

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Licenciado en Comunicación Audiovisual

---



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA  
SUPERIOR DE GANDIA

**“El rock y lo sagrado.  
Sexualidad, rebeldía y sacrificio en la  
imagen de la estrella del rock”**

**TRABAJO FINAL DE CARRERA**

Autor/es:

**Laura Manzanaro Muñoz**

Director/es:

**José Pavía Cogollos**

**GANDIA, 2013**

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	
1. Objetivos.....	3
2. Estado de la cuestión.....	4
3. Metodología utilizada.....	6
II. PRIMERAS CONSIDERACIONES.....	7
1. Lo sagrado.....	7
1.1. La religión como cosa social.....	7
1.2. Los símbolos religiosos.....	9
2. La estrella.....	12
2.1. Las estrellas cinematográficas.....	12
3.2. La estrella del rock.....	13
III. ESTUDIO PERSONAL.....	15
1. Elvis Presley y la sexualidad.....	15
1. 1. Contexto: los años cincuenta.....	16
1.1.1. La sexualidad de la imagen de Elvis.....	16
1.1.2. La importancia de la sexualidad femenina.....	17
1.1.3. Una sexualidad natural.....	18
1. 2. La masculinidad en la música popular.....	21
1.2.1. Nociones de género y música popular.....	21
1.2.2. El rock como música masculina.....	21
1.2.3. Rock y sexualidad: el <i>cock rock</i> .....	22
1. 3. Movilidad entre Géneros.....	24
1.3.1. Narcisismo.....	25
1.3.2. El adolescente andrógino.....	26
1.3.3. El <i>grano</i> de la voz.....	29
2. Rebeldía y heroicidad: el mito de la estrella.....	31
2. 1. La emancipación juvenil.....	31
2. 2. El tipo subversivo en la estrella.....	33
2. 3. El proceso de creación de la estrella.....	34
2. 4. El mito de la estrella.....	36
2. 5. El héroe problemático.....	38

3. El sacrificio.....	41
3.1. Una introducción a la teoría del sacrificio de René Girard.....	42
3.2. Las víctimas del sacrificio.....	43
3.3. Una sociedad en crisis: la elección de una víctima adecuada.....	45
3.4. La transgresión del héroe.....	46
3.5. El sacrificio en el rock.....	48
IV. CONCLUSIONES.....	51
V. BIBLIOGRAFÍA.....	54
VI. FILMOGRAFÍA.....	56

# I. INTRODUCCIÓN

## 1. Objetivos

A priori, nuestro objetivo es determinar qué relación existe entre el rock y lo sagrado. El acercamiento al tema lo hemos planteado desde tres perspectivas: la sexualidad, la rebeldía y el sacrificio.

La intención es, para ello, analizar imágenes concretas de estrellas del rock, seleccionando aquellas cuya relevancia supere el terreno musical. Es importante señalar que cuando hablamos de imagen (véase más adelante el apdo. II.2.1) nos referimos a: "una compleja configuración de signos visuales, verbales y auditivos" (Dyer, 2001: 53), y no solo a lo visual.

Nos interesa especialmente obtener respuestas interrogando a las imágenes en relación a su contexto histórico y social concreto. Esto nos acercará en mayor medida al porqué de su elevada posición dentro del colectivo.

Asimismo, profundizar en el campo de estudio de la cultura popular, desde áreas como la sociología, la musicología, o la teoría de las religiones, se presenta como una oportunidad muy atractiva. Un primer contacto con esta área de estudios va a servir para futuras inmersiones en temas de la misma índole.

Cuando hablamos de temas como la rebeldía en manifestaciones culturales del siglo XX, también parece imprescindible investigar acerca de elementos de la tradición literaria occidental, pues toda expresión cultural es fruto de la evolución de otras más antiguas.

En definitiva, queremos estudiar el fenómeno de las estrellas del rock y su cercanía a lo sagrado, teniendo en cuenta su contexto particular y la tradición cultural que envuelve a sus imágenes.

## 2. Estado de la cuestión

Las fuentes consultadas tratan, por separado, tres temas: el rock, la estrella y lo sagrado. El enfoque de los autores a los que hemos consultado es, casi siempre, sociológico, pues consideramos que las claves del asunto abordado son de carácter social.

Son muchos los autores que han escrito sobre la religión, desde la sociología y la psicología, a lo largo del siglo XX. La visión en la que hemos apoyado nuestro trabajo es la del sociólogo Émile Durkheim, en *Las formas de la vida religiosa* (1912), que recoge una explicación de lo religioso como cosa social. Pero el autor que más va a influir la investigación es René Girard, en *La violencia y lo sagrado* (1972); su teoría plantea el sacrificio como origen de toda forma cultural, y la religión como reguladora de la violencia.

En los estudios académicos sobre la música popular destaca el nombre de Simon Frith, quien se ha dedicado, con especial interés, al rock. Pionero en este campo, desarrolla una sociología del rock en *Sound Effects : youth, leisure, and the politics of rock* (1981)<sup>1</sup> y *Performing Rites: on the value of popular music* (1996). Asimismo, coedita *On record: rock, pop, and the written word* (1990), donde dedica el capítulo "Rock and Sexuality" al asunto del género en el rock.

Otro tema que nos va a ocupar, todavía dentro de esta música, es la masculinidad, objeto del estudio realizado por varios académicos en *Oh Boy: Masculinities and Popular Music* (2007). También *Performing Masculinity* (2010) se interesa por "lo masculino", en ámbitos culturales diversos, entre ellos la música rock. Por otro lado, centrándose en la imagen de Elvis Presley, Erika Doss trata la fluida representación de la sexualidad y el género llevada a cabo por la estrella, en *Elvis culture: fans, faith and image* (1999).

La cuestión del estrellato la afrontaremos con la ayuda de Richard Dyer. Las obras consultadas son *Las estrellas cinematográficas* (1979) y *Heavenly Bodies* (1986). La primera la hemos utilizado como guía para acercarnos a la estrella como imagen, y para analizar la ideología que se lee en ella; nos interesa, sobre todo, el tema de la subversión y la rebeldía, de gran importancia en el mundo del rock. En la segunda, el

---

<sup>1</sup> Se trata de una revisión de *Sociology of rock* (1978), del mismo autor.

capítulo "Monroe and sexuality" se relaciona en gran medida con el asunto de la sexualidad en las imágenes del rock.

En *Les Stars* (1957), Edgar Morin reflexiona sobre la condición sagrada de la estrella de cine. En la última parte, analiza la figura de James Dean y su heroicidad, afirmando que la muerte del actor inaugura una nueva era del *star-system*, en la cual estará formado por las estrellas de la música popular.

En relación al asunto concreto de "el rock y lo sagrado", existe muy poca bibliografía, y de escasa relevancia. Por una parte, ha llegado a nuestras manos *La loi du rock* (1998), de Claude Chastagner. Aquí, el autor ya establece una analogía, basándose en la obra de Girard, entre el concierto rock y el ritual de sacrificio, situando a la estrella como víctima.

Otra obra, aunque interesante en menor medida para el presente trabajo, es *Le sacré du rock. De la diabolisation à la sacralisation* (2012), de Steven Jezou-Vannier. Se trata de una historia del rock, desde sus orígenes hasta la actualidad, y su estrecha relación con lo sagrado; del blues, designado como la "música del diablo", a las estrellas del rock, adoradas como dioses del Olimpo.

### 3. Metodología

Tras la búsqueda bibliográfica sobre los tres temas que hemos explicado en el apartado anterior, hemos elaborado un marco teórico, recogiendo las ideas esenciales que guiarán el trabajo. Asimismo, la lectura de estos textos nos ha aportado métodos de investigación, sobre todo en el caso de *Las estrellas cinematográficas* y *Heavenly Bodies*, de Richard Dyer, y *Performing Rites: on the value of popular music*, de Simon Frith.

El siguiente paso ha consistido en la selección de aquellas estrellas de rock que representen la "esencia" de esta música, guiándonos por los aspectos de sexualidad transgresiva o rebeldía legibles en sus imágenes. La investigación nos ha llevado a dedicar una gran parte del trabajo a la imagen de Elvis Presley, primera estrella del rock. Esto abría nuevas posibilidades, y debíamos definir qué etapa íbamos a analizar, además de qué fotografías, obras cinematográficas, o textos eran representativos de la estrella.

La tercera parte se centra en la relación de este análisis con la teoría expresada por René Girard en *La violencia y lo sagrado*. Volvemos a lo religioso, que tratábamos al comienzo del trabajo, pero esta vez estableciendo una analogía entre el rock y el sacrificio, en su función y estructura.

## II. PRIMERAS CONSIDERACIONES

### 1. Lo sagrado

#### 1.1. La religión como cosa social

En su obra *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912), Durkheim nos ofrece un lúcido acercamiento a la práctica y al pensamiento religioso. Así, si se pretende hablar de lo sagrado, esta obra es una referencia que, a pesar de ser pionera en el estudio social de las religiones, no ha envejecido. Su enfoque pretende ir más allá del simple estudio de las religiones primitivas, pues es su objetivo explicar la realidad del hombre, y "revelarnos un aspecto esencial y permanente de la humanidad" (Durkheim: 3. Citamos por la edición de 2001). La teoría religiosa, además de examinar el carácter social de la ceremonia o el ritual, indica la naturaleza del conocimiento humano. Para Durkheim, la religión no solo nos descubre lo que la gente piensa sino fundamentalmente en qué y cómo piensa (Jenks, 2005: 38).

Nuestro objetivo es investigar de qué modo interviene el pensamiento religioso en la relación que se establece entre el público y la estrella del rock. El carácter social tanto del concierto como de la escucha privada del rock es evidente. No intentaremos establecer un simple paralelismo entre el ritual religioso y las actividades realizadas por los integrantes del universo del rock. Nos proponemos, más bien, analizar los mecanismos que mueven la identificación, la adoración y el comportamiento colectivo de la audiencia, elementos que tienen en común la vida religiosa y la cultura rock. Por tanto, el estudio de Émile Durkheim, con la intención de obtener una mirada abierta sobre el fenómeno, nos va a proporcionar una base sobre la que apoyar nuestro trabajo.

La primera tesis que establece el autor es que la característica de toda religión consiste en separar lo profano y lo sagrado: esta clasificación es la base del pensamiento religioso. Son dos categorías completamente diferentes, son dos órdenes distintos; no se puede comparar a ninguna otra oposición, pues no son el lado opuesto de la misma naturaleza, como el Bien o el Mal lo son de la categoría de lo moral. Esta heterogeneidad degenera a menudo, nos dice Durkheim, en antagonismo; se exige al



fiel que lleve una vida libre de lo profano. La liberación última y definitiva de lo profano es el suicidio religioso (2001: 54-56).

La tensión constante entre lo sagrado y lo profano, que amenaza con el contagio y la destrucción del orden de las cosas sagradas que forman la religión, es entendida por Durkheim como la tensión entre lo individual y lo colectivo. Lo sagrado es, pues, todo lo que mantiene a la sociedad unida y le proporciona bienestar moral y armonía. En el lado contrario, lo profano es el egoísmo que empuja al individuo a actuar por sí mismo sin coacción de las prohibiciones totémicas, que tienen la función de mantener la cohesión social. Es la manera de demostrar que el ritual y la creencia religiosa tienen una función real, no son gratuitos. De ellos depende la supervivencia del colectivo (Jenks, 2005: 42).

El autor nos adelanta, ya al principio de la obra, que la conclusión del libro es que lo religioso es una cosa social. "Las representaciones religiosas son representaciones colectivas de realidades colectivas, y los ritos surgen en el seno de grupos" (Durkheim, 2001: 15). No podemos buscar la razón de los rituales en los rituales mismos; la eficacia de las prácticas religiosas es moral. La celebración periódica del sentimiento religioso, mediante los ritos, no sirve sino para reforzar el bienestar moral de la comunidad. "La verdadera justificación de las prácticas religiosas no está en los fines aparentes que ellas persiguen, sino en la acción invisible que ejercen sobre las conciencias", afirma Durkheim (2001: 516).

Del mismo modo, cuando hablemos de las prácticas que tienen lugar en el mundo del rock, buscaremos el motivo de las mismas en la "acción" moral que ejercen sobre el colectivo, y no en las características particulares de cada una de ellas.

Así, continúa el sociólogo, la vida religiosa eleva al hombre por encima de su individualidad; los sentimientos se engrandecen cuando se expresan en comunidad. El hombre ya no es uno, sino parte de algo más grande que él. Durkheim explica esto mediante las condiciones de la actividad psíquica bajo el influjo de la colectividad; hay ocasiones en que, bajo circunstancias extraordinarias, tiene lugar una mayor interacción social, de la cual surge algo nuevo, "una efervescencia general, característica de las fuerzas revolucionarias o creadoras". La intensidad de la afectividad "solo puede satisfacerse con actos violentos, desmesurados". Durkheim habla aquí del poder que inviste la muchedumbre al orador, quién parece dominado

por alguna fuerza superior a él mismo y lo empuja a expresarse con una "grandilocuencia que suena ridícula en circunstancias ordinarias". Es la colectividad quien habla, a través del individuo (2001: 302-303).

El público, así, sería el que inspira al individuo a realizar estos actos desmesurados y fuera de lo común. Como las fuerzas revolucionarias, toda la energía del colectivo se manifiesta en una sola.

## **1.2. Los símbolos religiosos**

Sin embargo, esta comunidad no puede existir sin una representación, sin un símbolo que de forma a este sentimiento colectivo. "Las representaciones colectivas atribuyen muy a menudo a las cosas con las que se relacionan, propiedades que no existen en ellas... pueden hacer del objeto más vulgar un ser sagrado y muy poderoso" (2001: 328). De esta manera, según Durkheim, de la creación de símbolos depende la existencia de los sentimientos sociales. Lo que se representa en ellos no es más que la conciencia moral del conjunto social. Mediante la comunión, se unen todos los sentimientos individuales en uno solo. Todo objeto religioso es sagrado. Esto se lo proporciona una potencia llamada de muchas maneras, pero presente en todas las sociedades primitivas. En su estudio, Durkheim habla del *mana*, y lo define como todo aquello que posee lo sagrado, un carácter que lo distingue del resto de las cosas. Es una fuerza que se adhiere a todo tipo de objetos o seres, invistiéndolos de lo sagrado. "Los espíritus, demonios, genios, dioses, etc. son solo formas concretas de ha tomado esta energía, esta 'potencialidad'" (2001: 283).

