

Ecos literarios en *The metal opera I y II* de Avantasia

Literacy Echoes
in *The Metal Opera I & II*
by Avantasia

Ecos literários
em *The Metal Opera I e II*
de Avantasia

Andrés Felipe Duarte-López* 



Para citar este artículo

Duarte-López, A. F. (2024) Ecos literarios
en *The metal opera I y II* de
Avantasia. *Folios*, (59), 198-211.
<https://doi.org/10.17227/folios.59-17028>

Artículo recibido
12 • 07 • 2022

Artículo aprobado
31 • 07 • 2023

* Licenciado en Español y Literatura, Universidad Industrial de Santander, Colombia. Docente de Inglés, Colegio Campestre Goyavier.
Correo electrónico: andres2162530@correo.uis.edu.co

Resumen

El objetivo de este artículo es el reconocimiento de los ecos literarios presentes en los álbumes *The metal opera I* y *II* de la banda alemana Avantasia con el fin de relacionarlos con la idea de una música vinculada a la literatura desde una postura funcional, y no instrumental, generada a partir de la utilización de recursos narrativos además de tópicos literarios que estructuran la historia y constituyen el planteamiento de una crítica liberal a los principios morales y religiosos que regían en los tiempos renacentistas. Este análisis se llevará a cabo a partir de la evolución histórica del género musical que justifica el planteamiento musical del autor, asimismo se trabajarán las nociones de álbum conceptual, ópera y ópera *rock* para determinar las relaciones con la literatura basadas en elementos medievales, religiosos, musicales y literarios. Finalmente, se buscará contribuir con una hipótesis sobre una nueva manera de relacionar la literatura con la música más allá del cambio de formato, visto como una constante en la historia, y que se podría considerar como una nueva manera de contar historias.

Palabras clave

power metal; Avantasia; álbum conceptual; ópera *rock*; narrativa

Abstract

The aim of this article is the recognition of the literary echoes that are contained in the albums *The metal opera I* and *II* by the German band Avantasia in order to relate them to the idea of a music intertwined with to literature from a functional position, and not instrumental, which is generated from the use of narrative resources, as well as literary topics that structure the history contained in them and constitute an approach to a liberal critique of moral and religious principles that governed in those medieval times. This analysis will be conducted from the historical evolution of the musical genre that justifies the musical approach of the author, also the notions of conceptual album, opera and rock opera will be worked for the determination of the relations with literature based on medieval, religious, musical, and literary elements. Finally, a hypothesis will be contributed about a new way to relate literature with music further than a change of format, seen as a constant through history, and which could be considered as a new way to narrate stories.

Keywords

power metal; Avantasia; conceptual album; rock opera; narrative

Resumo

O objetivo deste artigo é o reconhecimento dos ecos literários que estão contidos nos álbuns *The Metal Opera Pt. I* & *II* da banda alemã Avantasia, de modo a relacioná-los com a ideia de música ligada à literatura a partir de uma posição funcional, e não instrumental, que é gerada a partir do uso de recursos narrativos, bem como de temas literários que estruturam a história neles contida e que constitui a abordagem de uma crítica liberal aos princípios morais e religiosos que regiam na época medieval. Esta análise será realizada a partir da evolução histórica do gênero musical que justifica a abordagem musical do autor, assim como as noções de álbum conceitual, ópera e ópera *rock* serão trabalhadas para determinar as relações com a literatura baseada em elementos medievais, religiosos, musicais e literários. Por fim, procuraremos contribuir com uma hipótese sobre uma nova forma de relacionar a literatura com a música para além da mudança de formato que se torna parte constante da história e que pode ser considerada uma nova forma de contar histórias.

Palavras-chave

power metal; Avantasia; álbum conceitual; ópera *rock*; narrativa

Introducción

Como género musical, el *heavy metal* ha sido ligado históricamente con el satanismo, el ocultismo y otras prácticas heréticas que permearon desde la construcción artística y musical hasta el desarrollo estilístico de los artistas que representan el género. Dada la saturación mediática de este tipo de temáticas surgió un planteamiento musical que se opuso a la utilización de estos tópicos usuales en la construcción musical del *heavy metal*. Así, el *power metal* lograría representar una parte de ese aire de cambio que era necesario para el género. Dentro de este subgénero, basado en la idealización de la Edad Media, los caballeros de brillante armadura y los relatos fantásticos, se encuentran *The metal opera I y II*, álbumes que plantean desde su misma concepción una transgresión no solo al subgénero *power metal* sino a la música a la que se encontraba acostumbrado el medio. Los dos muestran una historia ocurrida en 1602, fecha ubicada en el periodo renacentista, y que por ende se relaciona con el inicio de un cambio en el paradigma del pensamiento medieval. Estos cambios metafóricos en el Renacimiento son elementos que reflejan a su vez la transgresión que se percibe en estos álbumes con respecto al subgénero del que hacen parte.

