malvado, es decir, un villano, una muestra de lo vil que puede llegar a ser una persona. En este caso el protagonista tiene un carácter tan negativo que es un antagonista, sus intenciones²³ son tan exageradamente malvadas y ambiciosas que se le puede calificar de archicriminal, una especie de enemigo público número uno. Su ambición no tiene límites y es global, ya que su objetivo final es gobernar, controlar totalmente primero ciudades, luego países y, finalmente, el mundo, ya que pretende instaurarse en el poder con una ley basada en el miedo, para su propia conveniencia, tal y como le dice a Kemp en el capítulo XXIV THE PLAN THAT FAILED:

23. «... when Griffin at last explains his background to Dr. Kemp, the reader's interest quickens. We learn Griffin's own viewpoint on his actions, and find out how this educated, brilliant man descended from the world of academic scientific experimentation to that of the bad-tempered thief, the bully and the murderer» (Wells (2005), xxiv).

The point is, they know there is an invisible Man – as well as we know there is an Invisible Man. And that Invisible Man, Kemp, must now establish a Reign of Terror. Yes; no doubt it's startling. But I mean it. A Reign of Terror. He must take some town like your Burdock and terrify and dominate it. He must issue his orders. He can do that in a thousand ways – scraps of paper thrust under doors would suffice. And all who disobey his orders he must kill, and kill all who would defend them. (Wells, 119)

Este reinado de terror es el objetivo final que se basa en la amenaza y el miedo al asesinato que, como claramente explica, es una de las acciones para las que la invisibilidad es más útil. De esta manera, Griffin se desvía de su propósito meramente científico inicial y pretende valerse de su nueva condición para su propio beneficio. Su locura se pone de manifiesto en este primer plan de tomar el pueblo de Kemp, Burdock ²⁴, pero queda claro que no se va a detener ahí, y que, alentado por su nuevo poder, su afán de conquista no tiene límites. Esta declaración de intenciones tiene un gran impacto en Kemp, y, en cuanto se libra de Griffin, alerta al resto de la población del descabellado plan del hombre invisible en el capítulo XXV THE HUNTING OF THE INVISIBLE MAN:

He is mad, said Kemp; inhuman. He is pure selfishness. He thinks of nothing but his own advantage, his own safety. I have listened to such a story this morning of brutal self-seeking... He has wounded men. He will kill them unless we can prevent him. He will create a panic. Nothing can stop him. He is going out now – furious! [...] He dreams of a reign of terror! A reign of terror, I tell you. (Wells, 121)

Por último, en la nota amenazante que le manda a Kemp, el delirio cobra dimensiones desorbitadas y Griffin se autoproclama una especie de monarca del terror en el capítulo XXVII THE SIEGE OF KEMP'S HOUSE:

There is nothing for it, but to start the terror. This announces the first day of the Terror. Port Burdock is no longer under the Queen, tell your Colonel of Police, and the rest of them; it is me – the Terror! This is day one of year one of the new epoch – the Epoch of the Invisible Man. I am Invisible Man the First. (Wells, 124)

1.2.2. *The Time Machine*

En este apartado aludo a algunos aspectos del viaje en el tiempo, para

24. «The physical setting for much of *The Invisible Man* is the village of Iping, a real place just outside Midhurst. [...] Other real places which under pseudonymously provide locations for the novel are: Midhurst (“Bramblehurst”), Southsea (“Port Burdock”) and Portsmouth (“Port Stowe”)» (Wells (2005), xvi).

ayudar a comprender mejor el comentario e interpretación de las canciones analizadas. En primer lugar, al principio de la novela, el viajero presenta a sus invitados algunos conceptos teóricos para explicar su experimento, y uno de los primeros y principales es la consideración del Tiempo como la cuarta dimensión:

The Time Traveller proceeded, 'any real body must have extension in *four* directions: it must have Length, Breadth, Thickness, and Duration. [...] There are really four dimensions, three which we call the three planes of space, and a fourth, Time. There is, however, a tendency to draw an unreal distinction between the former three dimensions and the latter, because it happens that our consciousness moves intermittently in one direction along the latter from the beginning to the end of our lives'. (Wells, 5)

Así el viajero establece que el tiempo es una dimensión paralela a las demás, por la que se mueve nuestra consciencia: «There is no difference between Time and any of the three dimensions of Space except that our consciousness moves along it» (Wells, 5).

En segundo lugar, es muy interesante cómo el viajero explica la velocidad del viaje, el ritmo incesante del paso de los días, cada vez más rápido, de hecho, ésta es la única manera que tiene de guiarse:

I pressed the lever over to its extreme position. The night came like turning out of a lamp, and in another moment came tomorrow. The laboratory grew faint and hazy, then fainter and ever fainter. Tomorrow night came black, then day again, night again, day again, faster and faster still. (Wells, 13)

A consecuencia de esta velocidad, los efectos en el viajero son bastante desagradables, cómo el mismo expone en «I am afraid I cannot convey the peculiar sensations of time travelling. They are excessively unpleasant» y en la comparación de éste con la sensación de un inminente choque. Además, el movimiento del sol marca el paso de los días, cuando la velocidad es tan grande que los días pasan en segundos, el viajero ha de guiarse por el movimiento de otros cuerpos astrales, como la luna y las estrellas.

The twinkling succession of darkness and light was excessively painful to the eye. Then, in the intermittent darkness, I saw the moon spinning swiftly through her quarters from new to full, and had a faint glimpse of the circling stars. Presently, as I went on, still gaining velocity, the palpitation of night and day merged into one continuous greyness. (Wells, 13)

1.2.3. *The War of the Words.*

Para mejorar la interpretación de la “literary cover” a analizar, este apartado se centra en uno de los aspectos más llamativos de los marcianos de Wells, la mortífera arma con la que están dotados y con la que el autor se anticipa al actual rayo láser, que es uno de los instrumentos o herramientas fundamentales de muchos de los relatos de ciencia ficción, y que ha dado lugar a grandes convenciones del género como la “pistola de rayos láser” o “el rayo de la muerte”. Además, mediante su análisis se constatan dos principios base de la ciencia ficción moderna, la descripción y posterior explicación del elemento fantástico, otra muestra más de la gran aportación de Wells.

En consecuencia, este breve estudio del rayo ardiente, consta de dos partes que corresponden a las dos fases, la primera de ellas, la descripción del fenómeno se relata en el capítulo 5: THE HEAT-RAY, del que, con sólo fijarse en dos de las apreciaciones del protagonista, se obtiene un claro ejemplo del carácter impactante de la descripción:

All I felt was that it was something very strange. An almost noiseless and blinding flash of light, and a man fell headlong and lay still; and as the unseen shaft of heat passed over them, pine-trees burst into fire, and every dry furze-bush became with one dull thud a mass of flames.
(Wells (2005), 26)

Es comprensible el gran asombro del testigo de este devastador rayo invisible, que probablemente es como reaccionaría un hombre del siglo XIX al ver un rayo láser hoy en día. Todas las comparaciones y metáforas relacionadas con la luz, el fuego y el calor están hechas desde una visión decimonónica, cuando el nivel de desarrollo tecnológico humano era relativamente bajo, ya que ni siquiera se habían conquistado los cielos con la invención del avión. Por esta razón destacan sobremanera, por un lado la imprevisible precisión de «unseen shaft of heat» (literalmente “rayo de calor no visible”) de la cita que aparece en esta página, y, por otro, la belleza y plasticidad de la comparación “dedo invisible ardiente” y la metáfora “espada de fuego”, ambas en la cita de la página siguiente, que además incluye un refuerzo visual con la maravillosa viñeta de la versión gráfica del *Classics Illustrated*.

It was sweeping round swiftly and steadily, this flaming death, this invisible, inevitable sword of heat. [...] Then it was as if an invisible yet intensely heated finger were drawn through the heather between me and the Martians, and all along a curving line beyond the sand-pits the dark ground smoked and crackled. (Wells (2005), 26)



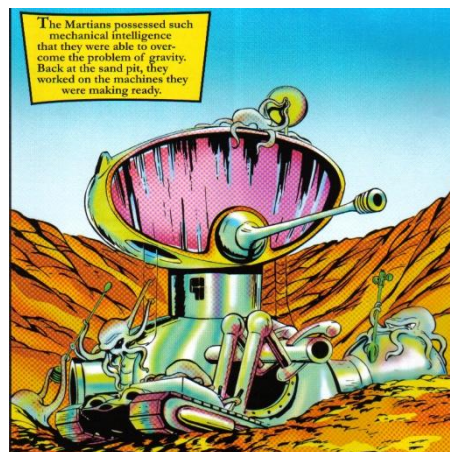
(Wells (2010), 10)

Tras la descripción del fenómeno, la segunda fase es la explicación de lo fantástico en términos pseudo-científicos para que resulte creíble: un principio base y además rasgo definitorio e indispensable para que un relato se enmarque en el género de la ciencia ficción. La teoría del rayo calórico (en español latino) aparece en el principio del capítulo 6: THE HEAT-RAY IN THE CHOBHAM²⁵ ROAD;

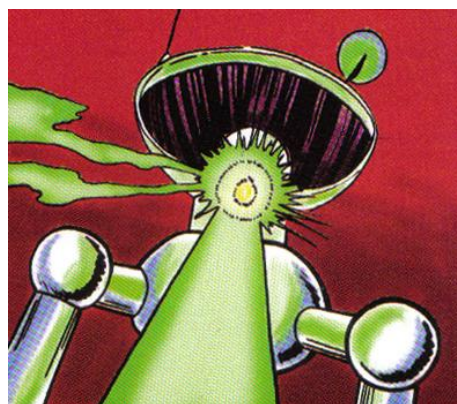
It is a matter of wonder how the Martians are able to slay men so swiftly and so silently. Many think that in some way they are able to generate an intensive heat in a chamber of practically absolute non-conductivity. This intense heat they project in a parallel beam against any object they choose by means of a polished parabolic mirror of unknown composition, much as the parabolic mirror of a lighthouse projects a beam of light. But no one has absolutely proved these details. However it is done, it is certain that a beam of heat is the essence of the matter. Heat, and invisible, instead of visible light. Whatever is combustible flashes into flame at its touch, lead runs like water, it softens iron, cracks and melts glass, and when it falls upon water, incontinently that explodes into steam. (Wells (2005), 28)

25. Chobham, al igual que Ottershaw, donde vive el astrónomo Ogilvy, es una población de las afueras de Londres, muy cercana a Woking, Surrey. «The story begins around Woking, about four miles north of Guildford and twenty-three miles south-west of London. The narrator lives in Maybury, the eastern part of Woking, as did Wells during the writing of *The War of the Worlds*» (Wells (2005), 181).

El primer arma que utilizan los invasores de la tierra es el rayo de calor, que es una especie de rayo láser (Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation), pero invisible. El término “heat-ray” es el primer uso para describir un arma futurista, y así consta en el Oxford English Dictionary, en el que se cita a la novela de Wells. Es increíble como Wells pudo imaginar y en cierto modo predecir que los adelantos tecnológicos llegaran a crear una luz que quema, que es lo que básicamente es un rayo láser. Aunque ahora tengamos un concepto positivo, por ejemplo su uso en cirugía, en cierto modo es normal que Wells lo imaginara como un arma, a todos los efectos un concepto negativo, ya que supone una alternativa a las balas, mucho menos costosa y contaminante, y tal y como el autor literario preveía, mucho más mortífera. El rayo de calor o rayo ardiente es otra invención que se suma al gran legado que el autor nos dejó para el desarrollo de la ciencia ficción, y la prueba es que es difícil encontrar un relato futurista sin rayos o pistolas láser.



(Wells (2010), 13)



(Wells (2010), 30)

2. ESTUDIO DE ALGUNAS “LITERARY COVERS” SOBRE *THE INVISIBLE MAN*

2.1. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO C

2.1.1. “QUEEN”

The enormously popular British band Queen epitomized pomp rock, with elaborate stage setups, smoke bombs, flashpots, lead singer Freddie Mercury’s half-martial, half-coy preening onstage, and highly produced much-overdubbed music on record. [...] Queen’s sound combined showy glam rock, heavy metal, and intricate vocal harmonies produced by multitracking Mercury’s voice. May’s guitar was also thickly overdubbed. [...] Heavy-metal fans loved Queen (despite Freddie Mercury’s onstage pseudo-dramatics, which had more to do with his admitted influence Liza Minnelli than with Robert Plant),... (*Rolling Stone*, 794)

Como es sabido ²⁶, “Queen” es una banda británica de rock formada en 1970 por Freddie Mercury (voz), Brian May (guitarra), John Deacon (batería) y Roger Taylor (bajo). El grupo gozó de un gran éxito en Gran Bretaña a mediados de los 70, y tuvieron una significativa repercusión en EEUU a mediados de los 80 con un numeroso repertorio de éxitos a nivel mundial. Destacaron por su diversidad musical, arreglos en múltiples capas y armonías vocales, y se les considera una banda de gran influencia en el desarrollo del “hard rock” y el “heavy metal”, incorporando elementos de “glam rock”, “rock progresivo”, “folk”, “blues” y “pop”. Fue la primera agrupación musical en hacer de sus conciertos vistosos espectáculos con todo tipo de efectos escénicos, que combinaban humo, flashes, luces móviles y, sobre todo, el gran carisma de Freddie Mercury. Tienen en su haber un total de catorce álbumes de estudio, cinco álbumes en vivo y numerosas recopilaciones; con más de 300 millones de discos vendidos, es uno de los conjuntos más exitosos de todos los tiempos. A pesar de las bajas de dos de sus miembros (Deacon se retiró de la industria musical y Freddie Mercury falleció en 1991 a causa del sida) la sociedad artística nunca se disolvió, May y Taylor han continuado junto a artistas invitados como en “Queen + Paul Rodgers” de 2004 a 2009.

26. Dos biografías de la banda muy recomendables, traducidas al castellano, son: la autobiografía *Freddie Mercury: A life in his own words* (Freddie Mercury: su vida contada por él mismo) (Música ma non troppo, 2012) y *Queen: The ultimate illustrated history of the crown kings of rock* (Queen: La historia ilustrada de los reyes del rock) (Editorial Guijalbro, 2010) escrito por Phil Sutcliffe.

Su discografía es un ejemplo de la gran variedad de registros y subestilos que caracteriza la evolución del rock'n'roll. Desde sus primeros álbumes *Queen* (1973) y *Queen II* (1974), en el que aparecen por primera vez las voces operísticas, se hacen un hueco en la industria musical y en la escena del "hard rock", sobre todo con *Sheer Heart Attack* (1974), considerado por muchos como el primer álbum de "power metal". Pero el disco que llamó la atención internacionalmente y colocó a la banda en un primer plano del panorama musical fue *A Night at the Opera* (1975), una de las obras claves del rock sinfónico. Grabado en el, por entonces, novedoso sonido estereofónico, contiene la soberbia "Bohemian Rhapsody", considerada por muchos críticos como su mejor canción. Todo un clásico del rock'n'roll moderno, cuya presentación audiovisual para la BBC, que la banda produjo ante la imposibilidad de actuar en directo, como era lo habitual, dió lugar al nacimiento del vídeo clip, uno de los medios fundamentales para la difusión del rock y de la música en general. A continuación, en *A Day at the Races* (1976) se editan los legendarios temas "We Will Rock You" y "We Are The Champions", que se convertirán en famosísimos himnos deportivos, dando lugar al "arena rock" o "stadium rock".

Más tarde se produce un nuevo ciclo en el que la banda da rienda suelta a la experimentación implementando nuevos estilos musicales que, aunque ablandaron su sonido, exploraron nuevos territorios para el rock'n'roll, anticipándose al "dance rock", estilo combinado con la música electrónica que eclosionó en los 90 y tan en boga está hoy día en pleno siglo XXI. De esta época son *News of the World* (1977), *Jazz* (1978), *The Game* (1980), en el que por primera vez aparecen sintetizadores, a pesar de que en sus anteriores discos nunca los habían usado y así lo señalaban, y que contiene su gran éxito "Another one bites the dust now", en una onda más disco o pop, *Flash Gordon* soundtrack (1980) y *Hot Space* (1982), que incluye "Under Pressure" con David Bowie, la primera grabación con un artista invitado. La esperada vuelta al "hard rock" fue en *The Works* (1984), con cortes tan auténticos como "I Want to Break Free", "Radio Ga-Ga" y "Hammer to Fall", icónico tema del "hard rock" sobre la guerra fría. Sus últimos discos consolidaron su legado musical, sobre todo el exitoso penúltimo *A Kind of Magic* (1986), con clásicos como la

homónima “A Kind of Magic”, la legendaria “Friends Will Be Friends”, “One Vision” (B.S.O. de *Top Gun*) y algunos temas de la banda sonora de la película *The Highlander (Los Inmortales)*, como “Who Wants To Live Forever” y “Princes Of The Universe”.

La “literary cover” que nos ocupa aparece en *The Miracle* (1989), disco editado por Parlophone, subsello de EMI, producido por David Richards y último álbum de la formación. Como muchos de sus anteriores discos, fue número uno en el Reino Unido, a pesar de haber perdido los primeros puestos de las listas americanas, y sobre todo fue una de sus obras más inspiradas, que evidenció la profunda unión de la entidad artística, como prueba el hecho de que todas las canciones están acreditadas a “Queen” y no a miembros de la banda; además la portada muestra la unión de las caras de los cuatro integrantes mediante el uso de Quantel Paintbox. En las letras se incluyen reflexiones sobre los logros pasados del conjunto y sobre el estado del mundo en los años 80, como en el single principal “I Want it all” o en el tema escogido para este análisis, que fue el tercer sencillo. Otros temas como “Breakthru”, “The Miracle” y “Scandal” también fueron reforzados por videoclips de gran calidad, que apoyaron su difusión.



2.1.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

QUEEN “The Invisible Man”

I'm the invisible man
I'm the invisible man
Incredible how you can
See right through me

When you hear a sound
That you just can't place
Feel somethin' move
That you just can't trace
When something sits
On the end of your bed
Don't turn around
When you hear me tread

I'm the invisible man
I'm the invisible man
Incredible how you can
See right through me
I'm the invisible man
I'm the invisible man
It's criminal how I can
See right through you

Now I'm in your room
And I'm in your bed
And I'm in your life
And I'm in your head
Like the CIA
Or the FBI
You'll never get close
Never take me alive

I'm the invisible man
I'm the invisible man
Incredible how you can
See right through me
I'm the invisible man
I'm the invisible man
It's criminal how I can
See right through you

Hah, hah, hah, hello
Hah, hah, hah, hello
Hah, hah, hah, hello-hello-hello-hello
Never had a real good friend - not a boy or a girl
No-one knows what I've been through - let my flag unfurl
So make my mark from the edge of the world
From the edge of the world
From the edge of the world

Now I'm on your track
And I'm in your mind
And I'm on your back
But don't look behind
I'm your meanest thought
I'm your darkest fear
But I'll never get caught
You can't shake me, shake me dear

I'm the invisible man,
I'm the invisible man
Incredible how you can
See right through me
I'm the invisible man
I'm the invisible man
It's criminal how I can
See right through you
Look at me, look at me



QUEEN “El Hombre Invisible”

Soy el hombre invisible
Increíble cómo puedes
Ver a través de mí

Cuando oigas un sonido
que no puedas situar
sientas algo moverse
que no puedas localizar
Cuando algo se sienta
al borde de tu cama
No te vuelvas
cuando oigas mis pasos

Estribillo :
Soy el hombre invisible
Increíble cómo puedes
ver a través de mí
Soy el hombre invisible
Es un crimen cómo yo puedo
ver a través de tí

Ahora estoy en tu habitación
y dentro de tu cama
y dentro de tu vida
y dentro de tu cabeza
Como la CIA
o el FBI
Nunca se me acercarán
nunca me cogerán vivo

(Estribillo)
Hah, hah, hah, hola
Nunca tuve un buen amigo de verdad - ni chico, ni chica
Nadie sabe en que estoy metido – dejo mi bandera desplegar
Así dejo mi huella desde el final del mundo
Desde el borde del mundo
Ahora estoy tras tu pista
Y estoy en tu mente
y estoy a tu espalda
pero no mires detrás
Soy tu peor pensamiento
Soy tu miedo más oscuro
Pero nunca me cogerán
No puedes menearme

(Estribillo)
Mírame, mírame

2.1.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Esta canción de “Queen” es una “literary cover” de tipo C, ya que es una adaptación contemporánea del personaje de Wells, que, diferencias aparte, conserva lo fundamental, la maldad, tal y como se sugiere en el videoclip con el personaje, representado en los cuatro integrantes de la banda, como el villano de un videojuego que escapa de la pantalla a la realidad. Sin embargo, como es habitual en este tipo de trabajos, por su finalidad y corto formato, la cuestión argumental pierde en favor de otros detalles puramente estéticos, que, por otro lado, hacen del video una obra de culto con esa estética ochentera de gafas de sol, trajes negros, rayos analógicos, etc. Por este motivo me parece conveniente descartar la interpretación del videoclip en favor de las dos que se proponen en este estudio.

A pesar del tono un tanto ingenuo de la letra, que, sin embargo, permite una segunda lectura connotada sexualmente, la primera y principal interpretación sugiere que las intenciones de este hombre invisible moderno se asemejan bastante a las del original decimonónico: instaurar un reino de terror mundial tal y como se expone al final de la novela: «The point is, they know there is an invisible Man – as well as we know there is an invisible Man. And that Invisible Man, Kemp, must now establish a Reign of Terror. Yes; no doubt it’s startling. But I mean it. A Reign of Terror...» (Wells, 119).

Después de casi cien años, el modo más apropiado para conseguirlo es el espionaje de altos vuelos a lo James Bond, y si no tenemos en cuenta el videoclip, ésta parece ser la lectura más apropiada para el contexto socio-político de finales de los 80, el final de la guerra fría. En este sentido, y a pesar de que han transcurrido más de 30 años, se puede hablar de un contexto actual, puesto que hoy en día el espionaje cibernético, tipo wikileaks, con el caso de Snowden por ejemplo, está a la orden del día.

El elemento que hace contemporánea a la letra de la canción, que la sitúa a finales del siglo XX, es la alusión a la CIA y al FBI, que, además, refuerza la idea de las globalmente malignas intenciones que este hombre invisible tiene. Hay diferentes partes de la letra que asocian, e incluso califican,

las acciones del personaje como las de un archicriminal, su ambición no tiene límites, su verdadera declaración de intenciones es: «No-one knows what I've been through – let my flag unfurl / So make my mark from the edge of the world».

Se puede inferir que el nuevo personaje tiene unas pretensiones similares a las del protagonista de la novela original, prueba de ello es que está buscado por las dos principales organizaciones de seguridad de EEUU, prácticamente se puede decir que de todo el mundo, y encima se jacta de ello: «You'll never get close / Never take me alive». Además, se incluyen un par de alusiones a la maldad de sus actos, como en «I'm your meanest thought / I'm your darkest fear», donde él mismo se define como malvado, acto frecuente de los villanos. Por último, y quizás más importante, en una parte del estribillo que se repite tres veces, se alternan los adjetivos “increíble” y “criminal”, para referirse a las dos principales características de este individuo: «Incredible how you can / see right through me», lo que es increíble es su invisibilidad, que se pueda ver a través de él, y lo que es criminal son sus acciones «It's criminal how I can / See right through you», se puede interpretar que su invisibilidad le permite ver “a través de los demás”, en el sentido de que puede espiar sus vidas, puesto que la única persona que realmente es invisible es él. Otro verso que subraya este espionaje “extremo” es «And I'm in your mind», que más que a poderes telepáticos, se refiere a la facilidad que la invisibilidad le da para predecir los movimientos e incluso los pensamientos ajenos.

Por otro lado, podemos proponer una segunda lectura mucho más ingenua, como he dicho anteriormente, incluso algo inocente, en la que parece que la única preocupación del protagonista es colarse en los dormitorios. Para sustentar esta interpretación del hombre invisible como el “voyeur” definitivo, prácticamente indetectable, hay dos partes en la letra de la canción, que parecen distraer la atención del oyente en esta dirección. La primera anticipa y da a entender esta lectura tan connotada, si no sexualmente, con un tono sensual un tanto pícaro: «When something sits / On the end of your bed». La segunda son cuatro versos en los que el vocalista usa un tono que en gran medida amplía y satiriza el contenido: «Now I'm in your room / And I'm in your

bed / And I'm in your life / And I'm in your head». Si bien estas intenciones ablandan a este hombre invisible moderno, también abren una nueva hipótesis sobre cuál es su objetivo y, aunque parezca mucho menos interesante, seguramente esta lectura “picante” tuvo y tiene un gran tirón entre el público seguidor de la banda, tanto el femenino como el masculino, debido a la reconocida y abierta homosexualidad del cantante. De hecho, en el videoclip la escena en la que la banda abandona el videojuego y aparece en la realidad se sitúa precisamente “saliendo de un armario”.

En el aspecto musical, a pesar del sonido electrónico, con esos sintetizadores y arreglos digitales, el tema tiene una gran fuerza que lo aleja del “pop” y la música “disco”. El protagonismo lo cobran los elementos de sonido rock, como el contundente “riff” de bajo que Roger Taylor compuso tras leer el libro y que fue la base sobre la que el grupo empezó a trabajar, o el extraordinario y técnico solo de Brian May, clara muestra del uso de diferentes capas tan habitual en el guitarrista, el cual es presentado por el vocalista, algo muy frecuente en directo, pero inusual en un tema en estudio. De hecho una peculiaridad de la composición es que aparecen los nombres de los músicos (aunque los otros tres suenan de fondo) dando fe de la solidez de la sociedad artística y de la fuerte unión de los integrantes de la misma, otro destacable detalle de este álbum que desgraciadamente fue el último. Este sonido tan tecnológico supone la ambientación apropiada para este nuevo hombre invisible, superespía de finales de los 80; la base de guitarra acompañada de esos teclados es un destacado exponente del sonido “heavy rock” de “Queen”, con la majestuosa voz de Mercury a la cabeza.

2.2. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO D1

2.2.1. “HELLOWEEN”

Esta banda alemana ha sido fundamental en el desarrollo del “heavy metal”, y es, junto a otras, fundadora del “speed metal”, que más tarde dio lugar al “power metal” europeo, tal y como expuse en el segundo capítulo, en el análisis de la “literary cover” “Dr. Stein”, perteneciente al álbum *The Keeper of the Seven Keys II* (1988), uno de los discos clave junto a la primera parte *Keeper I* (1987), de este subgénero musical con gran arraigo en Alemania. Esta alineación: Michael Kiske (voz), Michael Weikath (guitarra), Markus Grosskopf (bajo), Ingo Schwichtenberg (batería) y Kai Hansen (guitarra), está considerada la formación clásica y este período el de su mayor nivel compositivo.

