

# UNA CUESTIÓN DE FE

---

EL IMPACTO DE LA CONTRACULTURA A TRAVÉS  
DE *GODSPELL* Y *JESUCRISTO SUPERSTAR*



MÁSTER EN TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE Y GESTIÓN CULTURAL

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

2019

Trabajo realizado por:

Virginia E. Higuera Rodríguez

Trabajo tutorizado por:

Domingo Sola Antequera

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	2
2. UN MUNDO EN CRISIS: ANHELOS DE CAMBIO EN LA SOCIEDAD AMERICANA TRAS LA II GRAN GUERRA .....	7
2.1 El origen de la Contracultura .....	7
2.2 Los jóvenes que decidieron luchar: La Generación Beat, instigadores de la Revolución Hippie. ....	14
2.3 Dios baja a la tierra en forma de cantante folk y predicador de masas.....	23
3. NUEVAS VÍAS CREATIVAS DEL MUSICAL EN ESTADOS UNIDOS.....	28
4. JESÚS EN TIEMPOS DE LA CONTRACULTURA: LAS PROPUESTAS DE <i>GODSPELL</i> Y <i>JESUCRISTO SUPERSTAR</i> .....	40
5. CONCLUSIONES .....	60
6. ANEXO I.....	62
7. ANEXO II.....	70
8. BIBLIOGRAFÍA.....	72
9. FILMOGRAFÍA.....	74

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando echamos la vista atrás y nos remontamos a las décadas en las que se desarrolló la Contracultura, muchas de las imágenes que nos vienen a la cabeza fueron creadas por la cultura de masas que se generó en ese período. Es curioso observar, cómo una sociedad juvenil que luchó contra los estándares del capitalismo que se desarrollaba con voracidad en aquel momento, ha pasado a la historia a través de uno de los medios más comerciales que existe, el cine. Tanto la industria cinematográfica, como la sociedad de la década de los sesenta, experimentó un cambio que alteraría el curso de la historia. Mientras que los jóvenes *beat* comenzaron a organizarse para crear e ir juntos en busca de nuevas experiencias, artísticas, estéticas y espirituales, el cine buscaba la manera de renovarse tras la caída del sistema de estudios. El musical clásico, como género escapista por excelencia, se agotó a mediados de la década sesenta, la sociedad ya no necesitaba grandes espectáculos que les permitieran vivir el *sueño americano*. El estado socio-político del país había generado la suficiente crispación como para que los jóvenes se levantaran contra la Casa Blanca y luchasen por los derechos civiles, la libertad sexual, y de culto, en definitiva fueran en busca de un futuro mejor.

La espiritualidad, y la necesidad de encontrar un ser superior, llevó a los *beat* a experimentar con sustancias alucinógenas, tradición que recogería el movimiento hippie, y que posteriormente, llegaría a las comunidades cristianas que querían comprender el mensaje del Mesías. Los gurús llegados de la India, acompañaron a muchos jóvenes ‘hijos de las flores’ hasta el verano del amor de 1969, donde música y psicodelia se unieron en una celebración en comunidad por la paz y el antibelicismo frente a la Guerra de Vietnam. A estos nuevos mesías de la cultura y la espiritualidad oriental, se le sumaron algunos sacerdotes latinoamericanos que promovían la teología de la liberación.

Al establecer que todos podemos ser mesías, pronto se empieza a cuestionar la existencia de un único Mesías tal y como se describe en el Nuevo Testamento. Las comunidades católicas, tras el Concilio Vaticano II, se modificaron para, a través de melodías folk, acercarse a todos aquellos jóvenes que se encontraban perdidos. Se apropiaron de la idea de comunidad que los primeros hippies habían establecido, y en vez de promover el amor libre, creerán que Jesús está en todos y cada uno de los fieles y por lo tanto el amor de Dios es compartido y debe ser vivido en comunidad. Ante esta ebullición cultural, los nuevos creadores se ven en la necesidad de experimentar y sacar a la luz sus tribulaciones. El teatro

musical, antes escapista, ahora se enfrenta de cara a los conflictos que preocupan a la sociedad. Aparecen así, los musicales contraculturales que pasaría a formar parte de la cultura de masas, ayudando a perpetuar las preocupaciones juveniles.

*Hair* es considerado el musical más relevante de la Contracultura pero, sin embargo, los problemas jurídicos a los que se enfrentaron, por el simple hecho de reflejar la realidad del movimiento hippie, sus manera de ver la vida, el amor libre y la vida en comunidad, hicieron que no llegará a las pantallas hasta finales de los setenta. Los jóvenes talentos que se criaron a las sombras de la Generación Beat, y vivieron en el movimiento hippie, comenzaron a experimentar en el Off-Broadway con obras novedosas que rompían con todo lo establecido. Es en este momento, cuando, al otro lado del Atlántico, en Reino Unido, aparece la primera ópera rock de la historia, de forma que la música popular llega al espectáculo que seguía hasta entonces anclado en las melodías jazzísticas del pasado. Tanto en Estados Unidos como en Inglaterra, el rock psicodélico, el pop y el folk se suben a los escenarios.

El cine musical no llegó a recuperarse tras la debacle que vivió en los años sesenta, nunca recuperó el esplendor del que había gozado en los años treinta, pero las melodías de los musicales que resultaron de la Contracultura se han convertido en himnos antibelicistas y, debido a su carácter popular, han traspasado la barrera del tiempo llegando hasta nuestros días. Luchando contra el capitalismo y la cultura de masas, el legado de la Contracultura ha pasado a la historia en forma de película musical.

En el periodo que sucedió a la II Guerra Mundial, Estados Unidos vivió una gran efervescencia a todos los niveles debido a los nuevos movimientos socio-culturales instigados por los cambios políticos que se estaban viviendo. Es por este motivo por el que nos hemos decidido a estudiar el cambio de paradigma en el cine musical que se produjo como consecuencia de todo ello. Se ha elegido este género debido a que, a través de él, podemos analizar la evolución social que se produjo en las décadas que abarcan la Contracultura. Viniendo de un periodo clásico de esplendor, el cine musical sufre una caída irremediable con la aparición de la música rock, y la metamorfosis social que la acompañan, al no poder dar respuesta a una sociedad que ya no buscaba en este género el escapismo y el entretenimiento de antaño.

Para ello hemos estudiado las transformaciones socio-culturales que se sucedieron tras el final de II Gran Guerra y que se conocen bajo el nombre de Contracultura, así como los

movimientos que se incluyen bajo esta denominación, desde su origen en los años cincuenta de manos de la Generación Beat, hasta la muerte del *flower power* tras el verano del amor en 1969. Hemos establecido así, un marco cronológico que abarca desde 1950 hasta principios de 1970, cuando los musicales consecuentes de estos cambios socioculturales se estrenaron en las salas de cine. Hemos profundizado en la Generación Beat, precedente del movimiento hippie, así como en las ideas que plantearon los primeros y materializaron los segundos, como sería el caso del uso de sustancias alucinógenas para llegar a niveles elevados de conciencia, la vida en comunidad y el amor libre. Del mismo modo se ha identificado la relación directa entre las practicas religiosas cristianas tras el Concilio Vaticano II y el auge de la música folk de manos de cantautores que, en un inicio, se vieron fuertemente vinculados a estas nuevas comunidades.

En relación a este último factor, hemos decidido utilizar los musicales *Godspell* (David Greene, 1973) y *Jesucristo Superstar* (Norman Jewison, 1973) como casos de estudio. A través de los cuales se ha explorado la importancia de la espiritualidad presente ya desde la Generación Beat que comienzan a buscar respuestas a través de los cultos orientales. Es precisamente este motivo, el que llevaría a un resurgir del cristianismo a mediados de la década de los sesenta. Al tratarse de dos musicales con orígenes completamente opuestos, debido a que uno se gesta en Estados Unidos, mientras el otro tiene su desarrollo en Gran Bretaña, estudiamos la importante repercusión que tuvieron los movimientos contraculturales a nivel mundial. Ambos toman como protagonista al Mesías del Nuevo Testamento pero lo utilizan de maneras muy distintas, mientras en *Godspell* hace las veces de pastor de hombres, en *Jesucristo Superstar* encontramos una versión más humana y real de un personaje que a menudo es mitificado y que se cuestiona el porqué de su muerte. A través de estas obras exploraremos los anhelos de la juventud que necesitó respuestas ante los avatares políticos que les había tocado vivir; como una generación que vivió las consecuencias de la política mundial y que asistió al auge del capitalismo a ambos lados del Atlántico. Los autores se plantean de manera simultánea las mismas preguntas, en un mundo que aún no conocía la globalización de la información.

Hemos seleccionado estos dos musicales porque, al pensar en cine musical contracultural, tendemos a dejar de lado las producciones de temática religiosa, aún habiendo sido las primeras obras en estrenarse en las salas. Tanto *Godspell* como *Jesucristo Superstar* fueron producto directo del magma creativo que se dio a lo largo de los años de la Contracultura,

uno estadounidense y el otro británico. Esto nos permite comprobar la magnitud que cobraron en estos años las revoluciones juveniles que se dieron tanto en Europa como en Estados Unidos. Los autores del primero, uno de origen judío y el otro presbiteriano, utilizan los Evangelios de una manera completamente distinta a la que lo hacen los autores de ascendencia protestante del segundo. Al proceder de países distintos, su semejanza en cuanto al uso de la religión como eje principal facilita su comparación, del mismo modo que sus diferencias, nos proporcionan suficientes datos como para comprender los cambios culturales que motivaron su creación.

De manera que, sirviéndonos de estos dos musicales como pretexto se ha llevado a cabo un estudio sociocultural desde 1940 hasta 1970, con el fin de poder comprenderlos como productos de un desarrollo socio político, y no de un capricho artístico por parte de sus autores. Para ello se han establecido los siguientes objetivos:

- Cuál fue la situación sociopolítica que llevó a un cambio en el paradigma cultural.
- Qué se entiende por Contracultura, y cómo afectó al desarrollo social
- Qué cambios suscitó la Generación Beat y cuáles fueron sus consecuencias
- Qué trasfondo político tuvo el movimiento hippie, más allá de su de su extendida estética.
- Cómo afectó la renovación religiosa al crecimiento cultural.
- Cómo se vio afectado el musical estadounidense por los cambios sociopolíticos
- Qué consecuencias tuvieron los movimientos contraculturales en la cultura de masas, en especial en los musicales *Godspell* y *Jesucristo Superstar*.

Para poder llevar a cabo este análisis se han utilizado como referencias fundamentales el texto de Roszack publicado en 1973, *El nacimiento de una contracultura* para poder comprender los motivos detrás de los cambios socioculturales, así como sus consecuencias, ya que su publicación coincide cronológicamente con el momento en el que los movimientos contraculturales comenzaban a ser revisitados, a principios de la década de los setenta. Para poder crear un marco cronológico y establecer los hitos históricos que llevaron al estallido de la Contracultura a mediados de los años cincuenta, así como las distintas etapas en las que

se desarrolló, se ha recurrido a la publicación de 2007, *La Contracultura ¿Qué fue? ¿Qué queda?*, en la que Aja establece los pilares sobre los que ésta se levantó, así como sus consecuencias sobre el movimiento hippie. Para completar la información aportada por estos dos autores, y con el fin de estudiar más a fondo la relación de la religión con los movimientos contraculturales, se ha utilizado el texto de Oppenheimer, *Knocking on Heaven's Door, American Religion in the age of Counterculture* de 2003. Además, al establecer como caso de estudios los musicales de *Godspell* y *Jesucristo Superestrella* se ha acudido a las biografías y memorias de sus autores para comprender el contexto en el que se gestaron estas producciones. La memoria de Andrew Lloyd Webber publicada en 2018, *Unmasked: A memoir* y la biografía de Stephen Schwartz *Defying Gravity: The creative career of Stephen Schwartz*, publicada en 2008.

Al abordar el estudio de la Contracultura, nos encontramos con una limitada bibliografía publicada en español, lo que nos ha hecho acudir en su mayoría a textos en inglés que no han sido traducidos al español, en busca de la información necesaria. Debido al que el volumen de citas originales en inglés que hemos tenido que incluir en el texto, en vez de colocarlas a pie de página como corresponde, hemos decidido llevarlas a un anexo al final del mismo. Para que, de esta manera, la lectura sea más fluida.

Otro de los problemas que se nos presentó al intentar desentrañar la compleja situación sociocultural de este periodo, es la falta de textos revisados y de nuevas ediciones, siendo generalmente textos que se publicaron en la década de los setenta o los ochenta. Además, muchos de ellos no se encontraban disponibles para poder hacer uso presencial de los mismo, por lo que se han utilizado bibliotecas virtuales que permitieran acceder a los textos íntegros.

## **2. UN MUNDO EN CRISIS: ANHELOS DE CAMBIO EN LA SOCIEDAD AMERICANA TRAS LA II GRAN GUERRA**

La sociedad estadounidense vivió tras la II Guerra Mundial un periodo de bienestar económico que llevó a la estabilidad social. Sin embargo, los eventos políticos harían que las nuevas generaciones se revelaran contra todo el sistema establecido, cuestionándose a menudo la vigencia del mismo. Coincidiendo con un periodo político convulso, los jóvenes creadores romperían los esquemas culturales, que parecían haber entrado en bucle, en el periodo conocido como Contracultura. Ésta será una de las etapas artísticas y culturales más prolíficas en la que los jóvenes no tendrán miedo a enfrentarse a los principios morales y, cuya obra trascenderá más allá de las barreras temporales.

### **2.1 El origen de la Contracultura**

En la sociedad estadounidense de finales de los sesenta y principio de los setenta, atendemos al nacimiento de una nueva corriente cultural que abarca, no sólo todos los movimientos artísticos, sino que supone un nuevo estilo de vida.

Cuando pensamos en el término Contracultura en aquellos años, lo primero que llega a nuestra mente es, generalmente, una serie de elementos que forman parte de la iconografía de ese periodo; la psicodelia, las drogas, una peculiar forma de vestir, con pantalones de campana, vestidos estampados y flores en la cabeza, el amor libre, y en muchos casos hasta la despreocupada vida en comunidad. Establecer estas características como ciertas es sumamente peligroso, considerando que la Contracultura no conforma una etapa histórica en la que se desarrolla un único movimiento cultural. Como encontramos recogido en el texto de Mark Oppenheimer, lo ocurrido a lo largo de los años sesenta, resulta ser un fenómeno complejo que traspasa las barreras de una década. ‘Los Setentas conforman un fenómeno complejo, difícil de reducir únicamente a ciertas tendencias políticas o sociales [...] Algo ocurrió, sin importar las fechas exactas. Ese algo, tenía que ver con el comportamiento, la forma de vestir, el lenguaje, la música, y las costumbres sexuales’<sup>1</sup> (2003: 4).

Podríamos decir que hablar de Contracultura implica, no sólo abarcar el despertar juvenil que se vive en los Estados Unidos, sino también las crecientes manifestaciones que se

---

<sup>1</sup> Citas originales en Anexo 1

desarrollaron en una Europa que empezaba a recuperarse tras la segunda Guerra Mundial, especialmente en Francia y Reino Unido. Oppenheimer deja entrever que la contracultura no posee una cronología exacta. Como todo periodo histórico, no podemos establecer una fecha de nacimiento y muerte concreta, los bordes son difusos y en muchos casos confusos, incluso con la perspectiva del tiempo. La Contracultura no fue un movimiento uniforme en el tiempo y tampoco se desarrolló en un país exclusivamente. Como ya mencionamos con anterioridad, los principales focos de esta revolución cultural fueron Francia, Reino Unido y Estados Unidos; siendo este último, el más influyente frente a los países europeos.

A lo largo de esas dos décadas, se suceden en Estados Unidos, una serie de hechos que dejaron una importante huella en el desarrollo cultural del país. Atendemos a un despertar juvenil que hizo frente a la sociedad establecida, a todos los niveles, desde el ámbito político-social hasta las formas artísticas.

Los años sesenta representan un cambio crucial, ‘una discontinuidad’. Desde 1607 hasta 1965, la Historia de Estados Unidos se desarrolla siguiendo ‘un patrón cíclico. Así es como lo hicimos hasta que la Great Society<sup>2</sup> lo arruinó todo: no trabajos, no comas, tu salvación es espiritual; el gobierno por definición no puede salvarte; los gobernantes creen en mantenerse en su posición y todas las buenas reformas buscan la transformación’ [...] La Contracultura es una aberración momentánea en la Historia de Estados Unidos que será revisitada como un tranquilo período bohemio en la élite nacional<sup>3</sup> (Frank, 1997: 2).

Se genera, así un movimiento de protesta contra el establecido *american way of life*<sup>4</sup>, un modo que, como describe el sociólogo Will Herberg, es de vida individualista, dinámico y pragmático, afirmando que el trabajo duro será recompensado sin hacer diferencias entre individuos.

El estilo de vida americano es individualista, dinámico y pragmático. Reafirma el valor supremo de la dignidad del individuo, insiste en la incesante actividad por su parte, ya que no debe descansar nunca, sino esforzarse por avanzar; define una ética independiente, mérito y carácter, y en la que se juzga por logro: ‘hechos no creencias’ son lo que cuenta [...] Los estadounidenses creen en el progreso, en el crecimiento personal, y de manera un poco fanática en la educación. Pero, sobre todo, los estadounidenses son idealistas [...] Los estadounidenses tienden a ser moralistas, tienen una inclinación a ver todas las cuestiones simples y sencillas, blancas o negras, cuestión de principios<sup>5</sup> (1960:79).

Esta idea está ya presente en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos (1776), todos los seres humanos fueron creados iguales, y están dotados de ciertos derechos inalienables por el creador, cuyo fin último es ir en busca de la felicidad. ‘Establecemos estas

verdades como evidentes, todos los seres humanos son creados iguales, y son dotados por el Creador con ciertos derechos inalienables, que entre otros son la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad’<sup>6</sup>. Entendiendo así que ir en busca de la felicidad implica llegar a cumplir los propósitos que cada individuo se propone, a través de trabajo constante. Precisamente, el modo de vida americano, pone de manifiesto que todo ser humano es capaz de progresar en la escala social, sin importar su origen. Haciendo referencia a la industria cinematográfica, encontramos un buen ejemplo de esto en los grandes *moguls*<sup>7</sup> de los estudios, muchos de ellos procedentes de una Europa devastada por la I Guerra Mundial, que galopaba hacia la II, dominada por el nazismo. La mayoría de los creadores de los grandes estudios cinematográficos fueron judíos procedentes de Centroeuropa que crearon las primeras sedes en la Costa Este. Con el tiempo se trasladarían a Hollywood donde dominarían la gran industria del cine.

Con trabajo y esfuerzo todo se logra, sin embargo, los jóvenes de los sesenta querían romper con esta verdad que se instaura en la sociedad estadounidense a partir de la recuperación económica tras la gran crisis económica que, en otoño de 1929, paralizó el país, en el conocido como ‘Crack del 29’. En 1933, el demócrata Franklin D. Roosevelt se convierte en el nuevo presidente de Estados Unidos, siendo el encargado de levantar el país siguiendo una política económica intervencionista, conocida como el *New Deal*, concebida para luchar contra los efectos de la Gran Depresión. Este programa se desarrolló entre 1933 y 1938 con el objetivo de reformar los mercados financieros y, así, recuperar la economía estadounidense. Sería, en este preciso momento cuando empiecen a surgir los primeros argumentos que marcaran el posterior desarrollo de los movimientos contraculturales en los sesenta. Como se recoge en el texto de Barbara Epstein, éstos tienen su origen en los años treinta, los que conforman la base del desarrollo político de posguerra; y establecen la importancia de las protestas de la clase trabajadora que conducirán a la creación de un estado del bienestar.