Cuando el *mana* se posa sobre algún objeto, no debemos buscar la causa en el objeto mismo, pues lo sagrado se contagia independientemente de la naturaleza del contenedor. Lo que inspira el sentimiento religioso, y por tanto provoca la atracción característica del *mana*, para Durkheim, son las "impresiones de bienestar y de dependencia que la acción de la sociedad provoca en las conciencias" (2001: 464).

Hasta los objetos más insignificantes pueden cumplir este papel. Aquí podríamos hablar de lo que sucede con cada trozo de ropa, mechón de pelo, o cualquier otra cosa con la que la estrella tiene contacto. Es una especie de *mana* lo que se contagia, sin importar qué naturaleza tenga el recipiente.

Los símbolos también pueden ser personas, pues la necesidad de la sociedad de lo sagrado puede llegar a la divinización del hombre que posee lo que el colectivo piensa de sí mismo. Durkheim afirma que "bajo el símbolo, hay que saber alcanzar la realidad que él representa y que le da su significación verdadera" (2001: 4), que es la conciencia social de los individuos en colectividad.

El sociólogo estudia las sociedades totémicas, pues son la forma más antigua de sociedad que existe, y por tanto de forma religiosa. Así, los grupos sin estructura social se *auto-objetizan* en objetos materiales como tótems: el tótem actúa como emblema con el cual el miembro se identifica y, a través de la identificación, forma parte del grupo. Parece, en los estudios de Durkheim, que los tótems muestran los comienzos del entendimiento. No son objetos por ellos mismos, sino que se colocan en el lugar de cosas y formas de relacionarse; son metafóricos. Actúan como mediadores entre la realidad material y la conciencia, y dejan ver un trabajo de interpretación y de reflexión (Jenks, 2005: 43).

La representación común, por tanto, es lo que organiza al grupo en torno a sus ideas compartidas. La importancia del objeto es mínima; es por esto que quién sea la estrella del rock no va a ser tan importante como lo que representa. En un colectivo sin estructura social formal, como lo es la audiencia de un concierto rock, la necesidad de un símbolo común investirá a la estrella de poder ilimitado.

En las sociedades totémicas, los individuos, en el contexto de ciertos rituales, imitan los movimientos y gritos del animal totémico. Son los llamados ritos miméticos. ¿Con qué objetivo? Para el sociólogo, es una forma de probar su pertenencia a una misma comunidad moral. "El australiano trata de parecerse a su tótem como el fiel de las religiones más avanzadas trata de parecerse a su dios". El rito mimético es, afirma Durkheim, un "medio de comunicarse con el ser sagrado, es decir, con el ideal colectivo que éste último simboliza" (2001: 513). De nuevo, el dios o ser sagrado no es más que un ideal colectivo que los individuos tienen de sí mismos como grupo.

También el fan trata de parecerse a su ídolo, como el australiano trata de parecerse a su tótem. Vestimenta, actitud y formas de hablar, entre otras cosas, hacen manifiesto este paralelismo. Son, como trataremos más adelante, formas de identificación. Y Edgar Morin, como también veremos en profundidad más adelante (apdo. III.2.4),

afirma que la relación entre la estrella y sus seguidores se basa en la identificación y la imitación.

La unión de los sentimientos individuales en uno común, que eleva al hombre por encima de sus espontaneidades, se *objetiviza* mediante cosas concretas (objetos, personas, lugares) que actúan de símbolo. Son estas representaciones las que identifican a los miembros del grupo, y por esta común identificación quedan unidos en sociedad. Tótem, imagen, ritual y su repetición funcionan como reafirmación de la fe común. La separación entre lo sagrado y lo profano, que define a toda religión, es pues la lucha entre lo colectivo y lo individual, la conciencia moral de la sociedad y el egoísmo individual.

El rock surge en los años cincuenta, momento de máxima expansión de la cultura popular de masas. El rígido sistema religioso va a dar paso a una estructura más flexible, dominada por los gustos del mercado. Esta pérdida de rigidez conlleva cierta "crisis" de lo sagrado, y requiere nuevos espacios simbólicos (idea en la que profundizaremos en los apartados III.2 y III.3). El rock es una música creada por y para jóvenes, que ya no comparten el mismo sistema de representación que la generación adulta. Así, los nuevos símbolos, mediante los cuales los adolescentes se identifican como colectivo, son las estrellas del rock. Analizar sus imágenes nos va a dar las claves para entender hasta qué punto su función es cercana a la religiosa.

## **2. La estrella**

### **2.1. Las estrellas cinematográficas**

El enfoque de Richard Dyer es un estudio de las estrellas no como personas reales, sino como determinadas significaciones; lo analizable no es la persona detrás de la imagen, sino los significados que esta imagen reúne. El autor propone un estudio como fenómeno social, como imagen y como signo. Los tres acercamientos incluyen el concepto de ideología, definida como "conjunto de ideas y representaciones a través de las cuales la gente, de forma colectiva, da sentido al mundo y la sociedad en que vive" (Dyer, 2001: 12).

El autor se acerca a las estrellas no con la intención de determinar cuál es el significado correcto que éstas encierran, sino establecer qué significados se pueden encontrar en los análisis legítimamente. Para ello, debemos interrogar sus imágenes. Dyer nos define la imagen de la estrella no como lo visual, sino como "una compleja configuración de signos visuales, verbales y auditivos". Esta imagen se manifiesta "no solo en las películas sino en cualquier texto mediático" (2001: 53). Así, no solo analizaremos a la estrella de rock en sus álbumes o conciertos, sino en cualquier película, declaración, fotografía o artículo de prensa.

Las estrellas pueden leerse desde distintas perspectivas; la selección de determinadas estrellas debe basarse, según Dyer, en que representen ciertos tipos determinados, que conlleven connotaciones políticas, sexuales, etc., sea consciente o inconscientemente (2001: 12).

Y esta elección, asimismo, nos va a dar las claves del contexto en el que alcanzan el éxito. La relación entre lo que representa determinada figura pública y su época se define a través de la noción de carisma. Para entender por qué tenemos estas estrellas y no otras, Dyer se pregunta qué hace a ciertas estrellas carismáticas.

Esta cualidad debe entenderse como el resultado de una relación entre el individuo y su contexto particular, y no como algo universal. E.A. Shills, citado por Dyer, define el carisma como la conexión del individuo con algún rasgo muy central de la existencia del hombre, y con el cosmos donde vive. Esto debe entenderse no como algo general y único, sino como una especificidad cultural determinada (Dyer, 2001: 50).

Otra visión es la de Eisenstadt, que afirma que el carisma es efectivo cuando "el orden social es incierto, inestable y ambiguo y cuando la figura o grupo carismático ofrece un valor, orden o estabilidad para equilibrarlo" (citado por Dyer, 2001: 50). Esta concepción parece cierta en el caso de las estrellas del rock y su relación con una generación específica, que se opone a la más adulta. Como veremos en el último apartado (III.3.3), René Girard plantea la aparición de héroes (entre otras figuras) para resolver las crisis que amenazan con destruir el orden social.

En *Heavenly Bodies* (1986, citamos por la edición de 2004), Dyer analiza el carisma de Marilyn Monroe, como una condensación de las "tensiones de la vida ideológica de los años cincuenta en América" (2004: 51). Y precisamente esta es la época en la surge el rock, con el nacimiento de Elvis Presley como estrella. Estas "tensiones", de alguna manera, eran también concentradas sobre su figura; a continuación analizaremos cómo su carisma se explica en relación a este contexto.

## **2.2. La estrella del rock**

Pese al carácter colectivo de las bandas, el rock se basa en figura de la estrella, y se configura en torno a un *star-system*. Desde la aparición del sistema cinematográfico de Hollywood, la estrella ha sido un modo de mantener una audiencia fiel, un valor económico. El rock copia este modelo, proporcionando a las compañías distribuidoras seguridad en los gustos del público, con figuras individuales y fácilmente reconocibles. Se fabrica y se vende, así, la imagen antes que la música. Se comercia con el mito de la estrella: el del individuo que ha superado grandes barreras para llegar hasta ahí. Se apela a la individualidad, ya que, a pesar de formar parte de grupos, siempre hay un líder carismático. Con Elvis, nace el concepto de autor. No tiene importancia quién haya escrito la canción, sino quién la interpreta (Frith, 1983: 134-136). Según Chastagner (1998: 86), hay que buscar el por qué en la dimensión romántica que posee el rock. Hereda valores de la corriente artística del siglo XIX como la importancia de los sentimientos, la sensibilidad, los sueños; reivindica la búsqueda hedonista de la satisfacción personal. El individuo tiene un lugar privilegiado, y la creatividad adquiere un valor político a partir de los años sesenta. Con el rock, los jóvenes encuentran un modo de combinar el ideal del artista independiente y el mercado, en el ámbito de la cultura de masas.

El mito del rock es, asimismo, el mito del cuerpo como instrumento de rebelión. Así, antes de pasar al análisis de la rebeldía y de lo mítico que presentan sus protagonistas, nos detendremos en el cuerpo y su utilización pública, que acarrea, obviamente, significados sobre la sexualidad. Primera encarnación del rock, Elvis Presley es también portador de polémicas y contradictorias representaciones de la sexualidad pública.

### III. ESTUDIO PERSONAL

#### 1. Elvis Presley y la sexualidad

Los significados del rock empiezan con Elvis; él es la primera estrella, y por tanto la primera imagen. Su *performance* sobre el escenario, sus personajes en las películas que protagoniza, sus canciones y los artículos de prensa que se publican sobre él dejan una idea clara: Elvis Presley es sexualidad. Su música y modo de interpretarla tienen origen en el *rhythm and blues*, género popular entre la población afroamericana en la época, también con contenidos y formas altamente sexuales. Pero con Elvis Presley, el rock'n'roll alcanza el público mundial. ¿Qué significados sobre la sexualidad podemos encontrar en su imagen, de qué manera inicia una "revolución"?

Nos centraremos en su imagen y lo que puede leerse en ella en el contexto específico en el que adquiere la fama, de 1954 a 1957, época del llamado "joven Elvis"<sup>2</sup>. Esto, creemos, nos dará las claves de su larga popularidad.

Para ello, seguiremos el consejo que aparece en la introducción de *Heavenly Bodies*, donde Richard Dyer (2004: 14) afirma que la manipulación del propio medio, de la que somos conscientes, hacen de la estrella un fenómeno inestable. El autor sugiere aceptar el artificio y centrar nuestro interés en la faceta pública, sin pedir autenticidad. Una lectura de las estrellas no como reveladoras de un yo esencial, sino por la manera que saltan entre las convenciones sociales. La imagen puede funcionar muchas veces de maneras opuestas; como manipulación o como revelación de algo profundo y auténtico, sincero. Esta contradicción forma parte de la naturaleza de las estrellas, pues son un producto de la industria pero, al mismo tiempo, funcionan como imágenes auténticas para la audiencia.

Trataremos, en primer lugar, el contexto específico que lo ve nacer y en el que alcanza la fama, poniendo especial atención en las ideas sobre la sexualidad que invaden la esfera pública durante estos años. En segundo lugar, veremos cómo se configura la masculinidad en el rock, para lo cual será necesario, previamente, definir brevemente el género y sus expresiones en la música popular. Y, para acabar,

---

<sup>2</sup> "Young Elvis" es el nombre por el que se llama habitualmente a Elvis Presley en su primer período (1954–1957).



analizaremos de qué manera Elvis escapa a las convenciones de género e identidad sexual, inaugurando nuevas concepciones de la "masculinidad".

## **1. 1. Contexto: los años cincuenta**

### **1.1.1. La sexualidad de la imagen de Elvis**

Los conciertos y apariciones en televisión eran descritas por los medios como espectáculos sexuales. Su performance se asocia a algo parecido al *striptease*:

"his hips swing sensuously from side to side and his entire body takes on a frantic quiver, as if he had swallowed a jack-hammer"(Time); "(his) gyrating pelvis motions are best described as a cross between an Apache war dance and a burlesque queen's old-fashioned bumps and grind"(Dallas Morning News); "What Elvis offers is not basically music but a sex show"(Los Angeles Mirror-News) (citado en Doss, 1999: 128).

Con la inscripción de sus actuaciones, por parte de la prensa, dentro de una sexualidad femenina estigmatizada, Elvis se manifiesta como algo peligroso y diferente, confundiendo atributos que se asocian a lo femenino y a lo masculino. Las críticas lo presentan como un objeto, "solo un cuerpo", posición reservada a la mujer, con evidentes connotaciones negativas. Del mismo modo, el hecho de que su éxito sea mayoritariamente entre mujeres, hace que se cuestione el valor musical de sus actuaciones (Doss, 1999: 135).

La "demonización del cuerpo de Elvis", afirma Erika Doss (1999: 135), es parte de un ambiente de "pánico moral" en la América de la posguerra. Obras como *Lolita* (1958) y *Peyton Place* (1956), o la guerra contra la revista *Playboy* son algunos ejemplos de ello. El cuerpo de Elvis es un lugar de lucha, y sus apariciones en *Ed Sullivan's Show* (las dos primeras, en 1956, de cuerpo entero, y la tercera, en 1957, con la parte inferior del cuerpo censurada) son un ejemplo de ello.

Sobre la aparición del mismo año en *The Milton Berle Show*, uno de sus grandes pasos hacia la fama, el *Daily News* publicaba: "una exhibición sugestiva y vulgar, teñida del tipo de animalismo que debería estar confinado en antros y burdeles".