Estas obras musicales, creadas por Avantasia y publicadas entre los años 2001 y 2002, son el objeto de análisis en la presente investigación ya que estas, a partir de su transgresión del subgénero *power metal* al que pertenecen, y a los tópicos que este suele trabajar, plantean una música construida sobre tópicos literarios medievales que se conjugan con las nociones de álbum conceptual y ópera *rock* para plantear ecos literarios materializados en una historia compleja que puede llegar a ser relacionada con la literatura. Avances en este tipo de transgresiones ya habían sido llevadas a cabo por diversos artistas de la escena internacional del *metal*, como Ritchie Blackmore, Yngwie Malmsteen y Walter Giardino que, a su vez, sirvieron de base para la realización de un proyecto como *The metal opera*. Así, en este artículo se espera demostrar que la utilización de herramientas literarias en la narración

musical realizada a lo largo de estos álbumes va más allá de un uso instrumental y logra diferenciar estos productos artísticos de la tradición del *heavy metal* y el *power metal* a partir de una sólida relación con la literatura.

El *heavy metal*: la nueva música del diablo

Resulta usual toparse con el apelativo de “música del diablo” utilizado para referirse a un género musical estridente con ritmos fuertes y rápidos de guitarra, con voces que sobrepasan lo que en la época era considerado tradicional, además de tópicos relacionados con la muerte, la oscuridad y el satanismo. Este género musical es definido por Phillips y Cogan (2009) “como un subgénero del Rock & Roll” que se caracterizaba por estar basado en una música fuerte creada generalmente con guitarras distorsionadas y aceleradas a las cuales les sigue un estilo, moda, cultura, rituales y estilo de vida que responden a una ideología rebelde y revolucionaria. La cultura creada detrás de este género musical se caracteriza por la desidia y el desinterés en lo tradicional, la lucha constante contra los ejercicios del poder y el planteamiento de referentes religiosos para la fundamentación de su crítica social contra del *statu quo*, elementos que son denominados “temas del caos” (*themes of chaos*) por Deena Weinstein (2000, p. 38). Sin embargo, esto no demuestra la razón de su asociación directa con elementos religiosos del cristianismo y el judaísmo, así como referencias al satanismo y el ocultismo. Para dilucidar esta relación resulta necesario seguir sus orígenes más allá del *rock and roll* para arribar al *blues*.

Esta relación musical y temática entre el *heavy metal*, como género derivado del *rock and roll* y el *blues* es fundamentada por Helen Farley (2009), quien menciona que muchos de los elementos que caracterizan al *heavy metal* como género musical se encuentran relacionados con la historia del *blues*. Así, el inconformismo y el espíritu rebelde del *metal* evolucionaron de aquellos cantos creados por los esclavos en las plantaciones de algodón estadounidenses que utilizaban su voz para crear

sonidos y letras de protesta en contra de su esclavitud y para denunciar y desafiar de manera pasiva la irrevocable autoridad de su tiempo. Sin embargo, esta no sería la única similitud que se establece temáticamente con el *blues*. Antes de que el *heavy metal* fuese llamado “música del diablo”, el apelativo le pertenecía al *blues*, el cual se desarrolló en un contexto de difamación. Al tratar en sus letras la realidad social, además de los placeres de la vida y los excesos como ruta de escape a la constante opresión, el *blues* fue difamado por su género hermano, el góspel, que le asignó este apelativo.

La importancia de este apelativo, para el *blues*, y el *metal* por igual, radica en que aquellos músicos afines al *blues* tomaron partido. Así, en vez mitigar la difamación, la alimentaron al escribir sobre tópicos prohibidos como el vudú, sistemas mágicos y espirituales, así como mitologías tradicionales africanas para replicar contra la hipocresía religiosa. De esta manera, músicos como Robert Johnson hicieron uso de esta imagen para fundamentar leyendas al más puro estilo faustiano. La leyenda se basa en un pacto con el diablo a cambio de prodigio musical, fama y fortuna. Estos elementos, que son retomados por el *heavy metal* muchos años después, no han sido ajenos a una multitud de culturas y momentos históricos donde es posible rastrear relaciones entre los virtuosos de un género musical y el diablo. Otros ejemplos también conocidos desde otros ámbitos musicales son Niccolò Paganini en la música del romanticismo e incluso Francisco el Hombre en la música tradicional colombiana.

La legitimación de esta asociación musical fundada en una leyenda faustiana se dio a partir de la imitación que harían seguidores empedernidos y cautivados por las relaciones diabólicas de Johnson. Poco a poco, la influencia del *blues* de Johnson generó innovadores fanáticos que representaron con sus actos el virtuosismo que, ya dentro del conocimiento popular, era atribuido a un pacto con el diablo. Wiederhorn y Turman (2013) proponen que el *heavy metal* nunca tuvo un nacimiento oficial y catalogan todos estos movimientos anteriores, en donde se encontraba Led Zeppelin, Jimmy Hendrix, Rolling Stones, Cream, como *proto heavy metal*.

Sin embargo, la importancia que se le daba a los tópicos relacionados con la religión y el ocultismo eran tratados como convicción representada de manera indirecta en la música producida por estos artistas, también influenciada por el contacto con las creencias de personalidades como Aleister Crowley o Anton LaVey.