Los movimientos de los años 30 pueden ser vistos como el punto de partida de la política que se desarrollará en la posguerra: establecieron la importancia de clase, especialmente la de la organización de la clase trabajadora. La experiencia de los 30 puso de manifiesto la relación entre los movimientos de protesta y el estado; fue la presión de la clase trabajadora organizada y sus aliados la que condujo a la creación de un estado del bienestar<sup>8</sup> (1993: 22).

Con la creciente recuperación económica a finales de la década de los treinta, Estados Unidos se ve implicado en la II Guerra Mundial. El suceso que desencadenaría su directa

participación en el conflicto armado sería el bombardeo japonés a Pearl Harbour, en Hawái. Los estadounidenses tendrían un papel clave formando parte en 1944 de las fuerzas aliadas que desembarcaron en las costas de Normandía y liberaron los territorios ocupados por los nazis. Mientras tanto, en Estados Unidos, los primeros movimientos pacifistas comenzaban a tomar forma. En palabras de Barbara Epstein, el Partido Comunista y la izquierda, alimentados por las ideas del movimiento obrero y el New Deal, ayudaron a que la sociedad estadounidense se tornara más democrática. Sin embargo, estos primeros movimientos sociales, pronto se radicalizaron. Al estar generalmente instigados por ‘granjeros, hábiles trabajadores, o empleados por cuenta propia’<sup>9</sup> (1993: 27) llevaron la política hacia el populismo y el feminismo, rodeado de una sensibilidad cristiana que pronto derivó hacia la utopía. El estallido de la II Guerra Mundial revivió algunas de las organizaciones pacifistas que habían sobrevivido, apareciendo en este momento completamente radicalizadas. ‘Durante la Guerra y a lo largo de los cincuenta, las organizaciones pacifistas que sobrevivieron, atrajeron a pacifistas radicales que no sólo eran contrarias a la guerra, sino que además eran críticos con la estructura social y cultural’<sup>10</sup> (1993: 28). Estas primeras revoluciones sociales sentarían las bases del movimiento pacifista que nació en los años setenta como respuesta a la participación de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam. Como establece Epstein en su texto *Political Protest and Cultural Revolution*:

Una generación de pacifistas radicales emergió a partir de la experiencia de la Guerra para desafiar a los cautelosos líderes de los movimientos pacifistas existentes. Las organizaciones más importantes eran las de inclinación religiosa, la Comunidad de Reconciliación<sup>11</sup> y su filial secular la Liga de la Resistencia a la Guerra<sup>12</sup>. [...] Los pacifistas radicales impulsaron la creación de la Conferencia de la No-Violencia Revolucionaria Socialista, una formación de corta vida comprometida con el socialismo, el anarquismo y el pacifismo<sup>13</sup> (1993: 28).

Si bien los movimientos culturales y los periodos históricos son difíciles de acotar entre una fecha de nacimiento y muerte, muchos autores encuentran el origen de la Contracultura a mediados de la década de los cincuenta, cuando la sociedad estadounidense, ya completamente recuperada después de la crisis económica, empieza a crecer hacia una cultura de masas y un sistema capitalista. Es en esta época de bienestar económico cuando se empiezan a levantar los barrios residenciales a las afueras de las grandes ciudades. En ellos, los jóvenes emergen como una fuerza cultural, política y económica. Las comodidades económico-sociales en las que esta nueva generación se desarrolló, provocaron que gran parte del incipiente mercado capitalista se dirigiera hacia estos despreocupados consumidores que poco conocían las penurias vividas en décadas anteriores. Del mismo

modo, el bienestar económico permitió que esta nueva juventud permaneciera más tiempo desconectada de las responsabilidades del mundo adulto y desarrollara, así, una subcultura juvenil.

Como este grupo continuaba sus estudios más allá del instituto en cifras de récord, el fenómeno de jóvenes adultos no vinculados a las rutinas y las responsabilidades adultas, expandieron la cultura juvenil más allá de los años de la adolescencia. [...] Esta subcultura y su desconexión de la vida adulta tradicional empezaron a criticar seriamente la cultura dominante, incluyendo el consumismo que les había consentido en su infancia<sup>14</sup> (Richardson, 2012: 8).

Además, asistimos, en este momento, al *baby boom* consecuencia de un período de relativa calma político-social. En este periodo de estabilidad económica, como establece Roszak en su texto *El nacimiento de una contracultura*, se darán los hechos que ayuden a hablar del nacimiento de la misma:

¿Dónde encontrar, si no es entre la juventud disidente y entre sus herederos de las próximas generaciones, un profundo sentimiento de renovación y un descontento radical susceptible de transformar esta desorientada civilización? Estos jóvenes son la matriz donde se está forjando una alternativa futura (1973: 11).

Muchos autores apuntan que, pese a ser un periodo histórico convulso lleno de movimientos sociales, el punto de partida de ésta se sitúa en 1955, cuando se produce el primer acto contra la segregación racial en Montgomery, Alabama. Esta protesta por parte de los ciudadanos afro americanos, en busca de reafirmar sus derechos, es quizás el revulsivo que necesitaba una sociedad adormecida tras la segunda Guerra Mundial.

Los cambios culturales que se identificarían como ‘contracultura’ comenzaron mucho antes de 1960, con profundas raíces en la bohemia y el pensamiento romántico [...] Como reacción a la anquilosada economía y estado cultural de los años de la posguerra, casi nadie se dio cuenta de cómo ese contexto – el ámbito económico y la clase media- estaba cambiando a lo largo de la década de 1960<sup>15</sup> (1997: 6).

Los años sesenta se caracterizaron por ser un periodo especialmente combativo a favor de los derechos civiles, la libertad de expresión, la igualdad entre razas, entre hombres y mujeres, y el inicio de los movimientos LGTB<sup>16</sup>. Pudiendo situar así hacia 1969, coincidiendo con el Nacimiento del Movimiento de Liberación de la Mujer, el arranque del conocido como Movimiento Gay, a partir de la revuelta de Stonewall. Como Martin Duberman describe, este suceso marcó un hito dentro de la historia moderna:

Stonewall marca un hito emblemático en la historia moderna del movimiento gay y lesbico. El suceso de una serie de revueltas a finales de junio y principios de julio de 1969 resultaron en una redada policial en un bar gay de Greenwich Village,

‘Stonewall’ se ha convertido en sinónimo, a lo largo de los años, de la resistencia gay a la opresión. [...] Los disturbios de 1969 se toman generalmente como el nacimiento del movimiento político de la comunidad gay y lesbica moderna -este fue el momento en el que gays y lesbianas, todos al unísono aceptaron su humillación y reforzaron su solidaridad. Por definición ‘Stonewall’ se ha convertido en un símbolo empoderador de proporciones globales<sup>17</sup> (Stonewall, 1994: XVII).

Como establece Ruiz Aja en su texto *La Contracultura ¿Qué fue? ¿Qué queda?*, es posible agrupar de manera sintética los hechos ocurridos a lo largo de la década de los sesenta, en tres periodos diferenciados. La primera fase, que podría encuadrarse a comienzos de la misma, entre 1960 y 1964, es en la que se dan ‘las primeras protestas contra cuestiones como la pobreza, el racismo, Vietnam...entendidas estas cuestiones como errores políticos, susceptibles de subsanarse mediante una rigurosa reforma’ (2007: 69). Estos son los principales años de la lucha pacífica en los que se dibuja el nacimiento de la Nueva Izquierda y del activismo estudiantil, se empiezan a dar las primeras protestas estudiantiles a favor de la integración racial, así como a favor de los derechos civiles. Son las nuevas generaciones las encargadas de cuestionar el estilo de vida ideal alcanzado en la década anterior.

La segunda fase, que iría desde 1964 hasta las protestas de Berkeley en 1968, en las que se desarrolla ya de manera patente el movimiento hippie, ofrecen una revolución estético-psicológico-psicodélica, la liberación individual, el abandono de la sociedad, la búsqueda de nuevas experiencias internas y externas, los movimientos de la no-violencia, del irracionalismo-misticismo, así como la desesperada voluntad de conseguir un mundo propio en el que no exista la violencia (2007: 69).

Y finalmente, la tercera fase, que comienza en 1968 y que incluye el desarrollo de la estrategia yippie y el creciente movimiento comunal. Este periodo será el más radicalizado y complejo, en el que la cultura juvenil debe enfrentarse a los frentes político-sociales abiertos a lo largo de la década de los sesenta. ‘De este modo -más o menos espontáneamente- se camina hacia un cierto cambio de estrategia: la cultura se subordina a la política, y el ‘*Underground*’ pasa a formar parte de variedad de dimensiones: el *Movement*’ (2007:70).

Es difícil definir la Contracultura como un movimiento con fecha de inicio y fin, ya que sus influencias han traspasado los años sesenta, extendiéndose a lo largo de las décadas posteriores, como retazos de un estallido cultural a todos los niveles.

La sociedad estadounidense de finales de los sesenta y mediados de los setenta, los años de Nixon, parecía salvaje e incontrolable. La fotografía, las películas, la música y los periódicos mostraban unos Estados Unidos en los que estaba a punto de nacer una nueva cultura moderna, más liberal que las que habían existido antes<sup>18</sup> (2003: 1).

Los movimientos contraculturales emergen de los jóvenes y se postulan como una transición generacional presente en todas las manifestaciones socioculturales. Tomando como referencia una de las producciones musicales que mejor reflejan la efervescencia de este periodo, *Hair. The American tribal love-rock musical* – obra musical original de Gerome Ragni y James Rado estrenada en 1968- vemos como se teme al movimiento juvenil más radical. En ella el personaje principal es enviado a Vietnam y muere. Podría esto tener una lectura poético-religiosa en la que el defensor de la libertad y el joven hippie en contra de la guerra se convierte en mártir. Sin embargo, podríamos hacer también una lectura quizás más apegada a la realidad, de este modo su muerte podría ser una forma de poner freno ante la incertidumbre generada por la juventud revolucionaria. Su homónimo cinematográfico no ve la luz hasta finales de la década siguiente. Esto ocurrirá con un gran número de películas musicales cuyos orígenes se encuentran en producciones musicales rompedoras desarrollados por jóvenes estadounidenses y británicos en la década de los sesenta. Muchas de ellas, no pisarán los escenarios a ambos lados del Atlántico hasta una década después.

Al tratarse de un periodo de gran desarrollo cultural a todos los niveles, no podemos establecer una fecha que marque el fin de la Contracultura, así como tampoco podemos acotar su impacto en un único territorio. Podríamos hablar de la Contracultura, como una serie de movimientos que favorecieron el cambio en la sociedad. Entre ellos destacaría la Generación Beat como motor del cambio y el movimiento hippie como como la mayor representación sociocultural del mismo. Tanto es así, que su característica iconografía ha traspasado la barrera del tiempo, manteniéndose intacta hasta nuestros días.

## 2.2 Los jóvenes que decidieron luchar: La Generación Beat, instigadores de la Revolución Hippie.

Haz que todo suceso sea un acontecimiento de significado histórico y mítico. Conviértete a ti mismo en un símbolo (Jerry Rubin).

Como establece Ann Charters, en un país que vivía en la estabilidad económico- social posterior a la II Guerra Mundial, surgiría el germen de la Contracultura,

Era el momento del cambio. A finales de la década de 1950, el país estaba experimentando el despertar de una disidencia radical generalizada, en parte como respuesta a los tumultuosos eventos históricos de la Guerra Fría, con el sangriento esfuerzo de los Estados Unidos para restringir la expansión global del comunismo, y en parte como reacción contra la conformidad autocomplaciente<sup>19</sup> (2001: XX).

Atendemos así, al nacimiento de una generación marcada por las tensiones nucleares de la Guerra Fría, la contundente lucha del senador Joseph McCarthy contra el comunismo, las secuelas de la bomba de Hiroshima, y el inminente estallido de la Guerra de Vietnam. En este periodo convulso podemos identificar una serie de autores que se erigen como instigadores de una revolución juvenil: Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Neal Cassady y William S. Burroughs constituyen el núcleo de la conocida como Generación Beat.

La Generación Beat fue un movimiento literario que surgió entre las comunidades bohemias de postguerra en el Greenwich Village de Nueva York y en North Beach, San Francisco y en Boston. Ginsberg apunta que fue ‘un grupo de amigos que trabajó de manera conjunta en la poesía, la prosa y la conciencia cultural de mediados de los cuarenta hasta que el término se popularizó a finales de los cincuenta’<sup>20</sup> (Waldman, 1999: XIV) y si bien se define a esta generación especialmente por su literatura, podríamos hablar de una comunidad heterogénea formada por artistas, escritores e intelectuales que crearon simultáneamente en la era del expresionismo abstracto y el jazz bebop a finales de los años cuarenta. Al tratarse de un movimiento tan heterogéneo y definitorio de una generación, encontramos en él tintes *underground* o como lo llamaba Kerouac, subterráneos, siendo además un híbrido entre los bohemios y los hípsters de Nueva York. Podríamos, por tanto, establecer que esta generación surgió a mediados de los cuarenta y se extendió a lo largo de la década de los cincuenta hasta comienzo de los sesenta. Tomando tales dimensiones, fue necesario encontrar un término

capaz de englobar tan diversas creaciones y creadores. Es precisamente su carácter híbrido lo que propicia la aparición de varias definiciones a lo largo de la década.

El primero en designar a este movimiento como la Generación Beat fue John Clellon Holmes en un artículo publicado en *The New York Magazine* el 16 de noviembre de 1952, *This is the Beat Generation*. La primera acepción de la palabra *beat* que aparece al buscar su traducción directa al español es golpear y de alguna manera Holmes relaciona a la Generación Beat con este significado. Como ocurre con la Generación Perdida del periodo de entreguerras, los jóvenes de la década de los cincuenta fueron ‘golpeados’ con violencia contra ellos mismos y contra el muro que constituyó una sociedad que parecía estar sumida en el estatismo, tras la II Guerra Mundial. Para Holmes, la palabra *beat*, ‘implica la sensación de haber sido utilizado, estar en carne viva. Implica una suerte de desnudez de mente, y, básicamente, del alma’<sup>21</sup> (1952:10). Holmes no solo proporciona esta definición, sino que pone además de manifiesto la relación de los jóvenes de ambas generaciones con la espiritualidad. Tanto la Generación Perdida como la Beat fueron resultantes de períodos bélicos anteriores que marcaron profundamente su relación con fuerzas superiores. Holmes establece que, mientras los jóvenes de los años 20 estaban ocupados luchando con la pérdida de la fe, la Generación Beat buscaba desesperadamente la existencia de una divinidad. Deja entrever así, lo importante que era para esta generación la espiritualidad y su conexión con un plano divino. Esta idea se condensa en la definición presente en el siguiente texto de Kerouac:

Beat no significa estar cansado, o desgastado, tanto como significa *beato*, la forma italiana para beato; estar en estado de beatitud, como San Francisco, intentando amar la vida, intentando ser sincero con todo el mundo, practicando la resiliencia, la amabilidad, cultivando la alegría del corazón. ¿Cómo puede esto llevarse a cabo en esta locura del mundo moderno de multitudes y millones? Practicando la soledad, caminando contigo mismo de vez en cuando, para almacenar el oro más preciado: la vibración de la sinceridad<sup>22</sup> (Kerouac, 1995: 568).

Definiendo la Generación como beata, Kerouac sugiere que el objetivo de los jóvenes *beat* es vivir la vida real y encontrar el propósito último del alma. Sirviendo así, como ejemplo de resiliencia y amabilidad en una sociedad inmersa en conflictos políticos como el Macartismo, la Guerra Fría y la posterior Guerra de Vietnam. Esta última definición de Kerouac aparece, según escritos de Ginsberg, por primera vez en el año 1959 ‘para contrarrestar el abuso del término en los medios’<sup>23</sup> (1999: XIV), lo que nos hace cuestionarnos la relación de la Generación Beat con el mundo religioso que, sin duda, tuvo

un gran impacto en décadas posteriores. Prestando atención al texto de Ginsberg encontramos una tercera teoría acerca del origen de la palabra *beat* como definitoria de una generación, siendo posiblemente la más acertada de las tres. Ginsberg asegura que Herbert Huncke, amigo de Kerouac y perteneciente al círculo literario de los cuarenta, fue el que introdujo el término *beat* en esta pequeña comunidad que apenas comenzaba su andadura. Esta palabra procedía del argot hip, propio de Nueva York; y si bien en algún momento se usó como sinónimo de encontrarse en la noche oscura del alma y en la niebla de lo desconocido, mucho antes tuvo otros significados más tangibles y cercanos a la realidad, como sin techo o marginado.

En este contexto, la Palabra ‘beat’ es [...] un término muy utilizado en Times Square: ‘Hombre, Estoy ‘beat’, significa sin un lugar donde quedarse [...] O la palabra puede ser utilizada como en la siguiente conversación: ‘¿Te gustaría ir al zoo del Bronx?’ ‘No, estoy demasiado ‘beat’, estuve despierto toda la noche’ En su uso original en la calle significaba exhausto, en el culo del mundo, esperando algo, desvelado, perspicaz, marginado, sólo, espabilado. O como una vez se insinuó, ‘beat’ significaba acabado, terminado, en la noche oscura del alma o en la niebla de lo desconocido <sup>24</sup> (1999: XIII-XIV).

Entendiendo que se trató de un movimiento profundamente heterogéneo es difícil establecer una de estas tres definiciones como la única y verdadera. En un afán por delimitar con palabras la magnitud de este movimiento, la el término *beat* se utilizará para englobar a hombres y mujeres que frecuentaron los mismos círculos culturales, y que tuvieron un especial contacto con la literatura.

Podríamos decir que el acto inaugural de este movimiento tuvo lugar el 7 de octubre de 1955 en una galería de arte experimental de San Francisco, la *6 Gallery*. Allí se reunieron una serie de poetas que decidieron desafiar el sistema académico y la poesía tradicional, Philip Lamantia, Michael McClure, Philip Whalen, Gary Snyder y un joven Allen Ginsberg. Es en este momento cuando, por primera vez, ve la luz el poema de este último *Howl for Carl Solomon*. Sin embargo, el término *beat* no apareció hasta dos años después, en 1957, tras la publicación de la novela de Jack Kerouac, *On the road* y la finalización del juicio contra el editor Lawrence Ferlinghetti por publicar los poemas de Ginsberg, condenados en ese momento por su carácter obsceno.