### 1.1.2. La importancia de la sexualidad femenina

Lo atractivo de Elvis es definido como su capacidad de liberar a la mujer de la represión, de sus inhibiciones sexuales. Su aparición se sitúa frente a una audiencia femenina que es capaz de liberar su sexualidad gracias a él, que grita histérica en sus conciertos. Sue Wise trata este asunto en *Sexing Elvis* (1984), una crítica a los discursos que definen a Presley como estandarte de la sexualidad masculina.

Elvis's appeal is traditionally depicted as an appeal to young girls who, overwhelmed by his animal magnetism, were able to lose their sexual inhibitions and, albeit in the safety of a concert hall, "respond" to being turned on by the male sexual hero (Wise, 1984: 14).

El tratamiento de los medios de la reacción de la audiencia femenina consiste en explicarla como la respuesta al estímulo sexual de un hombre. Según Wise, transforman a Elvis de objeto sexual a sujeto. Así, las chicas son inofensivas y encajan en la fantasía de control masculina, atribuyendo el efecto al "arma de proporciones heroicas" bajo los pantalones (1984: 16).

Este discurso puede analizarse desde el punto de vista de Richard Dyer (2004: 22), en su análisis de Marilyn Monroe, donde afirma que "el sexo era visto como quizás la cosa más importante de la vida en los años cincuenta". El autor proporciona innumerables pruebas de ello, entre las cuales se encuentra el *Informe Kinsey* sobre el *Comportamiento sexual de la mujer*, publicado en 1953 (un año antes del debut de Elvis), y objeto de gran polémica entre los estadounidenses. La creciente presencia del psicoanálisis en la sociedad norteamericana, durante esta década, es otra de las pruebas que aporta Dyer, ya que la sexualidad femenina es vista, en esta teoría, como dependiente de la masculina (2004: 48).

También las películas incluyen en esta década temas sexuales, como estrategia contra la aparición de otras formas de ocio. "Se rompen tabúes", afirma Dyer, "no sólo en el cine *underground*... sino también en grandes producciones de Hollywood" (2004: 24). Del amor romántico y sus problemas, se produce un salto a temas como la virginidad femenina. En las películas protagonizadas por Presley en los cincuenta, observamos que la afirmación de Dyer es bastante acertada.

En la primera de ellas, *Ámame tiernamente* (Love Me Tender, 1956), es una mujer la causa de conflicto entre el personaje interpretado por Elvis y su hermano. Convencida de que éste último había muerto, se casa con Clint (Presley). Pero cuando el hermano

mayor regresa de la guerra, la pasión de la chica por él genera una serie de giros dramáticos que acaban con la muerte de Clint.

*Loving You* (1957) presenta otro triángulo amoroso, compuesto por Elvis, una mujer madura que le quiere llevar a la fama, y una chica joven e inocente.

También *El rock de la cárcel* (*Jailhouse Rock*, 1957), aunque menos melodramática que el resto, contiene un personaje femenino, que se debate entre su atracción hacia el protagonista y su voluntad de ser una mujer independiente.

Y de igual manera ocurre en el último de sus cuatro filmes de los cincuenta, *El barrio contra mí* (*King Creole*, 1958), donde la relación entre el personaje de Presley y una de las coprotagonistas se define como problemática a causa de la virginidad de la chica. En el lado opuesto, el otro personaje femenino, como dice la voz en off del tráiler, "sabe demasiado". Las dos mujeres presentan conflicto para el protagonista según la oposición virgen/prostituta.

En definitiva, como ocurre en muchos ejemplos de la cultura popular de la época, el personaje femenino aparece definido a través de un deseo sexual problemático. Mujeres demasiado dominantes, o dominadas en extremo por sus pasiones... Y los roles interpretados por Presley provocan siempre una respuesta y proporcionan una vía de escape a la represión.

### **1.1.3. Una sexualidad natural**

En el lado opuesto a las críticas que lo tachan de indecente y grosero, aparece otra opinión en los medios. Aquí, se le defiende como "natural":

[...]this boy is one to himself - doing what comes naturally... Presley is billed as "America's only atomic powered singer." Maybe, this explains everything you and I are witnessing another amazing development in this amazing age of the atom. It makes as much sense as another rationalization of an "irrational situation" (*Las Vegas Sun*, 1956).

En este artículo, referente a los primeros conciertos que ofreció Presley en Las Vegas, se compara su "potencia natural" a la de la bomba atómica. Se deja ver la fascinación que ejerce el artefacto sobre el país, en la misma década en la que Elvis llega al estrellato. Asimismo, en una carta al director sobre los mismos espectáculos, su "naturalidad" se relaciona con un estado de ánimo alegre:

[...] He's happy and he's making lots of other people happy doing just what he is doing naturally. You see, he's a natural. Any dope knows what a natural is. (Carta al director, Las Vegas Sun, 1956)

La aparición de la revista *Playboy*, en el año 1953, es otro elemento que introduce la sexualidad en la esfera pública. Sus definiciones son próximas a aquellas que defienden la rebeldía de Elvis, y el rock'n'roll en general, como sinónimo de liberación sexual; una sexualidad "natural", sin culpa, frente a la represión puritana. La naturalidad de Elvis, como la de Monroe, se expresa como rompedora de tabúes y subversiva. Dyer cita la retrospectiva de *Playboy* en 1979: "*Playboy* came out aspects of the same energy that created the beat crowd, the first *rock'n'rollers*, Holden Caulfield, James Dean [...]" (2004: 36).

Estas nociones, afirma el autor, concuerdan con lo que Foucault llama la hipótesis represiva, que consiste en justificar ideas sobre la sexualidad afirmando que es lo que la gente haría si se encontrara en un "estado natural". Sin embargo, la sexualidad, en su expresión, se construye, y es, por tanto, un instrumento de poder (Dyer, 2004: 29).

Dyer habla de la "naturalidad" de Monroe como "no tocada por la racionalidad del mundo", figura heredada de la filosofía de Rousseau, quien idealiza al hombre en su estado natural, previo a la civilización y no corrompido por la sociedad (2004: 34). La "no-sofisticación" de Elvis también puede interpretarse en este sentido. Se observa especialmente en una escena de *El rock de la cárcel* (*Jailhouse Rock*, 1957), en la que es invitado a una fiesta en casa de los padres de su novia, cuyo padre es profesor de universidad. Durante la fiesta, los invitados escuchan música jazz y discuten sobre sus características formales. Cuando uno de los personajes le pregunta qué piensa sobre el tema discutido, Everett (Presley) le responde "Lady, I don't know what the hell are you talking about!" y se marcha enfadado. Su dedicación a la música es "corporal", no racional. Aquí vemos un rechazo a la clase alta, a lo culto, y a lo tradicional, características todas visibles en los invitados a la fiesta.

En la conclusión de la escena, Everett besa a la chica, a lo cual ella responde "How dare you think such cheap tactics would work with me?". La respuesta de Everett es, tras besarla de nuevo: "That ain't tactics, honey. It's just the beast in me". La naturalidad se presenta como una falta de racionalidad, y como un comportamiento impulsivo e irresponsable.

Su triunfo en el mundo de la música también es presentado, en la misma película, con un argumento similar. En la escena en la que graba su primera canción, hay dos partes. En la primera canta sin apenas moverse, sentado, "sin emoción". Realiza movimientos rígidos mientras toca la guitarra. Los demás no responden, la audiencia no le presta atención. Los técnicos de sonido beben café y la chica está seria. En la segunda parte, tras ver que el resultado "suena como un millón de otras canciones", graba de nuevo la canción. Esta vez, sin embargo, "pone sus propias emociones"; su cuerpo se mueve al ritmo de la música, del *beat*. Presley se levanta de la silla, coge el micrófono. Su voz es menos monótona y, lo que es más manifiesto, la audiencia responde. La chica sonríe, los músicos se mueven al escuchar la grabación, y él mismo baila al escucharse. Los técnicos de sonido le saludan, sonrientes. Así, la "buena música" se define aquí como la que provoca una respuesta corporal y positiva de la audiencia, con el baile y las sonrisas.

La naturalidad que se lee en la imagen de Elvis Presley se construye, como hemos visto, a través de una red de dualidades. Lo natural frente a lo cultural, lo corporal frente a lo sofisticado, o la libre expresión frente a la represión sexual.

## **1. 2. La masculinidad en la música popular**

### **1.2.1. Nociones de género y música popular**

La respuesta "natural" de la audiencia femenina a las actuaciones de Elvis, utilizada como argumento tanto por las críticas negativas como por las positivas, establece una clara diferenciación masculino/femenino. Tratar el asunto de la sexualidad nos obliga a detenernos en el problema del género, de gran relevancia en el imaginario del rock.

Si hablamos de género en la música, es necesario definir primero qué es el género y de qué manera se construye. Para entrar en este campo de estudios, resulta bastante útil la noción de género que propone Judith Butler: "[...] los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, sino que sólo se crean como los efectos de verdad de un discurso de identidad primaria y estable" (Butler, 267. Citamos por la edición de 2007). En *Performing Masculinities*, un acercamiento desde los estudios culturales a la representación de la masculinidad –en literatura, música, danza– se pone énfasis en la afirmación de Butler: "el género es el resultado de una *performance*", de la cual no hay original, sino que la simple imitación produce el efecto de original (Emig y Rowland, 2010: 5).

Lo principal de estas afirmaciones es la negación de una *performance* –o manera de actuar– que reside naturalmente en el cuerpo masculino o femenino. Y esta noción de *performance* adquiere mucha importancia en el terreno de la música popular, donde los significados tradicionales de género se ven en gran medida reforzados. Sin embargo, hay espacios en los que se subvierten estas categorías, creando nuevas formas de "performar" el género. La cuestión es si estas subversiones escapan a la oposición masculino/femenino, o simplemente las refuerzan.

### **1.2.2. El rock como música masculina**

La música rock presenta, en un principio, representaciones de género exclusivamente masculinas; medios de producción, músicos y audiencia son, en su mayoría, hombres. El estudio del género en el rock, como se afirma en *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*, debe ser enfocado de manera que, al tratar a los hombres como objetos de escrutinio, no se ignoren los estudios feministas, pero al mismo tiempo se encuentren maneras de hablar de la masculinidad como problemática (Jarman-Ivens, 2007: 4).

Siguiendo el esquema binario de género, la autora afirma que la idea de "masculinidad" se construye con ideas de lo que no es, de lo anti-masculino, o como lo contrario a lo femenino (Jarman-Ivens, 2007: 13). Hay, sin embargo, una tendencia de la masculinidad a "definirse a sí misma como *no-performativa*", y presentada como "natural", "original" y absoluta, "en contraste a lo que se llama feminidad [...] entendida como *performativa* y construida" (2007: 5). El rock, así, es visto como una música auténtica, frente a otros géneros como el pop, que presentan connotaciones de artificialidad, poco artísticos, y femeninos.

Es importante tener en cuenta que el género se construye no mediante la música, sino a través de los elementos visuales que proyecta el género musical, lugar con "convenciones altamente codificadas" (2007: 9). En el rock se representa el género en varios niveles, empezando por la actuación en frente al público. Pero también hay una *performance* fuera del escenario, en el modo de vida del músico rock, que proyecta nociones de género (Emig y Rowland, 2010: 167).

### **1.2.3. Rock y sexualidad: el *cock rock***

Uno de los escritos más influyentes sobre la sexualidad es "Rock and Sexuality", de Simon Frith y Angela McRobbie (en *On record : rock, pop, and the written word*, publicado en 1990). En él se explica como la sexualidad de esta música se configura a partir de su función como forma cultural de la juventud. El rock es, desde los movimientos de caderas de Elvis, causa de pánico moral. Por otro lado, se ha utilizado como estandarte de la liberación sexual de los movimientos contraculturales de los años sesenta. Las teorías que existen sobre el tema, afirman los autores, son contradictorias; por una parte, se habla del rock como experiencia liberadora que rompe con el ideal romántico burgués, y por otra parte, del rock como sinónimo de una sexualidad exclusivamente masculina.

Frith y McRobbie se acercan al fenómeno del rock como "forma de expresión sexual" y como "forma de control sexual", rechazando la idea de que hay una "sexualidad natural que el rock expresa", y que los puritanos intentan reprimir. La expresión y el control son dos funciones inseparables de lo que se produce en el rock —en su producción, venta, consumo, experiencia—, que es, ante todo, una construcción de la sexualidad (Frith y McRobbie, 1990: 373).

El rock, afirman, es una forma masculina, en su producción y control, en sus imágenes, valores y sentimientos. Ofrece un gran abanico de identificaciones, de imágenes estereotípicas de la sexualidad masculina, entre las cuales los autores distinguen dos categorías: el *cock rock* y el *teeny bop*.

El *cock rock* es lo que definen como una "explícita, ruda, y a menudo agresiva expresión de sexualidad masculina". Es el estilo de presentación rock que va desde Elvis Presley hasta estrellas del rock como Mick Jagger, Roger Daltrey y Robert Plant. "Los *performers cock rockers* son agresivos, dominantes, y fanfarrones, y buscan constantemente recordar a la audiencia su potencia, su control". En los directos, llevan camisetas mostrando el pecho, pantalones apretados, poniendo énfasis en sus genitales. Utilizan micrófonos y guitarras como símbolos fálicos, y su música es fuerte y "rítmicamente insistente". En el *cock rock*, "las mujeres son, a sus ojos, o sexualmente agresivas, y por tanto condenadas e infelices, o sexualmente reprimidas y por tanto en necesidad de un servicio masculino". Es una sexualidad masculina, en la que la mujer representa la domesticidad, la anti-libertad del modo de vida arriesgado y salvaje (Frith y McRobbie, 1990: 374).