Pese a la falta de consenso respecto al punto y grupo de origen del *heavy metal*, los historiadores mencionan que este se dio básicamente en dos momentos diferentes. Por un lado, según Christie (2003) y Wiederhorn y Turman (2013), resulta del nacimiento de Black Sabbath, banda de Birmingham, Inglaterra, que tomó la influencia del *blues* inglés que se gestó desde años anteriores para construir una música basada en temas satánicos. Este grupo desde su juventud desconocía por completo la profundidad del vínculo que existía entre los géneros antes mencionados con el satanismo y el ocultismo. Sin embargo, aprovecharon el auge de las películas de terror a finales de los años sesenta para llevar un paso más allá su música al utilizar la teatralidad satánica como una estrategia de *marketing* que dejaría establecido el vínculo entre las creencias y la música que se producía. Por otro lado, según Farley (2009), el nacimiento de Deep Purple, banda de Hertford, Inglaterra, marcó la inclusión de otro de los estereotipos más fuertes del género que también se puede rastrear hasta Johnson. Con la incorporación de Ritchie Blackmore a la banda, quien tenía profundos conocimientos de ocultismo y cierto tipo de relaciones con esta cultura, Deep Purple incursionó en la imagen del prodigio que vendió su alma a Satanás a cambio de virtuosismo con la inclusión de melodías clásicas ejecutadas principalmente en la guitarra y que llevaría a la generación de la rama neoclásica del *heavy metal*.

Teniendo en cuenta una descripción más clara del estilo que se gestaba con el nacimiento de estas bandas, Wiederhorn y Turman mencionan que el componente más importante de la música de Black Sabbath era:

Built on a foundation of dense, simple power chords, tempos that veered from sludgy to fleet

*footed, blues-based solos fierier than anything [...] Sabbath was immediately loathed by critics. The band attacked with previously unheard aggression and ferocity with lyrics about death, darkness, and the devil.*¹ (2013, p. 13)

Así, bastaría con escuchar en profundidad la canción de apertura de su primer álbum para notar todos estos elementos. La atmósfera es creada por una musicalidad densa protagonizada por el “Diabulus in Musica” o “Tritono”² y acompañada de los siguientes versos:

*Big black shape with eyes of fire
Telling people their desire
Satan sitting there he's smiling
Watches those flames get higher and higher
Oh, no, no, please God help me*
(Black Sabbath, 1970)

Esto no sería diferente desde la perspectiva de Deep Purple que, desde su primer álbum, establece una conexión con estos tópicos con su canción *The mule*:

*Put the evil in my mind
Used to sing and say my prayers
Live my life without a care
Now I have become a fool
Because I listened to the mule
How can I change when my mind is a friend?
Of a Lucifer hid in the ground
Just another slave for the mule*
(Deep Purple, 1971)

Con esta influencia, el género se fue decantando por este tipo de temáticas donde se planteaba la misma relación a través de diferentes tópicos y estilos. Con el paso del tiempo, el *heavy metal* se estableció y diversificó hasta contar con numerosos subgéneros, entre los que se destacaron aquellos

1 Construido en una base de acordes de potencia simples y densos, tempos que varían entre lo fangoso y lo fluido, solos basados en el *blues*, más fieros que nada [...] Sabbath fue inmediatamente odiado por las críticas. La banda atacó con una agresión y ferocidad sin precedentes con letras respecto a la muerte, la oscuridad y el diablo (traducción propia).

2 Fenómeno musical que se produce naturalmente con la utilización de un cuarto grado aumentado o una quinta disminuida como fa# y el si en una escala de do.

que mejor mantuvieron esta relación con tópicos oscuros y que los reinventaron con más fuerza, como el *thrash metal*, el *death metal* y el *black metal*, que no terminan de ser sino un estadio evolutivo ulterior de la misma leyenda faustiana de Johnson (Farley, 2009).

El *power metal*, un producto de la sociedad

La exploración de los tópicos que hicieron parte de la fundación de este género musical solo resulta pertinente cuando se establece que el subgénero al cual pertenece el presente corpus de análisis resulta transgresor a la idea generalizada del *heavy metal* como música conectada íntimamente con tópicos de muerte, oscuridad y satanismo. Así, el *power metal*, subgénero en donde puede ubicarse Avantasia, plantea una visión renovada, así como transgresora de los principios que en algún momento fundaron el género.

El nombre de *power metal* fue utilizado por primera vez en relación con la música creada por Metallica (Christie, 2003), pero con el tiempo se emplearía para referirse a un género nuevo. Estilísticamente hablando, este nuevo subgénero retomaba lugares comunes de sus predecesores. Por ejemplo, tomó toda la agresividad y velocidad rítmica del *speed metal*, representado por Megadeth, Annihilator, entre otros, para mezclarlo con el virtuosismo musical del *metal* neoclásico impulsado por Ritchie Blackmore e Yngwie Malmsteen y con la utilización de voces líricas enmarcadas en un registro más agudo que el tradicional en el *metal*, que son usualmente usadas en la nueva ola del *heavy metal* británico. Además, teniendo en cuenta que el *power metal* es un subgénero eminentemente europeo, fue mezclado con temáticas de diversos orígenes folclóricos que dependían la mayoría de las veces de los lugares de procedencia de los grupos musicales (Escandinavia, Alemania, Reino Unido, etc.) y que diferenciaban considerablemente el género.

Los cambios que impulsó el *power metal* no fueron únicamente musicales. Este género también materializa un malestar generalizado en algunas

esferas artísticas del *metal* en donde primaba el sentimiento de desbordamiento de la temática tradicional, además de la caída de géneros como el *glam metal* y el *thrash metal* y el surgimiento de géneros nuevos como el *grunge* y el auge de géneros aún más contundentes como el *black metal* y el *death metal*, que alteraban la esencia de lo que se conocía hasta el momento (Dunn y McFadyen, 2011). Así, este subgénero naciente usa otro tipo de tópicos que llevan la música hacia los cuentos, las fabulas y la fantasía. A través de la utilización del folclor y la mitología de Europa se consigue, poco a poco, decantar el eje temático hacia la reinvención fantasmagórica de la Edad Media, como en su momento lo llegaron a hacer los artistas del romanticismo en el siglo XIX. Por esto, resulta más común encontrar canciones con tópicos relacionados con caballeros andantes con espadas sagradas como Excalibur, Durandarte, Cortana o Tizona, que luchan contra el mal en vez de canciones relacionadas con el satanismo u ocultismo.