A pesar del éxito, aumentó el descontento creciente de Kai Hansen tanto por las presiones contractuales del sello Noise Records cómo por el nuevo sonido más melódico y comercial que estaba tomando la banda por aquel entonces, por deseo expreso de Kiske y Weikath de experimentar aún más las posibilidades del “metal”. Todo esto llevó a Hansen a tomar la difícil decisión de abandonar la banda y tras colaborar con “Blind Guardian”, formó un nuevo grupo junto al vocalista Ralf Scheepers, con el nombre de “Gamma Ray”, que a su vez se convertirá en otro puntal del “power metal”. Es sustituido por el destacado guitarrista Roland Grapow del grupo “Rampage” y, a partir de este momento, Weikath y Kiske toman el control en una etapa en la que se muestra el lado melódico del “metal”. Michael Kiske puso como condición de su permanencia en la banda el tomar parte activa en la composición de los temas y el resultado fue *Pink Bubbles Go Ape* (1991), mucho más melódico que sus anteriores álbumes y que, pese al enfoque comercial, no tuvo el éxito esperado y provocó nuevos problemas con la discográfica y entre los propios músicos. A pesar de esto, en 1993 editan *Chameleon*, con influencias del “pop”, “jazz”, “blues” y hasta “rock progresivo”, y que muestra una faceta más miscelánea y aún más alejada del “metal”, mezclando, por ejemplo, una orquesta de cámara, anticipando en cierta medida el sonido sinfónico de otras bandas herederas del trabajo de “Helloween” de la segunda mitad de los noventa, como “Rhapsody”, “Stratovarius” o “Sonata Arctica”. La gira promocional agudizó los conflictos personales entre los músicos, el baterista Ingo cayó gravemente enfermo

debido a una declarada esquizofrenia, complicada por la dependencia de las drogas duras y Weikath lo expulsó de la banda a mitad del tour, siendo reemplazado por Ritchie Abdel-Nabi. El escaso éxito aumentó los problemas hasta el punto de que Weikath y Grosskopf expulsaron a Kiske del grupo.

En 1994 llegó el regreso al “metal” más duro con la inclusión del cantante Andi Deris de “Pink Cream 69”, banda de rock alemana con una orientación más hacia el “glam” y el “hard rock”, que era amigo de Michael Weikath y ya había sido considerado por éste como reemplazo dos años atrás, y el baterista Kusch, de “Gamma Ray”; se inicia una nueva era con los álbumes *Master Of The Rings* (1994), *The Time Of The Oath* (1996) y *Better Than Raw* (1998), con un retorno a un sonido oscuro, crudo y agresivo más cercano al “speed metal” de sus dos primeros álbumes *Helloween* (1985) y *Walls Of Jericho* (1985), y que reposicionó a la banda como una de las más importantes del “metal” en Europa. Otra muestra de esta evolución es *The Dark Ride* (2000), su álbum más pesado y oscuro, producido por Roy Z con un sonido más potente. A pesar del éxito, sobre todo entre la crítica, el líder de “Helloween” se reunió con Deris y Marcus y responsabilizó de la mala dirección del proyecto a Roland Grapow y Kush, prescindiendo de sus servicios. Tras ser expulsados el guitarrista y el baterista formaron “Masterplan”.

En este punto, en lo que a composición y arreglos se refiere, el conjunto estaba reducido a Andy Deris, Michael Weikath y Marcus Grosskopf, y editaron *Rabbit Don't Come Easy* (2003). Con un estilo menos oscuro, pero más dinámico y energético, este disco detiene la evolución que llevaban hasta el momento y renueva el estilo de la banda, retomando el “power metal” que los caracteriza. Con dos nuevos miembros, el guitarrista Sascha Geerstner (ex – “Freedom Call”) y el baterista Dany Löble, editan *Keeper Of The Seven Keys – The Legacy* (2005) que, aunque intenta volver a los anteriores *Keepers*, en realidad presenta un estilo más cercano a lo ya visto en sus últimos trabajos junto a Deris. La estrategia era suscitar cierta expectación por una supuesta vuelta al viejo “Helloween”, pero el resultado no contentó a los fans.

2.2.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

HELLOWEEN “The Invisible Man” [The Invisible Man](#)

[Music & Lyrics: Gerstner]

I am the one who wants to show
You a secret of your cheating world
Wherever I will go - No one can see me
'Cause I'm the invisible man

I'm a creature with one goal
Rise up to heaven when the time has come
I have no body but a soul
God's law is written on my way, forever

Time by time I think it's over
The malediction I have got
When the world was young
I've been captured in the name of god
To save people, but who cares?
Since a thousand years
Until the holy land will come

Here I am the invisible man
A lost fallen angel helping mankind where I can
My memories are there to save your world
For you I'm just the invisible man

[Solo: Both]

There's the destiny you don't know
I'm a guardian angel and whatever you'll go
You fight through your life not alone
You can't hear me, nor see me
But trust the holy flow

[Solo: Sascha]

Here I am the invisible man
A lost fallen angel helping mankind where I can
My memories are there to save your world
For you I'm just the invisible man

HELLOWEEN “El Hombre Invisible”

Soy el que quiere enseñarte
Un secreto de tu engañoso mundo
Adondequiera que vaya – nadie puede verme
Porque soy el hombre invisible

Soy una criatura con un objetivo
Ascender cuando llegue la hora
No tengo cuerpo pero sí un alma
La ley de Dios está escrita a mi manera, para siempre

Una y otra vez pienso que ha terminado
La maldición que tengo
Cuando el mundo era joven
He sido capturado en el nombre de Dios
Para salvar gente, pero ¿A quién le importa?
Desde hace mil años
Hasta alcanzar la tierra prometida

Aquí estoy, soy el hombre invisible
Un perdido ángel caído ayudando a la humanidad donde pueda
Mis recuerdos son para salvar tu mundo
Para ti sólo soy el hombre invisible

Hay un destino que no conoces
Soy un ángel guardián y adonde quiera que vayas no
Lucharás por tu vida solo
No puedes oírme, ni verme
Pero cree los sagrados designios



2.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Tras un análisis del contenido de la letra se puede concluir que esta canción es una “literary cover” de tipo D, porque es una adaptación libre del mito, hasta el punto de que hay una deformación igual que ocurría con el mito de Frankenstein, como ya analicé en profundidad en el segundo capítulo de esta investigación. En esta ocasión la deformación, que se puede calificar como una oposición al concepto original, una especie de ruptura ya que lo invierte de negativo a positivo, es decir, consiste en convertir al villano original en un superhéroe contemporáneo. Este recurso no es nuevo, como prueban, por ejemplo, los personajes invisibles de las películas de la Universal (excepto la primera, claro) y toda una larga lista de personajes invisibles o que tienen un superpoder relacionado con la invisibilidad y que han aparecido en comics, películas de serie B, dibujos animados y todo tipo de publicación “pulp”, desde los años 50 hasta la actualidad.

En consecuencia este hombre invisible del siglo XXI que nos plantea “Halloween” es un héroe cuya misión es ayudar a la humanidad en general. En este sentido hay una clara analogía con el estereotipo clásico de superhéroe de comic, como los de la editorial Marvel (Spiderman y Capitán América) o la de DC (Superman y Batman), cuya bondad y moral están claramente basados en el ideario religioso occidental, es decir, cristiano, tal y como declara el coro que se repite a lo largo de la canción: «Here I am the invisible man / A lost fallen angel helping mankind where I can / My memories are there to save your world / For you I'm just the invisible man».

En esta parte principal del tema se califica al personaje de ángel, aunque se insinúa que tiene un pasado oscuro, de ahí los términos de “caído” y “perdido” que finalmente ha reconducido su vida hacia el bien, enfocándose en salvaguardar a la humanidad. Hay además otras partes del texto musical que connotan religiosamente el origen de su misión como «I'm a guardian angel and whatever you'll go / You fight through your life not alone», donde nuevamente se le califica como ángel, y además guardián, para evidenciar su cambio de lo negativo (ángel caído) a lo positivo (ángel guardián). Otros versos como «I'm a creature with one goal» nos puede dar a entender que su

condición de invisibilidad es una penitencia divina, tal y como reafirma «I've been captured in the name of god / To save people, but who cares?». Este carácter divino de la misión del personaje se ve reforzada por continuas referencias religiosas, como «Rise up to heaven when the time has come», o las expresiones «holy land» y «holy flow», lo que, unido a términos de origen latino, como «malediction», da a la canción un carácter decididamente teológico.

A pesar de esto, hay partes de la canción que nos dan a entender que el personaje no está libre de sospecha y ha cometido y comete diferentes transgresiones respecto a la férrea disciplina impuesta por la ley divina. Además de su incierto pasado, es el tono sarcástico de algunas partes, como en «God's law is written on my way, forever». Esto da lugar a una segunda interpretación en la que, si tomamos en cuenta las partes en las que se refiere al tiempo, como en «When the word was young» y «Since a thousand years», se dota al personaje de una especie de inmortalidad, o por lo menos larga edad, que puede dar a entender que es el propio personaje original un siglo después. De esta manera, la categorización de la “literary cover” sería de tipo C, ya que constituiría una suerte de secuela; concretamente utilizando el mismo criterio para subcategorizar aquellas canciones en las que hay una deformación del mito original, tal y como hice en el análisis de Frankenstein, este tema sería una C2. Bajo este punto de vista, el tema analizado anteriormente de “Queen” sería una C1, ya que su adaptación del personaje original es más fiel. De cualquier manera, considero que la primera interpretación es la principal y, sobre todo, me parece más conveniente para sustentar la categorización de este tema como una “literary cover” de tipo D1, ya que trata directamente sobre el hombre invisible y no sobre el concepto de la invisibilidad (D2).

En el aspecto musical, esta canción, escrita y compuesta por el guitarrista recién llegado Sascha Gerstner, resulta un tanto decepcionante, igual que el álbum en general, porque, al ser la tercera parte de la mítica saga del *Keeper*, todo el mundo esperaba una vuelta a aquel sonido y estilo. Lo cierto es que este *The Legacy*, doble CD de 38 minutos cada uno, se podía

haber editado como otro álbum más, con un extra de caras B. A pesar de esto, este tema, que es la segunda canción del primer disco, es un exponente del sonido de la banda en el período con Andi Deris e incorpora elementos de todas sus etapas evolutivas. Esto se nota, por ejemplo, en la gran presencia de los teclados y los coros que evidencian el lado sinfónico, lo que, unido a los rápidos y melódicos “riffs” y solos de guitarra (e incluso bajo) y la batería, conforman un potente sonido de “power metal”; por último, la voz de Deris en ningún momento desmerece e incluso hay muchos fans y crítica que consideran este último período de la banda con este vocalista como el mejor, debido principalmente al endurecimiento del sonido. La gran calidad interpretativa de los músicos, ha dado lugar a confirmar a “Helloween” como una institución del “metal”, y, quizás, una de las claves haya sido el haber sobrevivido a la época dorada, sobre todo musical y creativamente hablando, de la formación clásica de los 80 y primeros 90 (foto superior), consolidándose desde mediados de los 90 hasta nuestros días (foto inferior). Esta “literary cover” es un buen ejemplo de ello, ya que, a pesar de los puristas, no se puede negar que la canción tiene un sonido característico que hace que todo buen seguidor del “metal” reconozca a este conjunto musical.



2.3. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO D2

2.3.1. “THE BREEDERS”

Breeders, The

El proyecto paralelo de Kim Deal (bajista de Pixies) y Tanya Donelly (voz y guitarra de Throwing Muses) se convirtió en un fenómeno indie-pop gracias a su segundo disco, *Last Splash* (1994) para desvanecerse a continuación. (Bianciotto, 44)

Lo que en un principio fue un proyecto juvenil junto a su hermana gemela Kelley en 1977, en su Daytona natal (Ohio, EEUU), se consolidó en 1990 tras ganarse una más que respetable reputación tocando el bajo con los “Pixies”, banda icónica del mejor “indie rock” e incluso “punk rock” evolucionado. De hecho sus primeros discos fueron grabados en 4AD, sello habitual de los “Pixies”, por el productor de sus primeros discos Steve Albini, futuro colaborador de “Nirvana” y “PJ Harvey”. En esta nueva andadura, Kim Deal, además de cantar, cambia el bajo por la guitarra y, con Donelly, Josephine Wiggs (bajo y voz, ex-“Perfect Disaster”), Britt Walford (batería de “Slint”) y la violinista Carrie Bradley, grabó un primer album *Pod* (1990) lleno de rock imaginativo y con una sonoridad “lo-fi” (“low fidelity”) propiciada por el afamado productor, que tuvo continuidad en el Ep *Safari* (1992).

El gran momento de The Breeders llegó tras la disolución de Pixies: Deal reformó el grupo recuperando a su hermana Kelley y sumando a Wiggs y al batería Jim MacPherson, mientras Donelly seguía su propio camino liderando Belly. [...] *Last Splash*, con canciones de Kim Deal, obtuvo un gran impacto gracias, sobre todo, a *Cannonball*, pieza convertida en un clásico del Indie Rock de los noventa con su ritmo trotón, sus parones en seco y su estribillo en crecimiento. The Breeders fueron teloneros de Nirvana, pero sus expectativas de dominio del planeta alternativo resultaron frustradas por su inestabilidad interna, sobre todo a causa de las adiciones peligrosas de Kelley Deal. (Bianciotto, 44)

A pesar del éxito, avalado por la crítica y dos millones de copias vendidas, la dura vida de la carretera y el problema de Kelley provocaron la disolución del grupo en 1995. Kim formó temporalmente, hasta 1999, “The Amps” junto a MacPherson, hasta que en 2001 reflató una vez más la banda junto a su hermana gemela y tres nuevos fichajes: Mando López (bajo), José Medeles (batería) y Richard Presley (guitarra), los dos primeros del grupo “punk” del este de Los Ángeles “Fear” y el último sustituido para la gira y

definitivamente por Cheril Lyndsey, equilibrando una vez más, y como es habitual, la balanza hacia el lado femenino con tres chicas y dos chicos y otra vez con tres guitarras. Tras volver a los escenarios, grabaron *Title TK* (2002), disco con una sonoridad clásica gracias a la no utilización de los ordenadores a pesar de su insistente uso en el rock independiente del siglo XXI, y en el que consiguen recuperar parte del tiempo perdido, hasta que en 2004 Kim deja el proyecto en suspenso para tomar parte en la esperada y celebrada reunión de los “Pixies”. Su último trabajo hasta el momento es *Mountain Battles* (2008) y en 2013 las hermanas Deal se han embarcado en una gira mundial, junto con Wiggs y MacPherson, para celebrar el vigésimo aniversario de su obra maestra, reeditada en caja de lujo, con arte y discos adicionales con caras B y temas en directo, titulada *LSXX* y que celebra las dos primeras décadas de este gran trabajo.

The Breeders' second full-length album *Last Splash* (#33, 1994)—recorded without Donnelly, who left to form Belly— was a critical smash, spawning the single “Cannonball” (#44, 1994). A music video of the song directed by Spike Jonze and Sonic Youth's Kim Gordon became an MTV staple. Deal was joined in the newest lineup of the group by twin sister, Kelley, who was in early teenage acoustic folk version of The Breeders. But the band's momentum was stalled when Kelley was busted for heroin and sent to rehab. (*Rolling Stone*, 763)



2.3.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

THE BREEDERS “Invisible Man” (Songwriter: Kim Deal)

He's the Invisible Man
Count the bubbles in your hand
The southern skies
And the summer sites

That's all that's left behind
The skies, and a sweet caress
He's the Invisible Man
Catch him if you can

You're nowhere in sight (just imagine that)
Nothing excites you (baby, that's a fact)
Open your eyes
Look and you will find

That's all that's left behind... the skies
And a sweet caress
The skies, the sights
And a sweet caress
He's the Invisible Man
Catch him if you can

That's all that's left behind... the skies
And a sweet caress
The skies, the sights
And a sweet caress
He's the Invisible Man
Catch him if you can



THE BREEDERS “*Hombre Invisible*”

Él es el Hombre Invisible
Cuenta las burbujas de tu mano
Los cielos sureños
Y los sitios en verano

Es todo lo que se ha dejado atrás
Los cielos, y una dulce caricia
Él es el Hombre Invisible
Cógelo si puedes

Estás en ninguna parte a la vista (sólo imagínalo)
Nada te estimula (cariño, es un hecho)
Abre tus ojos
Mira y encontrarás.
Es todo lo que queda atrás... los cielos

Y una suave caricia
Los cielos, las vistas
Y una suave caricia
Él es el Hombre Invisible
Cógelo si puedes

.

2.3.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

En la letra de esta canción, la invisibilidad es una evocación romántica de lo inalcanzable de un hombre ideal y, a pesar del tono tristón, incluso en lo que a sonido se refiere, como evidencia el final del coro «Catch him if you can», el mensaje final tiene un carácter de búsqueda «Open your eyes / look and you will find». Básicamente la canción describe emociones que se asocian a un modelo de hombre soñado por las chicas de los 90, y lo de la invisibilidad es sólo una metáfora de la inaccesibilidad de este deseo.

Acoplándose perfectamente al medio tiempo con distorsión rasgada, el texto musical alude a un entorno ideal, en verano en el sur con perpetuo buen tiempo, perdido «nowhere in sight», connotando positivamente a este personaje invisible que no es más que, al fin y al cabo, una sensación «a sweet caress», pero algo tan bueno como un recuerdo imborrable. Precisamente el principio del estribillo se centra en los recuerdos «That's all that's left behind», los buenos momentos de estar enamorado.

En resumen, este hombre invisible representa al chico ideal, desde una óptica femenina, pero poco o nada tiene que ver con el personaje de Wells, y por esta razón tiene poca relevancia en la investigación. Esta letra romántica es un ejemplo de adaptación totalmente libre del concepto y por tanto es una “literary cover” de tipo D. Ahora bien, según la nueva subcategorización, como no trata de un personaje invisible en concreto, sino que se hace uso del concepto de la invisibilidad para evocar esa dificultad en hallar un hombre perfecto, es una “literary cover” D2. En una categorización con un criterio más arbitrario, no sería descabellado considerar una nueva categoría E, para abarcar todo este tipo de versiones, que, como se puede comprobar a lo largo de esta investigación, son muchas y variadas. Con un criterio estricto, quizás estas canciones no serían “literary covers”, pero me parece más interesante que la investigación tenga un carácter más flexible debido a su naturaleza experimental.

Por último, cabe señalar que uno de los principales motivos de la elección de este tema para la compilación de “literary covers” ha sido para tratar de añadir otro subestilo musical en pro de una gran variedad, que es lo que el rock’n’roll es y representa, una gran mezcla de diferentes estilos, influencias, culturas, filosofías, sonidos, etc. En contrapartida a la gran cantidad de “metal literary covers”, en la que esta investigación se centra, también se han incluido otros estilos, como “punk” o “gothic rock”, en anteriores objetos de estudio, y en esta ocasión las “Breeders” representan el rock alternativo de los 90, cercano al “grunge” (subestilo que destacó en la década), pero con un toque femenino que suaviza música y letra. Es difícil precisar el subestilo concreto de la banda, que se mueve del “punk rock” más melódico y sutil al “power pop” más intenso, con distorsión y toques de “rock sureño”, “surf rock” e incluso “country”. En fin, un cóctel de sonidos inetiquetable y que se viene a denominar “indie rock” (rock independiente) para englobar algunos de los subgéneros surgidos en la última década del siglo pasado.

3. ESTUDIO DE ALGUNAS “LITERARY COVERS” SOBRE *THE TIME MACHINE*

3.1. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO B

3.1.1. “ACCEPT”

Originalmente formado en la década de los 70 por el vocalista Udo Dirkschneider, “Accept” es un grupo alemán de “heavy metal” que fue pionero del género, no sólo en su país, sino también en todo el mundo; contribuyó al desarrollo del “speed metal” en los años 80 y es un referente con una trayectoria musical con verdaderos himnos y varios álbumes, en los que se puede seguir el nacimiento y evolución del subestilo de rock’n’roll más duro y prolífico, ya que ha sido matriz de la música “metal”.

La banda de la ciudad de Solingen, tras varios años en el circuito amateur y constantes cambios de formación, comenzó su carrera profesional en 1976, cuando actuó como invitada en uno de los primeros festivales de rock’n’roll en Alemania, Rock am Rhein. Tras el concierto, entró en el estudio por primera vez y grabó su primer disco *Accept*, que, a pesar de los esfuerzos, no tuvo éxito. La primera formación estable estaba compuesta por el cantante Udo, los guitarristas Wolf Hoffman y Jörg Fischer, el bajista Peter Baltes y el batería Stefan Kaufmann, que grabó *I’m a Rebel* (1980), y fue el disco que llamó la atención de los medios, por lo que fueron invitados a su primer show televisivo.

Al año siguiente el grupo editó *Breaker* (1981), firmó un contrato con la manager Gaby Hauke, que duró toda su carrera artística, y se unió a la gira mundial de “Judas Priest”, obteniendo un gran éxito y reconocimiento también fuera de Europa. El siguiente álbum *Restless and Wild* (1982) representó una evolución de sonido que incorporaba algunas características de lo que más tarde sería conocido como “speed metal” y también muestra algunos tintes de “thrash metal”, esto se observa en canciones como “Fast as a Shark”. Todas las guitarras del álbum fueron interpretadas por Wolf Hoffmann ante la ausencia de Fischer. Este álbum está considerado un disco fundamental en la evolución del “heavy metal”, con clásicos como “Princess of the Dawn”.

El siguiente trabajo *Balls to the Wall* (1983) fue el disco que le abrió a la banda las puertas al éxito masivo en el mundo del “heavy metal”, dando el paso definitivo para darse a conocer fuera de Europa. El álbum tenía una naturaleza conceptual que incluía temas tales como la política, el sexo o la Iglesia y que demostró ser algo diferente de lo que habían estado haciendo hasta el momento. Las letras de las canciones fueron escritas por la manager, bajo un pseudónimo y sin reclamar jamás la autoría de las mismas. A continuación grabaron *Metal Heart* (1985), el álbum en vivo *Kaizoku Ban* (1985) y *Russian Roulette* (1986); a medida que pasaba el tiempo comenzaron a aparecer las diferencias, Baltes, Hoffmann y Hauke se interesaron más en los EEUU y como pasaban mucho tiempo fuera de Alemania, la distancia entre los músicos creció. La banda entró en un receso en el que el cantante Udo comenzó su proyecto en solitario “U.D.O.”, ayudado por los otros miembros de la banda en la parte técnica de su primer álbum solista *Animal House*. Tras un período de inactividad, Baltes, Hoffmann y Kaufmann comenzaron a trabajar con el cantante David Reece y esta nueva formación grabó *Eat the Heat* (1989), el primer álbum de “Accept” sin Udo, cuya carrera en solitario resultaba, y prueba de ello es que todavía continúa. Tras la gira Kaufmann abandonó por problemas de espalda, y debido a la inestabilidad de Reece, la banda cesó sus actividades este mismo año.

En la década de los 90, se produjo la esperada reunión de la banda, con los álbumes *Objection Overruled* (1993), *Death Row* (1994) y *Predator* (1996), que a pesar del éxito acabó en una nueva ruptura. La banda estuvo inactiva por una década hasta que en 2005 hicieron una pequeña gira con la formación clásica. Pero a finales del 2009, la banda regresa con un vocalista diferente a Udo, Mark Tornillo, antiguo miembro de “Quick”, y editan *Blood of the Nations* (2010) y comienzan una gira mundial teloneando a “AC/DC”. Su último álbum hasta el momento es *Stalingrad* (2012). La “literary cover” a analizar pertenece a este último período, y a pesar de ello conserva el estilo y sonido característico de la banda.

3.1.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

ACCEPT “Time Machine”

The hands keep on turning, the pendulum just swings
Prisoners upon this rock, flying without wings
Captured in a moment, still the hours chimed
Joining closer as we sifted with the sands of time

Parallel dimension, guilts fall into place
Driven by an unseen force, swelling into space

[Bridge:]

At beyond the rainbow, cross the milkyway
Passengers without a choice, slowly turning grey

[Chorus:]

On through the night, shine on forever
Going insane as we ride the time machine

Waiting for no one, relative to none
Answering to not a thing, except the rising sun

Bouncing on this fabric, at the speed of light
Connecting points of futures past, is its only plight

Passengers without a choice, hanging by a string
Spending with the hands of time, flying without wings



ACCEPT “Máquina del Tiempo”

Las manecillas continúan girando, el péndulo se balancea
Prisioneros en esta roca, volando sin alas
Atrapado en un momento, inmóvil pasaron las horas
Cada vez más unidos mientras escudriñábamos las arenas del tiempo

Dimensión paralela, las culpas sitúan
Conducidos por una fuerza no visible, expandiéndonos en el espacio

Puente:
Más allá del arco iris, cruzando la vía láctea
Pasajeros sin alternativa (elección), lentamente volviéndose grises

Estribillo:
A través de la noche, brillando para siempre
Volviéndonos locos mientras viajamos en la máquina del tiempo

Esperando a nadie, relativo a nada
No contestando nada, excepto el sol naciente

Rebotando en esta tela, a la velocidad de la luz
Conectando puntos del futuro pasado, es su única situación

Pasajeros sin elección, colgados de una cuerda
Gastando el tiempo, volando sin alas



3.1.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Esta canción es un buen ejemplo de una “literary cover” de tipo B, porque en ella se aprecian los dos rasgos principales para esta categorización: el carácter explicativo e indefinido, que hacen del tema una especie de interpretación. En primer lugar, más que una versión del relato de Wells, es una explicación o una visión propia del concepto del viaje en la máquina del tiempo. En segundo lugar, tampoco es una adaptación o secuela porque no hay elementos que establezcan una relación directa, ya que no aparece ni la grandiosa fábula social de los Eloi y los Morlocks, ni ninguna referencia explícita de la historia original. A pesar de esto, realizando un análisis del contenido de la letra, se pueden establecer conexiones que son la base del comentario e interpretación de la misma, y que, a su vez, justifican su categorización como una “literary cover” de tipo B, que, a diferencia de las de tipo A, no tiene una relación inmediata con la fuente, ya que no muestra elementos comunes, ni hay intertextualidad explícita.

En esta canción, diálogo directo en primera persona del plural, los protagonistas ya desde la primera estrofa, describen y expresan mediante imágenes su viaje en el tiempo. El primer verso, por ejemplo, alude al paso del tiempo mediante las acciones de dos piezas fundamentales del reloj, las manecillas y el péndulo, en una lógica asociación con el tiempo. La presencia del reloj clásico, de agujas, como en los tiempos de Wells, es algo muy frecuente en las versiones del relato en todo tipo de manifestaciones artísticas, desde las portadas de los libros a las películas, pasando por los comics. El segundo verso define la situación estableciendo una diferencia y una similitud con el relato original. La diferencia es que hay varios viajeros y éstos están atrapados en la máquina, y la similitud es que la máquina se define como una roca, probablemente porque uno de los materiales del artefacto es el cuarzo («rock cristal», «quartz») tal y como describe el viajero de la novela. Además contiene una de las metáforas más bellas para describir el viaje en el tiempo («flying without wings»), el desplazamiento por la corriente temporal es como volar sin alas. El tercer verso en cierto modo completa la descripción del viaje en términos claros y sencillos: es un viaje sin movimiento, por tanto en el tiempo. El cuarto verso se vuelve a especificar que son varios viajeros con esa

primera persona del plural «we», y además se pone de manifiesto que han de estar coordinados como un equipo en esta peculiar travesía, que se presenta como una búsqueda «sifted with the sands of time».