No son solo los hombres los protagonistas de la Generación Beat, pues hubo también un grupo de mujeres escritoras que trabajó a la sombra de los grandes nombres. ‘Las mujeres de la Generación Beat, con raras excepciones, escaparon del ojo de la cámara. Se

mantuvieron ocultas, escribiendo. Fueron una pieza fundamental para el legado literario de la Generación Beat<sup>25</sup> (Knight, 1996: 1). En los años cincuenta la mujer estadounidense quedó recluida al ámbito doméstico, como se refleja en el texto de Friedan, ‘las amas de casa de las afueras -eran la imagen soñada y la envidia de las jóvenes mujeres americanas’<sup>26</sup> (1963: 18). Muchas de ellas tenían trabajos de asistente o secretaria, que les permitían dar sustento económico a sus jóvenes maridos que asistían a la universidad. Las mujeres beat fueron ‘rebeldes valientes con talento y con un espíritu creativo suficiente como para dejar atrás ‘la buena vida’ que prometían los años cincuenta. [...] Nada podría ser más romántico que unirse a un movimiento de individualidad y libertad, dejando atrás el aburrimiento, la seguridad y la conformidad’<sup>27</sup> (1996: 3). Todas las mujeres de esta generación compartían las mismas inquietudes que los hombres, ‘ellas corrieron riesgos, cometieron errores, hicieron poesía, hicieron el amor, hicieron historia. Las mujeres del Beat no tenían miedo de ensuciarse’<sup>28</sup> (3) Eran inconformistas, lucharon contra lo establecido, muchas de ellas no se casaron, criaron hijos birraciales. dejando atrás la establecida como perfecta ama de casa de los años cincuenta. ‘Su modo de vida iconoclasta iba aparejado con su trabajo literario’<sup>29</sup> (4):

Algunos autores apuntan a que existieron tres generaciones de mujeres *beat*, la primera que formó parte de la Nueva Bohemia de la posguerra, sentó las bases de las dos posteriores, rompiendo con las formas literarias más académicas. Nacidas en los años treinta, la segunda generación de escritoras vivió en completa consonancia con los nombres masculinos más destacados de este movimiento. Entre los más representativos, encontramos autoras como Joanna McClure, Bobbie Louise Hawkins, Lenore Kandel, Elise Cowen, di Parma y Kyger. Esta segunda generación de mujeres *beat*, no sólo tuvo un impacto en el ámbito artístico, sino que sus escritos anticiparon la segunda ola feminista que se desarrolló en los años sesenta. ‘La versión de la individualidad americana de las mujeres *beat* fue un revulsivo para la liberación personal promulgado en sus escritos. Esto desencadenó un levantamiento femenino centrado en la literatura *beat* que anticipó la segunda ola feminista’<sup>30</sup> (Johnson y Grace, 2002: 7). Si a la segunda generación se le relaciona con el despertar feminista de los años sesenta, la tercera generación fue precursora de la libertad que se experimentó en el movimiento hippie.

El papel de la Generación Beat fue cuestionar los principios y los valores fundamentales de una sociedad que vivía anclada en el puritanismo. Los *beat* fueron sin duda los predecesores del movimiento hippie de los 60. “En la sociedad moderna Occidental, los

valores de comunidad están presentes en la literatura y el comportamiento de lo que se conoce como ‘generación beat’ y que será sucedida por los ‘hippies’”<sup>31</sup> (Turner, 1969: 112).

A principios de la década de 1960 empieza a gestarse lo que será el movimiento hippie en el Haight-Ashbury, un barrio de San Francisco. Una amalgama de artistas, estudiantes de Berkeley y de la Universidad de San Francisco, así como los *drops out* y bohemios de la zona de North Beach, cruzaron el país con destino a Haight-Ashbury. Como se recoge en el texto de Moretta, los jóvenes que conformaron el movimiento hippie estaban convencidos de que debían alejarse de todo lo establecido para poder romper el círculo del creciente capitalismo que se estaba desarrollando en Estados Unidos.

Los jóvenes americanos que se unieron a la contracultura creían que era mejor dejar todo atrás y ‘encargarse de sus asuntos’ antes que continuar sobreviviendo o intentando dar sentido a una sociedad quebrada. Los hippies representaban ‘una protesta, una declaración de intenciones’ [...] Los hippies eran de valores anti tradicionalistas, anti materialistas; de hecho, anticapitalista <sup>32</sup> (Moretta, 2017: 38).

Los jóvenes buscaban hacerse un hueco en el mundo por ellos mismos. Como el propio Stuart Hall atiende a definir, ‘el hippie es un «drop out» (salido) del sistema para el que le han estado preparando la familia, la educación y el proceso de socialización: activamente «opta» por seguir el camino «desviacionista» de vida’ (Hall, 1970: 17). Muchos de ellos eran estudiantes de entre 18 y 25 años que decidieron dejar atrás una vida orientada al trabajo, el estatus y el poder. Entendiendo como poder no solo a la capacidad de ejercer poder sobre otros, sino al económico que lleva hacia el perfecto modelo de vida americano. ‘En la década de 1960 los hippies se rebelan contra la cultura americana establecida, sus valores y sus prácticas’<sup>33</sup> (Rorabaugh, 2015: 15). Para comprender contra qué se revelaban los jóvenes de los sesenta, debemos saber en qué creía la sociedad de los años cincuenta. En esa década, bajo el paraguas de la estabilidad económica, nace el Estados Unidos suburbano, de casas idénticas con su correspondiente jardín y bandera en la fachada. Es en este momento cuando la clase media empieza a crecer en las afueras de las ciudades. Siendo profundamente patriótica, abiertamente anticomunista y, en su mayoría, profesaban la religión cristiana o judía, siendo el protestantismo el movimiento que seguía dominando el país. La vida se desarrollaba en torno a la familia, imagen que se había estandarizado a través de la televisión.

Como método de escape frente a esta perfecta sociedad, los jóvenes encontraron un nuevo modelo de vida en el que todo parecido con la realidad vivida hasta el momento sería una mera coincidencia. Aparecen así las primeras señales de la vida bohemia, donde prima el

compartir, el vivir en comunidad y el respeto mutuo. Los núcleos juveniles se convierten así en espacios de experimentación colectiva en el que todos van en busca de lo mismo, encontrar la realidad detrás de su existencia. Las comunas, los gurús, el yoga en grupo y la música psicodélica en ambientes donde las sustancias ayudan a encontrar el éxtasis más allá de la vida terrenal, se convierten en un nuevo modo de vida. El movimiento hippie comenzó así a extenderse a lo largo del país, desarrollando un estilo de vida radicalmente opuesto al modo de vida tradicional.

Las comunas, el amor libre, el misticismo y el uso indiscriminado de drogas para expandir la conciencia fueron los pilares básicos sobre los que se erigió este nuevo movimiento. Si bien todo esto cobraría sentido a lo largo de los años sesenta, materializándose en el verano del amor de 1967, los ‘hijos de las flores’ no fueron más que los herederos de una revolución que comenzaron los *beat*. Como establece el autor del texto *American Hippies* (2015), ambos compartían el deseo de alcanzar la autenticidad y el conocimiento de los valores individuales. Para poder llevar a cabo una tarea de autoconocimiento, los hippies retornaron a la vida en comunidad, de manera que hacían frente al anticomunismo y, como establece Hall, abandonaron el frenesí de la vida moderna.

El arcadianismo pastoral de los hippies marca un retorno a la simplicidad autosuficiente de la comunidad separada que ha hecho una aparición tan fuerte de tanto en tanto en la cultura americana: una visión de que la vida en sus formas y organizaciones más simples puede ser reducida a lo meramente esencial y así es contrapuesta al frenesí, a las necesidades estimuladas y a los anhelos consumistas de la civilización tecnológica moderna; el deseo de recrear, dentro de la América industrial y urbana, la paz y la dulce coherencia de la comunidad tribal (1970: 30).

La idea de vida en comunidad va intrínsecamente relacionada con el amor libre, que muchas veces se da también en comunidad. Si bien los hippies ponen de manifiesto que para liberarse de un pasado opresor hay que liberarse también de prejuicios, es el autor Allen Ginsberg el que encuentra en el amor libre la solución a los problemas del mundo moderno. ‘Tan pronto como cada persona sea libre de amar a otra persona, la sociedad estará curada, la cultura sanada, y el crimen, la violencia y la guerra desaparecerán’<sup>34</sup> (2015: 28). En un país que vive las consecuencias de la Guerra Fría y se prepara para la Guerra de Vietnam, los hippies predicán el altruismo y el misticismo, así como la alegría y la no violencia. Con estos valores, cada vez más jóvenes se suman a las filas del movimiento, escapando de la realidad suburbana y acomodada en la que vivían. Como refleja Roszack ‘El FBI informó de unos noventa mil jóvenes fugados en 1966. [...] encontrados, a miles todos los años, en

las bohemias de las grandes ciudades, desnutridos, pasto de las enfermedades venéreas' (1970: 48).

Ya desde los tiempos de los *beat*, como vimos en la definición que hace Kerouac del propio término, los jóvenes de la posguerra presentaban un gusto por los fenómenos místicos y religiosos. Uno de los primeros en manifestarlo fue Allen Ginsberg, que poco a poco irá haciendo la transición hacia el zen y las tradiciones místicas de Oriente, convirtiéndose en uno de los grandes gurús del movimiento hippie. Roszak lo define como 'el apóstol peregrino cuyos poemas no son más que forma subsidiaria de anunciar la nueva consecuencia que él encarna y las técnicas para cultivarla' (1973: 144). Lo que buscaba era, por un lado, escapar a la oscura realidad que los rodeaba y, por otro, estar en paz con ellos mismos, explorando su ser a todos los niveles. Como Ginsberg, muchos jóvenes comenzaron a viajar hacia Oriente Medio e India en busca de experiencias místicas a través de las cuales llegar al autoconocimiento, rompiendo así con el sistema conformista que generaciones pasadas habían establecido. La religión cristiana era mayoritaria en Estados Unidos junto con la judía, por lo que buscan alejarse lo más posible de estos modelos.

Los libros sagrados de la religión y misticismo oriental, los libros-códigos eróticos, las figuras de Buddha y de Karma, fragmentos de la filosofía oriental, la adopción del kashdan, el orientalismo simulado del ritual de las «representaciones» de LSD de Leary, la música de Ravi Shankar, la cítara, las danzas sinuosas y culebreantes, los cantos budistas de Allen Ginsberg, todos estos elementos en el ecléctico orientalismo de la vida hippie, representan una vuelta a la contemplación y a la experiencia mística (1970: 27).

Buscaban estar en contacto pleno con la realidad, estimulando los sentidos que la estereotipada sociedad les había bloqueado. Para ello se sirvieron de sustancias alucinógenas también conocidas como psicodélicas. Las virtudes de estas drogas y su uso son descritas en el texto de William Burrough que empieza a circular en 1953, *Junkie*. Primero los *beat*, y más tarde, 'los hijos de las flores', comenzaron a experimentar con este tipo de sustancias para alcanzar un estado alterado de conciencia que les permitiera la vivencia de experiencias trascendentales. Los hippies comienzan estando en contra de los avances de la ciencia, por lo que utilizan sustancias presentes en la naturaleza, como la marihuana, la mezcalina, el peyote o el hachís, hasta que descubrieron el poder de la dietilamida de ácido lisérgico (LSD). La marihuana y el hachís comenzaban a recomendarse en libros de cocina de finales de los cincuenta; además profesores de la Universidad de Berkeley afirmaban que todos los jóvenes debían haber fumado hierba antes de los 20. Como refleja Brown en su texto, las

sustancias psicodélicas se convirtieron en un método de escape de la aburrida realidad en cuyo viaje los sentidos se distorsionaban y la imaginación se disparaba.

La filosofía de lo psicodélico, una ferviente creencia de la autorrevelación, los poderes alucinógenos de plantas y semillas y químicos mezclados conocidos por el hombre desde la prehistoria, pero completamente ajeno para la sociedad Occidental [...] Una alfombra mágica con la que escapara de la aburrida realidad en la que las percepciones se intensifican, el sentido se distorsiona, y la imaginación es permanentemente deslumbrada por visiones extáticas de la verdad tecnológica<sup>35</sup> (Brown, 1967: 2).

Hacia 1967, el movimiento hippie estaba muriendo. En octubre de ese mismo año se desarrolló la marcha contra la Guerra de Vietnam en el Pentágono y por primera vez en la historia los hippies acudían en masa a un acto eminentemente político. Fue en ese momento cuando se dieron cuenta de la realidad, la sociedad no estaba dispuesta a aceptar el cambio.

Los hippies estaban siendo atacados por la policía por su amor por las drogas y perseguidos por el mundo ‘correcto’ por su creencia en la libertad emocional y sexual. Empezaron a entender que la sociedad no les dejaría ir en paz. Lucharon. La Nueva Izquierda estaba luchando también contra el viejo mundo, y los hippies estaban dispuestos a hacer una alianza<sup>36</sup> (Stein, 1969: 5).

Poco quedaba de los hippies que habían iniciado el movimiento, las barbas, los pantalones de campana, las flores y el arte psicodélico trascendían a su significado original. Los verdaderos hippies se reunieron en julio de ese mismo año en San Francisco para enterrar de manera simbólica el *flower power*. Como recoge Stein, ‘los hippies estaban simulando una revolución cultural. Los Yippies les dieron la oportunidad de tomar acciones políticas de acuerdo con todas sus creencias’<sup>37</sup> (6).

Será en este momento cuando aparezcan los Yippies. Establecidos como un partido político, *Youth International Party* (YIP), su origen según el mito se remonta a finales de año 1967, cuando Abbie Hoffman, Jerry Rubin y Paul Krassner discuten sobre el futuro de la revolución. Los tres se convertirían en los fundadores del partido que llamarían coloquialmente Yippie. El *Youth International Party* no comenzó sus acciones hasta finales de 1968 en el Lower East Side de Manhattan. Como deja entrever Rubin en su texto *¡Hazlo! Escenarios de la revolución del 68*, el Partido Internacional de la Juventud no era un partido político ni estaba organizado, no eran ni hippies ni *flower power*, eran un híbrido de la Nueva Izquierda y los hippies (2018: 98). El manifiesto Yippie fue firmado en 1968 en Chicago por 25 artistas, escritores y músicos entre otras personalidades de la cultura estadounidense.

El movimiento hippie fue uno de los mayores hitos contraculturales, y en muchas ocasiones se identifica, con el verano del amor y el *flower power*. Si bien el modo de vida psicodélico dejó una impronta imborrable en todos los ámbitos sociales, no debemos olvidar que detrás de la revolución juvenil se encontraba la Generación Beat. Este movimiento generó una iconografía que traspasó las fronteras temporales, una estética característica que muchas veces se ha descontextualizado y utilizado banalmente. La vida en comunidad, el amor libre, y el consumo indiscriminado de sustancias es, a menudo, la única referencia que se tiene de este periodo, sin embargo, fue su carácter político y antibelicista el que definió a una juventud que por primera vez se enfrentó abiertamente a la clase política de esta gran potencia mundial.

### **2.3 Dios baja a la tierra en forma de cantante folk y predicador de masas**

Durante los años de la Contracultura, la espiritualidad y el misticismo se apoderaron de jóvenes que se abrían paso hacia un mundo nuevo. Buscaban, en las culturas orientales, alejarse lo más posible de las creencias consideradas tradicionales. Sin embargo, será en este momento, cuando comiencen a aparecer, a lo largo y ancho de Estados Unidos, nuevas comunidades cristianas. El catolicismo que, hasta entonces había sido una de las ramas del cristianismo minoritarias, en ese país, cobrará gran relevancia. Nos encontramos así, con nuevas comunidades que, sirviéndose de la música y la oración colectiva, marcarán un antes y un después en las prácticas religiosas. Será entonces cuando los predicadores procedentes de Latinoamérica se erijan como gurús de la juventud que busca alejarse de las prácticas tradicionales. Si bien el catolicismo no había gozado de una gran devoción hasta el momento, los cambios en el Concilio Vaticano II y la introducción de nuevas formas de celebrar la fe, genera una nueva y atractiva manera de vivir en comunidad, que se asemeja a las experiencias del movimiento hippie. La música folk, y la oración, irán de la mano en un momento en el que encontraremos cantautores dedicados única y exclusivamente a desarrollar música religiosa.

Estados Unidos es un país que, debido a la inmigración que recibió de los países que sufrían las consecuencias de la I y la II Guerra Mundial, aglutina gran cantidad de cultos, siendo los mayoritarios el cristianismo en todas sus formas, tanto el protestantismo como el catolicismo, además del judaísmo. Los católicos, que durante el siglo XIX y a principios del XX, poblaban las grandes ciudades, se trasladaron en la década de 1950 a los suburbios, consiguiendo colocarse al mismo nivel que el protestantismo. De hecho, en 1960 llegará al poder el primer presidente católico, John F. Kennedy.

En una época en la que prolifera la búsqueda del ‘yo’ y las experiencias trascendentales a través de las creencias Orientales, el catolicismo, una religión anclada en el pasado, con el latín como lengua universal, debe adaptarse a la sociedad o morir. Para entender el desarrollo religioso en Estados Unidos, debemos saber que, como establece Oppenheimer, que ‘en Estados Unidos la religión debe venderse constantemente. Y así, debe cambiar para adaptarse a las nuevas modas’<sup>38</sup> (2003: 62-63), por lo que necesitaba renovarse continuamente para no perder fieles.

En 1959, con el anuncio del Concilio Vaticano II, pudieron realizarse los cambios que le darían a los cristianos católicos un nuevo lugar en Estados Unidos. Aún siendo uno de los credos más liberales dentro del país, nunca se consideró como propia, ya que fueron los inmigrantes irlandeses los que lo trajeron consigo. En un territorio donde habían aparecido los mormones, diferentes sectas, creyentes en Satán, los católicos no eran considerados una religión principal, como si lo era el protestantismo. Por ello fue tan importante el Concilio Vaticano II que, como refleja el texto de Cusic, introdujo en sus cultos la música contemporánea:

El catolicismo ha sido durante mucho tiempo ha tenido un desarrollo a parte del protestantismo americano, y ha tenido si no ninguno, muy pocos efectos en la recuperación del cristianismo en América. Su estructura rígida controlada por el Vaticano deja a la fe prácticamente inmutable, mientras que las religiones del protestantismo americano estaban cambiando dramáticamente. Sin embargo, el mayor cambio se produjo con el Concilio Vaticano II que llevó a la introducción de la música contemporánea en las ‘misas folk’ de mediados de los sesenta <sup>39</sup> (2002: 269).

La primera misa folk tuvo lugar en 1964 bajo el nombre de *Mass for Young Americans*<sup>40</sup> Los efectos de esta carismática renovación hicieron que las misas pasaran de ser un rito de espaldas a los fieles a uno desarrollado directamente hacia las personas que ahora podían establecer una relación directa con Dios. Como afirma Cusic, ‘los católicos sentían que podían tener una relación directa con Cristo y las misas se centraron más en la gente [...] Esto llevó a la formación de grupos católicos y la aparición de cantautores que pudieran escribir el material necesario para las misas’<sup>41</sup> (2002: 273). La incorporación de estas canciones al culto hizo que su forma cambiara completamente, ya no consistían en sentarse, arrodillarse y ponerse en pie cuando fuera necesario. La música invitaba a bailar en círculos, cogidos de la mano, acompañados por una guitarra y en ocasiones percusión que llevaba al baile interpretativo. ‘Las canciones *folk* católicas motivaban al naturalismo y la familia, a la libertad de creencias universal. Su religión no trata sobre doctrinas o el catequismo, sino sobre un espíritu generalizado [...] Estas canciones podían ser cantadas fácilmente por metodistas, luteranos o presbiterianos’<sup>42</sup> (2003: 80). Las canciones evitaban hacer mención directa a la figura de Jesucristo o los santos católicos, y poseían un carácter universal de paz y vida en comunidad, por lo que no sólo eran dominio de los católicos, sino que otras ramas del cristianismo también las adoptaron.

En los años sesenta atendemos a un resurgir de la música *folk*, entendiendo ésta como parte del folclore estadounidense que se relaciona con las tierras al oeste del río Mississippi

y los *cowboys*. Sin embargo, la música *folk* que surge en esta década tiene tintes del *blues* y sonidos procedentes de las culturas indígenas americanas. No podríamos entenderlo sin la imagen de Bob Dylan, que tuvo un papel importante en desarrollo de la música de la Contracultura, siendo el impulsor del resurgir *folk* en la década de 1960. ‘La inspiración del folk era la utopía y la inocencia’<sup>43</sup> (Coupe; 2007: 83-84), siendo un género ampliamente aceptado, que para los católicos fue muy sencillo tomar como referencia. No sólo contaba con una gran cantidad de artistas que se habían sumado a éste, entre los que destacaron Jhonny Cash, Simon & Garfunkel, Neal Young o Leonard Cohen, sino que sus letras, en su mayoría con origen literario. eran narraciones o poemas, lo que lo convirtió en un género muy asequible para todos los públicos.