Luego de ubicar el *power metal* como un género transgresor que se aleja de sus predecesores y al plantear una fecha tentativa de su creación a finales de los años ochenta, se llega finalmente a Avantasia. Esta banda nace a finales de los años noventa gracias al megaproyecto musical liderado por Tobias Sammet, vocalista de Edguy, que reunió a las principales voces de la escena del *power metal* mundial. La construcción de una ópera *rock* se gestó como su primer trabajo discográfico y usó la figura del álbum conceptual como el medio más adecuado para la representación de sus ideas. Lo que hace más importante a Avantasia no es únicamente la organización musical que propone en los álbumes *The metal opera* i y ii, sino una visión transgresora de los tópicos del *power metal*.

En este sentido, Tobias Sammet usó los tópicos estereotipados del *power metal* como la Edad Media, el Renacimiento, los caballeros y la nobleza, pero en vez de glorificar e idealizar esta época, se centró en el planteamiento de una crítica liberal a los principios morales y religiosos que regían en esos tiempos y que son expuestos a través de los tópicos literarios que caracterizaban esa época. A su vez, estos tópicos aparecen actualizados para permitir el plantea-

miento de una visión crítica y secular moderna de este elemento narrativo característico y estereotípico del subgénero al que pertenece Avantasia.

La paradoja del álbum conceptual

Teniendo en cuenta la constante evolución de un género musical como el *heavy metal*, se plantea, entonces, una expansión lineal que demuestra la producción permanente de nuevos géneros cada vez más definidos; sin embargo, esta evolución también sucede en un plano diferente. Con la experimentación y la fundamentación de los subgéneros fue posible que los músicos ahondaran en los medios para hacer que su música tuviera un mayor alcance. Sin ser esto exclusivo de este género, musicalmente los álbumes conceptuales empezaron a ser un medio para alcanzar una profundidad mayor a partir de la narrativa.

El álbum conceptual se convierte así en la segunda perspectiva desde la que es pertinente abordar el corpus de análisis. Debido a que su forma irregular se adapta muchas veces a las necesidades musicales de los artistas, proponer una definición concreta resulta arriesgado. Sin embargo, muchas veces esta noción se concibe como el sentimiento o vínculo que existe entre cada una de las canciones o pistas de un álbum (House, 2011), y aunque no es incorrecta, esta conceptualización puede ser insuficiente para el nivel de análisis que demanda esta muestra artística.

Basado en esto, Borders (2001) incorpora algunos elementos al considerar que este tipo de álbum es una secuencia de canciones relacionadas que revelan una forma tanto literaria como musical, noción que se permite delimitar de manera superflua los elementos que le componen. Stimeling añade un vínculo directo con una narrativa al mencionar que “*The term ‘concept album’ is used to describe long-playing records or, more recently, compact discs that are marked by narrative unity and large-scale musical structure*”.³ Agnoletto

3 El álbum conceptual es un término utilizado para describir grabaciones de gran formato, LP o CD, que se encuentran marcadas por una unidad narrativa y una estructura musical a gran escala (traducción propia).

(2012) complementa el concepto con elementos contextuales. En principio, lo considera como una muestra artística gestada gracias a la influencia que ejercían los medios a través de los musicales *rock* de los años sesenta y setenta y la búsqueda de una mayor profundidad de los productos artísticos que se materializó a través de una carga dinámica de los artistas que iban en busca de movimiento y colocación dentro de la vanguardia musical.

Il concept album rappresenta dunque un tentativo di "superamento" delle forme più basilari della musica popolare, prima fra tutte la canzone, ed è pensato come un'opera coerente che raduna al suo interno un gruppo di brani che devono poter raccontare una vicenda, la quale deve seguire un filo logico univoco, per "ottenere una continuità di tipo narrativo (ed eventualmente musicale) inesistente nelle raccolte di singoli".⁴ (Agnoletto, 2012, p. 37)

El posicionamiento del álbum conceptual como muestra de rebeldía frente a los medios establecidos hasta el momento se debió principalmente a los diferentes artistas que formaron parte del *proto heavy metal* mencionados en el apartado anterior. Stimeling (2011) también comenta que, gracias a esta nueva manera de organización musical, los artistas consiguieron una suerte de independencia creativa y económica de los mecanismos de producción a los que estaba acostumbrada la música popular. Así, el álbum conceptual se convirtió en un símbolo musical y físico de la lucha anticomercial encarada por el *rock* en medio de su característica renovación del arte y su irreverente ideología. Esto también es reforzado por Agnoletto (2012) cuando menciona que el álbum conceptual trajo consigo una infinidad de oportunidades creativas que los artistas utilizaron como medio de expresión de realidades sociales que poco a poco fueron separando la música popular, como objeto definido y comercial, y el *rock*,

4 El álbum conceptual representa un intento de superación de las formas más básicas de la música popular. Primero, entre todas las canciones es pensado como una obra coherente que reúne en su interior un grupo coherente de pistas que puedan contar una trama, que debe seguir un hilo lógico indiscutible que permita obtener una continuidad de tipo narrativo (y eventualmente musical) inexistente en sus expresiones individuales (traducción propia).

junto al *heavy metal*, como un objeto anárquico y subversivo.