Desde sus orígenes, el rock ha ofrecido a la juventud maneras de expresar la sexualidad, más que cualquier otro medio. Y por tanto, también de control sexual. La ideología de la juventud de los años sesenta desarrollada por el rock asume que una relación sexual satisfactoria es espontánea, de libre expresión, con igualdad de placer, y fuera de la esfera opresiva del matrimonio. Pero esto, concluyen Frith y McRobbie, es un principio que pone énfasis solo en la libertad sexual masculina, no en el sexo libre y sin restricciones. Es un modo de control propio, llevado a cabo por el *cock rock* a través de una ideología de liberación del sexo (1990: 388).

Como veíamos, asimismo, en el apartado sobre la "naturalidad" (1.1.3), las concepciones de la música rock como estandarte de "libre expresión de una sexualidad natural" se apoyan en construcciones culturales de la sexualidad y del género. Sin embargo, la transgresión es posible siendo consciente de estos estereotipos. La imagen de Elvis absorbe estas nociones de lo masculino y lo femenino y crea formas que, en cierta manera, fluyen entre ambos géneros.



### 1. 3. Movilidad entre géneros

En *Elvis Culture: Fans, Faith and Image*, Erika Doss dedica un capítulo, "Sexing Elvis", a la importancia de la sexualidad en la imagen de la estrella. Según la autora, permite nuevas formas de placer visual, atrayendo a hombres y mujeres por igual, en lo que denomina "movilidad sexual" (Doss, 1999: 118).



*Figura 1*  
*"Elvis –A different kind of idol"*  
*(Life, 27 agosto 1956, 101-9)*

Los medios hablaban de Elvis como un fetiche para la audiencia femenina, ignorando el efecto que también producía en los hombres (Doss, 1999: 131). Este efecto era definido siempre en términos de identificación: en un artículo de la revista *Life*, "Elvis –A Different Kind of Idol", aparece una fotografía (fig.1) de unos chicos adolescentes vestidos como Elvis e imitando sus pasos de baile. Pero, para evitar malentendidos, la imagen se encuadra dentro de dos pares de piernas femeninas en shorts. El pie de foto dice: "High-school boys (in Jacksonville, Florida) have mastered Presley's gestures, but show little interest in his singing style".

### 1.3.1. Narcisismo

La capacidad de la imagen de Elvis para ser comprendida de tantas formas diferentes se debe, según Doss, a un alto sentido erótico de sí mismo. La construcción de su identidad se produce con la visión de los otros sobre su propio cuerpo, con el deseo de los demás de poseerlo (1999: 125).

El cuidado de su apariencia, desde la primera época, se manifiesta en su gusto por la ropa, el uso de maquillaje, y un cuidado del peinado casi obsesivo. Estas preocupaciones, reservadas a la mujer, tienen que ver con la noción de "narcisismo".

Richard Dyer, en su análisis de la "deseabilidad" de Monroe, da una explicación al término como una cualidad femenina, que consiste en obtener placer con ser encontrada atractiva. Veamos cómo esta definición puede aplicarse a Elvis.

Como las mujeres eran las que eran bellas, había quizás una lógica en representar el deseo femenino como ser excitado no por los hombres, sino por sus propios cuerpos, como narcisismo (Dyer, 2004: 49).

Sin embargo, lo atractivo de Elvis también reside en el uso del cuerpo, y en su propio placer. Con el baile, el disfrute del sonido de su propia voz y los movimientos sensuales; las mujeres lo encuentran sexy, es objeto de sus miradas, y obtiene placer siéndolo.

Asimismo, la boca entreabierta de Marilyn (expresión típica de la actriz) es, según Dyer, un "disfrute natural de la sensación", asociado a lo juvenil como natural, sexy, espontáneo y libre de responsabilidades (Dyer, 2004: 34) La sonrisa de Elvis, ya sea la de sus fotografías, o la que aparece a intervalos mientras canta, también puede relacionarse con la conciencia de su cuerpo atractivo.

Los gestos y movimientos, en las primeras actuaciones, muestran una gran "espontaneidad". Ocultan su posición de sujeto, al parecer "dominado" por una fuerza externa que mueve sus extremidades; se convierte en objeto de placer visual.

El uso del cuerpo públicamente está tradicionalmente inscrito en el género femenino, y el baile es el movimiento corporal más asociado a lo sexual. Pero, pregunta Frith, ¿qué hace un baile atractivo? La respuesta, dice, hay que buscarla en las convenciones de género, aunque se aprecia una "facilidad de movimiento", una especie de inmaterialidad del cuerpo, como si la música "fluyera a través de ellos" sin ninguna dificultad física (Frith, 1996: 221).

Simon Frith habla de la seducción del cuerpo del performer, citando a Guy Scarpetta cuando afirma que el cantante se compara a la prostituta, ofreciendo públicamente algo que solo se puede experimentar en privado. "La fantasía de escuchar [...] es que nosotros controlamos la música (el intercambio sexual) cuando, de hecho, la controla el performer" (Frith, 1996: 215).

Freya Jarman-Ivens trata la paradoja que supone el "objectified *male*" que pone en juego Elvis en su primera etapa. Cita a Laura Mulvey en su afirmación de que en el cine clásico de Hollywood la identificación masculina se facilita por el proceso cinematográfico, en el que la mujer se construye como algo a lo que mirar. ¿Qué ocurre si el hombre se pone en esta posición? La autora cita aquí a Richard Dyer en "The Male Pin-up", cuando dice que el cuerpo masculino en acción desvía la mirada erótica "al hacer algo", y así mantiene la posición de sujeto. Pero Elvis canta y baila, actividades que no son las tradicionales del género masculino. Al contrario, se asocian a lo femenino, y "especialmente a una feminidad sexualmente negativizada y problemática" (Jarman-Ivens, 2007).

La figura del cantante posee, así, una cierta vulnerabilidad, al actuar en un terreno público en el que el cuerpo se convierte en objeto. La atracción suscitada por Elvis y su fluidez entre géneros tienen lugar por su inscripción en una categoría con connotaciones propias: el adolescente.

### **1.3.2. El adolescente andrógino**

En *Oh Boy: Masculinities and Popular Music*, se trata la cuestión de la masculinidad del "chico". Consiste, según los autores, en una posición cultural "[...] tan difusa, pluralizada y subalternada como "lo femenino" en las construcciones hegemónicas de la masculinidad." La imagen del primer Elvis, en plena adolescencia, encaja en la descripción:

La figura del chico –especialmente el chico adolescente– opera como un sitio de *slippage*, ya que se sitúa en el borde entre niñez y adultez. Su juventud juega un rol importante en su sexualización, ya que es hombre suficiente para ser deseado y desear, y al mismo tiempo chico suficiente para no ser amenazador. Al mismo tiempo, la androginia que presenta el cuerpo del chico –falta de vello, su cara 'bonita'– lo posiciona también en el límite entre los dos sexos, y este límite es peligroso para la cultura en la que el chico opera. La androginia destruye los

binarismos de sexo y género e interrumpe las estructuras de deseo que se basan en estos binarismos (Jarman-Ivens, 2007: 6).

Narcisismo, juventud y sexualidad vienen a converger en esta definición. Se trata de una posición peligrosa, pues rompe con la tradicional separación de lo maculino/femenino, así como del niño/adulto. Gran parte de la sexualidad que pone en juego el primer Elvis reside en su adolescencia. La androginia asociada a ella aparece en otras manifestaciones culturales, como explica Edward Lucie-Smith en *Adam: the image of the male nude in art* (1998). El autor muestra un recorrido por la representación del desnudo masculino en la historia del arte. Una de las categorías bajo las que se presenta el cuerpo masculino es "el niño, el joven o hombre feminizado"<sup>3</sup>. Y, precisamente, el cuerpo del primer Elvis es un cuerpo adolescente, como veremos en la fotografía de Shearer (figura 2), así como un lugar de negociación de géneros.

Las más recientes manifestaciones de la androginia contienen, dice el autor, "una fuerte carga sexual" (Lucie-Smith, 1998: 70). No aparecen en el arte, sino en la música popular, y son llevadas a cabo por estrellas del rock. Los mejores ejemplos de esto son Mick Jagger y David Bowie (1998: 76), personajes de gran carisma sexual y con una audiencia *mainstream*. Una explicación al atractivo y la fascinación que provocan se basa, según Lucie-Smith, en la disponibilidad sexual tanto para hombres como para mujeres. Asimismo, sus personajes, en la indefinición, son menos amenazadores para los más jóvenes de su audiencia, que empiezan a experimentar con el sexo. El caso particular de Bowie y su éxito en los años setenta se puede relacionar con la fascinación que tenía lugar en el siglo XVIII por los *castratti*. Representaban el rol de héroe masculino en las óperas, y lograban la adoración de hombres y mujeres. "The range, power and flexibility of their voices seemed both to squash the accusation of effeminacy and at the same time set them a little appart from the human sphere" (1998: 70). La no-pertencia al planeta Tierra es lo que separaría, así, al poderoso y en ocasiones amenazador andrógino del simple hombre afeminado.

---

<sup>3</sup> "The Child, the Youth and the Feminized Male" en el original.



*Figura 2*  
*"Elvis in his bedroom"*

En *The Male Nude*, de Margaret Walters, la autora investiga la distinción, en el arte Occidental, entre la representación del cuerpo masculino y del cuerpo femenino. El hombre sugiere siempre fuerza y poder, y la mujer fragilidad y delicadeza. La diferencia va hasta la textura del material usado en las estatuas, que marca las líneas en el hombre y las difumina en la mujer (citado en Dyer, 2004: 53).

Pero en las imágenes de Elvis, como "Elvis in his bedroom" (fig. 2), se observa un tratamiento más cercano al que Walters distingue en las representaciones de lo femenino. La textura de su piel sugiere suavidad, sin ningún contraste marcado. Las líneas son curvas, y la figura se instala en el fondo sin ninguna violencia.

La fotografía, tomada por Lloyd Shearer en 1955, condensa lo andrógino de la imagen del "joven Elvis". El fotógrafo, cita Erika Doss, cuenta como Elvis le dijo que había "hecho un estudio"<sup>4</sup> de Marlon Brando, James Dean y Gary Cooper, todos ellos reconocidos como poseedores de una gran ambigüedad sexual (Doss, 1999: 127).

Todo en la imagen indica delicadeza. Desde la postura de Presley, recostando la cabeza contra la cama, sin expresar ninguna "autoridad", hasta el ambiente que le rodea; el lado de una cama, cubierta con una sencilla sobrecama de color claro, sobre la cual hay un periódico o revista. La impresión que recibimos es la de observar un momento íntimo, privado.

---

<sup>4</sup> En el artículo "I Remember Elvis", que apareció en *Parade*, el 29 enero de 1978 (4-9).

El peso visual se sitúa en la mirada, que sugiere melancolía, y que mira directamente al espectador. Sin embargo, al tener el torso descubierto, pero ligeramente cubierto con el brazo, parece mostrar vulnerabilidad, o timidez. Su físico, de apariencia suave, es el del adolescente; rasgos sin marcar, labios gruesos... Nada sugiere dureza, más bien lo contrario.

En blanco y negro, con un ligero grano y con el fondo gradualmente desenfocado, los aspectos formales refuerzan esta sensación.

Así, la fotografía, contiene ciertos significados (intimidad, delicadeza, timidez, suavidad) más cercanos a las concepciones de lo femenino que a las de lo masculino, en su representación tradicional. Fue publicada en la revista *Parade* por primera vez en 1956, pero tras ello se difundió infinitamente en postales, lo cual la convierte no en un evento alejado, sino en una imagen muy visible en el ámbito público.

### **1.3.3. El grano de la voz**

Otro aspecto que manifiesta la "corporalidad" del "joven Elvis" es su voz. En *Performing Rites*, Frith afirma que la voz es un sonido producido físicamente, escucharla es escuchar el sonido del cuerpo; lo cual da al que escucha la impresión de tener un acceso directo, sin mediación, al cuerpo del que canta. El placer de esta corporalidad de la voz se manifiesta en el de algunos cantantes, que se dejan llevar por el sonido de ciertas sílabas, más que por el significado semántico de lo que cantan. Esto da, dice Frith, un "sentido de espontaneidad", la sensación de que el cantante, más que poseer a la música, es poseída por ella: "The young Elvis Presley seemed to bask [...] in the sheer voluptuosness of his own vocal noise" (Frith, 1996: 191).

Rolland Barthes propone analizar la música no en sus detalles sino en su superficie. En el ejemplo de la voz, el placer de cantar, tanto para el *performer* como para el que escucha, viene no por las notas o las palabras, sino por el *grano* de la voz misma, por la "materialidad del cuerpo". Cantar es un placer físico, y se disfruta de ello no por lo que está expresando, no porque la voz represente a la persona que canta, sino porque el sonido mismo de la voz tiene un atractivo directo. Barthes afirma que lo que se pone en juego en el placer musical no es el significado sino el trabajo de significación, la creación misma de este significado. Para ejemplificar esta teoría,

Frith habla de Elvis Presley: su atractivo no reside en lo que quería transmitir, sino en cómo lo hacía, en el *grano* de su voz. La música de Elvis fascinaba porque deshacía los conceptos preestablecidos sobre lo que era ser joven y ser masculino. Su actuación no tenía precedentes en sensualidad, pues era lo que Barthes llama "el acto de la creación simbólica misma" (Frith, 1983: 164-169).

Para entender el atractivo de la voz de Elvis Presley, la "materialidad" de su sonido, es necesario hablar de movilidad entre géneros y edades. En su primera época, combinando falsetto con voces graves no menos "no-naturales" (Frith, 1996: 195), parece no encontrar la seguridad de un tono constante. Su forma de cantar muestra una inseguridad adolescente, con la separación de palabras en fragmentos rítmicos, e incluso tartamudeos. Su voz, como su cuerpo, posee una elasticidad y fluidez que le impide posarse sobre un tono (o género) concreto. Al contrario, juega a saltar entre ellos, entre lo agudo y lo grave, lo femenino y lo masculino, y así confundir al oyente.