Mientras Estados Unidos vivía este nuevo apogeo católico, en América Latina comenzaban su andadura los predicadores que no tardarían en cruzar la frontera para sumarse a los ya existentes gurús. Será entonces cuando aparezca la Teología de la liberación, constituida por una mezcla de elementos protestantes y católicos. Los primeros escritos que aparecen sobre esta nueva forma religiosa son del sacerdote peruano Gustavo Gutiérrez Merino. Como aparece reflejado en el texto de Leonardo Boff, ésta surge como una corriente filosófica con tintes marxistas que se pone en marcha teniendo en mente a los más desfavorecidos.

La teología de la liberación y del cautiverio ha nacido en un contexto de Tercer Mundo y en el seno de cristianos que se han dado cuenta del régimen de dependencia y de opresión que viven sus pueblos. Partiendo de un compromiso liberador inspirado en su propia fe cristiana, intentaron una praxis concreta en sus iglesias y en la sociedad, que se reflejó en una práctica teórico-teológica distinta de la tradicional y que tomó el nombre de teología de la liberación (1978: 5).

Latinoamérica se caracterizarán en la década de los cincuenta y los sesenta por ser un continente en vías de desarrollo que sufría la dominación de los grandes países que abrazaban el capitalismo, como es el caso de Estados Unidos. Los sectores más deprimidos y los países menos desarrollados fueron los más afectados por esta situación, siendo en este contexto en el que se habla de teología y praxis de la liberación, impulsando a través de la religión una revolución que permitiese la liberación de la ‘dominación ejercida por los grandes países capitalistas’ (1971: 115). Como deja claro Gustavo Gutiérrez, este proceso ‘requiere la participación activa de los oprimidos; este es, ciertamente uno de los temas más importantes en los textos de la Iglesia’ (153). Según los teólogos latinoamericanos, Dios se presenta en la Biblia como un Dios liberador que interviene en el curso de la Historia para

sacudir el yugo a los esclavos judíos, como refleja el Éxodo. La problemática a la que se enfrentan los sacerdotes es la imposibilidad de utilizar los Evangelio como texto que reflejan tal liberación; por lo que se promueve la evangelización en estos valores de libertad no sólo como pueblo, sino también a nivel personal, a través de la figura de Cristo. La lectura que se hace, según los teólogos, de esta corriente es que, ante todo, Dios interviene en hechos históricos para salvar a la humanidad. ‘La fe bíblica es [...] una fe en un Dios que se revela en acontecimientos históricos. En un Dios que salva en la historia. La creación es presentada en la Biblia no como una etapa previa a la salvación, sino como inserta en el proceso salvífico’ (191); y, por tanto, con hechos meramente políticos, como es el caso de la liberación de los esclavos en Egipto. ‘Es la ruptura con una situación de despojo y de miseria, y el inicio de la construcción de una sociedad justa y fraterna. Es la supresión del desorden y la creación de un nuevo orden’ (195).

Leonardo Boff reflexiona sobre las características de la teología de la liberación, y sobre cómo se erige la Iglesia y, por tanto, los sacerdotes como únicos instrumentos de salvación. El papel que éstos desarrollaron adscribiéndose a la misma, podría ser más cercano al del gurú que al del propio sacerdote. La nueva teología hace hincapié en el carácter humano de la figura de Jesús. Cristo se presenta como verdadero hombre que, siendo un privilegiado, no sólo se acerca a los pobres, sino que se hace pobre y funda la Iglesia para anunciar su liberación.

La idea clave de la teología que comprende la historia humana como *única historia de liberación-salvación* y de opresión-perdición significa que no hay portadores exclusivos de liberación y de opresión. Todo y todos en la historia son señales e instrumentos de salvación y de perdición. *No es específico de la Iglesia traer la liberación a un mundo que vive bajo todas las formas de alienación, de pecado y de opresión.* La salvación-liberación está siempre presente en la historia. La ofrece Dios por Jesucristo a todos los hombres desde el comienzo de la historia (1978: 96).

En cuanto al término liberación, como establece Gutiérrez, hace referencia, a los de los países pobres como dominados y oprimidos, a una liberación económica, social y política; pero esta nueva teología no sólo hace referencia a este pensamiento más cercano al capitalismo, sino que además anima al hombre a ir en busca de la liberación de todo aquello que lo limite o le impida realizarse como hombre libre (1971: 44). Es por tanto el hombre el que tiene la capacidad de liberarse de los opresores y de sí mismo contando con el apoyo y la ayuda de los sacerdotes que, como instrumentos de la Iglesia creada por Jesús, son los elegidos para sacar a la humanidad de las tinieblas.

En un periodo de continuos cambios socio-políticos, muchos de los jóvenes que habían encontrado en el movimiento hippie una manera de dejar atrás la perfecta vida estadounidense, buscando la experimentación espiritual, llegaron a las comunidades cristianas. Los jóvenes de la Generación Beat encontraron en las creencias orientales, la liberación del espíritu y la búsqueda de la verdadera razón de ser. Una vez estas influencias llegaron al país, aparecieron los nuevos gurús, que, considerándose expertos en materias espirituales, guiaban a las masas hacia elevados estados de conciencia. Las influencias latinoamericanas de la teología de la liberación, generarán un gran impacto en estas nuevas comunidades. Entendiendo que todos somos responsables de nuestra liberación espiritual, la idea de la existencia de un solo mesías comienza a cuestionarse.

Atendiendo al desarrollo sociocultural que se estaba generando de manera masiva, las comunidades religiosas necesitaban actualizarse para no perder fieles frente a estas nuevas formas de entender la espiritualidad. El Concilio Vaticano II permitió, así, que la vibrante cultura juvenil encontrara en la música folk su mejor aliado. Estas comunidades experimentaron, igual que lo hacían las comunas hippies, con sustancias, y música que les permitiese conectar directamente con un ente superior. Los jóvenes se plantearon la verdadera existencia de un único mesías y de su mensaje, por lo que reinterpretaban los textos bíblicos en busca de encontrar el verdadero mensaje de la divinidad. De este modo, se generaron nuevas lecturas que los separarían de la estereotipada vida, que estaban destinados a perpetuar.

### 3. NUEVAS VÍAS CREATIVAS DEL MUSICAL EN ESTADOS UNIDOS

Hacia finales de la década de los sesenta los movimientos contraculturales ya habían generado una iconografía que traspasaría las barreras temporales. Primero la Generación Beat y a continuación el movimiento hippie surgieron como revulsivos ante el conformismo y el creciente capitalismo, respectivamente. Hicieron frente, por un lado, a la sociedad anquilosada en una vida idílica y, por otro, a un gobierno más centrado en los conflictos en territorios extranjeros que en la búsqueda de la paz y el entendimiento dentro del propio país. A finales de los cincuenta aparecieron en Nueva York los conocidos como beatnik<sup>44</sup>, seguidores de la Generación Beat que nada tenían que ver con el movimiento literario original, pero seguía la estética beat. Esto mismo ocurrió con los jóvenes que aparecieron tras el entierro oficial del *flower power*, poco quedó de la ideología detrás de las comunas, el amor libre y la psicodelia, sin embargo, podríamos hablar de una estética hippie que se ha extendido hasta nuestros días. La Contracultura poco a poco se diluyó tras la fachada de una sociedad que buscaba diferenciarse del hastiado pasado, siguiendo aquellos movimientos que un día alentaron al cambio.

Sin embargo, como movimiento social, la Contracultura tuvo un gran impacto a todos los niveles dentro de la vibrante cultura estadounidense de los años sesenta. Tanto la literatura, como la música, sentaron las bases de la narrativa que se desarrolló tanto en el teatro más experimental de Nueva York, como en las películas que, poco a poco plagaron los cines de los suburbios estadounidenses. Como medio de comunicación, el cine permitió que el pensamiento más liberal diese el salto desde los suburbios neoyorquinos a la gran industria hollywoodiense. Aunque a pesar de que los principales movimientos tuvieron lugar a lo largo de la década de los sesenta, muchas de las películas con una mayor carga contracultural, no aparecerán hasta entrados los setenta.

En el caso del cine musical nos encontramos que, en las décadas en la que se encuadra la Contracultura, poco quedaba de la boyante industria que floreció en los años treinta. Con el declive del sistema de estudios moriría la gran maquinaria de los musicales a principios de los años setenta. El musical, el género escapista que había gozado de un éxito inigualable en los años siguientes al final de la I Guerra Mundial, entró en ‘la década de 1970 con la penosa distinción de haber ayudado, más que ningún otro género, a propiciar la crisis financiera de 1969-1971’<sup>45</sup> de la industria cinematográfica; ya que, como apunta Cook, para su recuperación y vuelta a las grandes pantallas, los estudios quisieron retomar la

espectacularidad de grandes musicales como *Sonrisas y Lágrimas* (Robert Wise, 1965), lo que los llevó a la banca rota, tras la pérdida de más de sesenta millones de dólares entre 1967 y 1970. De esta manera, podríamos considerar que ese filme fue el canto del cisne del musical clásico de Hollywood. Algunos autores apuntan que la caída del género, en ese preciso momento, se debió a la efervescencia musical que se vivía en la calle. La imposibilidad de encontrar un único género que fuera capaz de mover a las masas propició una fuerte inestabilidad a la hora de crear nuevas películas que cosecharan el éxito del que, treinta años atrás, habían gozado las películas protagonizadas por Fred Astaire y Ginger Rogers. A pesar de que la caída del musical se coloca a mediados de la década de los sesenta, lo cierto es que ya desde la anterior el género había perdido interés para el público, teniendo que recurrir las nuevas estrellas del rock, como Elvis, para de alguna manera continuar explotando el filón. Todo ello coincide con ello el estallido del fenómeno fan, primero con el Rey del Rock y a continuación, a nivel mundial con The Beatles, viendo la industria en ellos una fuente de ingresos. Mientras la sociedad estadounidense vivía momentos de tensiones políticas, tanto con la Guerra Fría, la de Corea, así como el inminente conflicto en Vietnam, las *major* aprovecharán el furor que causaban los nuevos géneros musicales para atraer a los jóvenes a las salas. Estas películas carecían de buenos guiones, en su mayoría eran historias sencillas que se utilizaban para llevar a la gran pantalla las inquietudes de los jóvenes estadounidenses. Hollywood intentó así, que el género que había enamorado a los espectadores décadas atrás no muriera en los momentos más difíciles de la industria. Estas producciones pronto se agotaron pues la situación social que se experimentó en Estados Unidos a lo largo de los años sesenta era demasiado importantes como para que las salas proyectaran películas banales; y el público demandaba dosis de realidad.

Mientras que en las pantallas el cine musical no fue capaz de mantener la producción de décadas pasadas, los teatros de Broadway y del Off-Broadway se llenaba con nuevas producciones, lo que nos hace pensar que, quizás el problema al que se enfrentaba la industria cinematográfica era mucho mayor que a una crisis económica tras la caída en picado del género. Necesitaba encontrar nuevas narrativas que llegaran a los espectadores que mayoritariamente acudían a las salas, la juventud. Mientras los teatros más alternativos de la Costa Este se llenaban de obras experimentales que, poco a poco, conseguían ser transferidos a la avenida teatral más popular de Nueva York, las productoras hollywoodienses, desesperadas por levantar la industria, recurrieron a las adaptaciones de los grandes musicales de Broadway. De modo que, a principios de los sesenta, se estrenaron

películas basadas en algunos que ya habían visto la luz sobre los escenarios a lo largo de la década anterior, como es el caso de *West Side Story* (Robert Wise, 1961), *Gypsy* (Mervyn LeRoy, 1962), *My Fair Lady* (George Cukor, 1964), y *Sonrisas y lágrimas*. Estos dos últimos se produjeron con la intención de que, tanto la Warner como la Fox, recuperaran las sumas de dinero que habían perdido al producir películas multimillonarias que los había acercado peligrosamente, a la quiebra. En el caso de la Fox, se sirvieron del último musical de Richard Rogers y Hammerstein para recuperar su inversión en una de las últimas grandes superproducciones históricas del estudio, *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963). Los musicales tradicionales no conseguían los beneficios con los que Hollywood pretendía volver a la época dorada. Tras la imposibilidad de crear nuevos filmes que atrajeran público a los cines, vieron como única opción adaptar los grandes musicales de la escena al ámbito cinematográfico. Todo ello coincidía con un momento histórico un tanto turbulento en el que Estados Unidos vivía sumido en una revolución juvenil interna, que atacaba directamente a la estabilidad del país, así como una política exterior delicada, influida por la Guerra Fría y la Guerra de Vietnam, encontrado así en los grandes musicales de Broadway el mejor método para escapar de la realidad. Como ocurrió tras la I Guerra Mundial, en este momento Hollywood utilizó las adaptaciones cinematográficas como una forma de distracción frente a los problemas a los que se enfrentaba el país. Es especialmente llamativo, que a lo largo de los sesenta, no encontremos ninguna película de este género que se acerque a las preocupaciones juveniles. Sin embargo, proliferaron los musicales de grandes números, generalmente con un componente romántico, pero, ante todo, tramas en las que se mantenía el estereotipo estadounidense al que precisamente se enfrentaban las grandes masas en las calles de Estados Unidos. No sería hasta 1979, cuando el musical de la Contracultura por excelencia, *Hair*, llegase a las pantallas. Con el entierro del *flower power* a finales de la década de los sesenta, las productoras cinematográficas parecen volver a ponerse en marcha, para por fin, tras una década de silencio, tomar conciencia de la revolución cultural que había experimentado el país.

A partir de ese momento, el género musical se vio obligado a buscar un nuevo público y, para ello, fue necesario acercarse lo más posible a la cultura juvenil. Aparecen nuevos creadores, nuevos compositores y directores que se habían formado en los años más vibrantes de la Contracultura. Se produce así, el cambio que la industria necesitaba para sobrevivir, y la Contracultura se convertiría, de la noche a la mañana, en un fenómeno de masas. Se utilizó el cine como medio para hacer crítica social, ya no se teme, como en

décadas pasadas que la juventud conozca el comunismo, las drogas psicodélicas o los efectos de la guerra de Vietnam en la población estadounidense. Mientras que en décadas atrás todo vestigio subversivo habría sido censurado, en ésta era, por primera vez celebrado, no sin ciertas reticencias. Nuevos filmes aparecieron, en los que se retrata la sociedad de la más pura psicodelia y la música rock, pero, sin embargo, de alguna manera, se sigue transmitiendo el mensaje de peligro frente a los actos radicales que tuvieron lugar a lo largo de la década. Los personajes protagonistas, impulsores del cambio y la revolución en películas como *Hair* (1979), *The Rocky Horror Picture Show* (1975) y *Tommy* (1975) acaban siendo castigados al final del filme. Es así como el cine tiene la capacidad de llegar a las masas y mostrar los cambios que vive la sociedad, pero sin dejar de lado el carácter moralista que lo acompaña desde sus orígenes.

Como ocurrió con los musicales que llegaron a las pantallas a lo largo de la década de los sesenta, Hollywood siguió dependiendo de adaptaciones de obras teatrales. En estos años no se generaron nuevos pensados y creados exclusivamente para su estreno cinematográfico, por ello, la mayor revolución se dio en los escenarios del Off-Broadway a finales de la década. Será en ese momento cuando la música Rock apareciese por primera vez sobre los escenarios, como apunta Cerechiari, de manos de la producción creada por James Rado y Gerome Ragni, *Hair, The American Tribal Love/Rock Musical*.

Las cronologías del musical coinciden en identificar en *Hair* un [...] punto de inflexión en la larga historia de la comedia musical [...] Con este espectáculo inusual [...] el rock irrumpe por primera vez en la banda sonora de un espectáculo de Broadway, abriendo, aparentemente, el género hasta entonces secular de la calle 42 de Nueva York a las nuevas sugerencias de los aspectos reminiscentes, tímbricos, melódicos e instrumentales de la música juvenil (2017:282)<sup>46</sup>.

Éste musical es conocido como la primera ópera rock dentro de la producción de teatro musical, sin embargo, no presenta las características puramente operísticas que aportó el británico de formación clásica, Andrew Lloyd Webber, a sus obras a principios de los setenta. Sin embargo, sienta el precedente que siguieron, a partir de ese momento, desarrollando los nuevos libretistas y compositores que se sumaron al musical contracultural. *Hair* (**Imagen 1**) comenzó siendo una obra experimental sobre los escenarios del Off-Broadway, pero pronto su éxito lo llevó a los escenarios más concurridos de Broadway, donde se representó un total de 1.750 veces tras su estreno en 1968. Fue un musical revolucionario en todos los sentidos, cambió el rumbo de las producciones teatrales que hasta

el momento se habían estrenado en los escenarios neoyorquinos y por primera vez, se puso en escena la música rock.

*Hair* se convirtió en un hito no solo por las cualidades experimentales de su concepción y su dirección, pero también por su extraordinaria forma de mezclar el rock y el estilo del musical de Broadway, que anteriormente habían sido considerados excluyentes mutuamente. Sin ninguna duda, *Hair* era único en numerosos aspectos. Fue el primer musical de Broadway dedicado a la cultura hippie de la década de 1960; el primero en incluir desnudez, el primer musical aclamado por la crítica y comercialmente exitoso en Broadway que dependía exclusivamente de una instrumentación rock; y, como resultado, el primero en incorporar elementos de la música rock en toda su partitura<sup>47</sup> (Wollman, 2006: 12).



**Imagen 1.** Elenco original de *Hair* en Broadway, 1968.

Nuevas producciones de esta obra se llevaron a escena en repetidas ocasiones antes de su estreno cinematográfico. Si hablamos de un musical que ha trascendido al devenir de la historia, este es el caso de *Hair*, pues no sólo se ha repuesto una y otra vez sobre los escenarios alrededor del mundo, sino que su música ha pasado a formar parte de las canciones que todo el mundo conoce. Por fin, tras años de ignorar la cultura juvenil, el musical se rindió a ella, introduciendo en sus canciones ritmos del rock progresivo que comenzó a desarrollarse a comienzos de los sesenta como una extensión de la contracultura y la ideología del movimiento hippie.

Las bandas proto-progresivas de la década de 1960 jugaron un papel directo en la escena contracultural, mientras que las principales bandas del rock progresivo de la década de 1970 llevaron a su audiencia de masas hacia una extensión de la contracultura post-hippie. El contenido de las letras es sobre todo una forma de expresión (a veces directa, pero a menudo velada) de la ideología de la contracultura<sup>48</sup> (Maca, 1997: 13)

Se genera así una masa tan heterogénea, como la sociedad del momento, no dejando atrás ninguno de los aspectos con los que pudiera identificarse su público potencial. Mientras la propuesta escénica se ha mantenido casi inmutable a lo largo de las décadas, la adaptación cinematográfica es mucho más comedida.

*Hair* es sin duda alguna, el gran musical que reflejó los años de la Contracultura. Es un producto del movimiento hippie y la revolución sexual de finales de la década de los sesenta, y sus canciones se convirtieron en himnos contra la Guerra de Vietnam y símbolos de los movimientos pacifistas. Sin embargo, es significativo como, a diferencia de las obras procedentes de los teatros londinenses, que llegaron a las pantallas casi a la vez que se estrenaba en el teatro, esta adaptación se prolongó hasta diez años en el tiempo. Esto se debió, principalmente, a los problemas con los que tuvo que enfrentarse la producción teatral. A pesar de ser estrenada en una época de revolución social, su lenguaje gráficamente obscuro, la presencia de sexo simulado y la desnudez ocasional, lo llevó en 1970 a los tribunales, y tras el juicio, durante las funciones previas en Boston, decidieron no estrenar. Era, además, considerado un musical antipatriótico, a pesar de que ‘no hay nada en las canciones, el libreto, o la puesta en escena que indique que los chicos son antiamericanos, colectiva o individualmente. Simplemente, les entristece ver en lo que se ha convertido América’<sup>49</sup> (Jones, 2003: 250)

Siendo *Hair* una trama que recoge, por un lado, el destino de los jóvenes estadounidenses que se ven abocados a ir a Vietnam, la alta sociedad que está por encima de todo, y el movimiento Hippie, sus costumbres y reivindicaciones, no se muestra al gran público hasta el final del conflicto. De alguna manera podríamos decir que se trató de un filme que reflejaba como era imposible ganar la batalla al destino. Los jóvenes aceptan su final, pero no por ello dejan de luchar. Aunque el protagonista, un hippie descendiente de inmigrantes, se ve abocado a morir en Vietnam casi por error, la historia no termina con su muerte, sino con las protestas frente a la Casa Blanca que buscaban el cambio en el paradigma político.