Esta misma autora propone una taxonomía de los álbumes conceptuales con base en el vínculo que trazan las pautas narrativas del álbum. Así, el álbum conceptual temático trata sobre un tema único que se desarrolla a través de diversos puntos de vista, argumentos o historias sin la necesidad de mantener un orden cronológico. El *conceptual histórico-literario* se inspira en una obra literaria o musical preexistente que se cuenta a través de referencias, citas, reelaboraciones o simples menciones a la obra original. El álbum *semiconceptual* desarrolla un concepto únicamente en una de las caras del disco (téngase en cuenta los discos de formato LP) al estilo *suite*. El *conceptual instrumental* prescinde de su formato textual y realiza todas sus conexiones y vínculos a partir de referencias meramente implícitas. Por último, la *ópera rock* es un tipo de álbum conceptual que se desarrolla a través de la narración de una historia y respetando un preciso orden narrativo.

Es posible incluir los álbumes *The metal opera I y II* en este último grupo ya que su creador propone un desarrollo progresivo y cronológico de los sucesos que hacen parte del hilo narrativo. Además, dentro de este universo ficcional y conceptual, se plantea un cronotopo bien definido que centra la historia a inicios del siglo XVII en la ciudad de Mainz y da y el rol de protagonista a un novicio de la Orden Dominicana que se ve confrontado moralmente ante los actos inquisitoriales que llegaron a amenazar la vida de su propia hermana. Para este desarrollo narrativo, no solo resulta importante mantener los elementos propuestos por Agnoletto respecto a la *ópera rock* como la cronología, sino también la manera en que estos elementos son mencionados, el tono y la interpretación.

La evolución: la ópera y la ópera rock

La construcción de una *ópera rock* está ligada a un producto cultural anterior que la condiciona y que le entrega los elementos que Avantasia usa en su favor para la construcción de sus primeros dos álbumes.

Así, la ópera, género del más grande prestigio a lo largo de sus aproximadamente 400 años de historia, en el siglo XX comienza a ver su ocaso debido a los cambios históricos, sociales y artísticos que consiguieron menguar su importancia para abrir espacio a formas modernas de representación musical de las historias, entre las que se encuentra la ópera *rock*. De esta manera se hace pertinente analizar los elementos que consiguen llegar de la ópera a esta representación moderna en donde se adscriben los álbumes *The metal opera I y II*.

Teniendo en cuenta lo expuesto por Fisher (2005), es posible pensar en la ópera como un medio teatral formal que expresa una esencia dramática a través de la perfecta integración entre palabras y música. Esta integración evoluciona a lo largo del tiempo con las diferentes etapas de la historia de la música y hace de la ópera una suma total de diversos componentes artísticos entre los que se encuentran la actuación, la expresión, la acción, la construcción de escenografía, el diseño artístico, la poesía, la prosa y la música.

Asimismo, las partes de la ópera dan cuenta del impulso del hombre de inmortalizar su historia a través de las palabras y la música (Fischer, 2005). Inicialmente, el recitativo resultaría en la representación narrativa, es decir las proezas del héroe que se cuentan a lo largo de la historia. Las arias cumplirían la función de desarrollo psicológico de los personajes participantes de una obra y representan así el monólogo de los personajes en el cual se expresan, con una exposición magistral de las habilidades operísticas, una usual declamación emocional. Por otro lado, se encuentran también las ovaciones de un coro, la representación a través de la danza (*ballet*) y la composición y complejidad instrumental (orquesta).

Estas diversas partes también están atravesadas por el concepto de polifonía que se logra a través de la implementación simultánea de más de una voz que conduce y se concreta en la armonía. Estos elementos fueron primeramente utilizados por Monteverdi en su *Orfeo*, ópera en donde incluyó al héroe arquetípico que desarrolla la historia y estableció una tradición de representación maniqueísta

según la cual los personajes representan un lado específico de la balanza del bien y el mal.

Teniendo en cuenta estos elementos, podría considerarse que la ópera *rock* es una versión moderna de los elementos que en su momento hicieron de la ópera uno de los espectáculos favoritos de la sociedad (Fischer, 2005). A saberse, el elemento primordial que vincula estas muestras artísticas es el planteamiento de un desarrollo cronológico que ofrece una progresión formal de amplio alcance y que resulta tendencialmente unitario (Agnoletto, 2012), así como la utilización de una polifonía encarnada por la variedad de voces que participan para poner en escena una visión de contexto social. Esto se combinaría con el planteamiento de un héroe arquetípico que en la ópera *rock* sería convertido en el estandarte de una posición rebelde con la cual se ponen en entredicho, a través de un discurso metafórico, el contexto social de la época con la que se relaciona la obra y, por ende, el estado de ánimo colectivo. Finalmente, el componente dramático y teatral de la ópera se actualiza con los elementos cinematográficos que son utilizados para dotar de sentido la continuidad cronológica en la ópera *rock*.