En su análisis de la voz como cuerpo, Frith afirma que para comprender qué hace una voz atractiva hay que pensar en cuestiones de género. Aprendemos cómo debe sonar una voz masculina y una femenina, y estas códigos son acarreados por el cantante, lo cual le permite moverse entre concepciones y crear efectos ambiguos. La movilidad de la voz del primer Elvis, en efecto, nos lleva de lo exageradamente "masculino" (entendido como grave) a lo "femenino" (voz aguda, o "falsetto") (1996: 193).

Se puede apreciar, en la voz suave que utiliza en sus películas, una cualidad similar a la que posee Marlon Brando. Como afirma Perry Meisel en *The Myth of Popular Culture*, la voz de Brando tiene una suavidad que es "una feminización de la autoridad masculina, ya que es una forma renegada de autoridad", y "una acusación al patriarcado" (Meisel, 2010: 117).

La masculinidad de Elvis se encarna en una mezcla de agresividad y vulnerabilidad, dureza y ternura. Su imagen borra las fronteras entre lo que está limitado a un género o identidad sexual concreto. Su inspiración en actores como Dean y Brando explican, según Doss, la proyección de esta personalidad (Doss, 1999: 151).

A continuación nos centraremos en el "mito del rebelde", del cual forman parte imágenes como la de estos actores y, por supuesto, la de Elvis.

## 2. Rebeldía y heroicidad: el mito de la estrella

La figura del "rebelde", ya presente en la literatura de la *beat generation* en los años cuarenta (cuyos protagonistas escuchaban jazz) va a posarse sobre la nueva música, el rock'n'roll. Los nuevos códigos sexuales, aunque existían con anterioridad en ambientes bohemios, reservados a muy pocos, en los años cincuenta van a invadir el espacio público. Y lo van a hacer a través del mito del héroe adolescente y rebelde.

Richard Dyer cuestiona la "subversividad" de estos personajes, analizando su relación con la ideología dominante y el proceso de creación de la estrella. Veremos que una de las claves para entender la mitología que las rodea es el concepto de "individualidad", sobre el que se basa la construcción del *star-system*. Por su parte, Edgar Morin reflexiona sobre el mito de la estrella y cómo se elabora a través de su relación con la audiencia. Asimismo, su análisis de la figura de James Dean como "primer héroe adolescente" nos servirá de base para entender la heroicidad de las estrellas del rock.

### 2.1. La emancipación juvenil

[...] Cuando Elvis registra *That's Alright Mama* [...] Consigue una versión mucho más dinámica que la original, demostrando una capacidad de síntesis, una sensualidad natural y una presencia escénica que lo van a convertir en el rompehielos de una música hecha -gran novedad- por y para jóvenes: el rock and roll (*El País*, 1986: 3).

Como resume esta cita de la *Historia del rock* que publica el diario *El País* en 1986, en los años cincuenta se reconoce, por primera vez, al adolescente en el plano cultural. Los que designaban a la música rock como "música del diablo", afirma Jaime Gonzalo (*El País*, 1986: 12), reconocían en ella no solo "un gigantesco ideograma sexual", sino también la visibilidad de una parte de la sociedad que, hasta el momento, no se había visto representada.

Este reconocimiento va a la par con la emancipación económica de los más jóvenes, que gozan de un alto poder adquisitivo en la época. El éxito del rock es explicado, por muchos autores, como la convergencia de una juventud en busca de nuevas formas de expresión e identificación, y una industria que encuentra un nuevo mercado. La aparición se inscribe dentro de una situación económica favorable para EEUU, en la



que los jóvenes, por primera vez, escaseaban, debido a la baja natalidad de los años treinta (*El País*, 1986: 30).

Por otra parte, la delincuencia juvenil aparece como la otra cara de la juventud, dando lugar a la mitología del joven rebelde, manifestándose en la literatura y el cine. En 1953 se estrena *Salvaje* (*The Wild One*), con Marlon Brando vestido de cuero, uno de los ídolos de la adolescencia de la época; en 1955, *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*), protagonizada por el gran representante del subgénero, James Dean. La estrecha relación entre cine y el rock comienza en 1955 en los créditos de *Semilla de Maldad* (*The Blackboard Jungle*), con la canción *Rock around the clock*, de Bill Haley. Y también este filme tiene como tema central el problema de la delincuencia juvenil, como ya en la introducción nos hace ver, en rótulos que dicen: "Today we are concerned with juvenile delinquency –its causes–and its effects."

La inscripción del rock en una edad determinada, sin embargo, implica, según Richard Dyer, que esta rebeldía parezca "natural" y efímera, comparándose a cualquier rito de iniciación:

El gran énfasis en la juventud... conlleva la noción de "fase pasajera", la rebelión "natural", "inevitable" [...] La juventud es un término material ideal donde desplazar el descontento social, ya que los jóvenes siempre envejecen (Dyer, 2001: 76).

Dyer argumenta, tomando el ejemplo de las películas de James Dean, el rebelde de los años cincuenta por excelencia, que las estructuras narrativas de las películas tienden a considerar el conflicto del héroe como fruto de su personalidad problemática (2001: 77). Las estructuras sociales y familiares permanecen intactas, atribuyendo al individuo la incapacidad de adaptación.

El carácter colectivo del concierto rock empuja a pensar que la rebeldía no es individual; pero tampoco plantea si es un problema de adaptación a las normas vigentes de un grupo de individuos –de una generación entera– o radica en una crisis de la sociedad misma. Sin ir más lejos, la calificación "contracultura", a finales de los años sesenta, indica una explicación de las prácticas culturales de un colectivo como aparte de "la cultura", y no como parte de ella.

## 2.2. El tipo subversivo en la estrella

La imagen de la estrella, explica Richard Dyer, se puede entender como una representación de un tipo social determinado, o un modelo ideal de comportamiento. Las imágenes del rock, si se enmarcan dentro un tipo social, generalmente lo hacen (o intentan hacerlo) dentro del "tipo alternativo o subversivo". Son los tipos, según Klapp, "que expresen el descontento o rechazo hacia los valores dominantes, los cuales serán desarrollados dentro de una visión del mundo normativa, pero como una alternativa a la dominante" (citado por Dyer en 2001: 75). Dyer se propone examinar qué contradicciones condensa el tipo "rebelde".

A primera vista el universo rock se presenta bajo un ideal de rebeldía y oposición a los valores tradicionales (aunque también *Playboy* se presenta como liberación frente a la represión, ofreciendo este argumento para justificar las imágenes que enmarcan a la mujer en la sexualidad masculina). La contradicción del rock está, entre muchas otras, en el modo de vida de las estrellas, que suele ser el contrario al que sus canciones proclaman. Pero el uso de estos mensajes por parte de ciertos grupos de la audiencia puede sí ser "subversivo".

La "subversividad" de estas estrellas se puede concebir en términos de "intervención radical" (no necesariamente consciente) por parte de ellas mismas o de otros que han utilizado los significados potenciales de sus imágenes (Dyer, 2001: 53).

Dyer introduce el concepto de *anomia*, término de Durkheim, que no debe confundirse con el de alienación, pues "no se concibe como algo que surge de las desigualdades y pugnas entre grupos sociales (clases, géneros, razas, minorías)". El tipo *anómico* "no se adapta a las normas sociales o bien las considera absurdas", y el alienado, "los logros sociales y las normas que prevalecen son los logros y normas de grupos distintos a los que estas personas pertenecen". "Te sientes *anómico* cuando estás fuera de la sociedad; te sientes alienado cuando estás fuera de los grupos dirigentes de la sociedad". El concepto de anomia es problemático desde una visión marxista, pues atribuye la no-adaptación a algo metafísico e inexplicable, independiente de las relaciones de poder de la sociedad. Ésta es la pregunta esencial si pensamos en "el rebelde". ¿Se atribuye su rebeldía a la sociedad o a algo interno e individual? (Dyer, 2001: 76).

La sociología del rock, dice Frith, es inseparable de la sociología de la juventud (1983: 9). En el caso de las estrellas de rock como adolescentes o jóvenes rebeldes, podemos decir que la subversión sí se basa en su propia realidad, pues, en sus inicios, son todas jóvenes.

### **2. 3. El proceso de creación de la estrella**

Una de las claves para entender la legitimidad de hablar de estrellas "rebeldes" es preguntarse por el sistema de producción que hacen posible su existencia.

La industria es la primera responsable del nacimiento de las estrellas; como explica Edgar Morin, el primer cine ignora a la estrella, pero con la creación de las grandes *majors* de Hollywood se convierte en un elemento clave del desarrollo de la industria. Morin cita a Carl Laemmle: "la fabricación de estrellas es una cosa primordial en la industria del cine" (Morin,1972: 99); no son una consecuencia, sino uno de los pilares sobre los que se construyen las *majors*. En otra cita, Baechlin afirma: "el modo de vida de la estrella es una mercancía en sí" (1972: 99). Este punto es destacable cuando se habla del rock, explica Frith. El músico es símbolo de ocio y evasión, "su trabajo es el placer de los demás, su modo de vida es la vía de escape de los demás" (Frith, 1983: 77). Se convierte en objeto de consumo no sólo la música, sino también la estrella misma y su modo de vida.

Asimismo, como afirma Frith (1983:70), "las bases del primer rock'n'roll se crean en el contexto del entretenimiento, en salas de baile locales o en programas de televisión nacionales. Había un nuevo público, los adolescentes, y un nuevo gusto, el rock'n'roll". En un primer momento, no hay tensión entre la música y el éxito; la rebelión primaria del rock'n'roll no es contra la estructura comercial, sino contra la generación adulta. No era cuestión de "arte contra comercio, sino de nuevo gusto contra viejos gustos" (*ibidem*). Más tarde el rock tomaría implicación política, pero en su origen sólo reivindica el entretenimiento de una nueva audiencia con formas propias, frente a lo adulto y tradicional.

Las audiencias también intervienen en el proceso: Dyer afirma que lo hacen seleccionando de la imagen los significados que funcionan para ellas y, en ocasiones, dando la vuelta a lo que la industria mediática quería transmitir (2004: 4). En el rock, afirma Frith, los efectos ideológicos residen en la relación entre los textos mediáticos

y sus lectores, más que en aquello entre las imágenes mediáticas y la realidad (Frith, 1983: 56). La configuración del adolescente como consumidor, en los años cincuenta, suscita una visión del adolescente como víctima pasiva del mercado, que consume sin criterio o preocupación. Pero ¿por qué consumen lo que consumen, en qué se basan sus elecciones de ocio?

La estrella, afirma Morin, es un modelo de la "nueva ética de la individualidad", la del ocio moderno (Morin, 1972: 129). También Dyer considera que la idea de "individualidad" es la base de la formación de las estrellas.

La individualidad se entiende como un núcleo coherente que posee cualidades únicas y se mantiene intacto sin importar qué acciones o comportamientos del individuo. Aunque se produzca un cambio, la persona sigue siendo la misma. Así, aunque la estrella pase por diversas etapas, todavía pensamos en ella como la encarnación de un modelo único, individual (Dyer, 2004: 7-8). Del más joven John Lennon al último, las imágenes son casi opuestas; de un "rebelde sin causa" al rebelde por todas las causas. Sin embargo, pese a todos estos cambios, hay una imagen que se mantiene, más o menos coherente en cada caso, de la estrella como individuo.

La profesión del rock, afirma Frith (1983: 78), se basa en un acercamiento individualista y competitivo a la música, en la ambición y en el libre mercado; así, siempre hay una contradicción entre sus proclamas comunitarias y sus estilos de vida privada. Según Dyer (2004: 9), las estrellas cumplirían una función de consolidación de las ideas de individualidad que gobiernan la sociedad capitalista. Son una ficción necesaria que, aún reuniendo estas contradicciones, crean una imagen, fragmentada, pero única.

Y estas ficciones o imágenes se convierten, en algunas ocasiones, en mitos. ¿Qué es un mito y cómo aparece en figuras de la cultura de masas? ¿Qué conexiones hay entre los héroes de la mitología y las estrellas contemporáneas?

## 2. 4. El mito de la estrella

Edgar Morin responde a estas cuestiones en *Les Stars* (1972<sup>5</sup>), estudiando a las estrellas como mito moderno. Pese a que la sociología oficial lo ha rechazado como objeto de estudio, Morin no ve en las estrellas ni una desmitificación ni una forma de alienación de las masas: "Las estrellas son seres que participan a la vez de lo humano y de lo divino, análogas en algunos aspectos a los héroes de las mitologías y a los dioses del Olimpo, suscitando un culto, incluso una especie de religión" (1972: 8). La tesis de Morin nos acerca a cómo tiene lugar lo sagrado en la cultura popular, con la figura divinizada de la estrella de cine. Esta figura, se transfiere, a partir de finales de los años cincuenta, a la música popular.

Hablar del mito de la estrella es hablar de un mortal en proceso de divinización. El mito del estrellato, nos dice Morin, empieza en la realidad; ser estrella es lo posible-imposible; el acceso al estrellato se muestra como dependiente del azar, sin manual de cómo convertirse en estrella. Pero, al mismo tiempo, cualquiera puede llegar a ser una estrella. El acceso al estrellato se ve como fruto de duro trabajo, aunque el esfuerzo no es suficiente (1972: 49).

La estrella tiene la grandeza mística de la prostituta sagrada; su cuerpo se purifica y se inmola, poco importa con quién, es el "amor" quien los visita (1972: 62).

El amor a la estrella, afirma Morin, no es celoso, no posee, es más una adoración. El fan quiere ser amado, pero desde la humildad, su admiración no es recíproca. Este amor se manifiesta de varias maneras. Con la asimilación, el fiel quiere consumir al dios; y la primera asimilación es la de del conocimiento, para digerir la imagen del ídolo. Así, toda la información que pueda acumular el fan sobre la estrella sería, para Morin, un acto simbólico de *devoración*. Con el fetichismo, el amor del fan se fija en un fragmento, un símbolo del ser amado, a falta de su presencia real. Cada parcela de conocimiento de la estrella permite la posesión por parte del fiel. Para Morin, las fotografías son la presencia-fetichismo universal del siglo XX. Permiten contemplar y adorar, guardar y mirar. Junto con el autógrafo, son los dos objetos fetiche por excelencia. Pero todos los objetos que están en el radio de la estrella pueden desempeñar esta función (1972: 68-83). Esta idea de "irradiación" de la estrella es

---

<sup>5</sup> La primera edición es de 1957, pero la tercera, en 1972, fue revisada y ampliada con un nuevo capítulo.

muy similar a la que veíamos con Durkheim (II.1), cuando hablaba de los objetos, por muy insignificantes que fueran, que poseían la fuerza sagrada, o mana.