Prestando atención a las canciones, vemos como a lo largo del musical se van revelando todas y cada una de las características del movimiento Hippie, siendo la música, las canciones y sus letras el único elemento que permanece casi intacto en su traspaso de los escenarios a la pantalla, pudiendo utilizarse como una ventana hacia la realidad de finales de los sesenta. La obra se nos presenta con ritmos tan psicodélicos como las visiones causadas por el abuso de drogas como el LSD, algo recurrente en el rock progresivo del momento, en

el que se empiezan a introducir instrumentos electrónicos y ritmos propios de oriente que, combinados con los sonidos más tradicionales del folk y la espiritualidad del góspel, generan un aura totalmente diferente a lo que se había escuchado hasta el momento, como se refleja en el texto de Edward Macan.

La gran dependencia de los colores de tono derivados del arte occidental refleja el sentido y la importancia e incluso las características rituales que los hippies asociaban con la música, mientras que el uso constante de formas largas como canciones de ciclo programático propio de los álbumes conceptuales y la suite multimovimiento subraya la nueva concepción del tiempo que tenían los hippies, inducido por las drogas<sup>50</sup> (13).

Desde el comienzo, con la canción ‘Aquarius’, se establecen las bases en torno a las que girará toda la trama. Como el movimiento Hippie defendía, lo que importa es la paz y el amor, que sólo se darán una vez la mente sea liberada. Este tema nos sitúa en un momento utópico, en el que se alinean los planetas, y se consigue llegar a un entendimiento místico. Se habla de misticismo, sueños y visiones que se pueden relacionar claramente con el consumo de sustancias psicodélicas que se dieron en las comunas hippies. Se establece así, el tono del filme que, poco a poco, va mostrando las diferentes caras de una sociedad estadounidense que estaba en pleno cambio y desarrollo.

When the moon is in the Seventh House  
And Jupiter aligns with Mars  
Then peace will guide the planets  
And love will steer the stars

Harmony and understanding  
Sympathy and trust abounding  
No more falsehoods or derisions  
Golding living dreams of visions  
Mystic crystal revelation  
And the mind's true liberation  
Aquarius!<sup>51</sup>

Podríamos ver a través del joven que sale de su pueblo, probablemente en el medio oeste, hacia Nueva York para alistarse en el ejército, un viaje casi espiritual bajo los efectos del ácido, a lo largo del cual se cruza con las cuestiones que los hijos de las flores plantean a la

sociedad más conservadora y estancada en el pasado. El mensaje queda claro, lo que se persiguió en estos convulsos años de cambios sociales era la paz, el entendimiento y la libertad a todos los niveles, sin importar procedencia, raza o creencia. Así se refleja en el tema *Ain't got no (Reprise)*, que se convertiría en un himno pacifista.

What do we want?

Peace

And when do we want it?

Now

What do we want?

Freedom

And when do we want it?

Now.<sup>52</sup>

Mientras *Hair* es el musical que mejor reflejó los años del movimiento hippie y su música se acercó de una manera más prominente a los diferentes estilos que inundaban las calles, no es la obra con la que se suele relacionar esta revolución social. Su estructura nos muestra las ideas que se defendían en el momento, como era la vida en comunidad, cómo se exploraba la espiritualidad desde todos los ángulos, y cómo lo realmente importante era la paz, el amor y poner fin al sinsentido que los jóvenes se veían obligados a perpetuar, luchando en un país extranjero. Pocas obras tan realistas como ésta se han visto a lo largo de la historia del cine, sin embargo, las verdaderas consecuencias del cambio social que se vivieron a lo largo de esta década, aparecieron por primera vez en las pantallas a través de las creaciones de origen británico, muchas de las cuales realizaban una crítica social desde la más pura psicodelia, pero de una manera sutil. Veremos como el carácter espiritual y religioso de estos filmes es mucho mayor, así como la música va cogiendo un mayor protagonismo, acercándolos cada vez más a la completa eliminación de los diálogos, convirtiéndose así en óperas rock.

Cuando hablamos de musical cinematográfico contracultural, la primera película con la que se relaciona este término es, *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975). Sin embargo, esta película fue estrenada a mediados de la década de los setenta, y estaba basada en el musical teatral, *The Rocky Horror Show* que Richard O'Brian había puesto sobre las tablas de los escenarios de Londres en 1973. No es difícil adivinar por qué una película como esta se haya convertido en un hito histórico en sí mismo, ya que fue el referente de la cultura rock, la ciencia ficción, y es a menudo identificada como una de las primeras películas en

normalizar la diversidad sexual. Tratando el desarrollo cinematográfico de los musicales de la Contracultura en Estados Unidos, nos encontramos que, las primeras adaptaciones que se vieron en las pantallas de millones de cines, eran de origen británico, siendo la primera de ellas *Jesucristo Superstar* (1973, Norman Jewison). Este filme basado en la obra original del compositor Andrew Lloyd Weber, se convirtió en la primera película que reflejó, no sólo la actitud juvenil del movimiento hippie, sino la importancia de las creencias religiosas para los jóvenes de la contracultura.

*The Rocky Horror Picture Show* no presenta características abiertamente religiosas, como si las encontramos tanto en *Jesucristo Superstar* como en *Tommy* (1975, Ken Russel) - basado en un álbum lanzado en 1969, por la banda londinense The Who- que, a diferencia de los otros dos, no llegó a los escenarios hasta 1992. Vemos como ‘*Rocky Horror* se apropió de la sensibilidad del progresivo ‘amor-libre’ de *Hair* y comparte con *Jesus Christ Superstar* una nueva y actualizada aproximación iconoclasta a la divinidad<sup>53</sup>’ (Weinstock, 2007: 72). Mientras que en *Jesucristo Superstar* las referencias a la Biblia son evidentes, la relación con las escrituras de las otras dos películas, se ve envuelta dentro de una realidad psicodélica.

Acompañado por las letras de The Who, Tommy pasa de ser un joven ciego que hace fortuna jugando al pinball a un predicador que bautiza a su propia madre (1:19:02). Esta película, hace una crítica hacia la sociedad capitalista que sólo va en busca de la fama y el dinero. Tommy, el protagonista, se nos presenta como una persona ciega y, por tanto, ingenua. Pareciera que al no ver, Tommy no se diera cuenta de todo lo que sucedía a su alrededor, y como todos se aprovechan de los éxitos del joven para enriquecerse ellos mismos. Este joven inocente, abre los ojos ante la cruda realidad, erigiéndose como el Mesías (**Imagen 2 y 3**) salvador de las masas. Las referencias a la Guerra de Vietnam no pasan desapercibidas y, para hacerle frente, Tommy impulsa la revolución hacia la libertad.

I'm free - I'm free  
And I'm waiting for you to follow me.  
If I told you what it takes  
To reach the highest high,  
You'd laugh and say "Nothing's that simple"  
But you've been told many times before  
Messiahs pointed to the door  
And no one had the guts to leave the temple. <sup>54</sup>.



**Imagen 2 y 3.** Fotograma de *Tommy* y detalle de un fotograma con referencias religiosas.

A pesar de tratarse de un filme británico, muestra cómo la Contracultura al otro lado del Atlántico, tuvo un desarrollo muy similar al de su país de origen. Los seguidores de Tommy son universitarios, jóvenes y adolescentes que buscan un modo de vida que deje atrás el *status quo* en el que viven sumidos los adultos.

En el caso de *The Rocky Horror Picture Show*, una perfecta pareja estadounidense que perpetúa el estereotipo social más conservador de la sociedad, es corrompido hasta su desintegración moral. El primer fotograma de esta película muestra una cruz sobre el pináculo de una iglesia; desde entonces las referencias cristianas se repetirán a lo largo del filme. El Doctor Frank'n Furter hace las veces de científico de dudosa moral al crear un ser al más puro estilo Mary Shelley, jugando a ser Dios (**Imagen 4**), así como un mesías asesinado por uno de sus propios discípulos tras la última cena. Como apuntan algunos autores, podríamos ver en el personaje del Dr Frank'n Furter una especie de 'Dios desviado' que intenta liberar a la humanidad de la opresión sexual. Como ocurre con Jesús en las Escrituras, 'tiene su propia tribu en los Transylvanians, con los que comparte y a los que revela su filosofía. Sin embargo, es traicionado por sus sirvientes y martirizado por una cultura que no quiere aceptar el liberal Evangelio de Frank<sup>55</sup>' (72).



**Imagen 4.** Fotograma de *The Rocky Horror Picture Show*, con *La Creación de Adán* de Miguel Ángel. Capilla Sixtina, ca. 1511

A ambos lados del Atlántico el teatro musical de principios de los años setenta, se vio plagado de obras en las que se cuestionaban las creencias religiosas. Después de que *Hair* rompiera el hielo, incorporando la música más popular en producción teatral, poco a poco se le fueron sumando nuevas creaciones que se planteaban la vigencia de las tradiciones establecidas por una sociedad que ya no les representaba. Esto llevó a muchos autores a mirar al pasado, y evaluar y reestablecer los valores morales que un día habían sido impuestos por el cristianismo. A finales de la década anterior hubo un resurgir de la fe, aparecieron los gurús, las nuevas comunidades cristianas en Estados Unidos, y los teólogos de la liberación en Latinoamérica. Todos estos grupos reexaminaron las creencias del pasado, en busca de una religión para los jóvenes del momento. Por primera vez en mucho tiempo, se toma la Biblia como el texto básico sobre el que construir las obras musicales, que, casi como si de una novela se tratase, asemejan la figura de Cristo a la de los jóvenes que se levantaron contra lo establecido. *Tommy* nos da una imagen del Mesías con una actitud y una apariencia que apela directamente a la juventud, las referencias religiosas son notables, y la iconografía cristiana plaga el filme. El mensaje de esta película está más cerca de la teología de la liberación que de las creencias cristianas ya que se nos presenta a un joven que promueve la idea de que todos podemos ser mesías y liberarnos de los pecados. Mientras que en *The Rocky Horror Picture Show*, la imagen de líder que predica su evangelio se ve envuelta por la psicodelia, se cuestiona la capacidad del hombre como creador y divulgador de nuevas creencias, siendo castigado por su filosofía más liberal.

Como ha ocurrido a lo largo de la historia, el cine musical se nutre de las obras que anteriormente habían tenido éxito sobre los escenarios. Estos fueron los casos de *Jesucristo Superstar* que se considera la primera ópera rock de la historia, y *Godspell* (David Greene, 1973), uno de los musicales más experimentales que, siguiendo palabra a palabra el evangelio según san Mateo, llegaron a los cines estadounidenses al mismo tiempo. A pesar de tener su origen a kilómetros de distancia, tanto los jóvenes británicos como los estadounidenses, tenían las mismas inquietudes, las mismas preguntas sin respuestas, y las ganas de experimentar que la Contracultura había sembrado en ellos.

#### 4. JESÚS EN TIEMPOS DE LA CONTRACULTURA: LAS PROPUESTAS DE *GODSPELL* Y *JESUCRISTO SUPERSTAR*

Como consecuencia de los movimientos contraculturales que tuvieron lugar en Estados Unidos a lo largo de la década de los sesenta, aparecieron, a principio de los setenta, una serie de obras musicales que compartían estilo y temática. *Hair* fue la primera que incorporó la música popular en sus canciones, la obra que cambió la historia sobre los escenarios de Broadway. El rock, el folk y los sonidos populares poco a poco remplazaran los sonidos clásicos de las bandas sonoras de los teatros más populares de la costa este de Estados Unidos. Este es el caso de *Godspell*, que se estrenó en el teatro Cherry Lane en el Off-Broadway en 1971, tras un proceso creativo experimental. Al mismo tiempo, en el teatro Mark Hellinger de Broadway, se estrenaba la primera ópera rock de la historia, *Jesucristo Superstar*. Ambos musicales exploran la vida y muerte de Jesús en un momento en el que la juventud se cuestiona una de las religiones más extendidas a lo largo y ancho del país. Las comunidades cristianas comenzaron a proliferar en años de la Contracultura, explorando la Biblia, muchas de ellas se sirvieron de la música para predicar la palabra de Jesús, testigo que recogieron estos nuevos creadores.

Mientras nuevos musicales florecían en la costa este, a orillas del Pacífico la industria cinematográfica esperaba las adaptaciones de estos musicales para poder tomar nuevamente las riendas de la industria. Tanto *Gospell* como *Jesucristo Superstar* llegaron a las pantallas en 1973, lo que resulta curiosamente llamativo. Dos musicales que exploraban la vida y muerte del Mesías, se veían las caras en las pantallas de los cines estadounidenses. A pesar de poseer una línea argumental muy similar, nos encontramos con dos películas totalmente diferentes. Ambas fueron obras pioneras. La primera por la forma de tratar las escrituras y su utilización de la música más folk; la segunda, por tratarse de la primera ópera rock de la historia del teatro musical. Y esto se debe, en gran medida, a los creadores que encontramos tras cada una de las producciones. Mientras *Godspell* tiene sus orígenes en la capital teatral estadounidense, *Jesucristo Superstar* ve la luz en la escena londinense.

La cronología del estreno teatral y el cinematográfico, no son las únicas coincidencias que encontramos en estas obras. Andrew Lloyd Webber, creador de *Jesucristo Superstar* y Stephen Schwartz autor de *Godspell*, nacieron en marzo de 1948, creciendo y formándose en los años más importantes de la Contracultura. A pesar de haberse formado, cada uno a un lado del Atlántico, la expansión que tuvieron los movimientos contraculturales desde

Estados Unidos a Europa, salpica su vida y su posterior obra. Es así como este movimiento cultural traspasó fronteras y se convirtió, quizás no al mismo tiempo, en un revulsivo para las capas juveniles de la sociedad. A través de estos dos musicales podríamos establecer las diferencias entre la cultura musical que se generó en ambos países, mientras *Godspell* se mantiene más cercana a los sonidos propios del folk utilizado por las comunidades cristianas, en *Jesucristo Superstar* encontramos sonidos más psicodélicos, similares al rock británico que florece a finales de los sesenta, como es el caso de The Who o Pink Floyd. Si bien a nivel formal encontramos estas diferencias en las bandas sonoras de ambos musicales, los dos autores comparten una formación musical muy similar, lo que los llevó a desarrollar simultáneamente proyectos que coincidieron en tiempo y forma en los escenarios y las pantallas.

Andrew Lloyd Webber, creció en un hogar rodeado por la música, pues su madre era profesora de piano y su padre profesor de Composición en el London College of Music, pronto demostró un gran interés por la música. Como el propio Lloyd Webber refleja en sus memorias. En 1958 tuvo su primer contacto con el género del musical, ‘en las vacaciones de Navidad [...] Vi *My Fair Lady* y *West Side Story* más las películas de *Gigi* y *South Pacific* todo en un espacio de cuatro semanas que cambiarían mi vida’<sup>56</sup> (2018:13). Creció siendo un prodigio musical en Westminster, rodeado por la ópera y la música experimental de compositores como Philip Glass y a los catorce años ya había creado su primer musical, que envió a uno de los grandes productores del West End londinense, sin éxito. En esta época, cuando los Beatles entraron por primera vez en las listas de éxitos, se interesó por la música pop, muy presente en sus producciones musicales. A pesar de que su vida había girado en torno a la música, llegó a entrar en la universidad para cursar Historia. Su aventura universitaria no duraría mucho, pero sin embargo a lo largo de su producción queda plasmada su fascinación por los relatos históricos. En 1965 comenzó a trabajar con el letrista pop Tim Rice, que lo acompañaría a partir de este momento. Juntos crearon su primera canción pop, *Down Thru Summer* para Ross Hannam, cuya melodía reutilizarían como tema principal en su popular musical *Evita*, estrenado en 1978. Su carrera comenzó como compositores de música pop, pero sin embargo, en 1968, Lloyd Webber y Rice (**Imagen 5**) consiguieron estrenar, lo que para ellos era una cantata, *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* que se convertiría en lo que podríamos establecer como el primer musical de su carrera. A pesar de que esta obra ha pasado a la historia como un musical al uso, en su origen era una pieza de tan sólo 22 minutos que se representaba como un concierto dramatizado.

Con la estabilidad económica que les proporcionó esta creación, se lanzaron a componer las canciones de lo que sería, en 1970, el álbum conceptual de *Jesucristo Superstar*.



**Imagen 5.** Andrew Lloyd Webber y Tim Rice ca. 1970

El tándem Lloyd Webber y Rice siguió componiendo junto, estableciendo la ópera rock como su sello de identidad. Hablamos de ópera rock, ya que los musicales que crearon tenían las características de las óperas clásicas. Andrew Lloyd Webber, que había crecido escuchando *Tosca*, *La Bohème* y había presenciado a la gran María Callas sobre los escenarios de Londres, trasladó las características operísticas a sus creaciones, apareciendo, así, musicales que utilizaban los ritmos más populares sin una sola línea de diálogo, en los que, como si de una ópera clásica se tratara, se suceden los números de los solistas con grandes baladas, acompañados por temas en los que el coro es el protagonista. Con estas características, su evolución lógica los llevó a crear los musicales, como álbumes conceptuales que, eventualmente, se llevarían a escena. Sin embargo, a la hora de trasladar esta idea a la pantalla nos encontramos con una película que recuerda más a una sucesión de videoclips que a un musical cinematográfico al uso. La narración depende completa y absolutamente de los números, la música y la letra de las canciones.

Al otro lado del Atlántico, en Long Island había nacido Stephen Schwartz, en una familia tocada por la II Guerra Mundial, siendo su padre un veterano que había quedado sordo en esta guerra. En sus primeros años, vivió con sus padres en Francia, donde pronto se dieron cuenta de sus capacidades especiales. Desde una temprana edad, no solo mostraba facilidades para los idiomas, aprendiendo rápidamente a hablar francés, sino que su

pasatiempo favorito era escuchar música clásica. Su primer contacto con ésta fue a través de la obra de Boris Gudonov, y ‘pronto la ópera se convirtió en uno de sus géneros musicales favoritos [...] que tomaría como modelo para sus musicales *Childresn of Eden* y *Wicked*’<sup>57</sup> (De Giere, 2008: 6), como se recoge en sus memorias. En 1957 acude, junto con sus padres a Broadway, donde vio las producciones originales de *My Fair Lady*, *Gypsy* y *West Side Story*. A partir de este momento quedaría enganchado al género. Sus padres, viendo su potencial pronto lo matricularon en la prestigiosa Julliard School of Music Preparatoy Division de Manhattan. A diferencia de Andrew Lloyd Webber, Schwartz continuó su formación acudiendo a la Universidad Carnegie Mellon, en la que entró, con tan solo 16 años en 1964. En esta institución comenzó como estudiante de teatro, pero pronto hizo el cambio y termino en 1968 con un título en Dirección Escénica. En sus años allí comenzó a desarrollar, junto con otro estudiante de música Ross Strauss, lo que se convertiría en 1972 en su musical *Pippin*. En esta época escribió también una ópera en un acto, *Voltaire and the Witches*, recuperando las raíces operísticas que se dejarían ver a lo largo de su producción. Una vez terminó la universidad, se dirigió a los grandes productores de Nueva York, con la esperanza de que *Pippin* viera la luz.