Así, *The metal opera I y II* son álbumes conceptuales catalogados como ópera *rock* dado que su conceptualización se basa en la narración cronológica de una historia mediante la polifonía y la puesta en entredicho de los valores morales de una época específica a través de un héroe estereotípico. Además de esto, la obra de Avantasia también presenta un elemento típico de la ópera como género antecesor. La visión maniqueísta del mundo es algo que en el caso puntual del corpus de esta investigación resulta trascendente ya que a través de esta intención narrativa se consigue expresar la crítica social que forma parte de su concepción como ópera *rock*.

The metal opera I y II

Dada toda la conceptualización previa, se hace inminente la presentación de *The metal opera I y II* de Avantasia. Los dos álbumes fueron lanzados entre el 2001 y el 2002 bajo el sello discográfico de AFM Records. En ellos, Tobias Sammet presenta

una historia de su autoría creada en 1999 durante una gira de la banda Edguy. Con ella pensó en la creación de un megaproyecto que contara con la participación de las personalidades más importantes del *power metal* de ese entonces. A continuación, se reconstruye la historia y se relaciona cada personaje con el nombre del artista que le dio vida en la producción fonográfica.

La historia

La historia plasmada en *The metal opera I* (2001) retrata una parte de la vida de Gabriel Laymann (Tobias Sammet) a lo largo de 1602. Él, un novicio de la Orden Dominicana en la ciudad de Mainz descubre en sus acciones inquisitoriales que su media hermana, Anna Held (Sharon den Adel), fue capturada por brujería. Seguro de su inocencia, intercede por ella. Sin embargo, sus acciones lo llevan a leer uno de los siete libros prohibidos, de los cuales desconocía su existencia, por lo que es enviado a prisión. Mientras Gabriel conoce a su compañero de celda, un druida llamado Lugaid Vandroy (Michael Kiske) quien le explica todo lo relacionado con los libros prohibidos, el mentor de Gabriel, y también su delator, el fray Jakob (David DeFeis) viaja junto al obispo de Mainz Johann von Bicken (Rob Rock) y el alguacil inquisitorial Falk von Kronberg (Ralf Zdiarstek) rumbo a Roma. Los clérigos logran entregarle el libro prohibido al papa Clemente VIII (Oliver Hartmann), quien les informa que el libro era la séptima y última parte de un sello necesario para llegar al mundo espiritual del cual la Iglesia desea tomar todo el conocimiento posible para posteriormente sumirlo en la oscuridad para que solo esté en poder del clero. Gabriel y Lugaid logran huir de prisión y este último decide ayudar a Gabriel a cruzar al mundo espiritual para detener al papa. Allí Gabriel se encontrará con el elfo Elderane (Andre Matos) y el enano Regin (Kai Hansen), quienes lo guían para cumplir con el objetivo de robar el sello a los clérigos antes de que la guerra en Avantasia se recrudezca cuando estos lo entreguen a la Torre (Timo Tolkki), que es la encarnación del padre de los tres Magos Universales que dieron forma al universo y, también, a toda la maldad del

mundo espiritual que, de ser liberada, destruiría Avantasia para siempre.

En *The metal opera II* (2002), se narra la continuación de los sucesos anteriores. En principio se narra cómo Gabriel logra arrebatárselos el sello e impedir la liberación de la Torre y la destrucción de Avantasia, dejando a los clérigos lejos de alcanzar su objetivo. El novicio, a partir de todas sus aventuras, tiene visiones que materializan el conocimiento, las mismas que antes le eran negadas por ser clérigo. Por esto, con la ayuda de Elderane consigue llegar al Árbol del Conocimiento (Bob Catley) quien, personificado como un ser amigable pero cínico, le advierte que debajo de Roma existe un cáliz que la Iglesia ha llenado con todas las almas sacrificadas a lo largo de los siglos. Con esta información, Gabriel decide liberar las almas que pertenecían a Avantasia y para ello Regin decide ayudarlo. Sin embargo, al voltear el cáliz y liberar las almas despiertan a la bestia protectora quien devora al enano. Gabriel es conducido hacia Irlanda mientras Lugaid y el fray Jakob, quien parecía haber recuperado su alma después de las acciones de Gabriel, liberan a Anna y se sacrifican para que ella logre escapar y encontrarse con Gabriel para dar fin a la historia que unifica estos álbumes.

Resulta importante tener en cuenta que la narración de esta historia tiene dos componentes: lo acontecido en los álbumes, planteado principalmente en los diálogos o la psique de los diferentes personajes, y la visión unificadora del narrador, representada por Tobias Sammet quien relata con objetividad los hechos seleccionados para el álbum en un anexo de la producción discográfica.

Las relaciones conceptuales en *The metal opera I y II*

Una vez relacionada la historia, es posible ver cómo estos dos álbumes logran relacionarse con el concepto de *ópera rock* ya que plantean un eje narrativo que se va estructurando a lo largo de cada canción y que dota de una complejidad conceptual a estos fonogramas. Asimismo, el cambio de nombre de *rock opera* por *metal opera* podría deberse a

que se sigue la tradición del *heavy metal* que busca agregar su esencia al plantear una visión extrema de lo que se conoce por ópera *rock* para la época que supera referentes del género como *The wall* de Pink Floyd, que desarrollan su narrativa alrededor de un personaje único y su relación con los elementos contextuales. Este cambio también puede deberse a la exageración del género al incluir once personajes que llevan al extremo los recursos narrativos habituales de la ópera *rock*.