La relación entre público y estrella se produce mediante diversas prácticas, todas ellas modos de identificación: fetichistas, mentales, místicos, de apropiación, de asimilación o de *devoración* (1972: 87).

Según Frith (1983: 135), el estrellato es una relación entre el *performer* y la audiencia, y en el caso del rock esta relación puede desarrollar una vida cultural por sí misma. La identificación de los fans con la estrella se facilita en el concierto, en la música en directo –cosa imposible en el cine–, donde ambas partes pueden reaccionar mutuamente. Aunque el medio del rock sea la grabación sonora, Frith afirma que el significado de la música nace en el directo, y de ahí la facilidad de identificación.

El mimetismo, afirma Morin, tiene también como objetivo la identificación con la estrella; imitar sus gestos, poses y forma de vestir responde a esta necesidad (1972: 122). Esta práctica es un elemento esencial de toda práctica religiosa. Para Girard, el deseo es esencialmente mimético, y por tanto origen de conflicto; ritualizar y regular esta mimesis transforma la violencia recíproca en violencia purificadora. Durkheim, por otra parte, habla de los ritos miméticos de las tribus primitivas. En estas ceremonias, los miembros del colectivo se comportan como el animal del tótem; así, "se testimonian mutuamente que son los miembros de la misma comunidad moral", es un "medio de comunicarse con el ser sagrado, es decir, con el ideal colectivo que éste simboliza" (2001: 513). De este modo, la imitación de actitudes, vestimenta, lenguajes o cualquier otro elemento de la estrella del rock respondería a un deseo de identificación. Y ésta parece actuar como tótem, ideal colectivo o símbolo de la unión moral de los fans.

Esto ocurre, sin embargo, según Morin, no con todos los tipos de "dioses". El autor distingue el dios-padre y el dios-hijo. Con el padre no nos podemos identificar, por su extrema grandeza. El hijo, sin embargo, es sujeto de identificación, y aporta los medios para acceder a la divinidad. Es un héroe-dios, y el fiel imita su pasión y sacrificio místico para así alcanzar la inmortalidad. El *star-system* conoce las dos etapas de adoración: la divina, de imposible identificación, y la heroica. La más frecuente, dice el autor, es la del héroe divinizado (1972: 92). En este tipo de identificación, los sufrimientos de los héroes de los filmes son vividos por el

espectador; el proceso tiene efectos pacificadores. Aparece el rol de purificación estética de todo espectáculo (1972: 121). Pero antes de entrar en esto, veamos la figura del héroe, elemento clave, en nuestra opinión, para entender la mitología del rock.

## **2. 5. El héroe problemático**

La naturaleza de la estrella es comparable a la de los reyes y a la de los héroes, a medio camino entre mortal y dios. Se encarna, según Morin, en arquetipos novelescos; su mitología es herencia de toda la mitología anterior (1972: 94).

Una interesante definición de héroe es la de Slavoj Žižek, en su esquematización de los cuatro tipos de agentes éticos: "[...] the hero is 'immoral, yet ethical -that is to say, he violates (or rather, suspends the validity of) existing explicit moral norms in the name of a higher ethics of life, historical Necessity, and so on'" (citado en Jarman-Ivens, 2007: 13). La "violación o suspensión de la validez" de las normas morales del rock es, al menos en sus inicios, uno de los pilares sobre los que se construye la identidad de sus "héroes".

Otro rasgo común en los héroes es la "vulnerabilidad". En relación a esto, Ian Biddle reflexiona sobre la idea del héroe y el cantante en la música popular (Jarman-Ivens, 2007: 136). La vulnerabilidad es, según el autor, "una característica necesaria para que el héroe llegue a existir. Para que un héroe surja, debe ser emplazado en un cierto peligro, estar expuesto a la posibilidad de su ruina". Para demostrar la invulnerabilidad del héroe, entonces, éste debe ser objeto de "cierta presión cultural, ser puesto en peligro". La exposición del músico rock, su posición como objeto de la audiencia, es, efectivamente, un peligro.

Antes de la heroicidad en el rock, es importante conocer los elementos del contexto cultural que rodean su aparición. Como decíamos en "La emancipación juvenil" (apdo. 2.1), el cine es uno de los medios en los que la subversión se hace visible. Las imágenes de Marlon Brando, Gary Cooper, o James Dean son admiradas e imitadas por los adolescentes de los cincuenta. Y los primeros *rock'n'rollers* están entre ellos, para los cuales estos actores son pura inspiración. La muerte de Jimmy Dean, tras su corta carrera, inmortaliza su imagen y lo eleva por encima de todos los demás

"jóvenes rebeldes". Edgar Morin dedica un capítulo a analizar su importancia, dentro del *star-system* hollywoodiense, como "primer héroe problemático".

Morin establece una analogía entre James Dean y el héroe mítico, basándose, para empezar, en hechos reales de su biografía. Su vida privada es, antes de toda ficción, material mítico. Huérfano y creador de su propio destino, realiza múltiples trabajos (de conducir un tractor a tocar el clarinete). Afronta la vida de forma patética, con el amor a la velocidad, símbolo de lo moderno. Y en su "búsqueda de lo absoluto", encuentra la muerte, tras lo cual alcanza la inmortalidad (Morin, 1972: 137-138).

El héroe siempre es joven y, tanto en su vida real como en pantalla, Dean es un "puro héroe de adolescencia". En sus películas, su rebelión es contra la familia, contra el padre. Busca, explica Morin, la individualidad, frente a las normas sociales que marcan su entrada al mundo adulto. El contexto social es esencial para entender el éxito de James Dean; en la posguerra, surge un "nihilismo generalizado, que es una puesta en cuestión radical de ideologías y valores oficialmente propuestos" (1972: 142). El riesgo y la muerte se representan con la moto o el coche, con la velocidad; la evasión de la conducción, y "la evasión suprema es la muerte, como el absoluto es la muerte, como la individualidad suprema es la muerte" (1972:143). Y la muerte es el destino del héroe mitológico, que le revela como humano y divino. Así, la temprana muerte de Dean otorga al actor, de forma definitiva, la categoría de "héroe divinizado".

Con James Dean, dice Morin, se inaugura "la era del héroe de la adolescencia moderna". Pero esta adolescencia que encuentra su expresión a través del cine, se va a separar del cine; la cultura adolescente, a partir de aquí, va a encontrar su expresión "en el rock, la música, la canción, el baile". Así pues, de 1957 a 1962, se produce una separación; el antiguo *star-system* ya no va a ser el modelo dominante de la juventud (1972: 146).

En su lugar, este lugar está reservado a los protagonistas de la cultura de masas, los ídolos de la música pop y rock. Morin afirma que no son modelos, sino símbolos, pues son reflejos de lo que ya existe. Ya no son semi-dioses felices, son los héroes heredados de Homero, sumidos en las pasiones y tormentos de los mortales, en una "representación sagrada permanente"; nos vengamos de su grandeza con su tragedia y su suicidio (1972: 156).



Pero la crisis del *star-system*, según Morin, no es solo una crisis específica del cine. Es el conjunto de la cultura de masas que pasa de la euforia a la problematización, es un problema de la civilización misma, una muestra de que el individualismo también presenta sus problemas. La época está en verdadera crisis, pues la "promesa de felicidad" se convierte en una "desintegración de la euforia cultural" (1972: 157).

### 3. El sacrificio

La conclusión de Morin, como hemos visto, es que el nuevo héroe es fruto de su tiempo. Este nuevo modelo sufre; y lo hace porque la sociedad en la que surge se debate también en conflictos internos y externos. Son los años de la Guerra Fría, del Movimiento por los Derechos Civiles, del asesinato de Kennedy (en 1963), y de la Guerra de Vietnam (1955-1975). El abismo entre generaciones se ensancha; la juventud toma partido y adquiere conciencia social. Y los nuevos héroes míticos, símbolos de la "insurrección", son las estrellas del rock.

Hemos hablado de su sexualidad y rebeldía. Por último, queda el sacrificio, que tratará de forma directa la relación entre las dos partes anteriores y lo sagrado. Aquí, haremos uso de una última teoría, la de la víctima propiciatoria, expuesta por René Girard en *La violencia y lo sagrado* (1972). Esta obra nos va a revelar el "[...]resorte de cualquier mitología[...], el engendramiento mismo de lo sagrado[...], y la totalidad de los rituales y lo religioso " (citamos en la edición de 1995: 95).

La aplicación de la teoría del sacrificio de Girard a la música rock se puede encontrar en una obra de Claude Chastagner, *La Loi du Rock* (1998). El autor ofrece una explicación a la fascinación que ejerce el rock, relacionando su violencia característica con la del ritual del sacrificio. Su intención es descubrir cómo se produce el símil entre el ritual religioso y la experiencia del rock, que ha sido usado, sin ir más allá de la simple analogía superficial, en innumerables ocasiones. "Se ha convertido en banal" –cita Chastagner a Steve Turner– "describir los conciertos rock como reuniones evangélicas, y las estrellas como los oficiantes" (Chastagner, 1998: 117). Sin embargo, el autor elabora un discurso en el que demuestra como la música rock, en la escucha pública o privada, es una forma degradada de culto, y mediante qué mecanismos el artista se convierte en una víctima ritual.

### **3. 1. Una introducción a la teoría del sacrificio de René Girard**

La función de los ritos, y de lo religioso en general, permanece oculta en nuestra sociedad moderna. Solamente es visible, a nuestros ojos, la forma del ritual. Esto ocurre, explica Girard, por la existencia de un sistema judicial, que evita el ciclo de venganzas que acabaría por destruir todo el orden social. Pero en sociedades donde no existe tal sistema judicial, son la religión y el sacrificio lo que impiden esta propagación violenta; "La solución nos oculta el problema y el desvanecimiento del problema nos oculta lo religioso en tanto que solución" (Girard, 2005: 26).

Lo religioso, por tanto, tiene por objetivo evitar la violencia recíproca; es, habitualmente, una prevención. Paradójicamente, las formas religiosas son violentas. El sacrificio es una violencia ritual, controlada. Este ritual tiene efectos benéficos porque concentra toda la violencia del colectivo en una sola víctima; la víctima propiciatoria, o chivo expiatorio. Posteriormente, se produce la divinización de esta víctima, explica Girard, debido a que renueva el vínculo social y restablece la paz en el interior de la comunidad.

La causa de todo esto tiene su raíz, según el autor, en que todo deseo, desde nuestra infancia, es mimético. Con esto, el autor niega la validez de la teoría del complejo de Edipo, central en el psicoanálisis; el niño no desea a la madre por naturaleza, sino porque el padre la desea. El padre es el modelo, es decir, nuestro deseo se construye a partir del deseo de los otros. Por esto, la idea de una "armonía", en desear todos lo mismo, dice Girard, está lejos de la realidad. ¿Qué pasa si todos deseamos el mismo objeto? La situación desemboca, irremediablemente, en conflicto violento. El sacrificio cumple entonces la función de transformar esta violencia recíproca, unánime, en otra violencia unánime, pero dirigida hacia una víctima. Sin este objeto sagrado que es la víctima, la mimesis violenta enfrentaría a todos contra todos. De ahí la naturaleza ambigua de lo sagrado, pues la materia prima con la que se construye es capaz de destruirlo todo, fuera del ritual purificador: la violencia. Y de ahí el riesgo de "contagio" de lo sagrado, la necesidad de delimitar los lugares y regular los movimientos rituales, el templo y los oficiantes de la ceremonia; un paso en falso, y lo sagrado, o la violencia, se propaga sin límite (1995: 152-155).

Si la violencia contra la víctima propiciatoria tiene efectos tan eficaces para mantener el orden social, afirma Girard, todo apunta a que esta violencia fue el origen del ritual:

"Al poner fin al círculo vicioso de la violencia, inicia al mismo tiempo otro círculo vicioso, el del rito sacrificial, que muy bien pudiera ser el de la totalidad de la cultura" (1995: 101). Recuperando la teoría de Freud, de que hubo un primer homicidio que fundó el orden moral, social y cultural, cometido por todos los otros individuos, Girard reconoce que el innumerable número de ritos que consisten en la ejecución de un víctima "hacen pensar que el acontecimiento original es un homicidio" (1995: 100). Los sacrificios serían, pues, la reproducción mimética de la primera vez. Y funcionan porque, como esa primera vez, la violencia sale de la comunidad dejando a ésta inmune. El bienestar social, como afirma Durkheim, se restablece por la reafirmación periódica de la fe común.

### **3. 2. Las víctimas del sacrificio**

Los criterios de selección de las víctimas, explica Girard, aparecen colocando en el mismo plano todos los sacrificios, ya sean animales o humanos, y en todas las culturas que conocemos. Entre los elegidos, se pueden encontrar prisioneros de guerra, esclavos, niños, tarados, desechos de la sociedad... En ocasiones, la víctima del sacrificio es el rey, pues son "[...] seres que no pertenecen, o pertenecen muy poco, a la sociedad" (1972: 19). El rey, dice Girard, se escapa "por arriba".

Otra característica que deben poseer las víctimas es el parecido con aquello a lo que sustituyen (la sociedad entera), pero no demasiado; no puede confundirse. La víctima es alguien neutro en el plano de la venganza. Toda la violencia se concentra sobre ella, liberando al colectivo de la carga. Pero este vínculo debe permanecer invisible, para que el acto sea ritual. Así pues, la víctima nunca es culpable.