Tras su terrible decepción, al no conseguir financiación para llevar a los escenarios su primer musical, conoce el texto de otro alumno de Carnegie Mellon, John-Michael Tebelak que, basándose en el teatro de lo pobre de Grotowski y en el teatro del absurdo, había creado *The Godspell*. Esta era una obra en la que alumnos de interpretación de la propia universidad, a partir de juegos de improvisación, ponían en escena los Evangelios. Schwartz y Tebelak (**Imagen 6**) llevaron la nueva versión, como musical, de *Godspell* al teatro Cherry Lane en el Off-Broadway en 1970. Tebelak de tradición presbiteriana y Schwartz de origen judío rabajaron en el texto y las canciones de una obra que seguía, casi al pie de la letra, el evangelio según san Mateo.

Para poner música a esta obra de teatro pionera, Stephen Schwartz recurrió a las palabras recogidas en el evangelio según san Mateo, así como se sirvió también, de diferentes himnos y salmos que adaptó para acompañar un texto en el que se suceden las parábolas del Evangelio. Esta es quizás la mayor diferencia que presenta *Godspell* frente *Jesucristo Superstar*, mientras la segunda narra los últimos días de la vida de Cristo, la primera se utiliza como un catecismo, en el que poco a poco se representan las enseñanzas que san Mateo extrae de las obras de Jesús. Además, mientras que Lloyd Webber incluye todos los

personajes que recoge la Biblia, los doce apóstoles, María Magdalena, Poncio Pilato, Caifás y Herodes, de una manera más sencilla y rayando lo naïf, Tebelak y Schwartz sólo cuentan con diez protagonistas que desarrollan toda la acción. Por ello, aunque las similitudes son mayores que las diferencias, nos encontramos ante dos obras diferentes.



**Imagen 6.** Stephen Schwartz y Joh Micahel Tebelak ca. 1969

Los títulos de ambos musicales son utilizados como una manera de diferenciar las distintas narraciones, en la obra Lloyd Webber y Rice, *queda* patente que el protagonista de la narración es Jesucristo, elevado a un estatus de estrella de rock. El propio título nos avanza la naturaleza musical que posee, llevándonos a pensar que nos vamos a encontrar con los ritmos más populares del rock progresivo. En el caso de *Godspell*, se nos presenta con un juego de palabras, por un lado, se utiliza la palabra en inglés *gospel* que significa evangelio, pero se le añaden ciertas modificaciones, de modo que se mezclan las palabras *God*, es decir Dios, y *Spell* como hechizo o encanto. Podríamos llegar a pensar que, utilizando este juego de palabras, no encontramos ante una crítica a la capacidad embaucadora de las palabras neotestamentarias en boca de los nuevos profetas surgidos a lo largo de la década que abarco la Contracultura.

Ya desde el título, *Godspell* será un musical que nos llevará a través de las enseñanzas en esta película, un grupo de jóvenes neoyorquinos va sucumbiendo poco a poco a la bondad de las palabras del Señor, dejando atrás su monótona vida. Queda claro, desde los títulos de crédito que acudimos a la narración de una historia basada en las escrituras del Nuevo Testamento del evangelista Mateo, lo que predispone a los espectadores a un encuentro

directo con la fe. Nos presenta una selección de las parábolas recogidas en el Evangelio según san Mateo, a través de las cuales se muestra la importancia de la vida en comunidad, el respeto mutuo, y la manera de llegar a la plenitud siguiendo las palabras del Mesías.

Esta película funciona como un catecismo para el espectador, de modo que nos trasmite las enseñanzas a través de las parábolas. Encontramos, entre otras; La Parábola del sembrador (Mt. 13, 1-23) que se representa entre el minuto 52:50 y el 55:00. En ella Jesús nos enseña cómo debemos interiorizar la palabra del Señor, pues si seguimos las reglas llegaremos al cielo, si no, aparecerá el Maligno y por tanto el infierno. Este es la única parábola que tiene una relación directa con la necesidad de seguir las palabras del Evangelio ya que, a lo largo del filme, a pesar de sucederse las recogidas por san Mateo, lo que nos enseñan es a ser buenas personas, a compartir con el otro, a no odiar a nuestros hermanos, y ser lo suficientemente inteligentes como para prosperar sin hacer daño a otro semejante. Todas las parábolas del Nuevo Testamento pueden tener un trasfondo religioso, sin embargo, podríamos entenderlas también como enseñanzas vitales. La juventud desea retomar la vida en comunidad que se promulga en los Evangelios y, en definitiva, este será el desenlace al que atenderemos en este musical. Más allá de la representación de la última cena y la crucifixión, los personajes que al comienzo no tenían relación entre ellos, van adquiriendo un sentimiento de comunidad del que desean hacer partícipe a la sociedad.

A diferencia de este filme, *Jesucristo Superstar* se presenta como una narración fiable de los últimos días de la vida de Jesús, en los que encontramos los episodios claves para entender su muerte como el Mesías del Nuevo Testamento. Recordando a las últimas superproducciones bíblicas que se llevaron a cabo por los estudios en la década de los cincuenta. *Jesucristo Superstar* perpetua el modelo de narración clásica que encontramos en filmes protagonizados por otros personajes bíblicos, como podría ser el caso de Moisés en *Los Diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille 1956). En esta película se suceden los episodios que llevarán a Jesús ante Poncio Pilato y de ahí a la cruz. Entre los episodios que se utilizan por Lloyd Webber y Rice, identificamos; el lavatorio de los pies a los fieles, la entrada en Jerusalén (**Imagen 7 y 8**), la expulsión de los mercaderes del Templo y por lo tanto la purificación de un espacio sagrado, la sanación de los leprosos, la última cena, la oración en el Huerto de los olivos, la traición de Judas, la negación de Pedro, el juicio ante Herodes y la condena de Poncio Pilato (**Imagen 9 y 10**). La resurrección no se incluye en el filme, de manera que podríamos pensar que nos encontramos ante un Jesús de carne y hueso que nada tiene que ver con el ser divino que se presenta en las Escrituras. De

esta manera, se consigue distanciar al espectador de una narración neotestamentaria tradicional, para cuestionarse la mortalidad del rebelde apodado como el ‘rey de los judíos’.



**Imagen 7.** Fotograma de *Jesucristo Superstar*. Entrada de Jesús en Jerusalén.



**Imagen 8.** *Entrada de Jesús en Jerusalén* (1305) Giotto. Capilla Scrovegni, Padua



**Imagen 9.** Fotograma de *Jesucristo Superstar*. Poncio Pilato se lava las manos



**Imagen 10.** Detalle de *Cristo ante Pilatos* (1566-1567) de Tintoretto. Escuela Grande de San Rocco, Venecia.

A diferencia de *Godspell* esta obra cuenta con un elenco de actores mucho mayor, y los personajes, que aparecen se identifican directamente con los que aparecen en el Nuevo Testamento. Como núcleo central podríamos colocar a la congregación de discípulos, integrada en este caso por los doce apóstoles, entre los que destacan las figuras de Judas y Pedro. Este último se presenta como un joven un tanto indeciso que sigue al Mesías, pero al

igual que ocurre en los Evangelios, niega tres veces cualquier relación con él, cuando teme ser apresado. Por otro lado, Judas hace las veces de narrador, es él el que inicia el musical, cuestionando la dirección que está tomando la vida de Jesús y como en el caso de *Godspell*, desde el inicio comienza a distanciarse progresivamente de la comunidad. Judas se plantea qué es lo que realmente persigue Jesús y como poco a poco se ha ido alejando de las bondades que proclamaba, para dejar paso al ego impulsado por la fama. Le recrimina que se haya olvidado de él, y de sus orígenes, al verse rodeado por un éxito incontrolable. De alguna manera podríamos pensar que Judas siente celos, pero al mismo tiempo, al haber sido su amigo y ver el peligro al que se enfrenta, lo intenta proteger, buscando la manera de frenar sin éxito la creciente magnitud de sus actos, entendidos como revolucionarios. Otro de los discípulos destacados es Simón, que insta a Jesús a la lucha en determinadas ocasiones para levantarse en armas contra los romanos. En este filme, María Magdalena no aparece como un discípulo reconocido, como ocurre en varios relatos del Nuevo Testamento y algunos Evangelios Apócrifos, que le dan un importante papel en los últimos momentos de la vida de Jesús. En este caso, Lloyd Webber y Rice la representan siguiendo la creencia popular que la identificaba como una prostituta enamorada que lo siguió fielmente hasta el final de sus días.

Todos los personajes poseen características fuertemente humanas que los alejan de la narración divina y que los coloca, a menudo, en un plano espiritual elevado. Judas no es sólo el encargado de traicionar a Jesús por dinero, sino que intenta protegerlo del fin que le espera, y como sabemos no puedo soportarlo y acaba quitándose la vida. Pedro tiene miedo una vez apresan a Jesús, por lo que niega toda posible relación con él para evitar ser juzgado. Simón, ante la adversidad, encuentra en la lucha la mejor respuesta frente a las amenazas de los romanos. Por otro lado, el Nazareno no sigue el estereotipo bondadoso que se perpetua en las representaciones de su vida, es un personaje ambicioso que comprende el impacto de sus palabras en una comunidad que lo sigue fielmente; la fama se apodera de él y antes de que se dé cuenta, se siente abrumado porque todo el mundo quiere algo del proclamando Mesías. Ante esta situación va en busca de Dios para que le responda a su desesperada pregunta, ¿por qué yo? Pareciera que lo que en los Evangelios se trasmite como una bendición, para este Jesús es un castigo que lo lleva a su muerte. Una vez es condenado se pregunta hasta el último momento por qué debe morir, por qué Dios lo puso en la tierra si su final era acabar en la cruz -en esto recuerda mucho al Cristo de Kazantzakis-. Podríamos llegar a pensar que Jesús es el verdadero afectado por una conspiración contra su persona,

cuando ha conseguido el éxito debe morir, porque se está convirtiendo en una persona demasiado poderosa enfrentándose tanto al propio sanedrín como a Roma, recordemos que será ajusticiado como sedicioso. Caifás, Poncio Pilato y Herodes intentan frenar su creciente control de las masas, sin embargo, no son ellos los que deciden que muera en la cruz, sino los propios judíos. Podríamos ver en Jesús, la representación de los jóvenes que se veían abocados a la muerte en el campo de batalla de Vietnam, pues muchos de ellos como Jesús, no regresarían de su experiencia. Jesús muere en el desierto, donde quedará olvidado, la juventud estadounidense volverá para convertirse en parias sociales.

Mientras que los personajes de *Jesucristo Superstar* poseen una mayor relación histórica, debemos mencionar que, en *Godspell* a pesar de tratarse de una película de temática religiosa, los personajes no tienen una relación clara con los que aparecen en las Escrituras. Los únicos personajes que atendemos a diferenciar son Juan el Bautista/Judas y a Jesús, mientras que a lo que podríamos identificar como discípulos adquieren el nombre del actor que los interpreta. Todos ellos se nos presentan al comienzo de la narración como personas normales que llevan una rutina de trabajo que se ve interrumpida por la llamada de Juan el Bautista, que hace las veces de pescador de hombres, y los va congregando. Entre ellos se encuentran, una bailarina de ballet sumida en las continuas repeticiones dentro de una sala de ensayos, una actriz que sale huyendo de una audición al ver la ingente cantidad de jóvenes casi clonadas a las que se enfrenta, y una joven que mientras sirve cafés lee el *Ulises* de James Joyce. Estos primeros minutos reflejan la realidad de una juventud que se siente atrapada en una sociedad que parece no detenerse nunca. En estas primeras secuencias no localizamos al personaje de Jesús que, aparece casi por obra de magia cuando todos han abrazado el cambio que necesitaban.

Como si el tiempo se detuviera, todos ellos acuden a la llamada del Bautista que los espera en la fuente de Bethesda Terrace, en pleno Central Park, donde tras ser bautizados, se transforman en una suerte de payasos que mantienen las modas de la época, los pantalones de campana, las flores en el pelo y los estilismos multicolores derivados del movimiento hippie (**Imagen 11**). Su indumentaria contrasta con la que se ve en las primeras imágenes del filme, donde se presentan las calles de Manhattan en tonos grisáceos, desde el negro del asfalto, el gris de los edificios, y la paleta monocromática de los trabajadores que plagan las aceras. En esta película, quizás por su localización en la Gran Manzana, se apoya, en mayor medida de la cultura de masas que empezaba a proliferar en Estados Unidos. Manhattan se

convierte en un gran patio de recreo en el que por un día, los diez jóvenes que acuden a la llamada del Bautista, y que convertidos en seguidores de un mesías, escapan de la realidad.



**Imagen 11.** Fotograma de *Godspell*, personaje Jesús y sus seguidores

Podríamos interpretar este filme, como una visión metafísica en la que se cuestiona la vigencia de los modelos sociales que se habían impuesto tras la segunda Gran Guerra, en la que pareciera que los problemas sociales si no se tratan no existen. El movimiento hippie impulsó la necesidad de compartir y vivir en comunidad y en comunión unos con otros, el amor libre no fue más que la necesidad de encontrar el soporte necesario en el otro. Se genera así una marea de jóvenes que luchan juntos por un cambio sociopolítico. Diez años después, este filme se apoya en la figura de un mesías para transmitir sus anhelos de cambio. Así, Jesús aparece identificado como una especie de superhéroe, casi como si del superhombre de Nietzsche se tratara, que lleva una camiseta de Superman una vez es bautizado. Estamos ante un Mesías que se aleja del personaje evangélico que en numerosas ocasiones encontramos en los relatos de su vida y muerte; generalmente, se trata de un hombre joven que no tiene demasiada relación con sus discípulos, más allá de su papel como guía. En este caso, el personaje de Jesús es mucho más cercano y su calidez humana nos hacen reflexionar sobre el origen del Mesías, desmitificando la figura del hijo de Dios enviado a la Tierra. Desde un primer momento, a diferencia de otros relatos que colocan a Jesús como el mesías elegido, vemos como es bautizado por el Bautista, junto a los discípulos que deciden seguirlo

(**Imagen 12 y 13**). Este es quizás uno de los momentos que más desapercibidos pasan cuando se decide narra la vida y muerte de Jesús.



**Imagen 12.** Fotograma de *Godspell*. Bautismo de Jesús.



**Imagen 13.** Detalle de *El Bautismo de Cristo* (1470-1475) Leonardo da Vinci y Verrocchio. Galería Uffizi, Florencia.

En ambas películas presenciamos como los movimientos contraculturales habían pasado, a convertirse en fenómenos de masas. El carácter casi indie de las obras originales queda plasmado en su versión cinematográfica, como si de dos grandes happenings se tratara, uno en el desierto de Israel y otro en las calles de Manhattan. En ambos los actores llegan a las localizaciones como personas que se transformarán para narrarnos la historia de Jesús. En el caso de *Jesucristo Superstar*, un grupo de jóvenes llega al desierto en un autobús, lo que nos conecta de manera inmediata a la imagen del hippie trotamundos que trascendió más allá de los años de revolución político-social (**Imagen 14**). Como si de la grabación de un documental se tratara, los jóvenes actores descargan el atrezzo que van a utilizar, y se preparan, vistiéndose y maquillándose para la ocasión (**Imagen 15**). La película fue rodada en varios parques naturales de Israel, así como en distintas localizaciones de Oriente Próximo, lo que le concede, en este sentido un mayor acercamiento a los episodios originales. Además, aunque este filme no contenga líneas textuales presentes en las escrituras, se asemeja más a lo que se establece como real por los evangelios en los hechos que relata. La veracidad histórica se acompaña de anacronismos que, junto con el argot contemporáneo recogido en la letra de las canciones restan solemnidad a una narración tan seria como son los últimos episodios de la vida de Jesús.



**Imagen 14.** Fotograma de *Jesucristo Superstar*



**Imagen 15.** Fotograma de *Jesucristo Superstar*

El carácter histórico que posee *Jesucristo Superstar* desaparece por completo en *Godspell* que mantiene un vestuario casi accidental, lo que le confiere un carácter más similar a la primera improvisación que se puso en escena. Mientras en el primero, con su afán por acercarlo a una realidad histórica, similar a la que poseían las grandes producciones bíblicas conocidas hasta el momento, tiene uno mucho más cuidado que ayuda a identificar a los personajes con rapidez. Por un lado, tenemos a Jesús, con una túnica blanca que recuerda a las representaciones clásicas que se recogen a lo largo de la historia del arte (**Imagen 16 y 17**).



**Imagen 16.** Jesús en *Jesucristo Superstar*



**Imagen 17.** Detalle de la pintura *Transfiguración del Señor* (1520-1528) de Giovanni Francesco Penni. Museo del Prado, Madrid.

Los seguidores del Mesías llevan ropas claras, de tonos arenosos, al igual que todos los apóstoles, menos Judas y María Magdalena que visten en tonos rojizos. El primero termina suicidándose, por lo que no vemos en él, el cambio que se aprecia en María Magdalena, que según se acerca el final y por lo tanto la crucifixión, aparece vestida a imagen y semejanza de Jesús, lo que nos lleva a pensar que ha habido un cambio en su forma de seguilo. A través de las letras de las canciones, especialmente en *I don't know how to love him*, se cuestiona sus sentimientos hacia Jesús, sin poder identificarlos. Se humaniza así, un personaje que durante mucho tiempo se ha identificado con el de una prostituta que ama ciegamente al Mesías. A través de estas letras trasciende el carácter humano también de Jesús, y su gran impacto en María Magdalena que no comprende como un hombre más es capaz de generar tantas dudas en su persona. Por primera vez se cuestiona el amor que profesa hacía él, si es en realidad hacía la magnitud de su persona o sus ideas.

I don't know how to love him  
I don't know how to take this.  
I don't see why he moves me.  
He's a man. He's just a man<sup>58</sup>

Hacia el final del filme, cuando se produce el cambio de vestuario de Maria Magdalena, su tono cambia completamente. En esta última canción, *Could we start again, Please?*,

acompañada por Pedro, parecen llegar a comprender el mensaje de Jesús y piden que termine todo y volver a empezar. Podemos ver, en estos dos personajes, los discípulos que llevarían las enseñanzas del Mesías. María Magdalena pasa de ser la amante de un hombre para abrazar las ideas que trasmite y llevarlas a cabo, es aquí cuando hace un llamamiento al mundo. No hace falta sacrificarse o morir llevando el mensaje de un ente superior. Esto podría verse como un paralelismo con la clase política y los jóvenes que como consecuencia son utilizados como los mensajeros en la Guerra de Vietnam. Estos personajes representarían a los jóvenes que deciden frenar las injusticias y piden volver a empezar de nuevo, en un mundo en el que se pueda llegar al entendimiento sin violencia.

I think you've made you point now  
You've even gone a bit too far to get the message home  
Before it gets too frightening we ought to call a halt  
So could we start again, please?<sup>59</sup>

Cuando Jesús se retira al huerto, una vez que envía Judas a que lo traicione escuchamos también a través de su canción cómo apela directamente a Dios en busca de respuestas por su muerte. De alguna manera se resiste a pensar que su crucifixión realmente pueda servir como motor de cambio en la sociedad. Jesús es el mensajero que tras cumplir su cometido muere y es olvidado, nuevamente aquí, podríamos relacionarlo con la situación que se vivía en el conflicto armado de Vietnam. Como muchos jóvenes Jesús se pregunta si realmente merece la pena, si va a cambiar algo.

Why I should die.  
Would I be more noticed than I ever was before?  
Would the things I've said and done matter any more?  
I'd have to know. I'd have to know, my Lord<sup>60</sup>.