El resto de la canción lo componen seis pareados, estrofas de dos versos que riman. En la segunda estrofa se introduce el concepto del tiempo como la cuarta dimensión, una dimensión paralela a las tres ya conocidas y exploradas (anchura, altura y profundidad), tal y como el viajero explica al comienzo de la novela: «Our mental existences, which are immaterial and have no dimensions, are passing along the Time-Dimension with a uniform velocity from the cradle to the grave» (Wells, 6).

El segundo verso de esta segunda estrofa, primer pareado, hace referencia a la fuerza invisible y desconocida para que este especial viaje sea posible expandiéndose por las tres dimensiones del espacio a través de la cuarta, la dimensión paralela del tiempo.

La tercera estrofa, que es el “bridge” o puente, tiene una estructura dual, primero se habla del viaje y en segundo lugar de sus consecuencias. El primer verso son dos imágenes que hacen referencia a la longitud del viaje y a como éste no se mide en la longitud del espacio, sino en su versión temporal; más que el movimiento del protagonista por la galaxia, lo que se proyecta es la formación y el movimiento de los cuerpos estelares, que dan lugar a las constelaciones: no viaja años luz de la Vía Láctea si no que ve pasar los eones. En el segundo verso se muestra la principal consecuencia lógica del viaje, el envejecimiento, de forma muy similar a la que Wells predijo ya en su obra; en la impresión que causa en el narrador la llegada del viajero del tiempo: «His hair disordered, and as it seemed to me greyer – either with dust and dirt or because its colour had actually faded» (Wells, 10). Igual que en la novela, la canción incide en el «slowly turning grey», el inexorable paso del tiempo, es decir, en el envejecimiento y además puntualiza que los viajeros no tienen elección, así que se puede interpretar que un efecto secundario del viaje es el motivo por el cual se sienten atrapados o prisioneros, como si fuera una especie de castigo y estuvieran condenados a viajar por la corriente temporal.

En los versos del estribillo se repite la estructura, el primer verso describe el viaje y el segundo expone una consecuencia. El primero seguramente se refiere al cambio de velocidad, al pasar los días y las noches y el segundo, que es el coro principal describe el viaje como enloquecedor y en cierto modo no es extraño que pueda causar locura similar a la del viajero de la novela, tanto al principio como al final del viaje: «But my mind was too confused to attend to it, so with a kind of madness growing upon me, I flung myself into futurity» (Wells, 14), «I have already told you, of the sickness and confusión that comes with time travelling» (Wells, 46).

Los tres últimos pareados o estrofas inciden en varias de las imágenes anteriormente expuestas, como, por ejemplo, la gran velocidad «at the speed of light» o el sol como referencia en el viaje en el tiempo «except the rising sun». La última estrofa es la culminación con ese paralelismo, ya que la mitad de cada uno de los versos es la repetición de algunos de los anteriores. De este modo, el primer verso puntualiza que los pasajeros no tienen elección mediante la comparación «hanging by a string». El segundo verso vuelve a recoger la metáfora más bella para maximizar ese gasto del tiempo: ese vuelo sin alas que supone el viajar en el tiempo para atrás y para adelante.

En el aspecto musical, esta canción, además de ser una muestra del mejor “heavy metal” europeo, es una muestra del sonido de la banda, a pesar de que el cantante no sea Udo, ya que el tema es de su última etapa que comenzó en 2010 con el vocalista Mike Tornillo. A pesar de esto, la voz es similar y característica, no sólo de la banda, sino también del género, con esos tonos agudos característicos y una potente sonoridad. También los “riffs” de guitarra y los medios tiempos son una marca de la casa, tanto de “Accept” como del “heavy metal” clásico, el de los años 80, no tan rápido como los subgéneros derivados que hemos ido viendo a lo largo de esta investigación: “power”, “speed”, “thrash”, etc.

3.2. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO D2

3.2.1. “BLACK SABBATH”

Es una de las primeras y más influyentes bandas de “heavy metal” de todos los tiempos que ayudó a desarrollar el género con discos considerados verdaderas obras maestras y cuya popularidad, más de 15 millones de copias vendidas sólo en Estados Unidos, acercó el fenómeno a un público mayoritario. Su legado ²⁷ musical es tan amplio que ha inspirado incluso subgéneros, como el “doom metal” o el “stoner rock”. A lo largo de las diferentes etapas, la formación ha contado con muchos músicos, grandes personalidades del mundo del rock en general y precursores del “heavy metal” en particular; ello les ha hecho ganarse un merecido status de “reyes” del género.

Mixing equal parts bone-crushing volume, catatonic tempos, and ominous pronouncements of gloom and doom delivered in Ozzy Osbourne’s keening voice, Black Sabbath was the heavy-metal king of the ‘70s. [...] In spite of their name, the crosses erected onstage, and songs dealing with apocalypse, death, and destruction, the band members insisted their interest, in the black arts was nothing more than innocuous curiosity. (*Rolling Stone*, 81)

En Birmingham, en 1968 los amigos de la infancia Tony Iommi (guitarra), Ozzy Osbourne (voz), Geezer Butler (bajo) y Bill Ward (batería) formaron originalmente una banda de blues rock, “Polka Tulk”, hasta que decidieron crear el equivalente a las películas de miedo en el rock’n’roll, en respuesta al “flower power” reinante en los 60. Con este objetivo, incorporaron letras sobre terror y ocultismo, crearon un sonido con guitarras afinadas de modo más grave e hicieron uso, sin ser conscientes de ello, del tritono (también conocido como “el intervalo del diablo”). Así mismo, cambiaron su nombre por “Black Sabbath”, inspirado en el título de una película de serie B de Boris Karloff y el trabajo del escritor ocultista Dennis Wheatly. Este sonido siniestro con letras oscuras les encumbró, a pesar de ser incomprendidos por la crítica de su época. Esta formación clásica con los miembros originales, hasta el despido de Ozzy en 1979, está considerada como la etapa dorada de la banda y uno de los períodos más fructíferos en lo que a discos se refiere, como piezas clave de la evolución del género. De esta época son *Black Sabbath* (1970), *Paranoid* (1971), con las emblemáticas canciones “War pigs”, “Iron Man” y “Paranoid”,

27. Una biografía escrita en castellano, aunque no autorizada, es la de Miguel Asturias *Black Sabbath, cuatro décadas entre el cielo y el infierno* (Quarentena, 2008).

Master of Reality (1972), *Black Sabbath vol.4* (1972), *Sabbath Bloody Sabbath* (1973), *Sabotage* (1975), *Technical Ecstasy* (1976) y *Never Say Die!* (1978). El exceso de trabajo y las drogas acabaron con la estabilidad de esta primera formación; a partir de la marcha de Ozzy Osbourne (para comenzar su carrera en solitario) y a pesar de sus retornos, el ir y venir de músicos será continuo, no llegando a completar un período tan largo y provechoso como éste primero.

El sustituto de Osbourne fue Ronnie James Dio, antiguo vocalista de “Rainbow”, quien produjo un marcado cambio en varios aspectos, desde el contenido lírico de los temas hasta su estructura musical. Su primera etapa dió lugar a la publicación de *Heaven and Hell* (1980) y *Mob Rules* (1981), que gozaron de una considerable aceptación por parte de la crítica y los aficionados, convirtiéndose varios de sus temas en clásicos del grupo. A pesar de este legado musical, el choque entre las fuertes personalidades de Dio y Iommi, quien ha liderado la banda desde que la formó tomando decisiones tan difíciles y directas (como despedir a su amigo de la infancia de la batería) ha dado lugar a muchas y diversas leyendas y rumores. Se dice que Iommi y Butler sorprendieron a Dio por la noche en el estudio subiendo sus voces y esto, entre otras cosas, dió lugar a la salida del cantante que comenzó su propio proyecto “Dio”. A lo largo de las décadas de 1980 y 1990 pasaron cuatro vocalistas más: Ian Gillan (“Deep Purple”), Glenn Hughes, Ray Gillen y Tony Martín. En 1992 se produjo el regreso de Ronnie James Dio, tras un acercamiento (alentado por Butler) con Iommi, quien más tarde se arrepintió de abandonar el proyecto anterior; incluso se quejó del millón de dólares que costó el año de producción, repleto de problemas fruto de la tensión (sobre todo por las letras) del tercer y último disco de Dio como vocalista de “Black Sabbath”: *Dehumanizer* (1992), el cual incluye la “literary cover” que se analiza a continuación. Una vez más, a pesar de los buenos resultados, la confrontación era inevitable, y la gota que colmó el vaso fue cuando Iommi, a mitad de gira promocional, aceptó “telonear” en los dos conciertos del primer retiro de Ozzy Osbourne, a espaldas de Dio. Como era de esperar, el vocalista actuó hasta la noche anterior y se centró en su banda homónima de “heavy metal”, ya consolidada desde los 80.

La alineación original se reunió en 1997 y publicó un álbum en directo, *Reunion*, cuya canción "Iron Man" ganó el premio Grammy en 2000, treinta años después de su publicación original en *Paranoid*. Fueron incluidos en el salón de la Fama del Rock en 2005. El grupo de comienzos de los 80, formado por Iommi, Butler, Dio y Vinny Apice (batería de "Dio"), se reunió en 2006 bajo el nombre de "Heaven and Hell", título extraído del álbum del mismo nombre. Tras muchos años, la comunicación entre Ozzy y Iommi se reactivó cuando el segundo viajó a Los Ángeles con motivo del fallecimiento de Dio en 2010. En 2013, y después de 35 años, se anuncia la reunión de la formación original a excepción del batería. Osbourne, Iommi y Butler graban *13*, el primer disco de estudio de la banda desde 1978, cuya posterior gira mundial no se realizó por problemas de salud y contractuales.



3.2.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

BLACK SABBATH "Time Machine"

Oh what are you gonna do
When there's a part of you
That needs to run with the wind

And the fire of burning yesterdays
Can only light the way
To lead you from
The garden of the dark
Stay out of shadows

Now look like the change is on
Tomorrow's never gone
Today just never comes

Go on and jump, yeah
Into the hurricane
You will forget the pain
It's only there
To exorcise your mind

Looking at the world
When you've open up your eyes
You've got to see the promises they've made
They're bloody lies and broken dreams
Your silence screams

[Chorus:]
You're living in a time machine
And you can choose just who you are
Someone that you've never seen
Somewhere you've never been
You're living in a time machine

Oh what are you gonna do
When every part of you
Just needs to catch the wind

And the fire of burning yesterdays
Can only light the way
To lead you from
The garden of the dark

Looking for the world
When you've opened up your eyes
You'll see you've got invisible chains
They're only lies

Not what it seems
I hear your silent screams

[Chorus:]

You're living in a time machine
Nobody cares just where you go
Taken where you've never been
go somewhere you don't know

You're living in a time machine
Why do you stay who you are
Be what you've never been
Someone you've never seen
You're living in a time machine
Yeah

BLACK SABBATH “La Máquina del Tiempo”

Oh qué vas a hacer
Cuando hay una parte de ti
que necesita correr con el viento

Y el fuego de las hogueras del ayer
pueden solamente iluminar el camino
que te llevará desde
el jardín de la oscuridad
no volver a la casa de las sombras

Ahora parece que el cambio empieza
el mañana no ha llegado nunca
el presente nunca acaba de llegar

Continúa y salta, sí
Dentro del huracán
Olvidarás el dolor
solo está ahí
para exorcizar tu mente

Mirando al mundo
Cuando has abierto tus ojos
Has tenido que ver las promesas que han hecho
Son condenadas mentiras y sueños rotos
Tu silencio grita

Estribillo:
Estás viviendo en una Máquina del Tiempo
Y puedes elegir quien eres
Alguien que nunca has visto

En algún sitio donde nunca hayas estado
Vives en una Máquina del Tiempo

¡Oh! qué vas a hacer
cuando cada parte de ti
solamente necesita coger el viento (alcanzar)

Y el fuego de las hogueras del ayer
pueden solamente iluminar el camino
que te llevará desde
el jardín de la oscuridad

Buscando el mundo
cuando has abierto tus ojos
verás que tienes cadenas invisibles
Sólo son mentiras
No lo que parece
oigo tus gritos silenciosos

Estribillo:
Estás viviendo en una Máquina del Tiempo
A nadie le importa a donde vas
escoge donde nunca has estado
alguna parte que no conozcas
Vives en una Máquina del Tiempo
Porque te quedas donde eres tú
Sé (algo) que nunca has sido
Alguien que nunca hayas visto
Vives en una Máquina del Tiempo
Sí

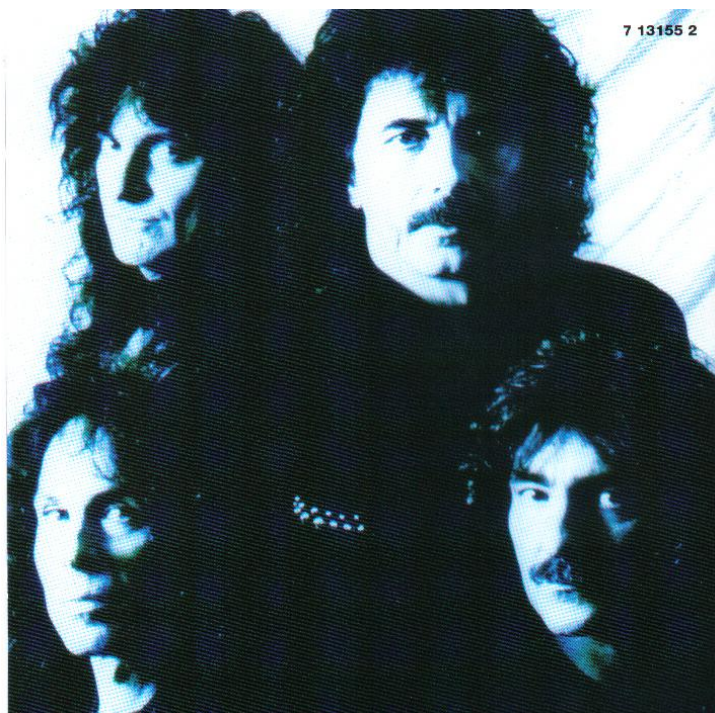
3.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Esta canción es una “literary cover” de tipo D2, porque es una adaptación libre del concepto expuesto en la obra de Wells, ya que ni siquiera trata de un viaje en el tiempo; sólo se usa el concepto para referirse por asociación a la posibilidad de estar en cualquier parte o ser cualquier persona. Por tanto no podemos hablar de una versión de la historia, adaptación, ni siquiera de una continuación o secuela, ya que el término ha sido apropiado y deformado a conveniencia, usándolo tan sólo para referirse a una situación hipotética, que en cierto sentido tiene alguna similitud con el concepto original ideado por Wells. Este hecho es muy común en el rock’n’roll, en ocasiones se considera más importante cómo suena la letra que lo que en realidad dice; como en el caso de esta canción en la que la máquina del tiempo se refiere a la posibilidad que tiene una persona de cambiar su vida. En cierto modo, el viaje en el tiempo, más que una investigación científica o una búsqueda, es una metáfora que responde al ansia de libertad expresado en la primera estrofa «Oh what are you gonna do / When there's a part of you / That needs to run with the wind».

Solamente realizando un análisis minucioso de la canción podemos interpretar el texto musical de manera que aparezca alguna relación con la novela. Por un lado, algunas imágenes simbólicas se pueden asociar al mundo de los Eloi y los Morlocks, más concretamente a éstos últimos «the garden of the dark» y, sobre todo, esa casa de las sombras de la advertencia «Stay out of shadows». Desde esta perspectiva de lectura, las «invisible chains», en vez de referirse a la asfixiante realidad, se pueden entender como el control mental con el que los Morlocks apresan al viajero del tiempo, tal y como sugiere el título y la portada del álbum con ese concepto del “deshumanizador”. Encontramos, además, otros indicios en los que se puede establecer relación con el viaje en el tiempo, como en la estrofa «Looking at the world / When you've open up your eyes / You've got to see the promises they've made / They're bloody lies and broken dreams / Your silence screams» en la que podemos interpretar que la realidad temporal a la que el viajero llega le impacta hondamente. Otra visión del viaje temporal se expresa en el verso «Go on and jump / into the hurricane», que lo define como una especie de salto a un vórtice

temporal. Por último, en la cuarta estrofa se puede interpretar la sensación del viaje temporal: «Now look like the change is on / Tomorrow's never gone / Today just never comes».

Por otro lado, la canción forma parte de la banda sonora de la película *Wayne's World* (1992), una parodia del mundo del rock, por tanto se podría determinar también que es una "film cover" porque además de aparecer en la banda sonora original, cuando suena en la película, se produce un viaje en el tiempo y de la máquina sale la propia banda musical, en un claro guiño de lo que el tiempo y el cambio de personal puede producir en una banda de rock. Por último, en el aspecto musical, huelga decir que este tema es clásico del género y de la banda, muy representativo del período de "Black Sabbath" con Ronnie James Dio a la voz, que después se conocería como *The Dio Years* (como reza el título del disco recopilatorio) y que, más tarde, se conocería con el nombre de "Heaven and Hell". Un período bien diferente al primero de la banda con Ozzy, pero que, de la misma manera, ha creado escuela con una cuidada elaboración y una gran creatividad.



4. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE *WAR OF THE WORLDS*

4.1. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO B

4.1.1. “CRIMSON GLORY”

“Crimson Glory” obtuvo cierta fama internacional por ser una de las bandas pioneras del movimiento americano de “metal progresivo”, que junto a “Queensrÿche” y “Fates Warning” fue responsable de la creación y desarrollo de este subestilo de “metal”, a pesar de su corta vida y discografía: tan sólo cuatro álbumes de estudio y un EP. La banda empezó en Sarasota, Florida, a principios de los 80, con los guitarristas John Drenning y Ben Jackson, el bajista Jeff Lords y el baterista Dana Burnell, quienes tras varios cambios de nombre y cantante, encontraron a John Patrick McDonald (más conocido como Midnight) y después de cuatro años de ensayo grabaron su primer disco *Crimson Glory* (1986). En plena ebullición de grupos de “metal”, para distinguirse y ser inmediatamente reconocidos, los músicos de “Crimson Glory” llevaban máscaras metálicas plateadas, que les cubrían la cara totalmente (excepto la de Midnight, que tenía la boca descubierta, por razones obvias), en sus actuaciones en directo, sesiones fotográficas y apariciones públicas. Por esta razón se les conoce como “la banda de metal con máscaras”, aunque para los fans más jóvenes probablemente este término lo asocien con “Slipknot”, conjunto de “nu-metal” de Iowa, cuyos nueve integrantes portan máscaras que les cubren toda la cabeza (algunos con grandes pinchos, cuernos u orejas) y visten uniforme (normalmente buzo naranja), y que, en todo, caso heredaron esta estética.

Pronto llamaron la atención de Roadracer, que más tarde se convertirá en Roadrunner Records, el sello discográfico por excelencia de la música “metal”, ya que ha editado la mayoría de los discos esenciales de diferentes subestilos (sobre todo “thrash”, “death”, “speed”, “power”, “Groove”, “gothic” y muchos más), y firmaron un contrato para la reedición de su primer disco y la grabación de su obra maestra *Transcendence* (1988), que analizaré en profundidad en el capítulo de esta tesis referido a E. A. Poe con el estudio de la “literary cover” “Masque of the Red Death”. Al año siguiente, tras una extensa

gira, y a pesar del éxito, el baterista Dana Burnell y el guitarrista Ben Jackson abandonaron el grupo; ésto supuso un gran cambio de concepto, pasaron a ser una formación de cuatro (con una sola guitarra). El nuevo batería, Ravi Jakhotia, trajo un nuevo sonido tribal, basado más en la percusión que en los “riffs” de guitarra, lo que orientó el siguiente álbum más hacia el “hard rock”. Además Midnight también intervino en la composición de *Strange and Beautiful* (1991) trabajo editado por Atlantic Records, que se alejaba del sonido “metal” con el que construyeron su reputación. Los problemas internos provocaron la disolución de esta banda en 1992.

A finales de 1996, Drenning y Lords querían reformar “Crimson Glory” y contactaron con Midnight, pero se dieron cuenta que no estaba en condiciones, por eso contrataron a Wade Black de “Lucian Blaque” y al batería de “Savatage” Steve Wacholz. Con la vuelta de Ben Jackson, de nuevo con dos guitarras, esta reencarnación del grupo edita *Astronomica* (1999), cuarto y último álbum de estudio, con el que vuelven a mostrar su mejor sonido, ese “metal progresivo” que les encumbró, con poderosos y veloces “riffs” de guitarra junto a “samplers” y programaciones, esa onda tecnológica que hace de su música un “heavy metal” progresivo. La “literary cover” incluida en el álbum es un claro ejemplo de esta concepción sonora, por eso no es de extrañar que la última referencia discográfica de la banda, un EP, lleve por título y su principal tema sea “The War of the Words”

4.1.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

CRIMSON GLORY “War of the Worlds”

[Music & Lyrics: J. Drenning, J. Lords]

From out of the dark we descend upon your small blue world
Millions of miles a way
With blinding speed our destruction rains down on you
To blow you away...
Waiting in shadows of silence for our kiss of death to come
A world in flames
Burned and destroyed beyond all recognition
That only dust remains...

We are the Sons of the Gods who killed the Daughters of Men
And created their souls
Cold black eyes slice through you like razors of fire
War of the Worlds!!

[Chorus:]
War!!
War of the Worlds
War!!
War of the Worlds

[lead]

[chorus]

[end]

["The last century of the millennium is a mountain, on which three beasts (wars) sleep. The first one will wake up in the beginning of the road (century). And from it's throat will go out blood. The second will wake up in the middle of the road. And from it's throat it will come fire. The third will wake up at the end of the road. And from it's throat will come the horrible heresy" - Prophecy of Staretz, Russia, 1850].



CRIMSON GLORY “La Guerra de los Mundos”

De la oscuridad exterior descendemos a vuestro pequeño mundo azul
Un camino de millones de millas
A velocidad cegadora nuestra destrucción os llueve
Para arrancároslo...
Esperando en sombras de silencio a que llegue nuestro beso de la
muerte
Un mundo en llamas
Quemado y destruido del todo irreconocible
Que solamente el polvo permanece...
Somos los Hijos de los Dioses que asesinaron a las Hijas de las
Hombres
Y crearon sus almas

Fríos ojos negros os rebanan como cuchillas de fuego
¡La Guerra de los Mundos!

Estribillo:
¡¡¡Guerra!!!
La Guerra de los Mundos

Solo

Estribillo

Final

[“El último siglo del milenio es una montaña, en la que tres bestias (guerras) duermen. La primera despertará al principio del camino (siglo). Y de su garganta saldrá sangre. La segunda despertará a mitad del camino. Y de su garganta saldrá fuego. La tercera despertará al final del camino. Y de su garganta vendrá la terrible herejía” - Profecía de Staretz, Rusia, 1850].



4.1.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Este tema es una “literary cover” de tipo B porque es una explicación del relato desde un punto de vista diferente, pero que guarda una gran fidelidad a la obra original. No es de tipo C ya que no es un relato que constituya una secuela o adaptación, y tampoco es de tipo A porque no tiene ningún tipo de intertextualidad y cambia el punto de vista, o mejor dicho la persona del narrador, del humano al extraterrestre, así que no presenta una fidelidad total. Como ya se ha visto anteriormente, las de tipo B son las que engloban interpretaciones o explicaciones que, sin salirse del concepto, ofrecen otra mirada, otro punto de vista alternativo.

Para sustentar la categorización que se basa en los extraterrestres hay diferentes partes de la letra que nos proporcionan una clara visión, sobre todo, de las intenciones de estos invasores de la Tierra. Desde el primer verso percibimos que esa primera persona del plural corresponde a los alienígenas (porque en la canción no se dice que son marcianos) que vienen del espacio exterior «out of the dark» y vienen a nuestro planeta «your small blue world» tras una larga travesía «millions of miles a way». Su objetivo es la conquista mediante la destrucción de cualquier resistencia, que cae como la lluvia, de igual manera que llueven los cilindros en la novela. Estas intenciones de conquista se intuyen en la metáfora «kiss of death» y su resultado es «a world in flames» reducido literalmente a cenizas. En la novela el primer arma de los invasores es el rayo de calor (“heat-ray”), el cual se intuye en el concepto de lluvia y sobre todo en «razors of fire», que alude más a la precisión que a la forma, pero que constatan que es un arma poderosa que utiliza el fuego, más concretamente el calor, a modo de rayo laser invisible. Por otro lado, bajo una lectura minuciosa del capítulo 6, se puede interpretar que el beso de la muerte hace referencia al rayo calorífico:

Forthwith flashes of actual flame, a bright glare leaping from one to another, sprang from the scattered group of men. It was as if some invisible jet impinged upon them and flashed into white flame. It was as if each man were suddenly and momentarily turned to fire. (Wells (2005), 26)

Si el efecto del primer rayo es éste, no es difícil imaginar «a world in flames» tras un período de invasión, cuanto más largo peor. Además, si

tomamos al pie de la letra los pensamientos del protagonista, «I stood staring, not as yet realizing that this was death leaping from man to man...». En esta apreciación se puede asociar lo que el protagonista describe como «flaming death», con lo que los aliens definen como «our kiss of death to come», que da lugar literalmente a un mundo en llamas a consecuencia de este devastador instrumento.

La única referencia de la apariencia de los aliens que contiene la letra es «Cold black eyes», vaga, pero certera, descripción sobre todo porque asocia los conceptos de oscuridad y frialdad, como connotando una mirada, nunca mejor dicho, negativa, que más o menos se corresponde a la impresión del narrador de la novela cuando ve un marciano por primera vez:

Two large dark-coloured eyes were regarding me steadfastly. The mass that framed them, the head of the thing, was rounded, and had, one might say, a face. [...] – above all, the extraordinary intensity of the immense eyes²⁸ – were at once vital, intense, inhuman, crippled and monstrous. (Wells (2005), 21-22)



(Wells (2010), 7)

28. La primera edición que el autor revisó y cambió a la definitiva, era incluso más explícita: «immense eyes – culminated in an effect akin to nausea» (Wells (2005), xxxv).

Una cuestión interesante que aporta la letra de la canción es el origen de los extraterrestres en clave mitológica: los hijos de los dioses que mataron a las hijas de los hombres y crearon sus almas. Como muchas culturas ancestrales dan a entender, estos seres son sagrados y considerados como dioses, o descendientes de ellos y además se cree que contribuyeron a la creación de la raza humana. Otro aspecto relacionado con la interpretación de la historia por fuentes antiguas es la profecía que acompaña a la letra de esta canción. La profecía de Starezt, escrita a mediados del siglo XIX en Rusia, predice la tercera guerra mundial a finales del siglo XX. Como la canción se escribió en 1999, el grupo ficciona sobre que dicho conflicto fuera en vez de entre humanos, como las anteriores, una tercera guerra mundial y entre mundos, es decir, la humanidad en vez de pelearse entre ellos, se enfrenta a la amenaza de conquista alienígena, por tanto otro mundo.