Por otro lado, la relación narrativa que tienen tanto el género como la composición musical permite identificar un vínculo con una narrativa literaria, ya que se establece un cronotopo asociado a unos personajes que evolucionan a lo largo de la historia. Además, la narratividad no resulta ser el único recurso literario usado en estos álbumes.

Tópicos renacentistas

A lo largo de la historia de la literatura es posible identificar que diferentes movimientos toman como punto de referencia un momento específico para establecer una relación positiva o negativa; por ejemplo, la literatura renacentista tomó como modelo la literatura clásica grecolatina buscando alejarse del oscurantismo de la Edad Media y la literatura romántica rechazó la literatura neoclásica para centrar sus alabanzas en la literatura renacentista ya que esta retomaba tópicos importantes del movimiento como la conexión con la naturaleza y el enaltecimiento de la figura del héroe. Esta renovación constante de las relaciones entre la literatura benefició al arte ya que permitió la llegada a tiempos modernos de muchos de los tópicos que fueron utilizados antes y que pueden ser rastreados en la historia planteada por Tobias Sammet.

El primero de ellos es el *purex senex*. Este tópico propone la vejez como sinónimo de sabiduría y suele presentarse cuando un joven se aproxima a un anciano en busca de conocimiento y sabiduría. En la historia de *The metal opera*, Lugaid Vandroy sería la encarnación de esta sabiduría ya que es quien explica a Gabriel las razones por las cuales el libro es prohibido, además de ayudarlo a llegar al mundo

espiritual de Avantasia. Esto se ve perfectamente relacionado en la canción *Reach out for the light* en la que Lugaid lo insta a que siga buscando la luz que la lectura del libro prohibido ha despertado en su mente.

*Reach out for the light
Far beyond confines
You have read the magic lines
Leading to the light
In your mind*

Por otro lado, el tópico *milita amoris* es aquel que mejor representa la canción *Farewell*, estructurada como un aria (pieza cantada solo por un personaje, representa sus emociones y pensamientos), ya que en esta canción, cercana al monólogo, Gabriel describe su amor filial como una batalla que debe llevar a cabo. Esta visión del amor y sus vicisitudes como una empresa bélica puede observarse en los siguientes versos:

*Time telling me to say farewell
But I knew that I would fight hell
And I know: We will
Go for another time we can see
For another time we'll be free
For no more farewell*

Otro de los tópicos literarios que hacen parte de estos álbumes es el *fortuna imperatrix mundi* en donde la fortuna, o suerte, se encarga de trastocar todos los escenarios de la vida humana, haciendo que el malvado se salga con la suya y que el virtuoso sea arrojado a la miseria. Este tópico es tratado en las canciones *The glory of Rome* y *The sign of the cross*, centradas en el obispo Bicken y el papa Clemente VIII, los antagonistas de esta historia que se salen con la suya.

*Oh, ways of gold
Lead us into your blaze of fame
Oh, are you waiting
For what we have brought
You from hell?
In a world of Mammon
We have found it all!
Fighting for pride and for gold
But the key to the reign*

*To the ultimate control
Wisdom of the old*

Finalmente, el tópico de la *psicomaquia* o lucha por el alma busca representar de manera maniquea el bien y el mal encarnados en las virtudes y los vicios que se encuentran enfrentados. En un sentido más literal, Gabriel es el representante de Avantasia y la Iglesia de la avaricia y la tiranía, y los dos luchan por el dominio de las almas apresadas por el clero. Este tópico es claramente observable en la canción *Chalice of agony*:

*No way out, we got to run to the gate
No way out, for some of the souls it's too late
Jakob are you free
Out of the wine, out of the chalice of agony
Welcome to Avantasia
Out of the wine, out of the chalice of agony
Welcome to Avantasia*

La utilización de estos tópicos en el mundo esbozado por Tobias Sammet demuestra que, a lo largo de sus diferentes canciones, *The metal opera* está compuesta por diversas referencias a la literatura renacentista que relacionan su contenido con la visión idealizada y fantasiosa que trasgrede temas ocultistas y diabólicos del *heavy metal*. Sin embargo, estas no serían las únicas referencias que vinculan los álbumes analizados con la época medieval. Una gran carga religiosa también hace parte de la influencia tomada como base para la imaginación de este mundo.

Relaciones religiosas

Así como sucedió durante aproximadamente diez siglos en la Edad Media, el arte occidental del Renacimiento aún se hallaba permeado por los pensamientos religiosos heredados de sus antecesores. Este recurso es utilizado por Tobias Sammet para dotar de verosimilitud a su mundo imaginado, a fin de seguir, en parte, con la tradición que había sido establecida con el género musical al que se encuentra adscrito y, finalmente, para fundamentar una crítica que, a través del uso de los elementos de la mitología, logra vincular la Iglesia con una fuerza maligna. Así, sus álbumes se encuentran llenos de elementos que remiten a la Iglesia católica.

La canción *The seven angels* participa de esta caracterización de dos maneras. En un principio, es posible ver la relación con la mitología judeocristiana al mencionar los siete ángeles, que en este caso estarían relacionados con el libro intertestamentario y no canónico de Enoch, el cual sí hace parte de la mitología de la religión católica ortodoxa y copta, en donde se mencionan a Miguel, Gabriel, Rafael, Metatrón, Azrael, Raziél y Sariel. Sin embargo, en la representación de Avantasia se presentan como “el juicio del cielo” y “el castigo del alma”. También, a través de un coro, se habla contextualmente de ellos como parte de la ira de Dios que se acerca para desatar el principio del fin mientras el “Único” ha de llegar.