A pesar de que la narración se sostiene, principalmente, a través de los personajes de Jesús y María Magdalena, Lloyd Webber y Tim Rice incorporan en esta producción a otros personajes que aparecen en los textos evangélicos. Nos encontramos con Caifás y los jueces que, como representación de la férrea justicia que llevará a Jesús a la muerte, visten de negro y llevan unos psicodélicos sombreros que recuerdan a en ocasiones a la mitra papal. Poncio Pilato aparece ataviado a la manera romana (**Imagen 18**), con los colores utilizados por los emperadores, el rojo y el púrpura. Mientras que estos personajes nos podrían llevar de vuelta

a la realidad histórica, esta imagen queda completamente destruida con la aparición del personaje de Herodes que, como si viviera en un mundo paralelo, se nos presenta en un oasis rodeado de mujeres en el que todo está permitido (**Imagen 19**).



**Imagen 18.** Fotograma de *Jesucristo Superstar*.  
Poncio Pilato



**Imagen 19.** Fotograma de *Jesucristo Superstar*.  
Herodes.

Otra de las grandes diferencias que encontramos en estos dos filmes, queda patente al escuchar las canciones. En este sentido, el origen de los musicales que se llevan a la pantalla se pone de manifiesto. *Jesucristo Superstar* fue concebido, en un principio como un álbum conceptual, por lo que las canciones debían soportar el peso de la trama. Es aquí donde se aprecia el gusto por la ópera de Lloyd Webber, ya que, intercala grandes baladas de los solistas, con canciones plenamente corales. Los personajes, además, se definen en función de las voces. Como en las óperas clásicas, tenemos por un lado a Jesús, que como protagonista es tenor, Judas es interpretado por otro tenor, y María Magdalena por una mezzosoprano; repitiendo los patrones vocales que encontramos en Verdi o Puccini. Es llamativo, como Lloyd Webber coloca en la voz de un bajo el personaje de Caifás, siendo identificado así desde el principio como el antagonista frente al tenor. Teniendo en cuenta su origen como obra puramente vocal, en el film, se puede apreciar como el carácter de los personajes se deja entrever en las líneas melódicas que los acompañan, siendo uno de los más identificables el tema que acompaña a María Magdalena, presente en todas sus canciones.

En el caso de *Godspell*, nos encontramos ante una obra que no pierde su origen puramente teatral, ya que lo verdaderamente importante no se refleja en las canciones, sino en la parte dialogada. Es este caso, queda patente que se trata de un texto al que se le añaden una serie

de canciones que refuerzan la trama, y en algunas ocasiones sostienen el avance de la narración. Como es el caso del tema *God Save the People* que aparece al comienzo de la película, esta canción establecerá el tono que va a seguir la narración. Por primera vez los jóvenes se preocupan por el futuro y el efecto de sus acciones en el desarrollo social, tanto dentro como fuera del país. Siendo una generación que se vio afectada por los efectos de la II Guerra Mundial y la Guerra de Vietnam, ven en perspectiva que la lucha entre iguales no lleva a ninguna parte, y lo único que podría salvar a esta sociedad corrompida es el perdón de Dios.

When wilt thou save the people?  
Oh God of mercy when?  
Not kings and lords but nations,  
Not thrones and crowns  
But men  
Flowers of thy heart  
O God are they  
Let them not pass like weeds away  
Their heritage a sunless day  
God save the people<sup>61</sup>

Mientras que en la obra de Lloyd Webber predominan las baladas frente a los números corales, *Godspell* podríamos definirlo como un gran trabajo coral. El personaje de Jesús lidera la narración, pero se apoya en todos los demás, que podríamos identificar como sus discípulos. Según las memorias de Stephen Schwartz, el origen de la mayoría de las canciones se encuentra en los himnos de la iglesia episcopal, así como en algunos salmos. En el tema *Day by day*, vemos cómo funciona la estructura repetitiva de los salmos, una única estrofa se canta primero por un único personaje al que se le va uniendo el coro poco a poco, de esta manera el espectador se ve introducido en la dinámica musical y la melodía pegadiza hace que este tema se convierta en un recurrente. La letra es sencilla, igual que las tres cosas que piden los fieles que es, ver al Mesías más claramente, amarlo de una manera más cariñosa y por lo tanto seguirlo más de cerca.

Day by day  
Day by day  
Oh Dear Lord

Three things I pray  
To see thee more clearly  
Love thee more dearly  
Follow thee more nearly  
Day by day<sup>62</sup>

Es precisamente la cercanía que presenta en este filme el personaje de Jesús, lo que hace que el espectador se sienta parte de la narración. A pesar de que Jesús no bautiza a sus seguidores, de alguna manera se podría asimilar al momento en el que les pinta la cara como símbolo de pertenencia a la comunidad. La relación de los discípulos hacia su mesías, se va estrechando a lo largo de la narración, mientras que en *Jesucristo Supertar* ésta parece deteriorarse con el paso del tiempo. Otra de las diferencias que encontramos entre ambas películas es que, mientras la segunda transcurre en lo que parece un periodo de tres días, *Godspell sucede* a lo largo de un día. De manera que, al llegar la noche, Jesús borra la pintura de la cara de sus seguidores a modo de despedida y se prepara para la última cena. Es en este momento cuando Judas se marcha instigado por Jesús, para denunciarlo frente a la policía, que al llegar lo encuentran crucificado de manera ficticia a una valla. Podríamos pensar que este es el final del filme, como lo es en el caso de *Jesucristo Superstar*, sin embargo, este no es más que el comienzo de una nueva vida para todos los jóvenes. Como si de un sueño se hubiera tratado, todos regresan a la realidad tras vivir una experiencia reveladora, todos menos Judas.

En este día de reflexión todos ponen en perspectiva la importancia de la colaboración y la vida en comunidad, comenzaron siendo extraños que tenían cada uno un modo de vida completamente distinto, pero acaban siendo compañeros. La religión es utilizada como pretexto para cuestionar el modo de vida establecido por una sociedad que no propicia el encuentro, ni la vida en comunidad. Las calles de Manhattan plagadas de trabajadores que se cruzan día a día, se muestran como una jungla de asfalto en la que nadie conoce al vecino, sin embargo, estos jóvenes vuelven cargando a Jesús con ellos, para romper con la egoísta sociedad obcecada con el desarrollo personal.

Tanto *Godspell* como *Jesucristo Superstar* no pierden en ningún momento su carácter performativo, en ésta última, según avanza el film, poco a poco vamos olvidando que nos encontramos ante una representación de la vida Cristo, y esto es en parte, porque se incorporan elementos de la vida contemporánea, junto con situaciones que nos llevan a un lugar indeterminado del pasado. Uno de los episodios que se recrean, es la entrada de Jesús en el templo, convertido en un mercado, en el que lo que importa es el dinero, las armas y la vanidad, reflejada a través de los numerosos espejo y postales turísticas. También se nos muestra a una sociedad corrompida por las drogas y las armas que aparecen como un objeto más a la venta. Se nos presentan así todos los pecados capitales del mundo contemporáneo, en un entorno de ruinas romanas, pertenecientes a la antigua ciudad de Audat (**Imagen 20**).

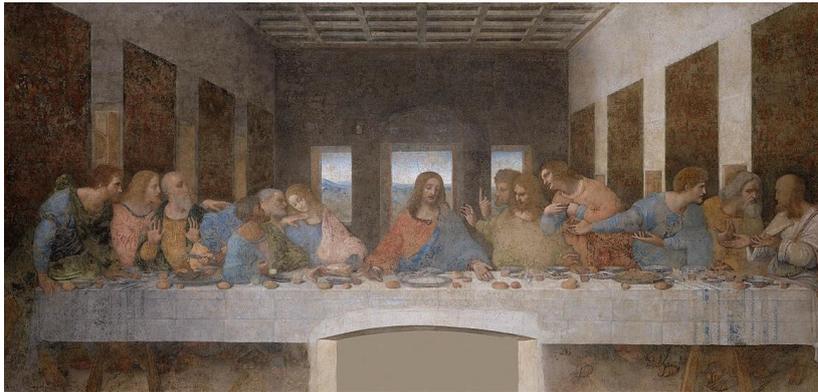


**Imagen 20.** Fotograma de *Jesucristo Superstar*. Mercado destruido por Jesús

A pesar de las diferencias que se nos plantean entre estas dos producciones, ambas utilizan las sagradas Escrituras como referencia. Mientras una nos trasmite las enseñanzas recogidas en los evangelios, la otra, de una manera realista y más humana nos muestra el ascenso y la caída de Jesús. Al poseer la misma fuente escrita como punto de partida, podemos encontrar también similitudes, y éstas están presentes en los episodios más importantes de la vida de Jesús según se recoge en el Nuevo Testamento. La última cena (**Imagen 21, 22 y 23**), la traición de judas y la crucifixión (**Imagen 24, 25 y 26**) son representadas en las dos películas. En *Jesucristo Superstar*, se recrea con todo detalle la pintura más famosa de Da Vinci, mientras que en *Godspell* se trata, más bien, de una última cena colectiva tras las aventuras vividas. Algo similar ocurre con el momento de la crucifixión, mientras en la primera es recreada como si de una pintura barroca se tratara, la segunda nos la muestra de una forma mucho más naïf. En esta última el personaje de Jesús es atado, en cruz, a una valla con lazos

rojos, y en este caso, es la policía la que viene a detenerlo, de la misma manera, que, en su momento miles de jóvenes que abrazaban la ideología hippie fueron censurados por las fuerzas del orden.

Tomando como referencia *La última cena* de Leonardo da Vinci (1495-1498), observamos como sirve de inspiración para ambos films de maneras diferentes. Mientras en *Jesucristo Superstar* podríamos hablar de una especie de *tableau vivant*, la versión en la obra del joven Tebelak, es mucho más despreocupada.



**Imagen 21.** *La última cena* (1495-1498) de Leonardo da Vinci. Santa Maria delle Grazie, Milán



**Imagen 22.** Fotograma de *Jesucristo Superstar*. La última cena



**Imagen 23.** Fotograma de *Godspell*. La última cena

Algo similar ocurre con el momento de la crucifixión, mientras que en la película de Norman Jewison adquiere una cualidad casi escultórica, en *Godspell* se representa, como se haría siguiendo las directrices del teatro de lo pobre, con elementos del entorno que permiten transmitir el mensaje.



**Imagen 24.** *Cristo en la cruz* (1675) de Bartolomé Esteban Murillo. Museo del



**Imagen 25.** Fotograma de *Jesucristo Superstar*. La crucifixión



**Imagen 26.** Fotograma de *Godspell*. La crucifixión

Tras ello, en *Godspell* los jóvenes vuelven a la realidad neoyorquina cargando a Jesús, mientras que en *Jesucristo Superstar* una vez Cristo es crucificado, y los jóvenes tras vivir esta experiencia de carácter religioso, regresan al autobús que los dejó en el desierto. Como si no hubiera ocurrido nada regresan, dejando atrás la historia narrada

Las creencias religiosas tuvieron una gran importancia durante los años de la Contracultura, los jóvenes buscaban aferrarse a algo que, a la vez, los alejara de los oficios convencionales que se habían establecido como tradicionales. Esto llegó a las pantallas, de la misma manera que se extendió la moda y la estética de lo hippie. Pronto la cultura de masas absorbió todo lo que recordaba a los jóvenes irreverentes, para poder captar al público juvenil consumidor de estos nuevos productos. La industria cinematográfica vio en este público su opción de seguir viva, y por ello aprovechó la fama de los musicales independientes, diferentes y novedosos que se ponían sobre los escenarios. La Contracultura marcó el devenir de una juventud que, a partir de ese momento, empezó a cuestionarse su papel en la sociedad y la vigencia de los modelos establecidos. Su ejemplo traspasó fronteras, no sólo geográficas, sino temporales.

## 5. CONCLUSIONES

La sociedad estadounidense vivió, tras la II Guerra Mundial sumida en un acomodado estado del bienestar en el que su existencia parecía estar perfectamente planeada siguiendo el famoso *american way of life*. Sin embargo, los jóvenes nacidos en este ambiente pronto se vieron en la necesidad de romper con todo lo establecido y experimentar la libertad de poder encontrarse a ellos mismos.

Como cualquier otro periodo histórico, la Contracultura no puede ser enmarcada dentro de unos límites temporales estrictos, no tuvo una fecha de comienzo y final. De la misma manera que no puede definirse sin hablar de los movimientos contraculturales que se englobaron dentro de este término, como lo fue la Generación Beat y el movimiento hippie.

A pesar de que la los *beat* nacieron como un movimiento meramente literario, la asociación de este colectivo a la vida bohemia de Nueva York y San Francisco, hizo que se convirtieran en algo mucho mayor. Pronto se tornó en un grupo que experimentó el amor libre, la vida en comunidad o el uso de sustancias alucinógenas para poder llegar a un estado elevado de conciencia. Además no tardarían en ser asociados, a un estilo de música, a una estética, y, en definitiva, a un modo de vida diferente al acomodado estilo burgués de los cincuenta en Estados Unidos.

Cuando nos referimos al movimiento hippie, lo que nos viene a la mente es la estética que se ha perpetuado a lo largo de las décadas. Sin embargo, es su trasfondo político lo que les convierte en un punto de inflexión para la historia estadounidense. Sus ideales antibelicistas, su lucha contra el Vietnam, su defensa del amor libre y de la vida en comunidad, llevaron a la aparición del partido Yippie, aunque para ese momento, el espíritu original del *flower power* ya había sido enterrado.

El esperado cambio con el Concilio Vaticano II propició la modernización de las comunidades religiosas y la incorporación de la música folk en los servicios católicos, que pronto se transformaron en celebraciones colectivas del amor de Dios. Al renovado espíritu cristiano se les unieron los sacerdotes latinoamericanos que, como gurús, cruzaban las fronteras estadounidenses para predicar sus promesas de libertad.

Con todo lo sucedido a largo de la década de los cincuenta, el musical cinematográfico había entrado en barrena y no encontraba una manera efectiva de recobrar el esplendor del

que una vez gozó. No sería hasta finales de los sesenta, cuando la industria encontrase la clave del cambio en los nuevos musicales de Broadway. La música popular había llegado a los escenarios, y las obras experimentales empezaban a cuestionar la situación social del momento. Las adaptaciones no llegarían a estrenarse hasta la década de los setenta, pero con ellas se produciría la renovación definitiva que necesitaba la industria.

*Godspell* y *Jesucristo Superstar* son un tándem a través del cual se puede apreciar las consecuencias de la Contracultura. Ambos se encuadran dentro de los novedosos musicales de la década de los setenta, siendo especialmente llamativo cómo, a pesar de tratarse de obras desarrolladas a miles de kilómetros de distancia, utilizan el vehículo de la narración religiosa para abordar temas que apelan directamente a la sociedad. *Godspell* nace como una obra que se convierte en musical, mientras *Jesucristo Superstar* se erige como la primera ópera rock de la historia. Ambas constituyen un hito en la carrera de sus compositores, convirtiéndose en sus primeras producciones en ser estrenadas en las salas. Mientras *la segunda* gozaba del éxito de Broadway, *Godspell* se conformaría con el Off-Broadway; una llevaba el rock psicodélico británico y la otra el folk a escena, pero las dos narraban los anhelos de la juventud a través de las palabras de Jesús. En los dos filmes, la estética hippie, las luchas sociales, y la espiritualidad estaban presentes, de la misma manera que reflejaban las preocupaciones de una sociedad que vivía las consecuencias de la Guerra de Vietnam. Es así como se refugiaron en la espiritualidad para poder explorar las consecuencias morales de una sociedad cambiante.

Por tanto, los movimientos contraculturales, fruto de la inestabilidad política, tuvieron un gran impacto en la cultura de masas. Los nuevos creadores que surgieron en este momento convulso desarrollaron una nueva cultura juvenil combativa y reflexiva, consecuencia de las décadas de lucha pacifista y experimentación que se habían vivido. Dejando una importante huella en las producciones cinematográficas que surgieron de este periodo y que, han llegado hasta nuestros días como testigos de una revolución sociocultural.

## 6. ANEXO I

### 2. UN MUNDO EN CRISIS: ANHELOS DE CAMBIO EN LA SOCIEDAD AMERICANA TRAS LA II GRAN GUERRA

#### 2.1 El origen de la Contracultura

<sup>1</sup> Traducción propia «The sixties is thus a complex phenomenon, not easily reduced to political or social trends [...] Something happened, whatever the exact dates. That something has to do with etiquette, clothes language, music, and sexual mores».

<sup>2</sup> Traducción propia «*The Great Society* fue un programa político promovido por el presidente Demócrata Lyndon B. Johnson a partir de 1965, cuyo principal objetivo era erradicar la pobreza, controlar y prevenir el crimen y la delincuencia, así como acabar con la injusticia racial y permitir el voto a todos los ciudadanos».

<sup>3</sup> Traducción propia «The 1960's represents a crucial break, 'a discontinuity' From 1607 down till 1965, 'there is a core pattern to American history. Here's how we did it until the Great Society<sup>1</sup> messed everything up: don't work, don't eat; your salvation is spiritual; the government by definition can't save you; governments are into maintenance and all good reforms are into transformation' [...] The counterculture is a momentary aberration in American history that will be looked back upon as a quiet period of Bohemianism brought to the national elite».

<sup>4</sup> Traducción propia «Estilo de vida americano».

<sup>5</sup> Traducción propia «The American Way of life is individualistic, dynamic, and pragmatic. It affirms the supreme value and dignity of the individual; it stresses incessant activity on his part, for he is never to rest but is always to be striving to "get ahead"; it defines an ethic of self-reliance, merit, and character, and judges by achievement: "deeds, not creeds" are what count. [...] The American believes in progress, in self-improvement, and quite fanatically in education. But above all, the American is idealistic. [...] Americans tend to be moralistic; they are inclined to see all issues as plain and simple, black and white, issues of morality».

<sup>6</sup> Traducción propia «We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness».

<sup>7</sup> Literalmente magnate, hace referencia a los empresarios creadores de los estudios de Hollywood más importantes que desarrollaron el Sistema de Estudios

<sup>8</sup> Traducción propia «The movements of the 30's can be seen as a baseline for the politics of the postwar era: they established the importance of class, especially of the organization of the working class. The experience of the 30's also brought the relationship between protest movements and the state into focus: it was the pressure of the organized working class and its allies that lead to the creation of the welfare state».

<sup>9</sup> Traducción propia «farmers, skilled workers, or the self-employed».

<sup>10</sup> Traducción propia «During the war and through the fifties the peace organizations that survived drew radical pacifist who were not only opposed to war but critical of the social structure and culture».

<sup>13</sup> Traducción propia «A generation of radical pacifists emerged from the war experience ready to challenge the cautious older leadership of the existing peace movement. The most important organizations were the religiously inclined Fellowship of Reconciliation<sup>1</sup> and its secular offshoot, the War Resister's League<sup>1</sup>. [...] The radical pacifist impulse lead to the formation of short-lived Conference of Non-Violent Revolutionary Socialism, dedicated to socialism, anarchism, and pacifism».

<sup>14</sup> Traducción propia «As this group expanded schooling beyond high school in record numbers the phenomena of young adults still unattached to the routines of adult responsibility expanded youth culture into their twenties. [...] This subculture, with its disconnect from traditional adulthood began to seriously critique the dominant culture including the consumerism that had indulged their childhood».

<sup>15</sup> Traducción propia «The cultural changes that would become identified as 'counterculture' began well before 1960, with roots deep in bohemian and romantic thought. [...] A reaction to the stultifying economic and cultural environment of the postwar years, almost none have noted hoe that context -the world of business and of middle-class mores- was itself changing during the 1960's».