Desde el punto de vista musical, esta canción es una muestra del estilo que encumbró a la banda, el “progressive metal” o “metal progresivo”, una evolución, como su propio nombre indica, del “heavy metal” en el aspecto tecnológico; concretamente este subestilo experimenta con todo tipo de arreglos digitales y programaciones, e incluso secuencias, para dotar al típico sonido de “heavy metal” de una sonoridad moderna y tecnológica que supone un paso adelante con respecto a la distorsión y al clásico sonido eléctrico. Esto se nota en especial en el “sampler” final que es una réplica del solo de guitarra y que se funde con el inquietante mensaje aeroespacial de la metafísica pregunta: “¿Hay alguien ahí fuera?”.

VII. EDGAR ALLAN POE

1. INTRODUCCIÓN: E. A. POE Y EL “GÓTICO AMERICANO”

1.1. VIDA Y OBRA

Edgar Poe, más tarde Edgar Allan Poe, nació en Boston el 19 de enero de 1809; hijo de actores, el padre abandonó a su esposa y ésta murió cuando Edgar tenía tres años. Fue acogido en Virginia por Frances Allan, mujer sin hijos y esposa de un acaudalado comerciante escocés de Richmond. Esta señora fue la primera de las muchas mujeres que marcaron su vida, le amó como a un hijo, pero no consiguió que su esposo adoptara a Poe legalmente, esto, no impidió que Poe recibiera una educación y viajara con el matrimonio a Escocia y Londres, donde fue escolarizado de 1816 a 1820. Influido por Byron, escribió versos entre 1823 y 1824 inspirados por Helen, madre de un condiscípulo suyo, que muere a los treinta y un años. También en 1824 muere su madre adoptiva; estas muertes condicionan su temperamento anárquico. Su tutor le envía a la universidad de Virginia, pero, como mantiene una distancia enojosa con él, abandona la universidad y, para sobrevivir, se enrola como soldado raso en el ejército, donde alcanza el grado de sargento, pero aunque en 1830 es aceptado en West Point, lo abandona porque su decisión es dedicarse a la literatura.

John Allan se casa por segunda vez y tiene hijos propios, lo que le excluye de cualquier posible herencia, por lo que es acogido por Mrs. Clemm “Muddie”, su tía materna. Aún cuando viven en la pobreza, su carrera se perfila y en 1833 gana el primer premio de un concurso de cuentos: 50 dólares y el reconocimiento de los círculos literarios de Baltimore. Su cuento “MS. Found in a Bottle” es elegido entre los seis que mandó, todos de gran calidad. Muere su tutor sin dejarle un céntimo y se casa con su prima Virginia “Sis” Clemm: él tiene veinticinco años y ella trece. En 1835 se vincula a la revista *Southern Literary Messenger*, donde aparece “Berenice” y asume su primer empleo estable como redactor. A pesar de haber octuplicado las tiradas del *Messenger*, gracias a las entregas de sus relatos, como *The Narration of Arthur Gordon Pym*, se desvincula de la revista y viaja a Nueva York, donde logra que se

publiquen en libro. En 1838 aparece “Ligeia”, su cuento preferido, y con “The Fall of the House of Usher” se incrementa su lado anormalmente sádico y necrófilo del género de terror. Ingresa en Burton’s Magazine, una revista modesta, que Poe pondrá con su originalidad a la cabeza de su tiempo. La desproporción entre poesía, recopilada en *The Raven and other Poems*, y prosa se acentúa cuando publica *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Su momento más brillante es el año 1841, en el que, para neutralizar las críticas que le acusan de dedicarse a lo morboso, crea sus cuentos analíticos: “The Murders in the Rue Morgue” y “The Mystery of Marie Rogêt”, que son la génesis del género detectivesco. En 1842, la tuberculosis de su mujer, que se llevó también a sus padres, fue una tragedia que marcó su vida. Se entrega a la bebida, sus enemigos atribuyen su locura a la bebida, en vez de atribuir la bebida a su locura. Rehace el poema “The Raven”, escribe “Eureka”, consigue el premio Dollar Newspaper con “The Gold Bug”, donde mezcla aventura, misterio y análisis. La obra ²⁹ del autor empieza a interesar a los lectores; ingresa en el Broadway Journal, su fama se difunde por Europa y fascina a todos con la magia oscura y romántica de su poema que recita en los salones.

En 1846 se agrava la enfermedad de su esposa Virginia y crea “Annabel Lee”, una poética canción de la vida junto a ella, que muere a finales de enero de 1847. Recae en el alcohol, y escribe “Ulalume”; a pesar de que atrae mágicamente a las mujeres, la admiración femenina de las “literati” es inmensa, no llega a consolidar relación alguna y cae en una espiral de decadencia. En 1849 viaja de Nueva York a Richmond, donde sufre una crisis de alucinaciones de las que tardó semanas en recuperarse. Tras superarla viaja a Baltimore, donde vuelve a la bebida y muere en el hospital el 7 de octubre de 1849, solo. Hay muchas versiones de sus últimas palabras, pero se supone que le hubiera encantado inventarse un final novelesco para confundir a las gentes, como el gran fabulador que era. Por el contrario, su fin fue tan triste como trágico, dicen que murió por la extenuación de ser obligado a recorrer varios colegios electorales totalmente alcoholizado.

29. «The best of Poe’s creative work demands to be taken symbolically; its roots are in his desire to avoid the mundane, to break through the conventional frontiers of consciousness into “the elevating excitement of the Soul”. [...] The two most persistent determinants of Poe’s art, the imaginative quest for Beauty and what he termed “the terror of the soul”» (Poe (1976), 41).

1.2. ANÁLISIS DE LAS CINCO OBRAS VERSIONADAS

Nada es casual en las obras de E. A. Poe, son alternativas al narrador común; en ellas los hechos dan lugar a relatos extraordinarios; los protagonistas se desdoblán entre realidad y pesadilla; el espanto es la consecuencia final de la experiencia. En la actualidad, este autor todavía es innovador y trasgresor por eso los artistas conectan sobretodo con su romanticismo. Estos nuevos románticos, los rockeros, se sienten bien con sus creaciones y generan las propias de las que destacan sobremanera las canciones analizadas cuyas fuentes originales son cinco emblemáticas obras del escritor. Las más románticas son, sin duda, el poema "The Raven", que transmite la tristeza obsesiva por la pérdida de la amada, y el relato "Ligeia" de una amante fantasmal, dominadora y posesiva. Las más grotescas y arabescas son "The Masque of the Red Death", recreación histórica sobre la peste como estigma de la muerte inexorable, "The Pit and the Pendulum", relato escalofriante y pormenorizado de la tortura de la inquisición española, y, por último, "The Murders in the Rue Morgue", texto fundacional de la novela policíaca y el prototipo del detective. Todos estos magistrales trabajos literarios son hijos de Poe y evocados por el rock más oscuro.

1.2.1. "THE RAVEN"

Poe triunfa con este poema en la sociedad de su tiempo lo publica en 1845, en un período de éxito, pues es el director del Literary Messenger y lo recita en los salones, magnetizando al público. Poe era un recitador magistral y un consumado actor de sí mismo. Cuando su esposa muere en 1847, este poema adquiere un nuevo significado, ya que no sólo expresa una fantasía sobre Leonora, sino la angustia real por la pérdida de su amada. Retocó el poema a lo largo de los años, su recitado lo convirtió en ídolo del momento, pero, a partir de la muerte de "Sis", varía su cadencia romántica, aquella que encantó a las damas de su entorno, para tornarse en un lamento personal.

Alma gótica, corazón romántico

Poe es un arcángel siniestro, creador del gótico americano, que bebe en las fuentes de la literatura gótica del siglo XVIII. Su malditismo va más allá de estos orígenes, a pesar de que los críticos de su tiempo le adjudican la

influencia fantástica de autores alemanes. Poe replicó ³⁰: «Si muchas de mis producciones han tenido como tesis el terror, sostengo que este terror no viene de Alemania, sino del alma». Auténtico y orgulloso caballero del Sur, se reafirma como genuinamente americano. “Ligeia” y “The Raven” son las obras más góticas de Poe, ésta última, como he anticipado, puede considerarse uno de los poemas más desesperados de todos los tiempos. Su oscuro romanticismo condensa el sentimiento de autodestrucción como uno de los primeros instintos del corazón humano y una fatalista angustia ante la vida. En una relectura del poema podemos encontrar obsesión, misterio y fatalidad oscura, como en la literatura gótica del siglo XVIII; también la confesión de una perturbación mental severa que no asume la pena por la muerte de Leonora; con la esperanza de ser liberado de ésta, pregunta al cuervo, pero el ave de mal agüero sólo contesta: «Nevermore», y la conciencia del poeta se hunde en la desolación.

1.2.2. “THE MASQUE OF THE RED DEATH”

Poe traslada en este cuento arabesco el tiempo histórico de la peste negra europea del siglo XIV a un tiempo psíquico, un nuevo espacio recreado en un ambiente tardomedieval de extrema riqueza, y trata la enfermedad como una epidemia que hace exudar sangre a quien la padece, tiñendo su rostro de rojo para impresionar más vivamente al lector. Un hombre de gran cultura como Poe, evoca a Bocaccio en su *Decameron* recomendando huir «a lugares más saludables», solución que sólo estaba al alcance de los poderosos. Tan desconocida y terrible como la peste negra, la muerte roja siembra la destrucción inexorablemente; roja o negra, la siempre horrible imagen de la muerte, reforzada por el rojo color de la sangre propone huir, pero nadie puede escapar porque la muerte era enviada como castigo divino, como era la creencia medieval, y éste parece ser el mensaje del relato. La necesidad de evadirse del miedo a la muerte provoca ese sentimiento de “carpediem”, vivir intensamente el placer, pero el contagio es inevitable.

Narra Poe que cuando el Príncipe Próspero se retira con unos cuantos

30. «If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul» (Poe (1976), 23).

privilegiados de su corte a su abadía inexpugnable; huyendo de “la Muerte Roja”, no había calculado los riesgos de la trasmisión. En su espectacular baile de máscaras dispuesto en siete salones, con vidrieras de distintos colores, ningún invitado se atreve a entrar en la última sala, que tiene un fuerte color de sangre. Las máscaras son muy variadas y entre ellas hay una que causa desasosiego en todos, ya que asume la forma tradicional de la muerte y con gestos trata de llevarlos hasta la cámara final. Nadie se atreve a seguirla, ni a desvelar su identidad. El príncipe, herido en su orgullo y para dar fe de su valor ante sus invitados, le arranca la máscara. El intruso presenta su rostro ensangrentado y moribundo, pero con la férrea decisión de llevárselos a todos. Ha penetrado en este refugio que parecía inmune, donde despreocupadamente se celebra el bien que reclama la vida, para instaurar un nuevo reinado de muerte.

1.2.3. “THE PIT AND THE PENDULUM”

El protagonista narrador está sufriendo la tortura en una celda–tumba en Toledo, a mano de la Inquisición española. Al horror claustrofóbico se une un amenazador pozo como suelo y salida a una muerte cierta, que se encuentra a sus pies; además, un péndulo metálico afilado oscila con silbido tenebroso sobre su cabeza. Ante la amenaza del péndulo, piensa en la muerte como un alivio. Estremecido de angustia, aún mantiene una débil esperanza, sobrevive con la energía de la desesperación. Cercado por el fuego que aumenta su tortura, está a punto de tirarse al pozo y es repentinamente liberado por las tropas francesas que habían entrado en Toledo. Las torturas descritas son motivo suficiente para evocar en la música oscura el estado de horror del protagonista, al que se añade su confinamiento. Éste es un ejemplo de resistencia ante la incertidumbre que le ofrecen sus verdugos, obligándole a escoger su propia muerte.

1.2.4. “LIGEIA”

Es un relato de amor fantasmal, una alucinación de la mente perturbada de un enamorado acosado por la culpa, como si la afirmación de buscar una imperfección a la hermosura ideal de un recuerdo se materializara en los inmensos ojos de Ligeia rediviva. “Eran más negros que las alas del cuervo a

media noche” y las cadenas de la muerte no habían apagado su magnético fulgor. Esta narración, de estilo gótico radical en el fondo y en la forma, manifiesta un necrológico fetichismo; los ojos son el todo del poder de Ligeia, quien no se entrega a la muerte, que es el olvido por parte de su amado. Aun cuando éste toma una nueva esposa, Lady Rowena, su espíritu acaba con ella e incluso la posee, y la prueba está en sus ojos. Mujer posesiva y fantasmal, impone su presencia con sus ojos aterradores. Esas negras pupilas de expresión alucinada son las que reclaman, con intensidad perturbadora, el eterno recuerdo del amor más allá de la muerte, en eterna decadencia de un romanticismo enfermizo.

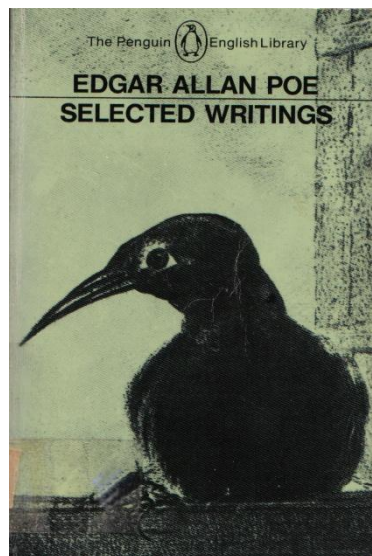
1.2.5. “THE MURDERS IN THE RUE MORGUE”

Nada es trivial en Poe, su escritura es una constante de creación e investigación. Con este retrato instaura el género detectivesco con el prototipo de investigador, su gran personaje Auguste Dupin, y será inspirador de muchos, adelantando así la modernidad y la fidelidad al proceso literario de la novela negra. El detective se para a pensar en las voces que los testigos recordaban, y le da la pista de que el asesino no es humano. Por muy rápida y desigual que se escuche una lengua, no es natural no reconocerla como humana, pero la entonación, aguda y áspera, lleva a Dupin al gruñido animal; la comprobación de las pistas y el minucioso seguimiento del caso llevan a la sorprendente resolución de un crimen perpetrado por un orangutan.

En la trilogía compuesta por: “The Murders in the Rue Morgue”, “The Mystery of Marie Rogêt” y “The Purloined Letter” se materializan las tres apariciones de Dupin en la narrativa de Poe. Estos relatos, junto a “The Gold Bug”, son los principales cuentos policíacos o analíticos, singulares en el conjunto de su obra y que han producido masivamente el perfil de otros detectives, claramente definidos en su físico y personalidad; pero A. Dupin no es Sherlock Holmes; no precisa una apariencia, es, sobre todo, imaginación y cálculo, se le supone abogado y su objetivo es conseguir lo que la autoridad legal oficial no ha logrado. La inteligencia de Dupin es el contrapunto de la mediocridad del proyecto de policía, una interesante victoria de lo alternativo y creativo frente a lo establecido.

1.3. EDGAR ALLAN POE Y ODILON REDON

La expresión gráfica de las obras de Poe en su tiempo tuvo una destacada relevancia en Francia; además de en las litografías de Gustave Doré y los grabados de Edouard Manet, en la obra de Odilon Redon³¹ (1840–1916), quien encontró en sus temas un alma fraternal. Gracias a Baudelaire, quien había hallado en Poe un modelo de poeta maldito y romántico, la obra del americano es plenamente conocida en Francia. En 1867, muere Baudelaire y Mallarmé se ocupa de mantener el culto a Poe traduciendo gran parte de sus obras, Redon pronto se hizo eco y publicó dos álbumes ilustrando algunas obras de Poe, el primero en 1879, *El Sueño*, con litografías y más tarde, en 1882, dedica un álbum litográfico, *A Edgar Poe*, con seis láminas basadas en seis relatos. Además, como el cuervo se había convertido en el pájaro emblemático de Poe, realizó dos dibujos, el primero de ellos *El Cuervo*, (que acompaña la letra de la primera “literary cover” analizada) fue portada de la versión francesa de *Cuentos Grotescos* en 1882. A pesar de que la ilustración fue minusvalorada y el propio autor la calificó como un simple pájaro de reclamo, lo cierto es que ha sido portada de numerosas recopilaciones posteriores, como la del libro utilizado (Poe (1976)), y se ha convertido en un icono gráfico literario. Los versos en los que parece estar basada son: «Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter, in there stepped a stately raven of the saintly days of yore» (Poe (1976), 78).



31. La información sobre el pintor ha sido extraída del catálogo de la primera exposición dedicada al artista en España en la sala de exposiciones Recoletos del Instituto de Cultura Fundación Mapfre, del 11 de Febrero al 29 de Abril del 2012.

Sin embargo, la ilustración más interesante es *Eleonora* (que acompaña la traducción de la primera “literary cover” analizada), que ha llevado así mismo el título de *El Cuervo*, lo que induce a pensar que se remite a ambas fuentes, el relato y el poema, lo que se corrobora con la aparición tanto de la mujer como la del pájaro. Esta representación del motivo recurrente en la obra de Poe demuestra un gran conocimiento de la misma por parte de O. Redon y le otorga un carácter interpretativo similar al que buscan las “literary covers”, salvando las distancias del formato. La mezcla de carboncillo y tiza negra genera un claroscuro abundante y diverso; si bien los árboles sitúan a la figura más en el relato, el cuervo, que está posado a sus pies, añadido a última hora, de ahí su indefinición y dificultad de captarlo, es el que definitivamente la relaciona más con el poema, sobre todo como el objeto de la evocación cuyo elemento que le conecta con la realidad es el pájaro de mal agüero. La clave de esta combinación parece estar en los versos en los que el narrador apostrofa con desesperación al cuervo que se ha introducido en su habitación:

“Prophet” said I, “thing of evil! – prophet still, if bird or devil!
 By that Heaven that bends above us – by that God we both adore –
 Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
 It shall clasp a sainted maiden whom the angels named Lenore –
 Clasp a rare and radiant maiden, whom the angels named Lenore?”
 Quoth the raven, “Nevermore” (Poe (1976), 80).

Por último, he incluido estas dos ilustraciones del maestro Richard Corben por dos motivos, el primero es evidenciar la gran inspiración que supone la obra de Poe en un campo específico de las artes plásticas tan emergente, a finales del siglo XX, como es el comic, y el segundo es que estas viñetas suponen un buen contraste a las ilustraciones de Redon.



(Corben, 14)



(Corben, 15)

1.4. INTRODUCCIÓN A LAS “LITERARY COVERS” DE POE

Además de los grupos de las cinco canciones analizadas hay decenas que han versionado o adaptado obras de Poe en sus composiciones: desde grandes estrellas hasta, sobre todo, bandas de culto de “metal”. Algunos ejemplos de grandes artistas muy conocidos son: Bob Dylan tiene un tema “Just like Tom Thumb’s Blues” que está basado en la calle Morgue; “The Beatles” rinde tributo en la portada del disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* a uno de los personajes más admirados por ellos, que es Poe, y que es mencionado igualmente en la canción “I am the Walrus”; Neil Diamond compuso “Done too son”, en la que se menciona a Poe junto con muchas otras personalidades que murieron, como él, prematuramente; y “The Cure” grabaron “Just like Heaven” basada en el poema “Annabel Lee”. Así mismo, otra muestra de la gran inspiración que ha supuesto Poe en el rock son los discos conceptuales basados en su obra de “Alan Parsons Project” *Tales of Mystery and Imagination* y Lou Reed *The Raven*, los cuales analizaré brevemente en el punto 3.

Conforme más se endurece el estilo de rock, encontramos más temas influenciados por Poe, sobre todo hay muchas bandas de diferentes subestilos derivados del “heavy” con “literary covers”, de entre las que destacan dos temas que han quedado fuera de este estudio por falta de tiempo y espacio: “Masque of the Red Death” de “Stormwitch” (“hard&heavy”), conjunto ya incluido en la investigación, y “Descent the Pit and the Pendulum” de “Dawn of Tears” (“death metal”). Otros artistas de otros tantos subestilos son, por citar algunos, “Nevermore” (cuyo propio nombre se debe a la frase del cuervo de Poe), “Theatre of Tragedy” (“power metal”), “Symphony X” (“progresive metal”), estos dos últimos con varias versiones y “Cradle of Filth” (“death metal”). Incluso hay temas en español como la mítica canción de Radio Futura “Annabel Lee”³² y la ópera rock conceptual sobre la vida y obra de Poe, *Legado de una tragedia* (2009, DFX Records), con la participación de 21 cantantes y medio centenar de músicos de habla hispana.

32. Esta “literary cover” es interesante por su fiel traducción del inglés al castellano. Sin duda es la versión musical de Poe al español más emblemática, pero precisamente por eso no se ha incluido en la investigación.

2. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO A

2.1. “GRAVE DIGGER”

“Grave Digger” es una banda muy característica del “power metal alemán”, del cual fue pionera junto con “Helloween”, “Rage”, “Blind Guardian” o “Running Wild” entre otros. Este subgénero del “metal” basado en el sonido “speed metal”, explora el lado más melódico y su temática a menudo se basa en leyendas y obras literarias. Como la biografía y discografía de la banda se ha expuesto anteriormente a tenor de su tema “Heart of Darkness”, basado en la adaptación cinematográfica de la novela de Conrad, este apartado se centra en el álbum *The Grave Digger* (2001), que es un buen ejemplo del sonido del grupo y del uso de las “literary covers”, ya que, además de la analizada, contiene otros seis temas basados en otros tantos relatos de Poe. Las fuentes originales de estas canciones, escritas por Boltendahl y compuestas junto a Becker y Schimdt, son: “Scynthe of time”, basada en *A Predicament*, “Spirits of the Dead” en *Spirits of the Dead*, “King Pest” en *King Pest*, “The House” en *The Fall of the House of Usher*, “Haunted Palace” en *The Haunted Palace*, y la canción extra del bonus CD “Black Cat”.



2.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

GRAVE DIGGER “Raven”

Once upon a midnight dreary
While I pondered weak and weary
Lost my wife named Leonore
An angel now for evermore
Thunder, lighting crushed the sky
A raven stood before my eye
Flew into the chamber door
With such name as Nevermore

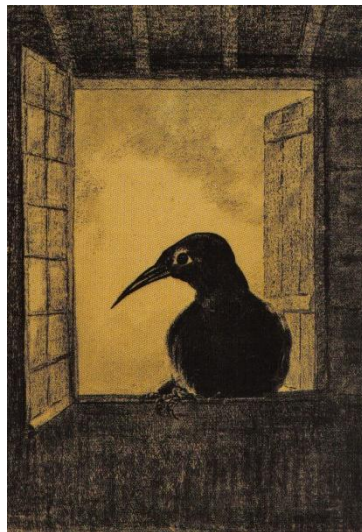
[Chorus:]

Raise your face to the midnight sun
Don't touch the angel, don't hide and run
Look into the eye of this evil toy
Fly with the raven seek and destroy

Caught from some unhappy master
An unmerciful disaster
The raven fades away my sadness
Made me smile but made me restless
Prophet said I, thing of evil
Haunted horror, priest of devil
Let me stay there with my pain
Demonic sorrow crawls through my veins

[Chorus:]

Raise your face to the midnight sun
Don't touch the angel, don't hide and run
Look into the eye of this evil toy
Fly with the raven seek and destroy



GRAVE DIGGER “Cuervo”

(Trad.: Ricardo García Nieto)

Érase una medianoche gris (una triste medianoche)
En la que yo meditaba débil y fatigado (abatido meditaba)
Perdí a mi mujer llamada Leonora
Un ángel ahora para siempre
Truenos, rayos, abrumaban el cielo
Un cuervo estaba ante mis ojos
Voló dentro de la puerta de la habitación (estancia)
Con tal nombre como Nunca más (Con tal nombre: “Nunca más”)

Estribillo:

Alza tu cara al sol de medianoche
No toques el ángel, no te escondas y corras (huyas)
Mira dentro de los ojos de este juguete malvado
Vuela con el cuervo busca y destruye

Cogido de algún infeliz maestro (Lo que tomó de algun amo)
Un desastre despiadado (Al que siguió el infortunio)
El cuervo desvanece mi tristeza
Me hace sonreír, pero me deja agitado
Profeta dije, obra del mal (¡Oh, Profeta – dije – o diablo!)
Horror hechizado, sacerdote del demonio (¡Profeta! – grité – ¡Profeta,
Déjame estar allí con mi dolor más que demonio o pájaro!)
Diabólica pena repta por mis venas



2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Este tema es una “literary cover” de tipo A porque posee las dos características específicas de esta categoría: en primer lugar mantiene una gran fidelidad al poema original, ya que transmite al lector las emociones que siente el narrador–protagonista por la pérdida de su esposa, donde el cuervo es una representación y / o mensajero del dolor por la muerte de Leonore. En segundo lugar, hay una intertextualidad directa entre el texto literario y el musical; aproximadamente una tercera parte de la canción, 6 versos de los 20 de que consta la letra, lo que además en gran medida aumenta y corrobora la fidelidad con la fuente lírica. Un análisis minucioso de la letra bajo el prisma de la intertextualidad nos revela que estas líneas se concentran en la primera y tercera estrofa, tres en cada una, ya que no hay en el estribillo, y que están dispuestas de tal manera que dan continuidad a la similitud con los versos de Poe, incorporando términos literales, como «Leonore», «chamber door» o «Nevermore», entre otros. Los versos más conocidos son los de la primera estrofa, los dos primeros versos que se corresponden con el primero del poema, y el último que contiene la denominación del animal. Los dos primeros versos de la tercera estrofa son menos importantes y quedan un poco aparte, pero el último «Prophet said I, thing of evil» manifiesta la influencia de Poe, no sólo por lo emblemático y conocido que es el verso, sino porque mantiene el lenguaje arcaico, dándole un aire antiguo, pero respetuoso. Además, el resto de la canción responde, o podría responder, a una intertextualidad indirecta, como, por ejemplo, «Made me smile but made me restless» responde al original «But the raven still beguiling all my sad soul, into smiling» o la tercera línea del coro «Look into the eye of this evil toy» tiene un gran parecido a la apreciación de Poe «his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming», e incluso la inversión del orden en «horror haunted» por «haunted horror» o la expresión «priest of evil», muy en consonancia con la asociación del pájaro con el mal, personificado en el diablo.

Por otro lado, cabe señalar que solamente hay un verso en toda la canción que se podría calificar de interpretación, que es un rasgo más propio de las “literary covers” de tipo B, que a menudo presentan menor fidelidad porque añaden elementos o los deforman, para reflejar un carácter

interpretativo. En el verso «Fly with the raven seek and destroy», el artista musical connota la actividad del cuervo con una herramienta de rencor para una venganza moral. Este verso es el único que se desliga del contenido del poema original y que relaciona al pájaro con el mal, o más bien con un acto malvado, llevándolo un paso más allá; pero esta apreciación es tan sutil que no tiene gran efecto en el conjunto global. En resumen, esta canción es un ejemplo de lo que es una “literary cover” de tipo A, una canción que se ciñe estrictamente a la historia original que versiona, y que, además, adopta partes literales de la misma, presentando una intertextualidad directa, que es el rasgo distintivo de este tipo de versiones literarias.

En el aspecto musical, esta canción es muy representativa del sonido de la banda y por extensión del “power metal alemán”, subgénero que, como ya he explicado, explora el lado melódico de la contundencia sonora del “metal”. Destacan las secuencias de tormentas y voces operísticas, y los teclados con sonido de órgano que crean la atmósfera gótica acorde con la letra y complementan la base compuesta por el potente sonido de bajo, la batería con doble bombo, así como los veloces y afilados “riffs” y solos de guitarra.