En la audiencia del rock, el mimetismo entre los miembros es, inevitablemente, fuente de conflicto, pues todos los deseos convergen sobre el mismo objeto. Esta violencia unánime solo puede encontrar salida mediante el artista, pues es el único que es igual a todos, pues es el modelo, pero al mismo tiempo es portador de la diferencia. Chastagner cita a Girard: "a la vez próximo y lejano, el mismo y el otro, el doble y la Diferencia sagrada" (Chastagner, 1998: 146). Es indispensable que el espectador se identifique con la estrella, pero también que haya una diferencia. Diego A. Manrique comenta sobre el día en que Elvis Presley muere: "Los norteamericanos manifiestan su tristeza, revelando profundos sentimientos de identificación con el cantante de

Tupelo, al que varias generaciones consideran como miembro de la familia. Tenía algo de divino, pero también era igual a nosotros" (1986: 36). El *Rey del rock*, un "americano" más, pero marcado por su transgresión sexual pública.

¿Cómo se crea la unanimidad en torno a la figura de la estrella de rock? En la tragedia, el héroe se distingue por una marca distintiva, una diferencia. En las comunidades humanas también se utilizan rasgos de diferencia para identificar a las "víctimas". Esta diferencia constituye una prueba de su culpabilidad. La marca característica puede ser un rasgo físico: la boca de Mick Jagger, los ojos de Bowie, la ceguera de Ray Charles o Stevie Wonder. Por otra parte, el vestuario también juega un papel importante; es utilizado por el artista para acercarse al público y no confundirse con él. Es una distinción y una integración. La estrella debe tener la iniciativa en la provocación, aunque luego sea seguida por su público; se distingue de la masa por no seguir las normas del estilo, lo cual se lee como rechazo a las normas sociales. A veces con el uso de vestimenta reservado al sexo contrario, o abundancia de colores, maquillaje, máscaras... El vestuario, de esta manera, tiene una función ritual; distingue lo profano de lo sagrado, lo cotidiano del espectáculo (Chastagner, 1998: 145-148).

Girard nos presenta el ejemplo por excelencia de la ambigüedad de la víctima y su connotación sagrada; el *pharmakos* griego. En la Antigua Grecia, estos personajes eran a la vez venerados y despreciados, culpables y adorados. En casos de crisis o riesgo de crisis, epidemias, invasiones, se mataba o expulsaba a un *pharmakos* en una ceremonia pública (Girard, 1995:102). La imprescindible participación de todos los miembros de la sociedad, como en cualquier otro acto de sacrificio, nos muestra el carácter social de lo religioso, idea ya expuesta por Durkheim.

Las estrellas del rock, según esto, representan un papel similar al del *pharmakos* griego, maldito y divinizado. La violencia contra ellas nos salva de la propia violencia, y, por tanto, son objeto de adoración. La veneración a la estrella, como al dios, es solo una cara de lo sagrado; se oculta la otra, la del sacrificio.

### 3. 3. Una sociedad en crisis: la elección de una víctima adecuada

La tragedia nos ofrece, según Girard, una vía para entender el pensamiento religioso:

Los historiadores están de acuerdo en situar la tragedia griega en un período de transición entre un orden religioso arcaico y el orden más "moderno", estatal y judicial, que le sucederá. Antes de entrar en decadencia, el orden arcaico ha debido conocer una cierta estabilidad. Esta estabilidad sólo podría reposar sobre lo religioso, es decir, sobre el rito sacrificial (1995: 49).

En su análisis de tragedias griegas, Girard percibe que el contexto histórico en el que están escritas se deja ver: las desgracias de los individuos son en realidad la decadencia de las instituciones. El paso de un orden religioso, o sacrificial, a un orden judicial, tiene sus consecuencias. Sucede lo que Girard llama crisis sacrificial. El rito ha dejado de funcionar, no engaña a la violencia.

La diferencia sacrificial, la diferencia entre lo puro y lo impuro, no puede borrarse sin arrastrar consigo las restantes diferencias. [...] La crisis sacrificial debe ser definida como una crisis de las diferencias, es decir, del orden cultural en su conjunto (1995: 56).

Así, la tragedia es una forma cultural que refleja la crisis del período en que surge. ¿Es legítimo afirmar que el rock es su versión contemporánea? Como hemos visto en la rebeldía (apdo. 2), el rock es una forma de la juventud. La "emancipación juvenil" es una de las piezas claves para entender el contexto de los años cincuenta y sesenta en Norteamérica. Y la "mitología" de las estrellas del rock tiene su sentido solo dentro de esta realidad social. La diferencia de la que habla Girard desaparece; la rígida estructura familiar y religiosa es cuestionada por los jóvenes de la posguerra. Y en los años sesenta, lo son las instituciones políticas. Se produce, por tanto, una *indiferenciación* violenta. La lucha de la población negra por la igualdad de derechos, por la "destrucción de la diferencia", tiene consecuencias sangrientas (sin ir más lejos, el asesinato de Martin Luther King en 1968). La necesidad de víctimas (ya sean reales, como King o el presidente Kennedy, o simbólicas, como las estrellas del rock) corresponde, siguiendo este razonamiento, a la desintegración del orden cultural. Se abre una brecha generacional, la juventud reclama un cambio, no acepta el viejo orden religioso, político, educacional; no acepta ser soldado en una guerra que no es la suya.

### 3.4. La transgresión del héroe

En sus análisis de la obra *Edipo rey*, de Sófocles, Girard argumenta cómo el protagonista tiene la función de víctima propiciatoria. La peste que asola la ciudad no es sino una crisis sacrificial; culpando a Edipo, el extranjero, el que comete incesto y parricidio, de las desgracias que asolan la ciudad, se pone en funcionamiento el mecanismo del sacrificio. "Edipo no es culpable en sentido moderno, sino que es responsable de las desdichas de la ciudad. Su papel es el de un auténtico chivo expiatorio humano" (Girard, 1995: 86). Su transgresión sexual es solo un rasgo que lo convierten en una víctima válida, así como su condición de extranjero. Con la expulsión de Edipo, la ciudad recupera el orden.

La transgresión de las estrellas de rock es permitida, alentada, narrada en sus biografías; casi obligatoria. Su vida diaria no debe ser la de un ser "mortal". También, en ciertas monarquías sagradas africanas, el rey debe cometer incesto, entre otras acciones prohibidas a los demás miembros de la tribu: "En su entronización, el carácter casi enciclopédico de sus transgresiones, así como la naturaleza ecléctica de la transgresión incestuosa, revelan claramente qué tipo de personaje está llamado el rey a encarnar; el del transgresor por antonomasia" (1995: 113).

La creación mítica normalmente presenta a un individuo que desafía a los hombres o a los dioses y sufre, a veces incluso muere por ello, salvando a toda la ciudad del castigo divino (peste, plagas, sequía...). Girard intuye que las desgracias que se abatían sobre estas ciudades eran reales; la introducción del elemento sobrenatural solo nos impide ver el mecanismo que se oculta bajo la figura del héroe: el de la víctima. "El mito sustituye la violencia recíproca esparcida por doquier con la transgresión formidable de un individuo único" (1995: 86).

Y, de nuevo, se puede observar otro paralelismo; el *star-system* se construye sobre la noción de "individualidad" (apdo. 2.3). Se percibe a la estrella como un "individuo único". Sus actos, sus transgresiones, no deben ser asociadas con la sociedad que le rodea. Se crea una percepción de la estrella como poseedora de una personalidad sin igual. ¿Nos salva, asimismo, la estrella, de los males de la crisis social?

Al fijarnos en el héroe, o en la víctima, dice Girard, no logramos ver su función real. Pero es el ritual lo que diviniza a la víctima, y no al contrario. Así, como las estrellas

del rock, Edipo también, después de alejarse de Tebas, adquiere proporciones divinas. Tras su muerte o expulsión, la violencia ha sido extraída de la comunidad.

[...] existen rasgos comunes entre los diferentes personajes que estos tres grandes trágicos han creado: no siempre se pueden hablar de las diferencias, sino que admiten las semejanzas para menospreciarlas a continuación tratándolas de "estereotipos". Hablar de estereotipos ya equivale a sugerir que el rasgo compartido por varias obras o personajes no tiene ninguna importancia auténtica. Yo pienso, al contrario, que en la tragedia griega el supuesto "estereotipo" revela lo esencial. Si lo trágico nos elude es porque nos separamos sistemáticamente de lo idéntico (Girard, 1995: 54).

Preguntémosnos por los estereotipos que rodean al mundo del rock, y descubriremos "lo esencial". Si hay un rasgo común es, a partir de la primera estrella, una "rebelión" sexual. La sexualidad es el signo distintivo de la estrella de rock. Su comportamiento es objeto tanto de censura como de admiración. En el contexto del rock, el espectador puede, Chastagner cita a Morin, "transgredir por delegación". Los actos individuales de provocación del artista son, mediante la identificación, vividos por el público (Chastagner, 1998: 149).

El *sex-symbol* rock es, rompiendo con la tradición de las estrellas de cine, generalmente masculino. Sin embargo, como hemos visto en la imagen de Elvis (apdo. 1), el artista adopta códigos de seducción atribuidos a lo femenino; su cuerpo es utilizado, en muchos casos, como contenedor de ambigüedad sexual. Sexo e identidad sexual son manejados fuera de las categorías preestablecidas. Consiste, pues, en una transgresión (1998: 150).

El cuerpo del rock, dice Chastagner, "oscila entre los extremos, lo feo y lo bello, lo puro y lo impuro, lo sublime y lo sórdido, lo masculino y lo femenino, lo heterosexual y lo homosexual..." (1998: 151). Nos muestra el caso de Iggy Pop y su puesta en escena centrada en el cuerpo; cómo el cantante multiplica los significados sobre él, de juventud y vejez, sumisión y poder. Su juego de seducción es el de la ambivalencia, el de las contradicciones más extremas.

Otra estrella que utiliza la sexualidad como base de su espectáculo es Jim Morrison. En su canción *The End* evoca los dos crímenes reservados a Edipo, el parricidio y el incesto. Dejando aparte el psicoanálisis, Girard nos ofrece una teoría válida para explicar el tabú de estos dos crímenes. Su explicación es que destruyen la diferencia, y por tanto el orden social. "Es exactamente lo mismo ser regicida en el orden la polis



que ser parricida en el orden de la familia. [...] El culpable se convierte en el asesino de la diferencia." (Girard, 1995: 82). Matando al padre, al que se debe obedecer, se desafía al sistema por completo. "También el incesto es violencia, violencia extrema, y por consiguiente, extrema destrucción de la diferencia" (1995: 83). La sexualidad está profundamente ligada a la violencia, ya que el deseo sexual sobre el mismo objeto genera conflicto. Jim Morrison se descubre, según Chastagner (1998: 155), como chivo expiatorio, al mostrarse en el rol de figura edípica. Su signo victimario es el de la transgresión sexual.

### **3.5. El sacrificio en el rock: público, prensa, y violencia descubierta**

Ya veíamos, con Edgar Morin (apdo. 2.4), que la relación del público con la estrella se basa en la identificación; y una de los modos de llevarla a cabo es la apropiación fetichista. Adquiriendo sus cabellos, prendas de ropa, incluso en algunas ocasiones arrancando los fragmentos directamente de la estrella... Estas prácticas tienen cierto aspecto de linchamiento colectivo, y parece que destapan un poco la brutalidad del sacrificio por debajo de la veneración. Sin ir más lejos, la llamada *manía* es, según la RAE, una "especie de locura, caracterizada por delirio general, agitación y tendencia al furor". Hagamos la prueba, escuchando únicamente el sonido, sin la imagen, del momento previo a la aparición del artista sobre el escenario. El ruido, los gritos, la multitud agitada, violenta... La calma se hace solo cuando la música empieza a sonar; la violencia se ha ritualizado. ¿Qué sucede si hay un fallo técnico, y no funciona el sistema de amplificación? De nuevo aparece el tumulto, la furia.

En relación a esto, el caso de Bob Dylan y su "electrificación" es un buen ejemplo. Como se muestra en *No direction home* (2005), cuando, tras adquirir fama mundial, comienza a aparecer en sus conciertos con una banda de rock, su audiencia manifiesta un rechazo absoluto. El público, acostumbrado al Dylan "folk", insulta y abuchea el nuevo rumbo musical tomado por el artista. Es, según aparece en el documental de Scorsese, un "traidor a la música *folk*, la música pura".

Situando a Dylan como el símbolo con el cual el colectivo se ve representado, que no es más que una imagen compartida del ideal que la comunidad tiene de sí mismo, el "ritual" de sus conciertos tendría una eficacia moral, y por tanto real (siguiendo la

afirmación de Durkheim). La figura de Dylan purificaba la violencia del colectivo, la concentraba y la expulsaba, la transformaba en algo sagrado. Se producía, así, un sacrificio simbólico, en el cual Dylan era la víctima. Renunciando a continuar representando el papel, se produce una crisis sacrificial. Los fieles no aceptan que su "héroe divinizado" deje de "luchar" por ellos. La respuesta del colectivo se transforma, descubriéndose; ya no son aplausos, sino abucheos. Pero sigue siendo unánime, único requisito indispensable para que funcione la representación. Así, vemos las dos caras de lo sagrado, o las dos caras de lo que conlleva ser una estrella, un héroe, o un símbolo del colectivo. Lo que era aplauso y reconocimiento es también abucheo y condenación. Vemos especialmente esto en la escena del filme en la que unas chicas le piden un autógrafo a Dylan, desde el exterior del coche en el que éste se protege de los fans. Ante el rechazo a firmar el papel, la reacción de las chicas se muestra la "contraria" a la adoración; enfadadas, le reclaman que lo haga, llamándole "miserable".