<sup>16</sup> Actualmente se denominan LGBTIQA o LGBT +

<sup>17</sup> Traducción propia «Stonewall is the emblematic event in modern lesbian and gay history. The site of a series of riots in late June-early July 1969 that resulted from a police raid on a Greenwich Village gay bar, “Stonewall” has become synonymous over the years with gay resistance to oppression. [...] The 1969 riots are now generally taken to mark the birth of the modern gay and lesbian political movement -that moment in time when gays and lesbians recognized all at once their mistreatment and their solidarity. As such, “Stonewall” has become an empowering symbol of global proportions».

<sup>18</sup> Traducción propia «American society in the late 1960s to the mid-1970s, the Nixon years, looked wild and unwieldy. Photographs, movies, music and newspaper headlines show the US in the birthing pains of a new cultural modern, more liber than any that had gone before».

## **2.2 Los jóvenes que decidieron luchar: La Generación Beat, instigadores de la Revolución Hippie.**

<sup>19</sup> Traducción propia «The times were ripe for change. By the end of the 1950’s, the country was experiencing the rumbling of widespread radical dissent, partly as a response to the tumultuous historical events of the Cold War, with the United States’ bloody efforts to curtail the global expansion of Communism, and partly as a reaction against self-complacent conformity at home».

<sup>20</sup> Traducción propia «A group of friends who had worked together on poetry, prose, and cultural conscience for the mid-forties until the term became popular nationally in the late fifties».

<sup>21</sup> Traducción propia «Implies the feeling of having been used, to being raw. It involves a sort of nakedness of mind, and, ultimately, of souls».

<sup>22</sup> Traducción propia «Beat doesn’t mean tired, or bushed, so much as it means *beato*, the Italian for beatific; to be in a state of beatitude, like St. Francis, trying to love all life, trying to be utterly sincere with everyone, practicing endurance, kindness, cultivating joy of heart. How can this be done in our mad modern world of multiplicities and millions? By practicing a little solitude, going off by yourself once in a while to store up that most precious of golds: the vibration of sincerity».

<sup>23</sup> Traducción propia «To counteract the abuse of the term in the media».

<sup>24</sup> Traducción propia «In that context, the Word ‘beat’ is [...] a term much used then in Times Square: ‘Man, I’m beat,’ meaning without a place to stay.[...] Or the word would be used as in conversation: ‘Would you like to go to the Bronx Zoo?’ ‘Nah, man, I’m too ‘beat’, I was up all night’ So, the original street usage meant exhausted, at the bottom of the world, looking up or out, sleepless, wide-eyed, perceptive, rejected by society, on your own, streetwise. Or as it once implied, ‘beat’ meant finished, completed, in the dark night of the soul or in the cloud of unknowing».

<sup>25</sup> Traducción propia «The women of the Beat Generation, with rare exception, escaped the eye of the camera; they stayed underground, writing. They were instrumental in the literary legacy of the Beat Generation».

<sup>26</sup> Traducción propia «The suburban housewife -she was the dream image of the young American women and the envy».

<sup>27</sup> Traducción propia «Talented rebels with enough courage and creative spirit to run their backs on ‘the good life’ the fifties promised [...] Nothing could be more romantic than joining a chorus of individuality and freedom, leaving behind boredom, safety and conformity”

<sup>28</sup> Traducción propia «They took chances, made mistakes, made poetry, made love, made history. Women of the Beat weren’t afraid to get dirty».

<sup>29</sup> Traducción propia «Their iconoclastic lifestyle matched their literary work».

<sup>30</sup> Traducción propia «Beat women’s version of American individuality was a revolt for personal freedom enacted by and in their writing. The revolt led to a body of woman-centered Beat literature that anticipated second-wave feminism».

<sup>31</sup> Traducción propia «In modern Western society, the values of *communitas* are strikingly present in the literature and behavior of what came to be known as the ‘beat generation’ who were succeeded by ‘hippies’».

<sup>32</sup> Traducción propia «Those young Americans who joined the counterculture believed it was better drop out and ‘do your own thing’ rather than continue to endure or try to make

sense of such an afflicted society and culture. The hippies represented ‘a living protest vote, a declaration of choice’ [...] Hippies were thus anti-traditional values, anti-consumption, and anti-materialism; in effect anti-capitalism».

<sup>33</sup> Traducción propia «In 1960 hippies were in revolt against mainstream American culture, its values and its practices».

<sup>34</sup> Traducción propia «As soon as each person was free to love every other person, then society would be cured, culture healed, and crime, violence, and war would vanish».

<sup>35</sup> Traducción propia «Psychedelic philosophy, an impassioned belief in the self-revealing, mind-expanding powers of potent weeds and seeds and chemical compounds known to man since prehistory but wholly alien to the rationale of Western society. [...] A magic-carpet escape from dull reality in which perceptions are heightened, sense distorted, and the imagination permanently bedazzled with ecstatic visions of the technological verity».

<sup>36</sup> Traducción propia «The hippies were being attacked by the police because of their fondness for drugs and persecuted by the ‘straight’ world because of their belief in emotional and sexual freedom. They were beginning to understand that society would not let them go in peace. They would fight back. The New Left was fighting the old world too, and the hippies were ready to make an alliance».

<sup>37</sup> Traducción propia «The hippies were acting out a cultural revolution. Yippie offered then a chance to take political action that was consistent with everything else they believed in».

### **2.3 Dios baja a la tierra en forma de cantante folk y predicador de masas**

<sup>38</sup> Traducción propia «In the United States, religion must constantly sell itself. And so, it must change to suit the new moods».

<sup>39</sup> Traducción propia «The Catholics have long been a ‘breed apart’ from mainline American Protestantism and have generally had little if any effect on the Christian revivals in early America. Their rigid structure and control by the Vatican left their faith basically unchanged while the American Protestant religions were changing dramatically. However, the major changes brought about by Vatican II in the 1960’s were felt by American Catholicism and musically led the way towards introducing contemporary music into their religion through the ‘folk masses’ of the mid-60’s».

<sup>40</sup> Traducción propia «Misa para Jóvenes Americanos».

<sup>41</sup> Traducción propia «Catholics felt they could develop a direct personal relationship with Christ and the Mass became more ‘people-orientated’ [...] this led to the formation of Catholic groups and songwriter who could write this material for the Mass».

<sup>42</sup> Traducción propia «Catholic folk songs encourage, in addition to naturalism and familiarity, a noncreedal universalism. Their religion is not about doctrine or catechism but about the generalized spirit [...] These folk songs could easily be sung in a Methodist, Lutheran, or Presbyterian church».

<sup>43</sup> Traducción propia «The folk inspiration was utopian and naïve».

### **3. NUEVAS VÍAS CREATIVAS DEL MUSICAL EN ESTADOS UNIDOS**

<sup>44</sup> Término inventado por el periodista Herb Caen para designar despectivamente a la Generación Beat y sus seguidores.

<sup>45</sup> Traducción propia «Entered the 1970s with the onerous distinction of having helped more than any other single genre to create the financial crisis of 1969-1971».

<sup>46</sup> Traducción propia «Le cronologie del musical concordano nell’individuare in *Hair* [...] un punto di svolta nella lunga vicenda della *musical comedy* [...] Con questo spettacolo insolito [...] il rock sembra per la prima volta fare breccia nella colonna sonora portante di uno show di Broadway, aprendo, in apparenza, il genere ormai secolare della quarantaduesima strada newyorkese alle nuove suggestioni rimiche, timbriche, melodiche e strumentali proprie della musica giovanille»

<sup>47</sup> Traducción propia «*Hair’s* milestone designation results not only from the experimental qualities of its conception and direction, but also from its effective blend of rock and Broadway musical styles, which had previously been regarded as mutually exclusive. Without question, *Hair* was unique in a number of ways. It was the first Broadway musical devoted to the hippie culture of the 1960’s; the first to feature nudity; the first critically and commercially successful Broadway musical to rely exclusively on rock instrumentations; and, as a result, the first to feature elements of rock music throughout its entire score».

<sup>48</sup> Traducción propia «The proto-progressive bands of the 1960's played a direct role in the countercultural scene, while the major progressive rock bands of the 1970's drew their mass audience from post-hippie extension of the counterculture. The subject matter of the lyrics is above all an expression (sometimes direct, most often veiled) of counterculture ideology».

<sup>49</sup> Traducción propia «There is nothing in the songs, script, or staging that indicates the kids are un- or anti-America, collectively or individually. Rather they are saddened by much of what America has become».

<sup>50</sup> Traducción propia «The heavy reliance on tone colors derived from Western art music tradition reflects the sense of importance and even ritual that hippies attached to the music, while the consistent use of lengthy forms such as programmatic song cycle of the concept album and the multimovement suite underscores the hippie's new, drug induced conception of time».

<sup>51</sup> Traducción propia «Cuando la luna esté en la séptima casas/ Y Júpiter se alinee con Marte/ Entonces la paz guiará los planetas/ Y el amor dirigirá las estrellas/ Armonía y comprensión/ Simpatía y confianza abundante/ No más falsedad y burlas/ Viviendo sueños dorados en visiones/ Revelaciones de cristales míticos/ Y la verdadera liberación de la mente/ ¡Aquarius!».

<sup>52</sup> Traducción propia «¿Qué queremos? / Paz/ ¿Cuándo la queremos? / Ahora/ ¿Qué queremos? / Libertad/ ¿Y cuando la queremos? / Ahora».

<sup>53</sup> Traducción propia «*Rocky Horror* appropriates from *Hair* a progressive 'free-love' sensibility and shares with *Jesus Christ Superstar* a revised and iconoclastic approach to divinity».

<sup>54</sup> Traducción propia «Soy libre- Soy libre/ Y estoy esperando que me sigas. / Si te digo lo que hace falta/ Para alcanzar lo más alto/ Te reirás y dirás 'Nada es tan sencillo'/ Pero ya te lo han dicho antes muchas veces/ Los mesías apuntaban a la puerta/ Y ninguno tuvo el valor de salir del templo».

<sup>55</sup> Traducción propia «He has his own 'tribe' in the Transylvanians, with whom he revels and shares his 'enlightened' philosophy. However, he is betrayed by his servant and martyred by a culture unable or unwilling to accept the open Gospel of Frank».

#### 4. JESÚS EN TIEMPOS DE LA CONTRACULTURA: LAS PROPUESTAS DE *GODSPELL* Y *JESUCRISTO SUPERSTAR*

<sup>56</sup> Traducción propia «Christmas holidays 1958 [...] I saw *My Fair Lady* and *West Side Story* plus the movies of *Gigi* and *South Pacific* all in a spare of four game-changing weeks».

<sup>57</sup> Traducción propia «Opera later became one of his favorite musical genres [...] impressions from which he would draw part for scores like those of *Children of Eden* and *Wicked*».

<sup>58</sup> Traducción propia «Yo no sé cómo amarlo/ No puedo comprenderlo/ No entiendo por qué me emociona/ Es un hombre, es sólo un hombre».

<sup>59</sup> Traducción propia «Ahora lo entiendo/ Te has arriesgado mucho para llevar el mensaje a casa/ Antes de que se vuelva más aterrador debemos parar/ ¿Podemos empezar de nuevo?»

<sup>60</sup> Traducción propia «¿Por qué debería que morir? / ¿Me prestarán más atención que antes? / ¿Las cosas que he dicho seguirán importando? / Necesito saberlo / Necesito saberlo, Señor».

<sup>61</sup> Traducción propia «¿Cuándo el buen juicio salvará al pueblo? / Oh Dios misericordioso ¿Cuándo? / No reyes ni señores sino naciones/ No tronos ni coronas/ Sino hombres/ Flores de su corazón / Oh Dios ¿van a cambiar? / Que no lo pasen como hierba/ Su herencia un día sin sol/ Dios salva al pueblo».

<sup>62</sup> Traducción propia «Día a día/ Día a día/ Oh querido Señor/ Tres cosas rezo/ Para verte más claramente/ Amarte más cariñosamente/ Seguirte más de cerca/ Día a día».

## 7. ANEXO II

### LISTA DE REPRODUCCIÓN RECOMENDADA

A modo de banda sonora que pudiera acompañar las ideas expuestas a lo largo del trabajo, se propone esta lista de canciones a través de las cuales se puede tener una pequeña noción del efecto de los cambios socioculturales y políticos. Hay tanto ejemplos de música folk o sonidos orientales como una pequeña muestra de las bandas sonoras de los musicales comentados.

The times they're a'changin' – Bob Dylan: The times they're a'changin' (1963)

A hard rain's a-gonna fall- Bob Dylan: The Freewheelin' Bob Dylan (1963)

Masters of war- Bob Dylan: The Freewheelin' Bob Dylan (1963)

The wind- Cat Stevens: Teaser and the Firecat (1971)

The sound of silence- Simon & Garfunkel: Wednesday Morning, 3 A.M. (1964)

American pie- Don McLean: American Pie (1971)

The air that I breath- Albert Hammond: It Never Rains in Southern California (1972)

Aqualung- Jethro Tull: Aqualung (1971)

Lucy in the Sky with Diamonds- The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967)

Across the universe- The Beatles: Let it Be (1970)

Within you without me- The Beatles The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967)

Aquarius- Hair: The New Broadway Cast Recording (2009)

Hare Krishna/ Be-in- Hair: The New Broadway Cast Recording (2009)

I'm black/Ain't got no- Hair: The New Broadway Cast Recording (2009)

Three-five-zero-zero- Hair: The New Broadway Cast Recording (2009)

The flesh failures/Eyes look your last/Let the sunshine in- Hair: The New Broadway Cast Recording (2009)

Science-fiction/Double feature- The Rocky Horror Picture Show (1975)

Rose tint my world- The Rocky Horror Picture Show (1975)

I'm going home- The Rocky Horror Picture Show (1975)

Pinball wizard- The Who: Tommy (1969)

I'm free - The Who: Tommy (1969)

Welcome- The Who: Tommy (1969)

Prepare ye- Godspell: The New Broadway Cast Recording (2011)

Day by day- Godspell: The New Broadway Cast Recording (2011)

Save the people- Godspell: The New Broadway Cast Recording (2011)

Beautiful city- Godspell: The New Broadway Cast Recording (2011)

Heaven on their minds- Jesus Christ Superstar: Original Concept Recording (1970)

I don't know how to love him- Christ Superstar: Original Concept Recording (1970)

The last supper- Jesus Christ Superstar: Original Concept Recording (1970)

Could we start again, please? - Jesus Christ Superstar: Original Concept Recording (1970)

Gethsemane- - Jesus Christ Superstar: Original Concept Recording (1970)

## 8. BIBLIOGRAFÍA

Aja, L. R., (2007). *La Contracultura ¿Qué fue? ¿Qué queda?*. Madrid: Mandala Ediciones.

Belton, J., (2005). *American cinema, american culture*. Nueva York: McGrawHill.

Boff, L., (1978). *Teología del cautiverio y la liberación*. Madrid: Ediciones Paulinas.

Cerchiaru, L., (2017). *Storia del Musical, Teatro e cinema da offenbach alla musica pop*. Milán: Bompiani.

Charters, A., (2001). *Beat down to your soul: What was the Beat Generation?*. New York: Penguin.

Cook, D. A., (2000). *Lost Ilusions, American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam 1970-1979*. Los Ángeles: University of California Press.

Coupe, L., (2007). *Beat sound, Beat vision*. Manchester: Manchester University Press.

Cusic, D., (2002). *The Sound of Light: A History of Gospel and Christian Music*. Wisconsin: Hal Leonard Corporation.

Duberman, M., (1994). *Stonewall*. Nueva York: Plume

Epstein, B., (1991). *Political protest and cultural revolution : nonviolent direct action in the 1970s and 1980s*. Berkeley: University of California Press.

Feuer, J., (1982). *The Hollywood Musical*. Madrid: Verdoux.

Fierdan, B., (1963). *The Feminine Mystique*. Nueva York: W.W Norton & Company.

Flowers, R. B., Georgia. *Religion in Strange Times: The 1960s and 1970s*. (1984): Mercer University Press.

Frank, T., (1997). *The conquest of cool : business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*. Chicago: University of Chicago Press.

Giere, C. d., (2008). *Defying Gravity: The creative career of Stephen Schwartz*. Nueva York: Applause.

Gutiérrez, G., (1971). *Teología de la liberación*. Lima: Universitaria S.A.

Hall, S., (1970). *Los hippies: una contra-cultura*. Barcelona: Anagrama.

Herberg, W., (1960). *Protestant-Catholic-Jew : an essay in American religious sociology*. Nueva York: Anchor Books.

Herberg, W., (1960). *Protestant-Catholic-Jew : an essay in American religious sociology*. Nueva York: Anchor Books.

Holmes, J. C., (1952). This is the Beat Generation. *The New York Magazine*, 16 Noviembre, p. 10 .

Hurault, B., (2002). *La Nueva Biblia Latinoamericana*. 98 ed. Madrid: Verbo Divino.

Johnson, R. C. & Grace, N. M. edits., (2002). *Girls who wore black*. New Jersey: Rutgers University Press.

Jones, J. B., (2003). *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*. Massachusetts: University Press of New England.

Kerouac, J., (1995). Lamb, no lion. En: A. Charters, ed. *The Portable*. Nueva York: Viking Penguin, p. 568.

Knight, B., (1996). *Women of the Beat Generation: The Writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution*. California: Conari Press.

López, A. B., (2018). *Más allá del arcoíris*. Madrid: Diábolo .

Macan, E., (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford: Oxford University Press.

Miret, R. & Carles Balagué, (2009). *Películas Claves del cine musical*. Barcelona: Robinbook.

Moretta, J. A.,( 2017). *The hippies: a 1960's history*. Carolina del Nortes: McFarland & Company.

Oppenheimer, M., (2003). *Knocking on Heaven's Door, American Religion in the age of Counterculture*. Nueva York: Yale University Press.

Price, R. M., (2011). *Jesus Christ Superstar*. s.l.:Ebookit.

Richardson, T., (2012). *The Rise of Youth Counter Culture after World War II and the Popularization of Historical Knowledge: Then and Now..* Columbia, s.n.

Richards, S., (1979). *Great Rock Musicals*. Nueva York: Stein and Day.

- Rorabaugh, W.,( 2015). *American Hippies*. Cambridge : Cambridge University Press .
- Roszak, T., (1973). *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós.
- Rubin, J., (2018). *¡Hazlo!, Escenarios de la revolución del 68*. Barcelona: Blackie Books.
- Snelson, J., (2004). *Andrew Lloyd Webber*. Conncticut: Yale University Press.
- Sobrino, J., (1982). *Jesús en América Latina, su significado para la fe y la cristología*. Cantabria: Sal Terrae.
- Stein, D. L., (1969). *Living the revolution; the Yippies in Chicago*. Indianapolis: The Bobbs- Merrill Company.
- Turner, V., (1969). *The Ritual Process, structure and anti-structure*. Ithaca, New York: Cornell Paperback.
- VV.AA., (2002). *Genre and contemporary Hollywood*. London: British Film Institute.
- Waldman, A., ed., (1999). *The beat book : writings from the Beat Generation*. Boston: Shambhala.
- Webber, A. L.,(2018). *Unmasked: A memoir*. Londres: Harper-Collins Publisher.
- Weinstock, J., (2007). *The Rocky Horror Picture Show*. Londres: Wallflower Press.
- Wollman, E. L., (2006). *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*. Michigan: The University of Michigan Press.

## 9. FILMOGRAFÍA

*Godspell* (David Greene, 1973)

*Hair* (Miloš Forman, 1979)

*Howl* (Aullido, Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 2010)

*Jesus Christ Superstar* (*Jesucristo Superstar*, Norman Jewison, 1973)

*Phantom of the Paradise* (*El Fantasma del Paraíso*, Brian de Palma, 1974)

*Quadrophenia* (Franc Roddam, 1979)

*The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975)

*Tommy* (Ken Russel, 1973)

*Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970)