Por último, con respecto al estudio comparativo de la obra de Redon inspirada en Poe, la ilustración que llamaremos *Eleonora y el Cuervo* es muy adecuada para esta canción; y la prueba de su modernidad o atemporalidad, según se mire, es que perfectamente podría ser la portada del single de esta canción, con el logo de la banda en la parte superior y el título bajo el cuervo para resaltarlo un poco, o el dibujo del libreto interior con la letra sobrepresionada por encima en blanco. En fin, si indagamos en los orígenes de la que hoy en día conocemos como estética gótica, no se nos puede escapar que ya en tiempos de Poe, un artista tan genial como Redon consiguió captar la esencia de lo oscuro, igual que lo hacen las “literary covers”, tal y como demuestra esta canción gótica y siniestra de “Grave Digger”.

3. ANÁLISIS DE LAS “LITERARY COVERS” DE TIPO B

La principal aportación desde el punto de vista teórico para la investigación de este séptimo y último objeto de estudio es la profundización en la categoría B, estableciendo sus dos principales características y creando una subcategorización de estas “literary covers”, en dos principales subtipos. Hasta el momento he englobado todas las canciones con una gran fidelidad a la fuente original, pero no total y que no contienen intertextualidad directa, diferenciándose claramente de las de tipo A, tanto las que mostraban rasgos interpretativos como “explicativos”. Con la inclusión de un nuevo parámetro secundario, supeditado a los dos principales, se pueden diferenciar dos subtipos que responden al mayor o menor distanciamiento del receptor con el texto musical, es decir, si la canción acerca o aleja al oyente.

LITERARY COVERS DE TIPO B
- Gran fidelidad a la fuente original, pero no total - Intertextualidad indirecta entre el texto literario y musical

B1: Carácter interpretativo	B2 : Carácter especificativo
Acercamiento del oyente al texto musical y literario	La información extra aleja al oyente del texto musical

La primera subcategoría o subtipo B1 está compuesta por las canciones con un marcado tono interpretativo, es decir, las que tratan de dar una interpretación moral que implique al oyente, siendo las más claras las que contienen moraleja. Un rasgo característico de estos temas es que la referencialidad de ciertas personas gramaticales, sobre todo las primeras y segundas del singular y plural pueden representar al cantante, a la banda, al oyente o a la audiencia, e incluso en algunas letras hay un cambio en dicha referencialidad, como por ejemplo en la primera canción analizada. Estos temas “interpretativos”, en mi opinión, son los que tienen mayor calidad artística y cultural porque consiguen acercar al oyente al texto musical y, además, por asociación, y como lógica consecuencia, también hay un acercamiento al texto literario.

La segunda subcategoría o subtipo B2 la componen las canciones que tratan de explicar, y a menudo especifican, la fuente original, mostrando un carácter metaliterario. Aunque no todas, la mayoría suelen ser versiones que contienen un texto complementario a la letra, que no suena en la canción, y que puede estar, o no, relacionado con la fuente original ofreciendo dos posibilidades. La primera y principal, que consigue el mayor carácter especificativo, es cuando ofrece datos sobre el texto literario. La segunda es cuando aportan datos adicionales y diferentes de la fuente para relacionarlo más con el concepto en general. En ambos casos se crea una distancia entre el receptor y el texto musical, ya que no se introduce en la historia de manera subjetiva, sino que adopta una postura distanciada, tanto si la información es sobre el texto literario, como si es un documento independiente; en consecuencia, el oyente no se identifica con la historia de la canción. Por el contrario, en los temas con textos complementarios sobre el original, hay un acercamiento del oyente a la fuente original, por tanto al texto literario, fruto de la “especificación”.

Con la inclusión de este nuevo parámetro secundario se puede establecer un ejemplo de cada subtipo en las dos “literary covers” de tipo B analizadas en el objeto de estudio anterior. El tema de “Accept” “Time Machine” es de tipo B1 porque está escrita en primera persona del plural, incluyendo a la banda y a la audiencia. De esta manera consigue introducir al oyente en la historia, que a pesar de que no tiene una fidelidad total, ya que es otro viaje, no sólo evoca la obra de Wells sino que además implica un acercamiento del oyente al concepto del viaje del tiempo. De esta forma, sin mención alguna aparte del título, establece una relación más cercana por el tratamiento del tema desde un enfoque más interpretativo. En cambio, el tema de “Crimson Glory” “War of the Worlds” es un ejemplo del tipo B2, porque, a pesar de que el texto complementario no es sobre la fuente literaria, y de que cambia el punto de vista del original, del narrador a los marcianos, conserva la fidelidad a la historia literaria, y por tanto la especifica. Aunque, de esta forma, ofrece una lógica y considerable distancia del oyente, que se acentúa aún más con el texto complementario, profecía rusa que, aunque está en relación, deriva el tema de la invasión alienígena a la tercera guerra mundial. A pesar de que es más

frecuente que el texto complementario sea de carácter metaliterario, este tema es un ejemplo de cómo la especificación se logra de otra manera.

Frecuentemente, este tipo de versiones suelen aparecer en álbumes conceptuales sobre la obra del autor, cuyos dos exponentes más destacados son, en primer lugar, *The Raven* (2003), del recientemente fallecido artista célebre del rock Lou Reed, que contiene la canción “Edgar Allan Poe”, que es un ejemplo extremo de una “literary cover” de tipo B2 porque no incluye ningún texto complementario y es la propia letra la que trata sobre la vida del autor, nombrando algunas de sus obras más famosas, adquiriendo una especial significación metaliteraria, apreciable en este extracto:

«These are the stories of Edgar Allan Poe
Not exactly the boy next door
He'll tell you tales of horror
Then he'll play with your mind
If you haven't heard him
You must be deaf or blind»

El segundo gran álbum conceptual sobre Poe es *Tales of Mystery and Imagination* (1976) de “Alan Parsons Project”, artista emblemático del rock sinfónico de los 70, muy influyente en la evolución del rock'n'roll, cuyo tema, “The Raven”, versiona el poema sin profundizar, pero al mismo tiempo sin sacarlo de contexto, poniendo especial énfasis en conseguir un sonido climático, caracterizado por esos teclados atmosféricos muy de la época, rico en efectos de voz, con el uso del “vocoder” que produce un sonido fantasmagórico y aporta una profunda melancolía. Es una muestra más convencional del tipo B2, ya que contiene un texto complementario, que son unos versos del poema original que, aunque anticipan la parte principal del coro y la letra en general, predisponen en cierto modo al oyente a escucharlo como un poema recitado y no se involucra, produciéndose el mencionado distanciamiento:

«Quoth the raven “Nevermore”
as if his soul in that one word
he did outpour» (Poe (1976), 78).

3.1. ANÁLISIS DE LA PRIMERA “LITERARY COVER” DE TIPO B1

3.1.1. “CRIMSON GLORY”

“Crimson Glory” es una de las bandas pioneras del movimiento americano de “metal progresivo”, junto a “Queensrÿche” y “Fates Warning”, que comenzó a principio de los 80 en Sarasota (Florida) y cuyos componentes pronto fueron conocidos como la “banda de metal con máscaras”. La canción “Masque of the Red Death” es muy significativa del punto álgido de la carrera del grupo, con su formación clásica: Ben Jackson (guitarra rítmica), Jon Drenning (guitarra solista) Midnight (voz), Jeff Lords (bajo) y Dana Burnell (batería), y pertenece a su mejor álbum. Como ya he expuesto en el objeto de estudio anterior, a raíz de su tema “War of the Worlds”, la biografía de la banda, en este apartado me centraré en el álbum al que pertenece la “literary cover” analizada. *Transcendence* está considerado toda una marca de la casa en el “metal”; frecuentemente es mencionado como uno de los mejores álbumes de “metal progresivo” de todos los tiempos, además, fue uno de los mejores discos de “metal” de la década de los 80 y tuvo una gran influencia en muchas bandas, como “Rhapsody of Fire”, entre otras. El disco se grabó en los Morrisound Estudios en Tampa (Florida) y fue editado por el sello Roadrunner Records en Europa y MCA Records en USA y supuso el espaldarazo definitivo para la proyección internacional de la banda: fueron portada de la Kerrang! (revista especializada del género) y telonearon por América, Europa y Japón a grandes bandas como “Metallica”, “Ozzy Osbourne”, “Queensrÿche”, “U.D.O.”, “Doro” y “Anthrax”.



3.1.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

CRIMSON GLORY “Masque of the Red Death”

The pain lingers on beyond these castle walls
The red death is taking them all
while the king and his court dance the night away
at the masquerade
The hour of midnight grows near

Chorus:
Masque of the red death
No one is safe from the poisonous plague
that you breed

Dance while you may in the dark of the room
with the stranger
Laugh while you may, laugh at the danger
Is this a message from god
or fate guiding hideous hands?
Won't you show us your face

Chorus
Mask of the red death
No one is saved, no one remembers your name

On and on, one by one we fall
into the bleeding arms of the stranger
Ripping the masque from your face
I feel your disease running
through my veins
A new kind of death threatens us all

Chorus
Mask of the red death
The price that you pay for your lust
may be your life



CRIMSON GLORY “La Máscara de la Muerte Roja”

El dolor persiste más allá de estos muros del castillo
La muerte roja se está llevando todo
Mientras el rey y su corte bailan toda la noche
en la mascarada (baile de máscaras)
La medianoche se acerca

Estribillo:

Máscara de la muerte roja
Nadie está a salvo de la plaga venenosa
que tu crías.
Baila mientras puedas en la oscuridad de la habitación
con el extraño
Ríe mientras puedas, ríe ante el peligro
¿Es éste un mensaje de Dios
o el destino guiado por manos ocultas?
Nos enseñarás tu cara

Estribillo

Máscara de la muerte roja
Nadie está a salvo, nadie recuerda tu nombre.

Sin parar, uno tras otro caemos
en los sangrientos brazos del extraño
Rasgando la máscara de tu cara
Siento tu enfermedad corriendo
por mis venas
Una nueva clase de muerte nos amenaza a todos
La Máscara de la muerte roja

Estribillo

El precio que pagas por tu codicia
Puede ser tu vida



3.1.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

El comentario de esta “literary cover” es de gran utilidad para la investigación, ya que, por un lado, expone los rasgos de la categoría de tipo B y, por otro, define los rasgos para la subcategorización, concretamente este tema de “Crimson Glory” es un ejemplo adecuado para ilustrar la subcategorización de tipo B1.

En primer lugar, queda claro que es una “literary cover” de tipo B, ya que es una versión con gran fidelidad al relato original de Poe, pero no total como las de tipo A, por dos motivos significativos. El primero es un pequeño detalle que es una imprecisión, o una diferencia según se mire, del personaje principal con respecto al cuento de Poe: en la canción es un rey y en el original un príncipe o duque. El segundo motivo es que la intertextualidad directa que hay entre la canción y la fuente original es mínima; de hecho, un análisis profundo de la letra nos revela que prima la intertextualidad indirecta, como ilustra el ejemplo de la mención a los muros del castillo en la canción «castle walls» que tiene gran relación con el término «castellated abbeys», y, sobre todo, con la descripción: «A strong and lofty wall girdled it in. This wall had gates of iron» (Poe, 197).

Además del previsible título, sólo hay dos términos y una expresión que se incorporan literalmente y relacionan ambos textos, el literario y el musical. Al principio de la canción, en el cuarto verso, aparece «masquerade», cuya inclusión es necesaria para conceptualizar el relato y que responde al original: «It was a voluptuous scene, that masquerade» (Poe, 197). La única expresión que aparece en ambos textos es «one by one» que curiosamente hace referencia a la misma acción, la muerte consecutiva de los invitados a la fiesta, tal y como se dice en el cuento: «And one by one dropped the revellers in this blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall» (Poe, 201). El último término literal en la canción y el cuento es la mención a la figura que representa a la enfermedad y su calificación desde el principio como «stranger», que, igual que las anteriores, tiene su correspondiente antecedente literario: «The whole company indeed, seemed

now deeply to feel that in the costume and bearing of the stranger neither wit nor propriety existed» (Poe, 200).

En segundo lugar esta canción es una “literary cover” de tipo B1, porque muestra claramente un carácter interpretativo, perfectamente visible en la moraleja final, pero que, además, mediante un breve análisis de la referencialidad de las personas gramaticales, nos revela otras dos importantes características de este tono interpretativo: la inmersión del artista en el relato y el hacer partícipe a la audiencia. Por un lado, se produce un cambio de persona en la voz del narrador que provoca que éste pase de ser externo a interno, es decir, se convierta en parte activa del relato, más que un narrador protagonista es un narrador activo. La canción, que empieza contando la historia en tercera persona, tanto del singular como del plural, refiriéndose a los personajes de la historia «the king and his court», acaba en una primera persona del plural, con la que el artista se inserta en la historia, convirtiéndose en narrador activo, con el uso tanto de pronombres objeto «Won't you show us your face» o «A new kind of death threatens us all», y, sobre todo, por el pronombre sujeto «On and on, one by one we fall». Con esta primera persona del plural parece que habla en nombre de todos, incluso se puede entender que al final del todo se incluye también a la propia audiencia, un recurso habitual en el rock, que se maximiza cuando la banda toca en directo, logrando esa conexión mágica que consigue que la audiencia se haga partícipe de la canción, de igual manera que en la literatura, a veces el lector se hace partícipe del relato. Por el otro lado, hay un cambio en la referencialidad de la segunda persona del singular: al principio se refiere a la “Muerte Roja”, en toda la canción, excepto en las preguntas y en la moraleja final, que acaba haciendo referencia al oyente, y, más aún, como la lengua inglesa no distingue el singular del plural en la segunda persona, se puede inferir que se refiera a varios oyentes que componen una audiencia colectiva. Una representación gráfica de este cambio de referencialidad es el cuadro de la página siguiente:

	TEXTO LITERARIO	TEXTO MUSICAL
EMISOR	NARRADOR: 3ª p. sing	CANTANTE: 1ª p. sing ARTISTA: 1ª p. plural. (+ audiencia)
RECEPTOR	LECTOR	OYENTE: 2ª p. sing AUDIENCIA: 2ª p. plural

En definitiva, no se puede negar que esta canción consigue un nivel de implicación por parte del que escucha que bien se puede calificar de interpretación, ya que, al introducirse en la historia, cada receptor puede sacar sus propias conclusiones, y esto dota al tema de una gran categoría, no sólo artística, sino también cultural. Otro ejemplo de esta cualidad interpretativa, y que profundiza en el tema, son los versos «Is this a message from God / or fate guiding hideous hands», con los que se cuestiona el teocentrismo medieval y la providencia divina.

Por último, cabe añadir que, desde el punto de vista musical, este tema es una muestra de la evolución del “heavy metal” hacia un sonido más “tecnológico” que dará lugar a la eclosión del “metal progresivo” o “progressive metal”. A pesar de que esta canción no contiene secuencias o añadidos digitales, rasgos más característicos de este subgénero musical, si que se puede apreciar una modernización del sonido, sobre todo en esos solos duales que se funden con las voces, no sólo por afinación sino también por mezcla de estudio. Es a finales de los 80 cuando se empieza a experimentar, pero no será hasta bien entrados los 90 cuando el cambio de sistema del analógico al digital dará sus mejores frutos, incluso incorporando elementos de música electrónica. En conclusión, este tema es muy significativo del sonido de la banda de las máscaras y además representa a la perfección el horizonte al que se van a dirigir la mayoría de los subestilos derivados del “heavy metal”, cada vez más rápido, más potente y con una mayor gama de matices sonoros.

3.2. ANÁLISIS DE LA SEGUNDA “LITERARY COVER” DE TIPO B1

3.2.1. “RAGE”

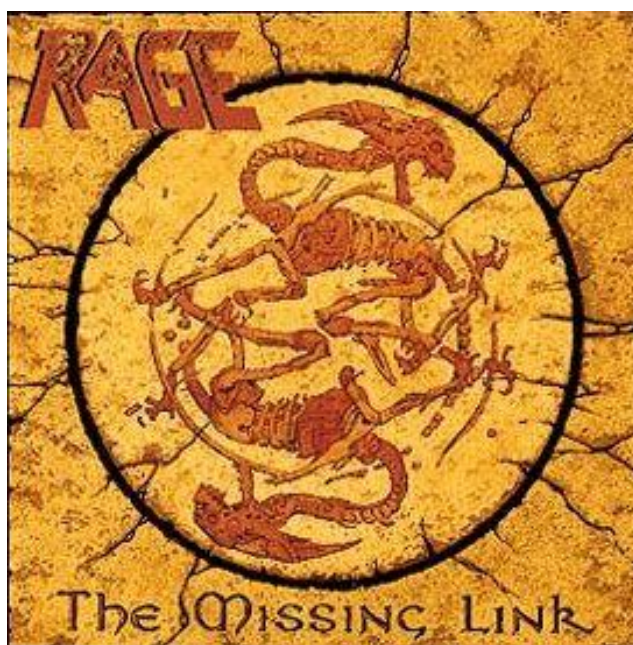
“Rage” es un grupo alemán de “power metal” que pasará a la historia por ser una de las bandas más prolíficas de este subestilo, con 21 LPs, 9 Eps y diferentes trabajos en vivo, orquestados, DVDs, recopilatorios, etc., en menos de 20 años, y por innovar el género del “heavy metal”, ya que fue pionero en el uso de la música clásica, con gran protagonismo en composiciones e incluso álbumes. Es una banda de culto en la escena del “metal” por dos motivos principalmente: su estilo único, bien diferenciado del “power metal alemán” habitual, más cercano al “speed metal” y poderosamente influenciado por el “thrash metal” de la escena germana, y por adoptar durante la mayor parte de su carrera la estructura de trío, hoy en día tan en desuso, con la inclusión del segundo guitarrista y teclista, dominando la escena los quintetos y sextetos.

En 1984, el cantante y bajista Peter “Peavy” Wagner forma “Avenger” y edita *Prayers of Steel* (1985), con el que ficha por Noise Records, legendario sello discográfico que editó gran parte de los mejores discos de la banda y de otros grandes grupos de “power metal”. Pronto cambia el nombre de la banda a “Rage” y edita sus dos primeras obras *Reign of Fear* (1986) y *Execution Guaranteed* (1987) con las que se consolida en su país y se hace un hueco en la escena europea. Tras la salida de todos los músicos, Peavy forma la primera formación clásica como trío junto al guitarrista Manni Schmidt y el batería Chris Efthimiadis. En 1988 lanzan *Perfect Man*, con el himno “Don’t Fear The Winter”, que supone un gran salto de calidad y consolida su éxito a nivel internacional. De esta primera etapa clásica del grupo son: *Secrets in a Weird World* (1989), *Reflections of a Shadow* (1990), *Trapped* (1992), cuya portada realizó el artista Andreas Marschall que se convertirá en su ilustrador habitual, y *The Missing Link* (1993), que contiene la “literary cover” analizada.

Tras esta exitosa etapa, el grupo se convierte en cuarteto con la salida de Schmidt y la entrada de dos guitarristas; comienza una nueva andadura en la que destacan *Black in Mind* (1995), *Lingua Mortis* (1996), primer álbum con soporte de orquesta del “metal” alemán, grabado con la filarmónica de Viena y anticipándose al disco más conocido y exitoso de esta índole *S & M* (1999) de

“Metallica” with Michael Kamen conducting the San Francisco symphony orchestra, *End of All Days* (1996), un trabajo completamente “heavy”, y *XIII* (1998), cuyo “tour” se realizó acompañado por una orquesta de cámara.

Una vez más, drásticos cambios de personal hacen que el conjunto vuelva a ser un trío, con la inclusión del guitarrista bielorruso Victor Smolski, hijo del compositor Dimitri Smolski, cuya mezcla de “metal” y música clásica aumenta el nivel aún más si cabe, y el baterista norteamericano Mike Terrana. De este período son *Welcome to the Other Side* (2001), *Unity* (2002) y *Soundchaser* (2003), trabajos que destacan por su sonido más duro y progresivo que aporta una fuerza que ninguna alineación previa había alcanzado. El último trabajo de esta formación fue *Speak of the Dead* (2006), un disco con dos partes bien diferenciadas considerado una obra maestra. Tras la salida de Terrana, se incorpora el batería Andre Hilgers (ex miembro de “Axxis” y “Silent Force”) y editan *Carved in Stone* (2008), que trata de volver al sonido clásico de la banda. Sus últimos álbumes son *Gib Dich Nie Auf / Never Give Up* (2009), *String to a web* (2010), con nueve temas de su línea clásica y cinco más, que conforman una suite orquestada que refleja muy bien la identidad musical del conjunto, y el último hasta la fecha *21* (2012).



3.2.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN **RAGE “The Pit And The Pendulum”**

[Music by: P. Wagner, C. Efthimiadis, Lyrics by: P. Wagner]

In the darkness left alone
Walls surround that hellish hole
deadly deep and no way out
from above I hear a swinging
metal blade clinging

In the pit and the pendulum
the pit and the pendulum
comin' near and nearer

In the inquisition's claw
sentence of death is their law
though unholy and sadistic
it's a question of their honour
of gods to die for

With the pit and the pendulum
the pit and the pendulum
swingin' above my throat

The pit and the pendulum
could it be the soldiers 're coming?
The pit and the pendulum
do they open up my prison?

RAGE “El Pozo y el Péndulo”

Abandonado en la oscuridad
Muros circundan este agujero infernal
Mortalmente profundo y sin salida
De arriba oigo un balanceante
Sonido de un filo metálico

En el pozo y el péndulo
El pozo y el péndulo
Acercándose más y más

En las garras de la Inquisición
Sentencia de muerte es su ley
Aunque profana y sádica
Es una cuestión de su honor
De dioses por los que morir

Con el pozo y el péndulo
Balanceándose sobre mi garganta
¿Serán los soldados que están viniendo?
¿Abrirán mi prisión?

3.2.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Esta canción es una “literary cover” de tipo B1, pero, a diferencia de la anterior, esta no añade ningún elemento para conseguir el carácter interpretativo que la narración original ya tiene, porque está escrita en primera persona del singular. Por esta razón, el texto musical ya adopta un tono interpretativo siendo fiel a esta primera persona, así que el principal aspecto de análisis de este comentario se centra en determinar más por qué es una “literary cover” de tipo B, que en la subcategoría, poniendo de manifiesto su diferencia con el tipo A. Un estudio de la intertextualidad entre los textos literario y musical respectivamente demuestra que ésta es indirecta, ya que, a pesar de que hay términos literales compartidos, la letra es más una reescritura indirecta de algunas partes del relato. Por ejemplo, el segundo verso «Walls surround that hellish hole» tiene sus antecedentes en la descripción del entorno original «fiery walls» y «The pit, typical of hell». Así mismo, los dos primeros versos de la tercera estrofa también son otro ejemplo de esta reescritura indirecta: el primero «In the inquisition’s claw» puede tener diferentes orígenes, quizás el más claro «... in the grasp of the inquisition», pero sin duda influido por otros como «the inquisitorial vengeance», «inquisitorial agents» o incluso «king of terrors». El verso más claro es el segundo: «sentence of death is their law» que responde a: «The sentence –the dread sentence of death– was the last of distinct accentuation which reached my ears» (Poe (1973), 111).



Desde el punto de vista musical, este tema es muy significativo del sonido tan peculiar de este grupo; con la voz de Peavy Wagner, con esa potencia y esos agudos y el acompañamiento musical característico del “power metal”, con un sonido machacón adornado por melódicos “riffs” y solos de guitarra. Si bien la base es de “speed metal”, la dureza y contundencia eléctrica es más cercana al “thrash metal” alemán, que, aunque ensombrecido por el “power”, tantos buenos discos ha producido. Además, “Rage” es una muestra de que un trío puede conseguir sonar tanto o más que un cuarteto, incluso en directo, ya que en el disco Manni Schmidt graba dos e incluso tres guitarras, forjando el sonido de guitarra de la primera formación clásica del grupo. Tampoco pasa desapercibida la batería del griego Efthimiadis, cuyo hermano guitarrista se incorporará a la banda más adelante, que, con el veloz bajo de Wagner, conforman el trío de esta primera alineación.

Para completar este comentario he añadido dos grabados de Arthur Rackham (Poe (1973)) que ilustran a la perfección relato y tema musical. La de la página anterior acompaña la cita de la sentencia, y ésta a continuación encaja con los versos «from above I hear a swinging / metal blade clinging» o con el sonido del péndulo con el que comienza la canción.



«Down – still unceasingly – still inevitably down» (Poe (1973), 122).

3.3. ANÁLISIS DE LA LITERARY COVER DE TIPO B2

3.3.1. “ANNIHILATOR”

“Annihilator” es una banda de “thrash metal” fundada por el cantante, bajista y guitarrista Jeff Waters en 1984, y es el grupo de “heavy metal” más vendido de Canadá, ya que sus dos primeros álbumes de estudio, *Alice in Hell* (1989) y *Never, Neverland* (1990), se consideran obras maestras del “metal” canadiense y piezas clave en la evolución del “thrash metal” en América. Desde su creación, Waters ha cambiado constantemente de músicos, tanto para las grabaciones como para los directos, siendo David Padden el único miembro oficial y estable desde 2003. Tras el éxito conseguido con sus dos primeras obras, Waters contrata al cantante Aaron Randall y al batería Mike Mangini (Steve Vai, “Extreme”, “Dream Theater”), y graba, en Vancouver, *Set the World on Fire* (1993), otro icono de la banda y el género. En el resto de la década y a pesar de los cambios de alineación, la banda sigue facturando discos de gran calidad, como *King of the Kill* (1994), en el que Waters grabó todos los instrumentos, incluida la voz, *Refresh the Demon* (1996) o *Criteria for a Black Widow* (1999), éste último con la formación original reunificada. En la primera década del siglo XXI, se suceden dos etapas, en la primera Waters recluta al vocalista Joe Comeau y junto al batería Hartmann graban *Carnival Diablos* (2001), el destacado *Waking the Fury* (2002) y el directo *Double Live Annihilation* (2003). La segunda y actual comienza con la entrada del cantante de Vancouver Dave Padden, dando lugar a *All for you* (2004), *Schizo Deluxe* (2005), *Metal* (2007), *Annihilator* (2010) y *Feast* (2013).

El tema a analizar pertenece a su primer álbum *Alice in Hell*, que fue editado por Roadrunner Records y en el que Jeff Waters contó con Ray Hartmann a la batería y Randy Rampage, exvocalista de “D.O.A.” (una leyenda del “punk” canadiense), ya que, a pesar del desfile de músicos no hubo segunda guitarra, y como será habitual, Waters grabó todas las pistas de guitarra y bajo. Gracias a la perseverancia del multinstrumentista, esta banda de “thrash metal” ha continuado facturando el mismo sonido inconfundible del que esta hermosa “literary cover” es una muestra.

3.3.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

ANNIHILATOR "Ligeia"

["Edgar Allan Poe's strange tale of a gentleman whose true love succumbs to a fatal illness, is retold in the true fashion of the bizarre. A dreamy, drug induced state is no escape from the pain felt after losing his beautiful Ligeia. In time, he remarries. Soon after, however, wife number two falls ill and becomes comatose. Life now drained from her body, an odd cry is heard from her death bed. The eyes stare back... Ligeia is reborn..."]