Por otra parte, la prensa juega un papel importante en la condena de las estrellas; siempre se inclina por juzgar y "ajusticiar", "participa en el proceso de expulsión de la víctima con las palabras" (Chastagner, 1998: 131). En el momento culminante del ritual del sacrificio *dinka*, antes de darle muerte físicamente, es con palabras que se sacrifica al animal, explica Girard: "Al igual que en la tragedia, la víctima es inmolada esencialmente a fuerza de palabras" (1995: 106).

El enfrentamiento de Dylan con la prensa aparece, de nuevo, en *No direction home*. Ante el acoso por parte de los periodistas, que exigen responsabilidad por la identificación de toda una generación con sus mensajes, él se niega a responder. Su actitud despierta reacciones y comentarios casi violentos: "Mr Dylan, you seem very reluctant to talk about the fact that you're a popular entertainer...". Su categoría de "símbolo cultural" y "voz del pueblo" no es reconocida por el propio artista: "For some reason, the press thought that performers had the answers to all these problems in society".

Pero la violencia en el rock no sucede siempre de forma simbólica. Son numerosos los ejemplos en los que los músicos son físicamente agredidos por el público. El caso de John Lennon es el más extremo, asesinado por un fan. "Death of a Hero", era el título del *Daily Mirror* a la muerte de Lennon (Frith, 1981: 23); el héroe sufre, como

afirmaba Morin, y muere, tras luchar por los "ideales". Esta muerte fue especialmente chocante, pero los ejemplos de muerte prematura en el universo del rock, por excesivo consumo de estupefacientes o por suicidio, son muchos.

Del mismo modo, en ocasiones, la violencia desborda la representación, y el ritual no funciona. El filme documental *Gimme Shelter* (1970), dirigido por los hermanos Maysles, muestra lo que, siguiendo la teoría de Girard, bien podría ser una "crisis sacrificial". Considerada como la narración del final del sueño *hippie*, que vivía su apogeo en el festival de Woodstock, en 1969, presenta a los *Rolling Stones* en su gira por Norteamérica. El punto climático se produce en *Altamont*, un concierto gratuito, donde hay cuatro muertes, entre ellas un asesinato con arma blanca. Los integrantes del grupo, sobre el escenario, intentan canalizar esta violencia, mantenerla en el orden simbólico, en la música. Pero la representación sagrada del rock puede no contener la violencia que intenta "purificar".

## IV. CONCLUSIONES

La estructura de nuestro razonamiento sigue un orden circular. Comenzábamos con lo sagrado. El tótem del que habla Durkheim es la representación común del sentimiento religioso, sin la cual éste no puede existir. Se trata de un objeto que recoge todas las individualidades y las proyecta hacia el colectivo, logrando la identificación de cada uno de sus miembros. Este soporte puede ser cualquier cosa, pues lo importante es el "bienestar moral" que produce; en ocasiones, puede llegar a serlo una persona. Y es aquí donde entra la figura central de nuestra investigación: la estrella del rock. Esta figura presenta características similares a la del héroe mítico. El punto en común es, por encima de cualquier otra cosa, la transgresión. Veíamos con Presley como su imagen se construye sobre una sexualidad que desafía las normas morales de la sociedad norteamericana de los años cincuenta, pero que en realidad cristaliza algo que ya está en proceso de cambio, o en crisis. Y Girard realiza una analogía entre el héroe trágico, poniendo a Edipo como ejemplo, y la víctima del sacrificio. Pero no solo esto; los criterios de selección de las víctimas, si analizamos los rituales que conocemos, demuestran que éstas deben pertenecer "muy poco" a la sociedad. Reyes, esclavos y prisioneros son algunas de ellas.

Lo sagrado aparece porque el ritual de sacrificio libera la violencia recíproca que, de otra manera, destruiría la comunidad por entero. Así, la víctima adquiere una dimensión divina, y es objeto de veneración.

Representación y religión van siempre de la mano; debemos preguntarnos de qué modo nuestras representaciones son lo que queda del ritual religioso. Si su función es mantener unida a la sociedad, ¿dónde podemos encontrar esta función en la actualidad? Si, según Girard, el orden se mantiene gracias a la *ritualización* de la violencia, ¿cómo se lleva a cabo hoy esta *ritualización*? ¿Qué identificaciones encuentra el individuo en el espacio común? ¿Es la cultura popular lo que media entre el individuo y la sociedad? En un contexto de crisis del orden social, con el protagonismo de un grupo poco visible previamente (la juventud), los años cincuenta y sesenta necesitan nuevas formas de representación. Los sentimientos comunes de rebeldía, transgresión y ruptura se ven proyectados en la música y los músicos del rock; el escenario pasa a ser el espacio donde tiene lugar el ritual. La multitud

concentra sus deseos sobre este lugar, donde tiene lugar la violencia, la sexualidad, la expresión sublimada de lo prohibido. La figura del cantante adopta la categoría de maldito y divino. Es, como la víctima del sacrificio, quien ejecuta lo no permitido, y, al mismo tiempo, nos libera de ello.

La vulnerabilidad de este tipo de personaje, el héroe, cantante, o ídolo, como decíamos, es necesaria. El uso del cuerpo como objeto lo sitúa frente a la mirada del colectivo; el signo victimario de la estrella del rock, además, es, por encima de cualquier otro, una sexualidad transgresora. Una transgresión pública, con un cuerpo vulnerable.

Y esta representación funciona porque se apoya en la idea de "individualidad", base de la figura tanto del héroe como la estrella. Permite una visión del *performer* como entidad separada, camuflando una personalidad privada, humana, y mostrando una personalidad pública y divina.

La aparición de los héroes se da siempre, como afirma Girard, en un contexto de "crisis". Morin también argumenta cómo el *star-system* cambia a finales de los años cincuenta, con la muerte de James Dean. La nueva estrella debe sufrir. Y la muerte es un destino habitual de la estrella del rock, la condición para elevarla al pedestal de dios.

La crisis del estrellato, como la crisis de los personajes trágicos que analiza Girard, apunta a las instituciones reales. Estamos antes lo que el autor llama "crisis sacrificial", pues el ritual ha perdido su efecto pacificador, el sistema religioso está en crisis. Lo que sucede con la muerte de James Dean o Marilyn Monroe funciona como renovación del *star-sytem*, y así, como renovación del culto, del ritual. La tipología de víctima cambia, porque la época sufre una crisis de valores que necesita al héroe problemático, que purifique a una sociedad problemática. "Cuánto más aguda es la crisis, más preciosa debe ser la víctima", dice Girard (1995: 26).

En el análisis que hace Dyer de la imagen de Marilyn Monroe, aparece una idea, al final del texto, que parece revelar el mismo mecanismo: "Quizás su éxito es debido a que puede ser un talismán de lo que rechazamos, del precio que la gente tuvo que pagar para vivir en el régimen de discursos sexuales de los cincuenta" (Dyer, 2004:

62). La víctima, dice Girard, es extraída de la sociedad como el chamán extrae la enfermedad, o como el médico extrae un tumor del cuerpo del enfermo.

Hemos trazado conexiones entre el rock y lo sagrado, estableciendo que la figura de la estrella es comparable a la de la víctima, profana y sagrada, lugar de ambigüedad. A partir de aquí, se abren nuevas vías de investigación posibles.

Nos parecen interesantes, en relación a esto, las figuras de las que hablábamos en la última parte. La rebelión de John Lennon contra su categoría de ídolo de una generación<sup>6</sup>, o el rechazo manifestado por Bob Dylan a ser la voz *folk* de la contracultura de los años sesenta, son magníficos ejemplos de intento de escapar al papel de víctima. Sobre éste último, documentos como *Dont look back* (D.A. Pennebaker, 1967) y *No direction home* (Martin Scorsese, 2005) son de gran relevancia, y suponen piezas clave para analizar su lucha contra la imagen de "héroe".

Asimismo, un análisis más profundo del documental *Gimme Shelter* (1969), en nuestra opinión, nos daría una visión detallada del ritual del sacrificio en el concierto rock, y de la frágil representación que, pese a ser simbólica, puede desembocar en violencia real.

Las conclusiones no pretenden dar por terminado el asunto; al contrario, creemos que consisten en un punto de partida, en una base para investigaciones de mayor profundidad. Todo lo reflejado en el trabajo ilumina un terreno sobre el que desarrollar análisis de fenómenos culturales, con la seguridad de que nos encontramos ante un campo de estudio fascinante.

---

<sup>6</sup> Puede leerse sobre esto en "John Lennon: The Rolling Stone Interview", realizada por Wenner en 1971.

## V. BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS

BUTLER, JUDITH. (2007). *El género en disputa*. Paidós, Barcelona. (1.<sup>a</sup> ed. 1990).

CHASTAGNER, CLAUDE. (1998). *La loi du rock: ambivalence et sacrifice dans la musique populaire anglo-américaine*. Castelnau-le-Lez: Climats.

DEBRAY, RÉGIS. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós Comunicación.

DOSS, ERIKA. (1999). *Elvis Culture: fans, faith and image*. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas.

DURKHEIM, ÉMILE. (2001) *Las formas elementales de la vida religiosa*. México D. F.: Colofón. (1.<sup>a</sup> ed. 1912).

DYER, RICHARD. (2004). *Heavenly bodies*. London: Routledge. (1.<sup>a</sup> ed. 1986).  
— (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós Ibérica. (1.<sup>a</sup> ed. 1979).

EMIG, RAINER y ROWLAND, ANTHONY, editores. (2010). *Performing masculinity*. New York: Palgrave Macmillan.

FREUD, SIGMUND. *Psicología de las masas y análisis del yo*. [E-book], <[http://www.elortiba.org/pdf/freud\\_masas.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/freud_masas.pdf)> [23 de julio de 2013].  
— (2011). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza editorial. (1.<sup>a</sup> ed. 1913).

FRITH, SIMON. (1983). *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock*. London: Constable. (1.<sup>a</sup> ed. 1981).  
— (1996). *Performing rites: on the value of popular music*. Oxford; New York: Oxford University Press.  
— y GOODWIN, ANDREW, editores. (1990). *On record: rock, pop, and the written word*. London: Routledge.

GIRARD, RENÉ. (1995). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama. (1.<sup>a</sup> ed. 1972).

JARMAN-IVENS, FREYA, editora. (2007). *Oh boy!: masculinities and popular music*. New York: Routledge.

JENKS, CHRIS. (2005). *Subcultures. The fragmentation of the social*. Thousand Oaks, California: Sage Publications.

LUCIE-SMITH, EDWARD. (1998). *Adam: the image of the male nude in art*. Vancouver: Raincoast Books.

MEISEL, PERRY (2010). *The myth of popular culture: from Dante to Dylan*. Chichester, UK: Wiley-Blackwell.

MORIN, EDGAR. (1972). *Les stars*. Paris: Éditions du Seuil. (1.ª ed. 1957).

## RECURSOS WEB

ANÓNIMO (carta al director). "A cat talks back", *Las Vegas Sun*, May 12, 1956, <[http://www.elvis.com.au/presley/reviews/reviews\\_elvis\\_presley\\_at\\_the\\_new\\_frontier\\_hotel\\_april\\_1956.shtml#April\\_26\\_1956](http://www.elvis.com.au/presley/reviews/reviews_elvis_presley_at_the_new_frontier_hotel_april_1956.shtml#April_26_1956)>. [Última consulta: 6 de Agosto de 2013]

EL PAÍS. (1986). "Historia del rock", [*e-book*], <<https://app.box.com/s/408e8b6727d52db5fc36>> [Última consulta 6 de agosto de 2013].

FRITH, Simon. "John Lennon", *Marxism Today*, January 1981, pp. 23–25, <<http://www.unz.org/Pub/MarxismToday-1981jan-00023>>. [Última consulta 6 de agosto de 2013].

LILLY, BUD. *Just About Everything Under The Sun*, *Las Vegas Sun*, 26 de abril de 1956, <[http://www.elvis.com.au/presley/reviews/reviews\\_elvis\\_presley\\_at\\_the\\_new\\_frontier\\_hotel\\_april\\_1956.shtml#April\\_26\\_1956](http://www.elvis.com.au/presley/reviews/reviews_elvis_presley_at_the_new_frontier_hotel_april_1956.shtml#April_26_1956)>. [Última consulta: 6 de Agosto de 2013].

WENNER, Jann S. "John Lennon: The Rolling Stone Interview", *Rolling Stone*, 74 & 75 (21 Jan & 4 Feb, 1971). <<http://imaginepeace.com/archives/4385>> [Última consulta 6 de agosto de 2013].

WISE, SUE. Sexing Elvis. *Women's Studies Int. Forum*, 1984, Vol. 7, pp. 13-17. <<http://es.scribd.com/doc/83089306/Sexing-Elvis-sue-Wise>> [Última consulta 6 de agosto de 2013].



## V. FILMOGRAFÍA

BENEDEK, LÁSZLÓ, (1953). *Salvaje* (The Wild One), Estados Unidos: Columbia Pictures.

BROOKS, RICHARD, (1955). *Semilla de maldad* (The Blackboard Jungle), Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

CURTIZ, MICHAEL, (1958). *El barrio contra mí* (King Creole), Estados Unidos: Paramount Pictures.

KANTER, HAL, (1957). *Loving You*, Estados Unidos: Paramount Pictures.

MAYSLES, DAVID y ALBERT, (1970). *Gimme Shelter*, Estados Unidos: Decca Records/ABKCO.

PENNEBAKER, D.A., (1967). *Dont Look Back*, Estados Unidos: Docurama.

RAY, NICHOLAS, (1955). *Rebelde sin causa* (Rebel Without a Cause), Estados Unidos: Warner Bros.

SCORSESE, MARTIN, (2005). *No Direction Home*. Estados Unidos: PBS.

THORPE, RICHARD, (1957). *El rock de la cárcel* (Jailhouse Rock), Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

WEBB, ROBER D., (1956). *Ámame tiernamente* (Love Me Tender), Estados Unidos: 20th Century Fox.

WHITEHEAD, PETER, (1966). *Charlie is my Darling*, UK (1966): Sin distribución. Estados Unidos (2012): ABKCO Records.