I do not remember, where we did meet
Lengthened years have built my mind, memories undo
Yet with instability one thing stands too clear
Lady perfection, mystery, of whom I shed a tear

Airwoven divinity, mind, soul in victory
Cured of her malady, could this be my lost
Ligeia

Sickness fell upon Ligeia, all knew she would die
Midnight came to lay her rest, farewell
Opium dreams, grief-stricken years, I took another bride
Replacing that which I did have, Ligeia why

Airwoven divinity, mind, soul in victory
Cured of her malady, could this be my lost
Ligeia

Airwoven divinity, mind, soul in victory
Cured of her malady, could this be my lost
Ligeia

Chronic disease, my luck cursed
My new wife has died

Coming from her bed of death, I thought I heard her cry
Could a corpse cold, stiff, sedate, sob in the bed it lie
Approaching her, I chilled to stone, for it did swiftly rise
I can never be mistaken, there were, they were Ligeia's eyes

Airwoven divinity, mind, soul in victory
Cured of her malady, could this be my lost
Ligeia

Air woven divinity, tears shed, vitality
Cured of her malady, yet this is my lost

ANNIHILATOR “Ligeia”

[«El extraño cuento de Edgar Allan Poe sobre un caballero cuyo amor sucumbe por una mortal enfermedad es recontado en la moda de lo bizarro, un estado soñador inducido por la droga no es la salida del dolor sufrido tras perder a su hermosa Ligeia. Al tiempo, se vuelve a casar, poco después, sin embargo, la segunda esposa cae enferma y se queda en coma, la vida ahora se le agotaba (consumía) del cuerpo, un raro grito se escucha en su lecho de muerte. La mirada fija en sus ojos vuelve... Ligeia ha renacido...»]

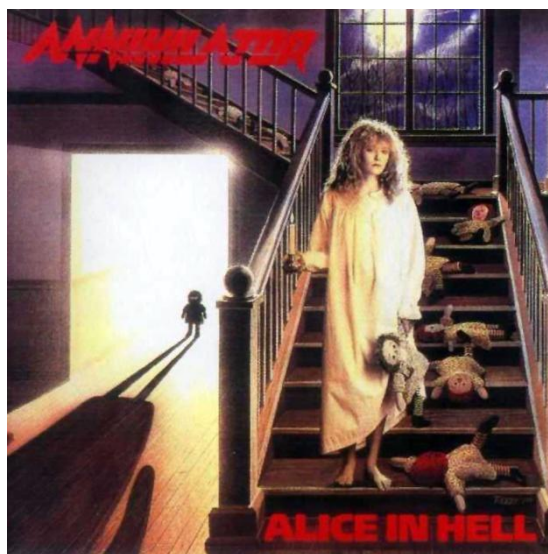
No recuerdo dónde nos conocimos
Largos años han construido mi mente, los recuerdos se deshacen
Ahora con la inestabilidad algo está demasiado claro
Lady perfección, misterio, por el cual yo derramo una lágrima

Divinidad entretejida en el aire, mente, alma en victoria
Curada de su enfermedad, pudiera esto ser mi pérdida
Ligeia

La enfermedad cae sobre Ligeia, todos sabían que moriría
La medianoche vino para darle su descanso, adiós
Sueños de opio, años llenos de dolor, tomé otra esposa
Reemplazando aquella que tuve, Ligeia por qué

Enfermedad crónica, mi suerte maldita
Mi nueva esposa ha muerto

Desde su lecho de muerte, creí haber escuchado su llanto
Puede un frío cuerpo, tieso, sedado, sollozar en la cama que yace
Aproximándome a ella, me congelé en piedra
por ello rápidamente surgió
Nunca estaré equivocado, aquellos eran, los ojos de Ligeia



3.3.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Esta canción es una “literary cover” de tipo B2 porque, a pesar de estar escrita en primera persona, el extracto inicial y complementario a la letra, sitúa claramente la fuente original en el cuento gótico de Poe, y, por tanto, en la situación que padeció otra persona, creando un distanciamiento que aleja el tema de un carácter interpretativo. Este tema es un ejemplo del carácter especificativo, porque, a pesar de que acerca al oyente al texto literario, especificando la fuente original, crea un alejamiento del oyente con respecto al texto musical, dejando claro que el uso de la primera persona del singular es más por cuestión de fidelidad con la fuente literaria que por introducir al oyente en el texto musical. En cierta manera, el artista musical rememora la historia sin hacerla suya y esto se nota en el lenguaje utilizado con un claro tono arcaizante y que se aleja del lenguaje cotidiano de finales del siglo XX, y, más aún, del mundo del rock.

Sin duda el conjunto musical hace un gran esfuerzo por transmitir el legado cultural y literario de esta obra y su autor, y, quizás por esto, el aspecto más interesante a nivel teórico es el uso de la intertextualidad indirecta, que roza la adaptación. Esto se puede ver al analizar tres partes de la letra, que, a pesar de ser breve, transmite claramente no sólo la historia, sino también el tono grave y oscuro de la misma. El primer ejemplo son los dos primeros versos de la canción «I do not remember, where we did meet / Lengthened years have built my mind, memories undo» que evocan a sus correspondientes literarios: «I CANNOT, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with lady Ligeia. Long years have since elapsed, and my memory is feeble through much suffering» (Poe, 226).

La inclusión del auxiliar «did» en una frase afirmativa es el ejemplo de la preocupación de la banda por traducir el inglés del siglo XIX, ya que en inglés moderno se usa la forma “met” (porque es un verbo irregular). El segundo es el primer verso de la segunda estrofa «Airwoven divinity, mind, soul in victory» con el que los músicos consiguen adaptar más fielmente, y, sobre todo, de hacer contemporánea esa imagen tan decimonónica y decididamente gótico–americana: «... and airy and spirit-lifting vision more wildly divine than...» (Poe,

227). Pero es el último verso de la canción «I can never be mistaken, there were, they were Ligeia's eyes» el que mejor representa este concepto de intertextualidad indirecta con un carácter más de adaptación, con ese final tan contundente de la imagen imborrable de los ojos de Ligeia: «... I shrieked aloud, "can I never – can I never be mistaken – these are the full, and the black, and the wild eyes – of my lost love – of the Lady – of the LADY LIGEIA"» (Poe, 238).

En el aspecto sonoro es de destacar el sonido de guitarra de Jeff Waters, multinstrumentista, quien, además de liderar el conjunto, componiendo todos los temas y eligiendo todos los músicos, graba y produce la música de "Annihilator", banda de culto del "thrash metal" americano. Este tema es una muestra del disco inicial, en el que destacan sobremanera los velocísimos y técnicos solos de Waters, que han forjado una identidad musical reconocida en la escena mundial del "heavy".

En conclusión, este tema muestra y trasmite una gran afinidad cultural, ya que tiende un puente directo entre la música "metal" y este relato gótico de Edgar Allan Poe, acercando dos manifestaciones artísticas separadas por más de cien años. El artista consigue de forma sencilla transmitir la misma emoción, creando una ambientación sonora y abordando el tema de forma concienzuda y respetuosa, no sólo por el tratamiento de la letra, sino también por la creación de una atmósfera instrumental que magnifica la tétrica situación y acerca a los "thrashers" a la obra de Poe.



4. ANÁLISIS DE LA “LITERARY COVER” DE TIPO C

4.1. “IRON MAIDEN”

Como ya indiqué en el capítulo de Coleridge, “Iron Maiden” es la banda de las “literary covers” por excelencia, ya que este tipo de canciones ha sido una constante a lo largo de su carrera, y prueba de ello es que los tres temas analizados en esta investigación pertenecen a los tres diferentes períodos correspondientes a los tres vocalistas que han pasado por el conjunto. Después de tratar los períodos correspondientes al cantante más emblemático Bruce Dickinson, y al que fue su sustituto Blaze Bailey, este tema pertenece a los comienzos del grupo, cuya voz fue Paul Di’anno.

Con su exitoso disco inicial, el homónimo *Iron Maiden* (1980), sentaron las bases de su sonido e incluso del propio género musical, con temas clásicos de la banda, como “Running free”, “Iron Maiden” o la “literary cover” “Phantom of the Opera”, basada en el conocido relato de Gaston Leroux. Tras este disco, Steve Harris, bajista y líder, decidió cambiar al guitarrista Dennis Stratton por Adrian Smith, quien junto a Dave Murray, será la dupla rítmica y solista cuyo sonido de guitarra pasará a la posteridad. El resto de aquella formación eran el baterista Clive Burr y el cantante Paul Di’anno, quien, a pesar de su look “punk”, poseía una voz poderosa y una gran técnica, ya que incluso dominaba el complicado vibrato. Posteriormente fueron sustituidos dando lugar a la entrada de Nicko McBrain y Bruce Dickinson, conformando la primera alineación clásica, que les conduce a su época dorada, no sólo del conjunto, sino también del género, cuyos primeros álbumes fueron *The Number of the Beast* (1982) y *Piece of Mind* (1983), verdaderas joyas del “heavy metal”.

La “literary cover” analizada pertenece a *Killers*, (1981), considerado por muchos fans y parte de la crítica como la semilla original del sonido de “Iron Maiden”. El álbum fue producido y mezclado por el que fue su productor habitual, Martín Birch, y se grabó en los Battery Studios de Londres; todas las canciones, como era lo habitual, fueron compuestas por Harris excepto “Killers”, coescrita por Di’anno. Además de los eternos singles “Wrathchild” y

“Purgatory”, habituales en los directos, y los temas instrumentales “The Ides of March” y “Genghis Khan”, destaca “Murders in the Rue Morgue” no sólo por la música, sino por el tratamiento de la letra que, al contrario que la mayoría de esas “literary covers” que pretenden explotar el reclamo generado por un clásico de la literatura, consigue crear una historia paralela basada en la fuente literaria, que en ningún momento desmerece o cercena el gran logro del original.

Por último, cabe señalar, desde la perspectiva gráfica, la gran calidad de esta segunda portada realizada por Derek Riggs, el mítico creador de la mascota de la banda Eddie, auténtica seña de identidad del conjunto musical, el cual dibujará sus portadas hasta mediados de los noventa. Curiosamente, a pesar de que todas las grandes canciones tienen su ilustración protagonizada por Eddie, este tema no fue representado gráficamente, lo cual es una lástima. No obstante, muchos fans hemos querido interpretar que el Eddie de la carátula de este disco es el verdadero asesino de los asesinatos de la calle Morgue de la canción, y que el protagonista de la misma es un testigo al que, nunca mejor dicho, le han cargado el muerto.



4.2. LETRA ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

IRON MAIDEN “Murders in the rue Morgue”

[Steve Harris]

I remember it as plain as day
Although it happened in the dark of the night.
I was strolling through the streets of Paris
And it was cold it was starting to rain
And then I heard a piercing scream
And I rushed to the scene of the crime
But all I found was the butchered remains
Of two girls lay side by side

Murders in the Rue Morgue
Someone call the Gendarmes
Murders in the Rue Morgue
Vite before the killers go free

There's some people coming down the street
At last there's someone heard my call
I can't understand why they're pointing at me
I never done nothing at all
But I must have got some blood on my hands
Because everyone's shouting at me
I can't speak French so I couldn't explain
And like a fool, I started running away

Murders in the Rue Morgue
Someone call the Gendarmes
Murders in the Rue Morgue
Am I ever going to be free

And now I've gotta get away from the arms of the law
All of France is looking for me
I've gotta find my way across the border for sure
Down the south to Italy

Murders in the Rue Morgue
Running from the Gendarmes
Murders in the Rue Morgue
I'm never going home

Well I made it to the border at last
But I can't erase the scene from my mind
Anytime somebody stares at me
Well I just start running blind
Well I'm running through the shadows tonight
Away from the staring eyes
Any day they'll be looking for me

'Cause I know I show the signs of...
Murders in the Rue Morgue
Running from the Gendarmes
Murders in the Rue Morgue
Running from the arms of the law

Murders in the Rue Morgue
Running from the Gendarmes
Murders in the Rue Morgue
Am I ever gonna be free

It took so long and I'm getting so tired
I'm running out of places to hide
Should I return to the scene of the crime
Where the two young victims died
If I could go to somebody for help
It would get me out of trouble for sure
But I know that it's on my mind
That my doctor said I've done it before

Murders in the Rue Morgue
They're never gonna find me
Murders in the Rue Morgue
I'm never going home



IRON MAIDEN “Asesinatos en la calle Morgue”

Lo recuerdo tan claro como el día
Aunque ocurrió en la oscuridad de la noche
Estaba rulando por las calles de París
Y hacía frío y estaba empezando a llover
Y entonces escuché un grito perforante
Y corrí a la escena del crimen
Pero todo lo que encontré fueron los restos de la carnicería
De dos chicas tendidas una al lado de la otra

Asesinatos en la Calle Morgue
Alguien llama a los Gendarmes
Asesinatos en la Calle Morgue
Rápido antes de que los asesinos escapen
¿Seré alguna vez libre? /
Nunca voy a ir a casa /
Escapando del brazo de la Ley

Hay gente bajando la calle
Por fin alguien que ha oído mi llamada
No puedo entender por qué están señalándome
Yo nunca hice nada en absoluto
Pero debía tener algo de sangre en mis manos
Porque todo el mundo me está gritando
No hablo francés, así que no pude explicarme
E igual que un tonto comencé la huida

Y ahora estoy huyendo de los brazos de la justicia
Toda Francia está buscándome
Tengo que encontrar un camino para atravesar la frontera seguro
Hacia el Sur, a Italia

Bueno, al final llegué a la frontera
Pero no puedo borrar la escena de mi mente
Cada vez que alguien se me queda mirando
Bueno sólo empiezo a correr ciegamente
Bien, estoy corriendo a través de las sombras de la noche
Lejos de los ojos curiosos
Cada día estarán buscándome
Porque sé, que soy sospechoso de... (muestro los signos de...)

Duró tanto y estoy empezando a cansarme
Escapando de lugares para esconderme
Debería volver a la escena del crimen
Donde las dos jóvenes víctimas murieron
Si yo pudiera acudir a alguien para ayudarme
Me sacaría del problema seguro
Pero sé que está en mi mente
Que mi doctor dice que ya lo he hecho antes

4.3. COMENTARIO E INTERPRETACIÓN

Esta canción es una “literary cover” de tipo C porque cuenta una historia que ofrece una versión alternativa al primer relato del género detectivesco, escrito por Poe, que además permite una doble lectura. En cierta manera es una nueva versión que se podría definir como un “reboot”, cuando se cuenta la misma historia alterando elementos del original, o incluso un “spin-off”, cuando se crea una nueva historia completamente diferente, con un personaje extraído del relato original; aunque en este caso es más acertado decir que simplemente es una versión alternativa.

Además del título, hay varios elementos extraídos literalmente del cuento policíaco, como, por ejemplo, el país, la ciudad, la calle, e, incluso, los gendarmes, situando el crimen y dando por sentado que ha ocurrido tal y como Poe lo describió, ya que hasta las víctimas son dos mujeres. Aunque un análisis estricto evidencia que la descripción de la situación no es exacta, porque las dos víctimas no son jóvenes, ya que son madre e hija, ni aparecen la una al lado de la otra, puesto que la hija aparece metida en la chimenea y nadie pudo tener acceso al cadáver, y, en la canción, las dos mujeres son jóvenes y aparecen juntas. A partir de esta base, el argumento de la letra difiere totalmente de la del relato, ya que el protagonista, en vez de Auguste Dupin, el investigador analítico por excelencia, no es más que un testigo al cual se le echa la culpa por estar manchado de sangre, que supuestamente contrajo al ser la primera persona que presenció la escena del crimen recién cometido. Ante la confusión por la diferencia idiomática, se da a la fuga y comienza la huida hacia la frontera de Italia, perseguido por toda la gendarmería gala. En un momento de descanso, cuando está reflexionando y recuerda, hay un giro inesperado en el argumento que da a entender que el narrador protagonista no es más que un enfermo mental que revive la historia del cuento una y otra vez, ya que menciona a su médico, probablemente un psiquiatra, que le recuerda su diagnóstico.

En el aspecto sonoro, esta canción, todo un clásico del “heavy metal”, es un exponente perfecto del sonido “Iron Maiden”, sobre todo por esa base de bajo tan característica, tocada con los dedos y esas guitarras sinfónicas; sobre

todo de la primera época del grupo, primerísimos 80. También es de destacar la voz de Paul Di'anno, que, aunque sólo grabó dos discos, dejó clásicos imperecederos, entre los que se cuenta esta "literary cover", en las que, una vez más, canta los estribillos de forma que los hace tan pegadizos que se conservan fácilmente en la memoria. En conjunto toda la canción muestra una estructura instrumental muy elaborada, desde el primer solo de bajo a los constantes y continuos solos que Smith y Murray se van repartiendo, con pequeñas fugas antes y después de los coros, así como el gran solo a mitad de canción.

Esta "literary cover" alcanza un alto nivel compositivo gracias al gran potencial de Steve Harris como letrista, que explora, una vez más, en la temática de la huida, muy en consonancia con la búsqueda de la libertad que es un argumento recurrente del rock'n'roll. Esta temática específica se ha considerado todo un "leitmotiv" en canciones de su primera época, como "Running Free" o "The Prisoner", el tema analizado no sólo ahonda sino que, además, le otorga una relación artística, convirtiéndose en algo más que otra fuga de la ley, con una visión completamente diferente, en otro país y en otro tiempo; además, el último giro refuerza la certeza de que fueron los asesinatos narrados por Poe. Este tratamiento que da lugar a una versión de tipo C es el más virtuoso, pero a la vez arriesgado, y este tema y los dos anteriores analizados, una A y una C, prueban que tan sólo maestros del género, como Steve Harris y los "Maiden", son capaces de plasmar y conseguir un buen resultado en el proyecto tan arriesgado que supone componer una "literary cover".

En lo que respecta a la investigación, es un ejemplo de cómo una "literary cover" puede glorificar un clásico de la literatura, incluso sin tener que versionarlo más convencionalmente, como en los tipos A y B, creando una historia que no se aprovecha del tirón y popularidad de la obra literaria, sino que en cierto modo la ensalza, y a buen seguro muchos "heavys" de los 80 en adelante no sólo la habrán relacionado con el relato de Poe, sino que incluso hasta lo habrán leído.

C) CONCLUSIONES FINALES

1. PRINCIPALES CONCLUSIONES DEL ESTUDIO DE LAS “LITERARY COVERS”

Si bien es cierto que el trabajo suscita un gran número de conclusiones de todo tipo, las más relevantes para esta investigación son las que, a un nivel teórico-práctico, responden a las principales cuestiones sobre las “literary covers” planteadas en el presente estudio. Por esta razón este capítulo se divide en cinco apartados que se corresponden con lo que, a mi juicio, son sus principales características: corroborar, revisar y completar la categorización, e incluso esbozar una subcategorización, un tema tan afín como las “film covers”, cuyo nexos son las “literary film covers” y los dos últimos apartados tratan de responder algunas de las hipótesis o preguntas de investigación enunciadas en la introducción del trabajo: un modelo prototípico de “literary cover” y las principales conclusiones específicas para esta investigación.

1.1. CATEGORIZACIÓN FINAL DE LAS “LITERARY COVERS”

“Literary cover” de tipo A: Es una canción que consigue una gran fidelidad al texto original por medio de la intertextualidad, es decir, además de ser fiel al texto, incluye alguna parte de él. De esta forma, una “literary cover” de tipo A es aquella que trata de ser lo más fidedigna posible a la obra original, temáticamente hablando, y que, además, incluye partes literales del autor literario versionado. En este sentido la canción consigue transmitir la idea principal del relato original e incluso, en su afán de versionar lo mejor posible, incluye citas de la fuente literaria.

Tras haber realizado un estudio de la intertextualidad, estableciendo dos clases: Directa (cita literal) e indirecta (modificada en mayor o menor medida), se puede determinar que, en una “literary cover” que tiene un grado aceptable de fidelidad al texto original, es la intertextualidad directa el segundo parámetro que determina la categorización de dicha canción como de tipo A. Como ya he

explicado en el análisis, la coincidencia de los títulos, no es algo que podamos considerar intertextualidad directa, ya que, además, es un fenómeno muy común de cualquier clase de Literary Cover, independientemente del grado de fidelidad a la obra literaria. De los tres temas analizados de esta categoría, el ejemplo más cristalino es el de “Iron Maiden” “Rime of the Ancient Mariner” y sus cuatro estrofas literales del poema de Coleridge, junto a las palabras y expresiones tomadas de las glosas, que, como pone de manifiesto el comentario e interpretación, su transformación o inclusión tal cual, suponen la mayoría, más de las tres cuartas partes, del texto de la canción. Esta cantidad o gran volumen de intertextualidad, aunque sólo directa, también se puede observar en el corte de “Grave Digger” “Raven”, ya que supone seis de los veinte versos que componen el total.

Así pues, se puede concluir afirmando que para que una “literary cover” sea de grado o tipo A, además de manifestar fidelidad al texto original, ha de contener en mayor o menor medida, partes de la fuente original inalterada, es decir, literales (intertextualidad directa) y también partes transformadas (indirecta), como bien se puede apreciar en el tema de “Running Wild”, ya que su letra es propiamente dicha un collage, tanto la parte narrada como la cantada; si bien, la primera está compuesta por las primeras y últimas líneas de *Treasure Island*, en la segunda aparecen los nombres de los personajes, lugares y sucesos que ocurren en la novela. En cualquier caso, cuanto más intertextualidad directa contenga, más se puede calificar a una “literary cover” de tipo o grado A.

“Literary cover” de tipo B: Canciones que manifiestan fidelidad al texto original, pero que no es total, ya que difiere en algunos detalles, aunque básicamente son fieles al texto literario, sobre todo en concepto. A diferencia de las de grado A, la intertextualidad característica es la indirecta, como en el tema de “Stormwitch” que prácticamente es una transcripción “indirecta” de una parte del diario de Jonathan Harker, que hace gala de un trabajo muy elaborado desde el punto de vista literario para un tema musical. Como ocurre en este tema, que sólo contempla una pequeña parte de la historia global de *Dracula*, a menudo los cambios con respecto al original no son tan pequeños,

porque en ocasiones más que “contar” la historia original se pretende “explicar” o dar una interpretación, como es el caso de la hermosa letra de “Accept” y el viaje en el tiempo. Otro ejemplo es la canción de “Crimson Glory”, “War of the Worlds”, que aunque no desarrolla la historia y hay un cambio en el punto de vista del narrador tan extremo, del invadido al invasor, su poder evocador es tan grande que merece, a mi modo de ver, su categorización como “interpretación”. En el otro extremo está la composición de “Iced Earth”, “Frankenstein”, que, salvo pequeños detalles, reproduce el relato original y además abre interrogantes trascendentales acerca no sólo del relato sino del mito que ha generado. De entre ellos destaca ¿Quién es el monstruo?, ¿El creador o la creación? Grandes cuestiones trascendentales que son claves para entender el desarrollo del pensamiento, no sólo intelectual sino también ético-moral, a lo largo de los tres últimos siglos, ya que la canción es de principios del siglo XXI.

Así que no sólo es el tipo de intertextualidad el rasgo que diferencia a las “literary covers” de tipo A y B, sino que, además, las de tipo B intentan ser una interpretación. Este rasgo característico del tipo B que se concreta y explica definitivamente en la subcategorización, es muy diferente del que se puede dar en los tipos C y D, y supone una mayor cercanía al original literario, lo que dota a la versión de más empaque, tal y como se puede apreciar en los temas ya mencionados, y especialmente en las versiones de Poe de “Crimson Glory”, “Rage” y “Annihilator”.

“Literary cover” de tipo C: Son temas que “reinterpretan” el mito constituyendo generalmente continuaciones o secuelas, y en el mejor de los casos son adaptaciones contemporáneas como el tema de “Queen” y el de “Halloween” “Doctor Stein” o versiones alternativas como el de “Iron Maiden” “Murders in the Rue Morgue”, que destacan por su frescura y originalidad y que son netamente superiores en todos los niveles a los de “Wolf” y “Alice Cooper” “Teenage Frankenstein”. Mención aparte merecen los temas de “Iced Earth” “Dracula”, el de “Grave Digger” “Heart of Darkness” y el de “Iron Maiden” “The Edge of Darkness” no sólo por su gran calidad, sino porque, desde el punto de vista teórico, tienen una gran importancia para la investigación, ya que reflejan

el tema de las “film covers” y su categorización. En este aspecto se hace patente el gran paralelismo con el cine, aunque, en algún caso, como hemos visto, se distorsiona el concepto original, dando lugar a una interpretación incorrecta del mito. De alguna manera, se puede observar que, igual que en el cine, los músicos componen “remakes” con la intención de una rápida captación por parte del oyente, aprovechando la sugerente temática.

“Literary cover” de tipo D: Son canciones que realizan una interpretación totalmente libre de la historia y / o el mito, tanto es así, que en algunos casos la relación con la fuente original es tan tenue que bajo un punto de vista más estricto ni siquiera constituirían “literary covers”. De la gran cantidad de canciones que existen que se pueden ajustar a este parámetro he escogido las once analizadas para ilustrar un aspecto muy relevante como es el definir lo mejor posible el límite entre lo que es y lo que no es una “literary cover”. En esta frontera encontramos casi de todo, especialmente grandes contrastes como en el caso de Frankenstein en el que, por un lado, está la común deformación del mito con connotaciones de alteridad, generalmente sexual, de “Alice Cooper” “Feed my Frankenstein”, y por el otro, la idílica visión de amor y alteridad del tema de “SNFU”. Otro ejemplo de esta oposición son las visiones personales de la dualidad del mito creado por Stevenson de “The Who” y de “The Damned”, frente a las apropiaciones del personaje de “Rob Zombie” y “Halloween” “The Invisible Men”. Otros artistas se han apropiado del concepto, más que del personaje o cualquier otro elemento del texto, como es el caso de “Cavalera Conspiracy” y “The Breeders”, en los que apenas se puede intuir la conexión; en el primero no hay una referencia explícita y la relación con el original nace de una asociación de ideas, y en el segundo tan sólo se toma la cualidad de la invisibilidad para expresar una idea que no tiene su reflejo en el original. Destacan por su gran calidad musical y su gran inspiración el tema de “Black Sabbath”, en el que una vez más sólo se toma la idea principal, en este caso, la máquina del tiempo es el instrumento para conseguir la libertad, expresada metafóricamente por el viaje en el tiempo, y las versiones vampíricas de “Rolling Stones” y “Marilyn Manson”, que representan la completa asimilación positiva del concepto de monstruosidad para los lectores y oyentes, de la cultura popular de tránsito entre los siglos XX y XXI.

1.2. SUBCATEGORIZACIÓN DE LAS “LITERARY COVERS”

Una vez determinada la categorización principal, y continuando a un nivel teórico, he desarrollado una subcategorización, con dos diferentes subtipos en cada uno de los cuatro tipos. A pesar de que no se ha estudiado por igual, ya que hay más ejemplos de subtipos de las categorías B y D que del resto, la subdivisión contribuye a perfilar mejor el argumento de la categorización. Además de que no he encontrado tantos temas de tipo A y C como para desarrollar un estudio más completo, la principal razón de que los subtipos más estudiados y ejemplificados sean los de las categorías B y D es que he creído más interesante reflejar dos aspectos fundamentales: el primero, en el caso del tipo D, es delimitar claramente lo que es una “literary cover” o no, y el segundo, en relación con la categoría B, he intentado dibujar los dos principales tipos de esta clase, para mostrar el gran valor cultural de este tipo de interpretaciones, cuyo marcado acento “interpretativo” las encumbra junto a las versiones fieles de tipo A y las buenas versiones, adaptaciones o remakes, que suponen las mejores “literary covers” de tipo C. En cierto modo se puede determinar que son una de las formas más “propiamente literarias” de versionar musicalmente.

Subcategorización del tipo A: Debido a sus características tan singulares es difícil encontrar versiones del tipo A, por tanto no es de extrañar que no haya un rasgo definitorio para realizar una subcategorización. Por tanto, lo más razonable sería establecer dos subcategorías según el mayor o menor grado de los parámetros principales: la fidelidad al texto literario y la intertextualidad directa. De este modo el tema de “Iron Maiden” es un ejemplo de A1, incluso el de “Running Wild”, frente al corte de “Grave Digger”, que es A2, haciendo patente una pequeña diferencia que, sobre todo, se nota en el menor uso de la intertextualidad directa.

Subcategorización del tipo B: Esta subcategorización nace de la necesidad de explicar el carácter interpretativo que caracteriza a las “literary covers” de tipo B, y que se desarrolla en el último objeto de estudio (VII.3.). Tras determinar que una canción tiene las dos características principales de la categoría B, es decir, guarda una gran fidelidad con la fuente original, aunque

no total, y además la intertextualidad que hay entre el texto literario y el musical es indirecta, se puede establecer un parámetro secundario, condicionado a la existencia de los principales, que mida el mayor o menor distanciamiento del receptor del texto musical, si la canción acerca o aleja al oyente.

De esta forma, por un lado las canciones que tienen un mayor carácter interpretativo, por tanto acercando más al oyente, son las “literary covers” de tipo B1, cuyo rasgo característico es el uso de las primeras y segundas personas del singular y plural para representar al cantante, al grupo, al oyente o a la audiencia, como los temas de “Judas Priest”, “Iced Earth”, “Stormwitch”, “Rob Halford”, “Accept”, “Rage” y “Crimson Glory” “Masque of the Red Death”. Además de que suele contener moraleja, su rasgo característico es el cambio de referencialidad de las personas gramaticales con el que consigue acercar al oyente más al texto musical y, por consiguiente, también al texto literario. A este respecto un buen ejemplo de este cambio es el del tema de “Crimson Glory” tal y como refleja el cuadro de su comentario e interpretación.

Por el otro lado, están las canciones que más que interpretar, lo que tratan es de explicar la fuente, por tanto tienen un carácter más explicativo, que llega a su mayor cota cuando se hace mención explícita de la fuente original con la que, en el mejor de los casos, se puede ver un carácter metaliterario. La mayoría, aunque no es condición indispensable para la subcategorización, son canciones que contienen intertextualidad exoliteraria, es decir un texto secundario que complementa a la letra propiamente dicha, aunque no esté forzosamente relacionado. Éste puede ofrecer dos posibilidades, una primera metaliteraria, cuando ofrece datos sobre el texto literario, como en el caso de “Annihilator”, o una segunda cuando aporta información adicional o completamente diferente de la fuente, como en el caso de “Crimson Glory” “War of the Words”. En los dos casos se crea una mayor distancia entre el receptor y el texto musical porque la postura que adopta el oyente es mucho más objetiva que la del subtipo B1, en la que hay una mayor subjetividad, y por tanto, una mayor cercanía del oyente a ambos textos musical y literario.

Subcategorización del tipo C: Si bien la subdivisión propuesta en el segundo objeto de estudio era sólo posible con las canciones sobre Frankenstein, ya que el parámetro era la deformación o no del mito, es decir, el referirse a la criatura con el nombre del doctor, lo que es claramente una deformación del original, una vez realizado el estudio y viéndolo en su conjunto, aparecen otras posibilidades en la búsqueda de un patrón para que la subcategorización pueda realizarse en términos generales. A este respecto, un parámetro más generalizador sería la distinción entre secuela y precuela, bajo esta óptica el tema de “Iced Earth” “Dracula” es C1, ya que es la precuela del personaje literario. Otro parámetro, quizás más general y fácil de identificar, es la distinción entre “remake” y adaptación contemporánea. Bajo este prisma se puede identificar por un lado el tema de “Wolf” y de “Iron Maiden” “Murders in the Rue Morgue” como C1, sobre todo este último, ya que como hemos visto es una versión alternativa, y por el otro los geniales temas de “Queen” y “Halloween” “Doctor Stein” son C2, porque ambas son adaptaciones contemporáneas del hombre invisible y el doctor Frankenstein respectivamente. Una última subcategorización del tipo C sería el distinguir aquellas canciones que también están basadas en una película, y, por tanto, además de “literary covers”, también son Film Covers. En consecuencia los temas de “Iron Maiden” y “Grave Digger” basados en *Apocalypse Now* y el de “Iced Earth” “Dracula” son C2.

En conclusión, parece que lo más adecuado para la subcategorización del tipo C es adoptar diferentes parámetros que proceden del análisis cinematográfico, lo que es un ejemplo más de la gran conexión entre estas dos manifestaciones artísticas, la música y el cine, y cuya máxima expresión son las “film covers”, versiones musicales del texto fílmico. Por tanto no es de extrañar que exista este gran paralelismo entre las adaptaciones cinematográficas de textos literarios y las diferentes subclases de tipo C, que, aunque están condicionadas por el formato sonoro, y, sobre todo, por la brevedad, también constituyen una versión, del tipo que sea (secuela, precuela, “remake”,...) de un texto literario.

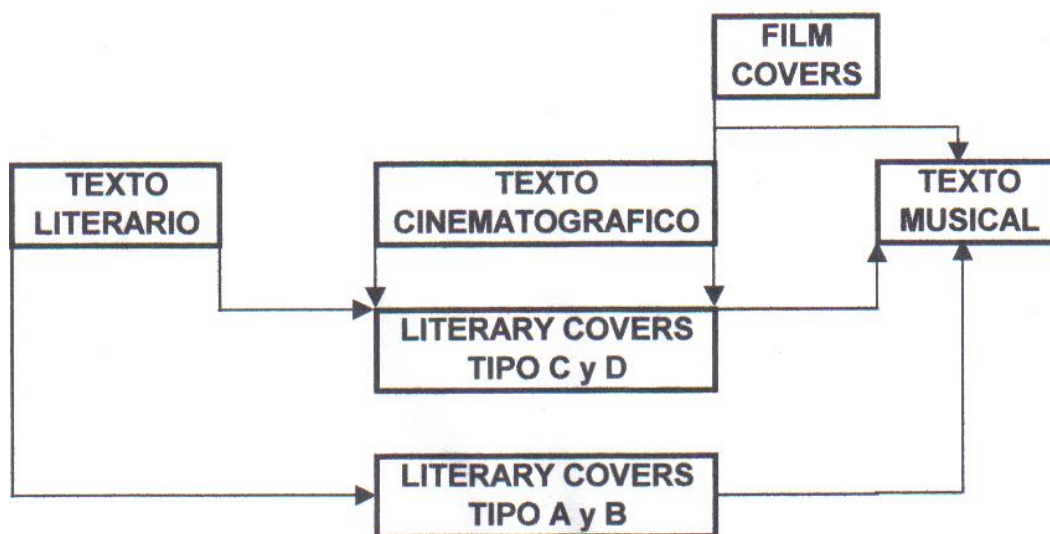
Subcategorización del tipo D: Para establecer dos subcategorías de las “literary covers” de tipo D, cuya principal característica es que son adaptaciones totalmente libres, la mejor opción es adoptar un criterio que distinga aquellas canciones que se refieren al texto (D1) y aquellas otras que tan sólo desarrollan el concepto general (D2) que han tomado del original literario y que, generalmente, está tan manipulado que es complicado establecer una relación directa. En cierto modo es la forma de decir cuál es más “literary cover” y cuál roza el límite. Una forma de representación gráfica, similar a la del tipo B y bastante esclarecedora es:

A) “LITERARY COVERS” DE TIPO D	
- Adaptaciones totalmente libres	
B) D1: Textuales	C) D2: Conceptuales
En mayor o menor medida hacen referencia al texto (Personaje)	Tan sólo aprovechan una idea normalmente deformada a conveniencia (Concepto)

Por un lado están las “literary covers” de tipo D1 (textuales) en las que hay una mayor referencia al texto, normalmente al personaje, aunque haya una deformación tan grande como en el tema de “Rob Zombie” y, en menor medida, el de “Halloween” “The Invisible Man”, o una apropiación o personalización, como los ejemplos del doctor Jekyll y Mister Hyde de “The Who” y “The Damned”. Por el otro, las “literary covers” de D2 (conceptuales) toman una idea o característica del relato, normalmente el concepto principal, el cual modifican a su antojo, como bien muestran los ejemplos de Frankenstein (“Alice Cooper” “Feed my Frankenstein” y “SNFU”), el hombre invisible (“The Breeders”), la máquina del tiempo (“Black Sabbath”) y el vampiro (“Marylin Manson” y “Rolling Stones”). En todos ellos hay un planteamiento de la idea o concepto principal de cada relato literario, pero que el artista musical ha desarrollado según le ha parecido.

1.3. "FILM COVERS"

Una buena muestra de la cantidad de conexiones y de la importancia de éstas entre la literatura, la música y el cine son las "film covers" y, con la inclusión de su estudio, que, como ya he explicado, ayuda y complementa el estudio de las "literary covers", aparecen una serie de conclusiones teóricas muy interesantes que relacionan directamente la fuente original, el texto literario o fílmico, con las "literary covers" (tipo A y B) o "film covers" y "literary covers" (tipo C y D).



Por tanto, como muestra la representación gráfica, la relación directa entre el texto cinematográfico y las "film covers" es similar a la relación del texto literario con las "literary covers", que frecuentemente son de tipo A y B; y que también pueden ser de tipo C cuando existe un texto secundario, basado en el principal. Si este texto secundario es fílmico, es decir, el guión de una película y está basado en una obra literaria, las "film covers" remiten directamente al texto literario, es decir, a la fuente original, por consiguiente también son a su vez "literary covers" de tipo C, y por esta razón se puede establecer que son "literary film covers", como se explica en el análisis sobre *Apocalypse Now* de "Iron Maiden" y "Grave Digger".

1.4. MODELO PROTOTÍPICO DE “LITERARY COVER”

Una vez realizado el estudio, otra conclusión interesante es establecer un prototipo de “literary cover” en dos niveles. En primer lugar, a un nivel general, e incluso universal, se puede considerar que las “literary covers” son temas de elaborada instrumentación y estructura musical, a menudo con introducciones acústicas, recursos adicionales atmosféricos (secuencias electrónicas u otros instrumentos), diferentes voces narrativas en la letra, etc., y en las que se puede deducir que se pretende una cierta difusión del clásico, cuya fidelidad al original determina su tipo o categoría. Otra peculiaridad es que suelen ser temas “largos”, entendiéndose por “largo” en el mundo del rock cuando una canción dura más de cinco minutos, ya que la media suele ser de tres minutos, que es lo que, más o menos, viene a durar un “single”, un tema cuyo formato está pensado para la difusión radiofónica.

En segundo lugar, centrándome en el corpus analizado, al modelo general de “literary cover” se le puede añadir algún rasgo definitorio más, sobre todo teniendo en cuenta la dimensión musical, concretamente la cuestión de los subestilos. Tal y como se puede inferir de este estudio, el tipo de “literary cover” analizada es frecuentemente un tema de “metal”, preferentemente “heavy” o “power” y, en menor medida, otros (“gothic”, “thrash”,...) y que cronológicamente fue compuesto a partir de los ochenta, coincidiendo con la proliferación de los subgéneros derivados del “heavy metal”. Otra clasificación interesante a considerar, desde un punto de vista teórico y bajo la óptica de los géneros musicales, es la de las “literary covers” de diferentes tipos y subestilos musicales en los que más abundan. De esta forma se puede decir, que en general, las “literary covers” de tipo A y B (incluso C) están compuestas por artistas de “heavy metal”, como atestiguan las grandes leyendas (“Iron Maiden”, “Judas Priest”, “Accept”, e incluso “Queen”), o de “power metal”, concretamente alemán (“Helloween”, “Running Wild”, “Grave Digger”, “Rage”, e incluso “Stormwitch”). En cambio, es frecuente encontrar que artistas de diferentes estilos componen en mayor medida “literary covers” de tipo D, desde leyendas del rock (“Rolling Stones” y “The Who”), “hard rock” (“Alice Cooper” y “Black Sabbath”), hasta grupos de “punk” (“SNFU”), “gothic” (“The Damned”) o “thrash” (“Cavalera Conspiracy”).

En resumen, se puede concluir que el fenómeno de las “literary covers” analizadas, aunque no exclusivo, sí que es mayoritario en los diferentes subestilos de “metal”; además se confirma la hegemonía del “power metal alemán” en la producción de versiones literarias basadas en la literatura fantástica decimonónica de habla inglesa en general, así como en las obras de los autores propuestos en particular, ya que en todos los estudiados hay, al menos, una canción de una banda germana.

1.5. CONCLUSIONES ACERCA DE LAS “LITERARY COVERS”

Una vez establecidas las principales conclusiones teórico-prácticas de esta investigación, se pueden extraer un amplio abanico de conclusiones entre las que destacan, tal y como adelanté en la propuesta para la elaboración de este trabajo (TD-4), por un lado las tienen un carácter estético-artístico, que son las que se explican a continuación en este apartado (1.5.), y otras que giran más en torno a lo socio-cultural, concretamente centradas en la historia del rock y su evolución, que conforman el primer apartado del próximo capítulo (2.1.).

1.5.1. CONCLUSIONES DE CARÁCTER DIDÁCTICO

Desde un punto de vista didáctico, una de las principales conclusiones que se pueden inferir es el gran potencial que tienen las “literary covers” para su uso en la enseñanza de la literatura inglesa en general, ya que este estudio es un ejemplo perfecto para desarrollar una metodología enfocada a la enseñanza de algunos de los principales escritores de la literatura fantástica decimonónica en lengua inglesa a través de canciones que versionan sus principales obras. Así pues, de igual manera que la música, y especialmente la letra de las canciones de rock’n’roll, es ya una herramienta común en las aulas de enseñanza de la lengua inglesa, a todos los niveles, las “literary covers” pueden jugar un papel activo y muy útil en la difusión de los clásicos literarios. A este respecto, un ejemplo revelador es la unidad didáctica ³³ propuesta para

33. Martínez Navajas, Jesús. "La influencia de la Narrativa Fantástica de H. G. Wells en el Rock'n'Roll." Madrid: Universidad Complutense. *Didáctica. Lengua y Literatura*, vol. 26 (2014): pags. 285-304

el estudio de los temas de “Queen” y “Black Sabbath”, en la que se detalla como impartir una clase, orientada al ámbito universitario (especialmente de filología inglesa), pero en la que también se puede incluir a personas muy interesadas tanto en la literatura como en el rock, y en la que en cualquier caso se pueden realizar modificaciones para dar cabida a otros niveles.

Por otro lado, desde un enfoque menos didáctico pero divulgativo, uno de los medios en los que mejor se puede explorar las “literary covers” es el radiofónico, ya que, tras la escucha del tema, se puede comentar la letra y su justificación como “literary cover” e incluso su categorización. En este sentido, sobre todo como divulgación del tema, conjuntamente a la investigación, he realizado un programa de radio en el que el contenido principal era la escucha y comentario de las “literary covers” analizadas.

Consideraciones del estudio músico verbal

En las “literary covers”, las adaptaciones de un texto original son un equilibrio entre lo que se hereda y la aportación de lo que quiere expresarse; los artistas de rock de cualquier subgénero influenciado por el gótico preservan la literalidad de sus letras y esbozan escenas dialogadas, teatralizando en sus conciertos, variando la transmisión musical de forma inusitada, reforzando su identidad acústica con la hibridez insólita de sonidos estridentes que no alejan al receptor de la comunicación sinfónica y verbal, sino que le conducen a su propia emoción. Estos hilos lingüísticos y melódicos envuelven como una tela de araña al oyente del concierto en directo. Apuestas vanguardistas en la constante eclosión de nuevos grupos y figuras estelares de los distintos subestilos han enriquecido el universo rock, democrático por excelencia, llevando al seguidor a «momentos de reverberación del mensaje primario» (Olivares, 207), creando la comunicación verbal con la voz del cantante. Ésta es la magia del concierto en vivo de una banda rock, algo irrepetible y que a pesar de los diferentes grados de popularidad y éxito (desde los grandes artistas tocando en estadios y festivales, hasta grupos locales tocando en pequeñas salas “underground”) crea un movimiento de culto con seguidores de todas las edades, que trascienden generaciones y producen emocionantes sensaciones de libertad.

La vivacidad comunicativa que los músicos de rock transmiten evocan una ruptura con la realidad: hábiles montajes comerciales majestuosos, melancólicos con un paisaje horrible que es una imagen visual atractiva para el descontento social, la ambientación perfecta para la textura musical agresiva que consigue así la captación de masas. Estos géneros musicales adolecen de primitivismo, aunque se impregna de una melancolía que ayuda a la poderosa composición instrumental y la fuerza de las voces que destacan su virtuosismo. El concierto en directo enciende al público que participa coreándolo. «El estribillo es una forma de innovación reiterativa que guarda una simetría verbal total o parcial en la interpretación» (Olivares, 211). La repetición del estribillo en esta religión laica del rock, es como una oración o un mantra que libera al oyente de sus tensiones: al repetir el estribillo quedará en el recuerdo la experiencia liberadora del concierto. Si este estribillo marca el final de una canción, la condensa y reafirma para ser recordada: «El estribillo es el alma de la composición músico – verbal » (Olivares, 217).

1.5.2. CONCLUSIONES DE CARÁCTER CRÍTICO

En el ámbito crítico hay una serie de conclusiones que se convierten en los principales argumentos para determinar el que, a mi juicio, es el verdadero exponente del género gótico contemporáneo. Hay toda una serie de conclusiones relacionadas entre sí, de las que se puede concluir que con el endurecimiento musical aumenta la inspiración literaria. Si bien mi punto de partida fue el “heavy metal”, con la proliferación de los diferentes subestilos del “metal”, se produce un considerable aumento de temas inspirados en literatura inglesa, concretamente fantástica del siglo XIX, tema de mi estudio. Para tratar de ser más conciso, se puede decir que la mayoría de las “literary covers” analizadas, si no todas, se encuadran dentro del género gótico, y se inspiran en novelas que se enmarcan dentro del “goticismo” del siglo XIX; tan sólo la novela de Stevenson *Treasure Island* y la de Conrad *Heart of Darkness*, no lo son tanto, aunque esta última, a pesar de que tampoco es verdaderamente fantástica, si que es cierto que su tratamiento del doble es muy cercano y se puede definir como gótico. Efectivamente esta inspiración se multiplica a partir del desarrollo de los subgéneros, en los 80 y los 90, y a pesar de que hay subestilos derivados del “heavy metal” mucho más duros, con incluso más

velocidad y sobre todo crudeza, como el “thrash” y el “death” por ejemplo, el “power” (o “speed”) de sonido más melódico se caracteriza por un mayor uso de la temática basada en los mitos, las leyendas y la literatura, de ahí que existan más “literary covers” que en cualquier otro subestilo..

El hecho de que todos los temas musicales analizados, excepto dos, se inscriben cronológicamente entre los últimos 35 años refleja que hay un aumento de versiones literarias a partir de los 80, coincidiendo con la proliferación de los subestilos más duros del rock. Además, el período en el que más “literary covers” se componen es del año 85 al 95, como prueban casi la mitad, catorce, de las canciones analizadas. Uno de los criterios de selección, aunque no prioritario, a la hora de establecer la compilación final ha sido intentar incluir el mayor número de bandas de diferentes subestilos posibles, para ofrecer cierta amplitud de perspectiva. Un último apunte desde el punto de vista cronológico es que las “literary covers” analizadas suponen una especie de breve historia del rock’n’roll y su evolución, con un ejemplo de cada década, excepto la de los 70, que con la inclusión de un tema de “Alan Parsons Project” hubiera bastado, por lo que se ha comentado someramente. Así que el trabajo considera dos canciones compuestas y editadas en los 60, nueve en los 80, diez en los 90, nueve en la primera década de los 2000 y dos en la segunda década; poniendo de relieve la continuidad del fenómeno de las versiones literarias en el rock en general y en el “metal” en especial. Desde un punto de vista geográfico, el fenómeno de la derivación estilística del rock más duro es una tendencia global, que evidencian las diferentes nacionalidades de los artistas, aunque se nota mucho la influencia de los dos ejes principales (Inglaterra y Estados Unidos), tanto que abundan los ejemplos americanos (siete de USA y dos de Canadá) y europeos (ocho de UK, seis de Alemania y uno de Suecia). Por tanto, las “literary covers” han existido a lo largo de toda la historia del género musical, que abarca desde más o menos la mitad del siglo XX hasta nuestros días y se le puede augurar un largo futuro.

Además de las “literary covers”, hay otros muchos aspectos en los que la influencia de la literatura en el rock’n’roll es notoria, incluso definitoria de un subgénero temático, como el “pirate metal” de los “Running Wild”. También hay

un marcado carácter a nivel estético (maquillaje, vestuario, escenografía, etc.) en el “vampire rock”, el “gothic rock” y el movimiento siniestro. Pero si hay un subestilo musical que aúna características temáticas y estéticas muy influenciadas por el género gótico es, en mi opinión, el denominado “metal gótico industrial” y cuyos artistas más representativos se han analizado en detalle en este estudio.

El “metal industrial” es el principal exponente del género gótico contemporáneo.

Una de las principales conclusiones a nivel de crítica de la investigación es la confirmación de que los artistas de rock son los verdaderos representantes del género gótico a finales del siglo XX y principios del XXI. A pesar de que a priori se puede considerar que son el cine y la literatura, sobre todo la de terror, tras ver los conceptos que plantean “Marilyn Manson” y “Rob Zombie”, yo creo que sus propuestas tienen más repercusión porque, a parte de considerar expresiones que contienen diferentes manifestaciones artísticas (las letras, el diseño gráfico, la escenografía y puesta en escena, los videoclips, etc.), tienen un marcado trasfondo social que va desarrollándose y evolucionando a lo largo de su trayectoria. Las canciones de sus diferentes discos tienen mayor repercusión, no sólo musical, sino también emocional e incluso ética; en cierto modo una canción lograda puede expresar una realidad socio-moral igual o incluso mejor, dependiendo del tema, que un libro o una película. A este respecto, los músicos tienen ventaja con los álbumes, ya que al incluir varios cortes pueden abarcar más o diversificarse, o, por el contrario, centrarse más en el asunto, aportando varias perspectivas.

Para aclarar el argumento anterior, voy a realizar una comparación que ilustra la existencia de una nueva generación del género gótico centrándome en el icónico personaje del vampiro. Dos ejemplos vampíricos del movimiento literario gótico contemporáneo son, por un lado, *Salem’s Lot*, como ejemplo de la obra de Stephen King, y, por el otro, las *Vampire Chronicles* de Anne Rice. En primer lugar, sin desmerecer para nada varios libros suyos, auténticos clásicos del terror, muchos de ellos con unas magníficas versiones cinematográficas, aunque algunos otros con fáciles y rápidas adaptaciones

más orientadas a apoyar cinematográficamente el “merchandising” del producto literario, lo cierto es, que la extremadamente prolífica carrera del escritor es más fruto del “show business” y el “bestsellerismo”, y en realidad se aleja mucho de un mensaje, llamémosle existencial, y transmite una sensación bastante artificial y deformada. En segundo lugar, las *Crónicas Vampíricas* de A. Rice, que se pueden considerar la recogida del testigo del *Dracula* de Stoker en el siglo XX; a pesar de la indudable calidad literaria avalada por el gran éxito de ventas y crítica, sin embargo, una vez más las adaptaciones cinematográficas son en algunos casos más inspiradas e innovadoras, como *Interview with the Vampire (Entrevista con el Vampiro)*, o en otros, subproductos comerciales como *The Queen of the Damned (La Reina de los Condenados)*, en la que por cierto aparece “Marilyn Manson” en la B.S.O., ya que el vampiro es una estrella del rock, imagen plausible y hasta lógica de la versión moderna del mito. Así que, salvando las distancias del formato y las barreras propias de cada manifestación artística, se puede establecer una comparación entre estos libros y los discos de “Marilyn Manson” y “Rob Zombie”, concretamente la trilogía del primero (*Antichrist Superstar*, *Biomechanical Animals* y *Holy Wood*) y del segundo, los álbumes de “White Zombie” (*La Sexorcisto* y *Astro Creep 2000*) y las dos partes de *Hellbilly Deluxe*, ya en solitario.

En mi opinión, el contenido es mucho más amplio en los discos por diferentes razones. En primer lugar, se ayudan de distintos soportes (gráfico, audiovisual, escénico, vestuario, etc.) con un marcado acento gótico en todo ello; además, las letras son por así decirlo más contemporáneas, ya que en ocasiones se refieren a sucesos o saberes puntuales, con todo tipo de matices. Crean un universo que se puede definir como una ficción deformada y distorsionada que trata sobre la realidad, de hecho, es una especie de demencia social y / o moral. Estos artistas no pretenden que creamos lo que dicen, sino que nos haga reflexionar sobre lo que pasa. La verdadera expresión del género gótico contemporáneo debe aunar forma y contenido, es decir, el verdadero heredero del gótico tiene que tener un trasfondo social y existencial para poder equipararse a la literatura gótica del XVIII y el rebrote

decimonónico, que es el campo específico de esta investigación, y el impacto que ambos causaron.

Por todo esto, y sin dudar de la calidad literaria de todos los autores literarios y cinematográficos contemporáneos, son los artistas de rock los que se ajustan más al ideal del género gótico en nuestros días, ya que, más allá de la popularidad y el “show business”, transmiten, con indudable contundencia sonora de calidad, temáticas que nos remiten al género, una respuesta a la realidad que da lugar a una manifestación cultural que bebe en unas fuentes y las renueva. No hay más que asistir a un concierto en directo de “Marilyn Manson” o “Rob Zombie”, para darse cuenta que los monstruos góticos del siglo XIX están en la estética del grupo, en su puesta en escena (vestuario, maquillaje, escenario, iluminación, etc.) y en sus canciones.

También cabe añadir que aparte del “metal gótico industrial”, hay otros subestilos en los que, además de tener un mayor o menor marcado acento gótico, hay una profunda huella vampírica, como el “black metal”, “death metal”, “doom metal”, “trash metal”, etc. o subgéneros temáticos como el “shock rock” o el propio “vampire rock”. La evocación gótica decimonónica es un truco escénico en todos los actantes de estos subestilos. Incluso es habitual ver que muchos de sus fans se disfrazan o visten como los personajes que los músicos representan. Tal y como hacían en los 80 los primeros góticos, desde entonces y hasta hoy en día, se consideran y denominan como “la tribu urbana de los góticos”. Por tanto mi elección, trata de ser representativa de este hecho, pero avalada por la indudable calidad musical, ya que hoy en día no es difícil encontrar en cualquier ciudad grande de Europa, EEUU o incluso Japón y Sudamérica, una banda autodenominada gótica. Sin duda, los artistas elegidos tienen, además de un reconocimiento internacional y una reputación musical, esa cualidad genial que conjuga lo viejo con lo nuevo, mezcla una temática y una estética antigua con texturas musicales decididamente modernas y tecnológicas.

En conclusión, en el “metal gótico industrial” el embrujo de lo vampírico se hace contundente, como en el caso de “Marilyn Manson” y “Rob

Zombie” que interpretan al cantar personajes de ultratumba y nos envuelven con sus voces abriéndonos nuevos caminos que ensanchan la contracultura y la diversifican en otros medios. La puerta de lo monstruoso y lo inaccesible de la literatura fantástica es tan ancha que por ella puede pasar no sólo el comic, sino también las series B y hasta cuentos infantiles. Hechizar desde el horror es el objetivo, y esto lo logra el “gothic rock” con interpretaciones que impregnan el aire con sus sonidos como la niebla de ultratumba y nos llevan al universo de sombras del vampiro. Estas sombras generan terror psicológico en los seguidores del género y en los actores que son poseídos por quien se cree vampiro y consigue, como el vampiro clásico, la sumisión de sus víctimas haciéndolas extensión de sí mismo, robándoles la energía psíquica, la sangre. En la nueva cultura globalizada nos encontramos con dos vertientes, la populista de los nuevos medios y la contracultural, más enérgica, que huye de lo facilón y lo cursi, y rescata el espíritu tenebroso y esencial del vampirismo. Es el rock quien da imagen al vampirismo, creando un estilo sofisticado de expresarse que además de estético tiene un componente social de ruptura con lo establecido que bien se puede considerar a éstos como los verdaderos herederos del género gótico en nuestros días.

Por último, y para terminar, otro ejemplo de la evidente relación entre el género gótico y el rock’n’roll es la estética denominada “steam punk”, que refleja el lado oscuro de finales del siglo XIX y principios del XX, que a menudo introduce elementos de ciencia ficción basados en inventos de la época remejorados, de ahí el término “steam” (vapor) en clara referencia a la tecnología reinante del XIX, o simplemente consiste en calaveras con estética de 1900, y el término “punk” hace referencia a la oscuridad y decadencia del goticismo de esa época. Aunque se inició en el “manga” de los 80, ha cobrado fuerza en los últimos tiempos y muchas tendencias actuales de moda, TV, Internet, etc., se inspiran habitualmente en esta estética; los ejemplos más ilustrativos y conocidos son las últimas versiones cinematográficas de *Sherlock Holmes*, protagonizadas por Robert Downey Jr., como Holmes y Jude Law como el Dr. Watson, en las que la reconstrucción digital del Londres victoriano disculpa algunas licencias que pueden desmerecer el concepto global.

2. OTRAS CONCLUSIONES RELEVANTES PARA LA INVESTIGACIÓN

2.1. CONCLUSIONES SOCIO-HISTÓRICAS: HISTORIA DE LA MÚSICA ROCK Y SU INFLUENCIA EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

Un objetivo secundario de esta investigación es proponer, desde el punto de vista histórico-musical, una historia del rock'n'roll contemporáneo a través de la carrera de algunas de las bandas más emblemáticas y representativas de los diferentes estilos, que han sido analizadas. Para lograrlo, he dividido los principales argumentos en dos apartados: el primero estudia los cuatro grandes grupos de bandas musicales analizadas que cronológicamente reflejan la génesis del género raíz del “metal” y el desarrollo de sus subestilos. El segundo es una mini-historia del rock confeccionada con las bandas que versionan a H. G. Wells, porque es en el que mejor se refleja esta cuestión, ya que los seis artistas representan el mayor número de subestilos.

Cuatro grandes grupos de artistas analizados que conforman un mapa de la evolución del rock&roll

El primer grupo lo componen las grandes estrellas del rock, que a menudo se suelen calificar de “Dinosaurios del rock”. En primer lugar, “The Who” es, junto a “Beatles” y “Rolling Stones”, uno de los tres nombres propios del rock británico de los 60, un clásico del rock contemporáneo, que tiene sus raíces en el rock'n'roll clásico de los 50, heredero de las músicas negras: “blues”, “funk”, “jazz”, “swing”, “soul”, etc. y que Elvis Presley versionó descubriéndola al público en general. Como los “Beatles” tomaron un camino más hacia el “pop”, no han sido considerados en esta investigación, pero los “Rolling Stones” influyeron enormemente en el desarrollo del rock, sobre todo en el “hard rock”, y por ello era difícil no incluir en el estudio su legendario tema satánico–vampírico. “The Who” es un referente de la cultura rock en general y del movimiento “mod” en particular que, como hemos visto, abrió muchos caminos y derribó barreras, y es un ejemplo emblemático del rock de los 60 o rock clásico (“60s classic rock”). En segundo lugar están los

precursores del rock más duro, es decir, los que originaron el “heavy metal” y todos sus derivados. En este aspecto destaca “Black Sabbath”, que fue una de las primeras bandas que contribuyeron a crear el sonido y la imaginaria del “metal”. Aunque el tema analizado no esté cantado por Ozzy Osbourne, el cantante que fue miembro original y cuya voz estará siempre ligada a la banda, su sustituto Ronnie James Dio es otra de las voces más icónicas del “metal clásico”. Además, otro artista precursor del “hard rock” y que acabó abrazando el “heavy metal” es “Alice Cooper”, artista sexagenario precursor de subgéneros estético-temáticos, como el “shock rock”, el “horror rock”, mezclando el “glam”, y que cuenta con un público masivo. Por último, aunque no menos importante, está “Queen”, que, además de dar fe del virtuosismo, tanto vocal como guitarrístico, es un destacado ejemplo de una banda de rock que experimenta y evoluciona con diferentes influencias y movimientos musicales. Desde el “rock sinfónico”, Freddy Mercury fue uno de los mejores cantantes de rock de todos los tiempos y “Queen” una de las bandas que conquistó el “main stream” y se instauró en el “star system”.

El segundo grupo está compuesto por los artistas que recogieron el testigo de los anteriores y otros como “Led Zeppelin”, “Rainbow” o “Deep Purple”, y fundaron y desarrollaron el “heavy metal” propiamente dicho. Con la biografía de “Judas Priest”, la de Rob Halford y la de “Iron Maiden” se puede leer la historia del “heavy metal”, que nació, igual que otros muchos subestilos, en Inglaterra. Cada banda es representativa de las dos primeras oleadas de “heavy metal” británico: “Judas Priest” es de la primera oleada (de los 70), junto a “Saxon” y “Motörhead”, y “Iron Maiden” es de la segunda (de los 80), de la NWOBHM. Así mismo también es muy significativa la inclusión de la banda alemana “Accept”, como ejemplo de la génesis del “heavy metal” en tierras germanas que dará lugar a la eclosión del “power metal”.

El tercer grupo está compuesto por los principales subestilos derivados del “metal”, como son el “thrash metal” (“Annihilator” y “Cavalera Conspiracy”), el “progressive metal” (“Crimson Glory”) y, sobre todo, el “power metal”. Éste último es el subgénero musical en el que más abundan las “literary covers”, como pone de manifiesto la inclusión de varios de sus precursores alemanes.

Además, en esta ocasión, hay representación de las dos principales tendencias de este subestilo de “metal”: el norteamericano y el europeo, como atestiguan los suecos “Wolf”, aunque, como se ha visto ampliamente, es en Alemania donde realmente tiene su núcleo principal. En representación del “power metal” americano he incluido dos temas de “Iced Earth”, pertenecientes a *Horror Show*, álbum que trata de ser una revisión de los clásicos del terror, y, en definitiva, del género gótico. El “power metal alemán” es el subestilo más estudiado en esta tesis, ya que incluye cuatro de las principales bandas precursoras (junto a otros como “Blind Guardian”, “Warlock”, “Gamma Ray”, etc.) como son “Running Wild”, “Rage”, “Grave Digger” y “Helloween”, sobre todo estos dos últimos que aportan dos temas cada uno, que muestran primeras obras del género y joyas posteriores que justifican su legado. Además, con la inclusión de “Stormwitch”, una banda de segunda (o de tercera), se demuestra la gran cantidad de “literary covers” que se facturan en el “power metal” germano.

El cuarto grupo está compuesto por otros subestilos no derivados del “metal”, y el que mejor se ajusta a la denominación de gótico. En primer lugar hay tres ejemplos del otro subestilo principal alternativo al “metal” como es la música “punk”, que es la tendencia musical más radical, tanto política como socialmente. Así que, además de la figura de “The Damned”, como representante del primer “punk rock” británico de los 70, que abanderó los “Sex Pistols”, la investigación contiene otros dos ejemplos: por un lado de la derivación al “hardcore punk”, concretamente el “hardcore melódico californiano” o “skate punk”, con “SNFU” y, por el otro lado, del mejor “indie rock” con “The Breeders”. En segundo lugar el tema analizado de “The Damned” muestra a la perfección cómo se anticipa el movimiento “gótico o siniestro” y las diferentes tendencias más oscuras, sobre todo estéticamente, como el “gothic rock”, “industrial”, “gothic metal”, “vampire rock”,... Un ejemplo de esta culminación es el “metal gótico industrial” de “Rob Zombie” y “Marilyn Manson”, que combina todas estas influencias (temáticas, sonoras, estéticas, etc.).

Breve historia del rock'n'roll y sus estilos derivados

El sexto objeto de estudio es especialmente útil y significativo para la investigación, porque el sonido de los artistas analizados es muy representativo de algunos subestilos, que, en gran medida, trazan una especie de línea de la evolución del rock'n'roll. La representación gráfica muestra el desarrollo temporal de los dos estilos matriz: el "hard rock" en la parte inferior y el "heavy metal" en la superior. Además, la flecha señala la evolución del "heavy metal" en cuanto a un sonido más duro y rápido, sobre todo veloz, con algunos subestilos, como el "power" y el "progressive", de los cuales las bandas "Helloween" y "Crimson Glory" son precursoras respectivamente. Como se ha visto, es en estos subestilos de "metal" donde aparecen más "literary covers" en general, y específicamente dentro del período estudiado; por eso el "heavy metal" es el estilo matriz que más exhaustivamente se ha investigado, y por eso dos grandes pioneros, como "Black Sabbath" y "Accept" no podían faltar.



Por otro lado, la otra línea más corta, con dos artistas, es un ejemplo más de las evoluciones temporales: del "hard rock" de los 60 al "indie rock" de los 90. Al haber transcurrido tres décadas se suman a las influencias primigenias ("blues", "folk", "soul", "funk", "country", etc.) otras que se han desarrollado, como el "rock sinfónico" primero, después el "punk" y el "hardcore", y más tarde muchos subestilos mezclados. Además representa dos extremos del mercado, ya que "Queen" es uno de los más grandes del rock con una trayectoria reconocida y superventas, un ejemplo de lo que se considera "mainstream"; por otro lado, "The Breeders" es un ejemplo del "indie" o circuito independiente más minoritario, pero igualmente reconocido a nivel musical, e

incluso más de culto, que contiene a su vez infinidad de subestilos y bandas que aún hoy en día conforman una gran parte de la cultura rock y probablemente sea uno de los motivos de su larga vida y eterna supervivencia.

En resumen, esta trayectoria estudiada del rock'n'roll es un ejemplo de una de las cientos de ramificaciones que han marcado y marcan hoy en día el pulso por la supervivencia de algo más que una tendencia musical, de una forma de entender la realidad y plasmarla con un sonido característico. Si además el texto musical se apoya en un clásico de la literatura, haciendo, en mayor o menor medida, justicia al texto original, esta canción merece ser considerada una "literary cover", aún a riesgo de que solamente haya sido compuesta en referencia al clásico por el mero "gancho" comercial. En el punto B.VI. he evidenciado que las canciones analizadas aportan algo que se basa, en unas mucho más y en algunas mucho menos, en las fantásticas ideas que H. G. Wells plasmó en sus inmortales escritos, lo que se puede aplicar también al resto de "literary covers" analizadas y sus respectivas fuentes literarias originales.

Para los aficionados al rock'n'roll en general y a la música "metal" en especial, me ha parecido importante tratar de ejemplificar con bandas icónicas de cada movimiento para trazar un mapa orientador, compuesto por diferentes ramificaciones similares al gráfico de este apartado, en el que se puede leer la historia de la evolución y el desarrollo del rock'n'roll, haciendo especial hincapié en su ramificación más dura en cuanto a sonido, ya que en ellas a menudo también aparecen propuestas que versionan o se basan en fuentes literarias para componer auténticas "literary covers".

2.2. CONCLUSIONES DEL ESTUDIO DEL PERSONAJE MALDITO

Por último, la tercera línea de investigación que a un nivel crítico-literario desarrolla este trabajo es “El personaje maldito en la literatura fantástica en lengua inglesa del siglo XIX”, que es la culminación del estudio realizado durante el período de doctorado³⁴, y cuyas conclusiones principales conforman tres grupos:

El primer grupo es el de los personajes malditos analizados anteriormente, es decir, el monstruo, el doble y el vampiro. En primer lugar, la criatura de Frankenstein es el verdadero personaje maldito principal de la novela de Mary W. Shelley, a pesar de que la deformación propiciada por las versiones cinematográficas da lugar a la confusión con su creador el Dr. Frankenstein, primer prototipo del “científico loco” literario. En segundo lugar del personaje maldito del vampiro, además de las diferentes versiones del Conde Drácula, merece destacar la diferenciación entre el vampiro “clásico”, más tradicional y antiguo que sigue el modelo de Drácula, frente al “neovampiro”, el nuevo vampiro totalmente edulcorado y descafeinado de las nuevas películas como las de la saga *Crepúsculo* (“*Twiligh*”), que como ya he comentado, el clásico es muy superior porque es más auténtico y sobre todo más malvado y maldito. El último elemento de este grupo es el exhaustivo estudio del personaje del doble. En las novelas *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de R. L. Stevenson y *The Invisible Man* de H. G. Wells se pueden ver claramente el doble interno en el binomio Dr. Jekyll / Mr. Hyde y en el de Griffin / Hombre Invisible, y en la obra de Conrad *Heart of Darkness*, el doble externo, Marlow / Kurtz y en la película *Apocalypse Now* Willard / Kurtz. Además, en el film de Coppola se puede establecer dos clases de personaje maldito (principal y secundario) en clara analogía con el cine, según la dimensión de su maldad, si es total o parcial, además también existe la posibilidad de un personaje maldito terciario o extra.

34. El primer trabajo sobre el vampiro de Drácula fue para la asignatura del período de docencia “La Mirada Ambigua: Visiones de la Alteridad y lo Monstruoso en la Narrativa Fantástica Victoriana”, y la línea de investigación para la obtención del DEA fue “El Personaje Maldito en la Literatura Fantástica Victoriana: El Monstruo, el Doble y el Vampiro”, como ya indiqué en la introducción.

El segundo, que es la principal novedad que aporta este trabajo, es el análisis del héroe romántico como personaje maldito, principalmente en la figura del anciano marino de *The Rime of the Ancient Mariner* de S. T. Coleridge, y como complemento el personaje de los piratas de *Treasure Island* de R. L. Stevenson. Ya que el anciano marino es el representante más gótico y mundano del héroe romántico, frente a los héroes míticos e irreales de Blake y Byron, me parece que encaja perfectamente por su carácter solitario, elegíaco y decididamente maldito con el triunvirato formado por el “monstruo, el vampiro y el doble”.

Por último, y no por ello menos importante, el tercer grupo lo conforman dos temáticas tan relacionadas con el personaje maldito como son la “ciencia ficción” de H. G. Wells y el “gótico americano” de E. A. Poe. En primer lugar, además de la invisibilidad de *The Invisible Man*, que se ha orientado más a la cuestión del doble, se han estudiado dos pilares fundamentales de la ciencia ficción creada por H. G. Wells: el viaje en el tiempo de *The Time Machine* y la invasión alienígena de *The War of the Worlds*. Igual de maravillosas que de malditas son las ideas de carácter científico y premonitorio de la narrativa de Wells, tanto por un lado la libertad de viajar en el tiempo como, sobre todo, por el otro la amenaza de un invasor del espacio exterior, con una tecnología superior, capaz de devastar nuestro planeta, una alteridad hasta entonces no planteada, el “otro” no humano es un ser extraterrestre; sin duda un nuevo tipo de personaje maldito malvado. El concepto alienígena de Wells es una advertencia de que hasta lo imposible puede ser posible, y a este ser con su rayo de calor y su platillo volante, le seguirán muchos más creando mitos, géneros y subgéneros en todas las manifestaciones artísticas de los siglos XX y XXI. En segundo lugar con E. A. Poe nos adentramos en las raíces y las sombras del “gótico americano”, desde el terror psicológico de “Ligeia”, lo macabro y lo arabesco de “The Pit and the Pendulum” y “The Masque of the Red Death”, a la semilla de la literatura detectivesca de “The Murders in the Rue Morgue”, pasando por el poema fundacional “The Raven”. No en vano el terror de Poe es el que más versiones ha generado en el rock’n’roll en general, y hay cientos de “literary covers” sobre sus obras, especialmente sus cuentos de terror.

D) BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA

1.1. FUENTES PRIMARIAS

- COLERIDGE, S.T. (1994). *S. T. Coleridge. A selection of His Finest Poems*. Ed. H. J. Jackson. The Oxford Poetry Library. Oxford University Press.
- (2007). *Balada del Viejo marinero y otros poemas*. Introducción de Harold Bloom. Selección y traducción literal de José María Martín Triana. Madrid: Visor libros.
- CONRAD, Joseph (1902). *Heart of Darkness*. Introduction and Notes by Gene M. Moore. Hertfordshire: Wordsworth Classics Editions, 1999.
- (1947). *The Portable Conrad*, Selected, edited, and with introduction and notes by Morton Dauwen Zabel. New York: The Viking Portable Library, 1968.
 - (1973). *Heart of Darkness*. Edited and introduction by Paul O'Prey. Londres: Penguin Books. 1983.
- POE, E. A. (1850). *Tales of Mystery and Imagination*. Introduction and notes J. S. Winley. Hertfordshire: Wordsworth Classics Editions, 2000.
- (1967). *Selected Writings of Edgar Allan Poe. Poems, Tales, Essays and Reviews*. Edited with an introduction by David Galloway. Harmondsworth: Penguin English Library.
 - (1973). *Tales of Terror and Fantasy*. Ten stories from *Tales of Mystery and Imagination* chosen and edited by Roger Landelyn Green, with colour plate and line drawings by Arthur Rackham. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd.
- SHELLEY, Mary W. (1831). *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Edited by M.K. Joseph. Oxford World's Classics. Oxford University Press, 1994.
- STOKER, Bram (1897). *Dracula*. Ed. Nina Auerbach & David J. Skal. Nueva York: Norton (Norton Critical Edition), 1997.
- STEVENSON, R. L. (1883). *Treasure Island*. Londres: Penguin Popular Classics, 1994.
- *La isla del Tesoro*. Ilustrado por François Place. Comentado por Jean Randier. Traducción: A. Fuentes. Madrid: Ediciones SM, 1996.
 - *La Isla del Tesoro*. Traducción: María Durante. Madrid: Editorial Anaya, 2011.

- (1886). *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Londres: Penguin Popular Classics, 1994.
 - (2005). *Memoria para el olvido*. Los ensayos de Robert Louis Stevenson. Edición de Alberto Manuel. Traducción: Ismael Attrache. Madrid: Editorial Siruela.
 - (2006). *Recuerdos y semblanzas*. Traducción: Ana Escartín. Barcelona: Editorial Siete mares.
- WELLS, H. G. (1897). *The Time Machine and The Invisible Man*. Nueva York: Digireads.com, 2009.
- (1897). *The Invisible Man*. With an introduction by Christopher Priest. Londres: Penguin Classics, 2005.
 - (1898). *The War of the Worlds*. With an introduction by Brian Aldiss and notes by Andy Sawyer. Londres: Penguin Classics, 2005.
 - *The War of the Worlds*. Classics Illustrated nº 1. Thatcham: Classic Comic Store Ltd. 2010.

1.2. FUENTES SECUNDARIAS

- ARRIES, Javier (2007). *Vampiros. Tratado de historia y leyendas de un mito que se resiste a morir*. Bestiario de Ultratumba. Barcelona: Zenith / Planeta, 2014.
- ARTWOOD, Dave (2010). *Iron Maiden British Metal*. Londres: Abstract Sounds Books Ltd.
- BIANCIOTTO, Jordi (2008). *Guía universal del rock de 1990 hasta hoy*. Una mirada global al rock del siglo XXI. Barcelona: Ma Non Troppo, Robinbook.
- BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio (1998). *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha.
- (2000). *Vampire Chronicle. Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*. Zaragoza: Ediciones Unaluna.
- CAMARERO, Jesús (2008). *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Colección Pensamiento crítico / Pensamiento utópico. Barcelona: Editorial Anthropos.
- CLARKE, J. (1976). "Subcultures, Culture and Class". S. Hall and T. Jefferson (eds). *Resistance through Rituals*. Londres: Hutchinson.

- CHESTERTON, G. K. (2001). *Robert Louis Stevenson*. Traducción Aquilino Duque. Madrid: Editor de Pretextos. Fundación ONCE
- CONDE SILVESTRE, Juan Camilo (1994). *Crítica literaria y poesía elegíaca anglosajona: “Las ruinas”, “El exiliado errante” y “El navegante”*. Murcia: Universidad de Murcia.
- CORBEN, Richard (1985). *Edgar Allan Poe. La caída de la casa Usher y otros relatos*. Obras Completas de Richard Corben, nº4. Barcelona: Toutain Editor.
- DE AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1972). *Teoría de la Literatura*. Versión española de Valentín García Yebra. Biblioteca Románica Hispánica dirigida por Dámaso Alonso. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1986.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Antonio y NAVARRO, Antonio José (2000). *Frankenstein, El Mito de la Vida Artificial*. Madrid: Ediciones Nuer.
- GARCÍA NIETO, Ricardo (2012). *Diecinueve poemas y una traducción (El Cuervo)*. Sevilla: Editorial Alfar.
- GELDER, Ken. (1994). *Reading the Vampire*. Londres: Routledge, 2006.
- GRELLET, Françoise y VALENTIN, Marie-Hélène. (2013) *An Introduction to English Literature. From Philip Sidney to Graham Swift*. Paris: Hachette Supérieur.
- MALLORY, Michael (2009). *Universal Studios Monsters: A Legacy of Horror*. Nueva York: Universal Studios Publishing.
- MANLY P. HALL (2015). *Las enseñanzas secretas de todos los tiempos*. Trad. Alejandra de Voto. MR. Barcelona: Editorial Planeta.
- MARIGNY, Jean y DU CHÉNÉ, Céline (2009). *Dracula, prince des ténèbres*. Dieux, Mithes & Héros. Paris: Larousse.
- MELLOR, Anne K. (1988). *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. Nueva York: Routledge.
- OLIVARES MERINO, Julio Ángel (2000). *Introducción a la Estilística del Pentagrama*. Jaén: Grupo Editorial Universitario.
- (2001). *Cenizas del plenilunio alado: Pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a Drácula: tradición literaria y folclórica*. Jaén: Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén.
- PEROJO ARRONTE, M^a Eugenia (1997). *S. T. Coleridge, Kubla Khan y el reto de la poesía*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- STOREY, John (2003) *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Georgia: University of Georgia Press.
- VEGA, María Jesús y CARBONELL, Neus (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Editorial Gredos.
- VV. AA. (2001). *The Rolling Stone. Enciclopedia of Rock&Roll* (revised and updated for the 21st century). Edited by Holly George-Warren, Patricia Romanowski and Jon Pareless. "A Rolling Stone Press Book". Nueva York: Fireside.
- (1995) *The Virgin History of Rock'n'Roll*. Consultant Editor: Paul Du Noyer. Londres: Virgin Book produced by Carlton Books Limited, UK.
- WILLIS, P. (1978). *Profane Culture*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

2. DISCOGRAFÍA

I. S. T. COLERIDGE

- IRON MAIDEN. *Powerslave*. (1984). Emi Records Ltd.

II. MARY W. SHELLEY

- ALICE COOPER. *Hey Stoopid*, (1991). Epic Sony Records
- ALICE COOPER. *Constrictor*. (1986). MCA Records.
- HELLOWEEN. *Keeper of the Seven keys Part II*. (1988). Noise Records
- ICED EARTH. *Horror Show*, (2001). Century Media Records
- SNFU. *The one voted most likely to succeed*, (1995). Epitaph records

III. R. L. STEVENSON

- THE DAMNED. *The Black Album*. (1980). Chiswick Records
- JUDAS PRIEST. *Demolition*. (2001). SPV-Steamhammer Records
- RUNNING WILD. *Pile of Skulls*. (1992). Circle Blue Music inc
- THE WHO. *Call me lightning* (single) & *Magic Bus* (single UK). (1968). Decca Records
- WOLF. *Legions of Bastards*, (2011). Century Media Records

IV. BRAM STOKER

- ICED EARTH. *Horror Show* (2001). Century Media
- MARYLIN MANSON. *Eat me, Drink me*.(2007). Interscope.
- ROB ZOMBIE. *HellBilly DeLuxe* (1998). Geffen.
- THE ROLLING STONES. *Beggars Banquet*. (1968). Decca Records.
- STORMWITCH. *Stronger than Heaven*. (1986). Intercord Recordings

V. J. CONRAD

- CAVALERA CONSPIRACY. *Inflikted*. (2008). Road Runner Records.
- GRAVE DIGGER. *Heart of Darkness*. (1995). Nuclear Blast Records.
- HALFORD. *Crucible*. (2002). Metal Is Records
- IRON MAIDEN. *The X Factor*. (1995). Emi.

VI. H. G. WELLS

- ACCEPT. *Blood of the Nations* (2012). Scarecrow.
- BLACK SABBATH. *Dehumanizer* (1992). Reprise.
- BREEDERS, THE. *Last Splash* (1994). 4AD.
- CRIMSON GLORY. *Astronomica* (1999). Spitfire (USA) / Rising Sun (Europe)
- CRIMSON GLORY. *War of the Worlds* (2000). EP, Spitfire.
- HELLOWEEN. *The Legacy: Keeper of the Seven Keys*.Part III. (2005). Scarecrow.
- QUEEN. *The Miracle* (1989) Parlophone (EMI).

VII. E. A. POE

- ANNIHILATOR. *Alice in Hell* (1989). Roadrunner Records.
- CRIMSON GLORY. *Transcendence* (1988). Roadrunner Records.
- GRAVE DIGGER. *The Grave Digger* (2001). Nuclear Blast Records.
- IRON MAIDEN. *Killers* (1981). EMI.
- RAGE. *The Missing Link* (1993). Noise Records