*We are the seven
Judgement of heaven
Why don't we know
We are the angels
It's revelation
Soul castigation
Fire will burn us away*

*Fire falling from the sky
(Rage of God is coming down)
Armageddon's drawing nigh
(Sinner cry! Heathen die!)
Hear the toll of pain
(Gloria, gloria)
Now the time has come
The end's begun
And the only one
Will come*

Otra de las importantes referencias al imaginario cristiano se encuentra en la canción *Serpents in paradise*. Esta es una de las pocas formas musicales que se asemejan al aria; sin embargo, en ella se presentan los pensamientos de dos personajes similares y, al mismo, tiempo opuestos: Gabriel y Jakob. La metáfora de “serpientes en el paraíso” es utilizada por Gabriel para referirse a los clérigos que llevan a Roma el último libro prohibido con intención de llegar a Avantasia, el mundo espiritual. En este sentido, la presencia de Jakob en esta aria (doble) tendría una función de contraste que justificaría la caracterización a través de la metáfora.

Serpents on the way to paradise
Dying for love
Fighting for ages
Serpents on the way to paradise
Raging with anger
And pain for the cross

Así, a través de diferentes canciones, Tobias Sammet va perfilando su crítica a la Iglesia y su manera de proceder. En *The metal opera I*, es posible encontrar dos canciones instrumentales que se refieren a ello: *Malleus malleficarum* e *In nomine Patris*. La primera, cuarta pista del álbum, retrata una tortura realizada en el marco de la Inquisición, haciendo referencia directa al libro homónimo, escrito por Heinrich Kramer y Jakob Sprenger, dos monjes dominicos (la misma orden de Gabriel y Jakob), que fungió como una de las guías más importantes para la persecución y caza de brujas durante la época. De la misma manera, la pequeña pieza titulada *In nomine Patris* presenta, con la ayuda del narrador plasmado en el folletín de los álbumes, la llegada en nombre de Dios del papa Clemente VIII, junto a fray Jakob y el obispo Bicken, a Avantasia para salvar las almas de los fieles del conocimiento que están dispuestos a sepultar.

Finalmente, la referencia más importante a la Iglesia católica está caracterizada por la cruz, que también es convertida en el signo más fuerte de la crítica contra esta institución. En *Sign of the cross*, se presenta el momento de mayor oposición entre las fuerzas del bien y el mal, con la participación de Gabriel, Elderane y Regrin, así como del papa Clemente VIII y el obispo von Bicken. Esta canción pone al alcance del oyente las intenciones de la Iglesia cuando el papa menciona que ellos han sido elegidos para drenar el vino del conocimiento para salvar a sus hijos, mientras que, por otro lado, Gabriel los relaciona con un infierno que asciende, un castigo que se hace bajo el signo de la cruz para ahogar al mundo con el vino del altar.

We have been elected
To drain the wine
Of gnosis to hide it and pray
Got to save our children

From the beast
We are on the way

Seven eyes to be blind
Forever in time
Sign of the cross
Hell arise!
Castigation under the sign
Sign of the cross
Make us drown in altar wine

Esta imagen del vino llega a ser el momento cúlpe de la crítica al contraponer las dos fuerzas que se enfrentan por la humanidad en esta historia, caracterizadas por el *vino* del conocimiento que desean ocultar detrás del *vino* de la religión.

Otras relaciones en *The metal opera I y II*

En estos álbumes tan cargados de signos y referencias, se pueden identificar otras relaciones importantes que resultaría difícil situar en los ejes de análisis planteados, pero además son lo suficientemente cortos y diversos como para ubicarlos en este mismo apartado.

Tras la lectura de las canciones, es posible referirse a dos que parecen relacionarse con la literatura universal. En primer lugar, la canción *Neverland* remite, a partir de su nombre, a la tierra de Nunca Jamás del universo de Peter Pan, escrito por el escocés James Matthew Barrie. Esta relación podría estar fundamentada ya que este término es utilizado para referirse a una tierra en donde los clérigos han quedado atrapados y donde, debido a su humanidad, no podrían llegar a trascender nunca, además Gabriel también menciona que lo que ellos llaman el mundo de abajo es más un paraíso. Esto establecería una relación directa con este mundo fantástico de Peter Pan en donde los niños no crecen y en donde habitan cientos de criaturas fantásticas.

Por otro lado, la canción *The looking glass* remite directamente a la novela infantil de Lewis Carroll, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, o mejor conocida como *Alicia a través del espejo*. En esta canción, Gabriel conoce al Árbol del Conocimiento, el cual satisface sus deseos de saber más sobre el

mundo, pero, al mismo tiempo, le enseña solo lo que Gabriel debería hacer. Así le muestra las catacumbas de Roma en donde está el cáliz con las almas que debía liberar para salvar Avantasia. Esto podría entenderse como una reescritura del primer capítulo del libro de Carroll donde Alicia entra en el mundo dentro del espejo y encuentra el Galimatazo o el Jerigóndor que resulta ser un poema que leído a través del espejo narra cómo el héroe salva el país de las maravillas tras asesinar al Jabberwocky.

Finalmente, uno de los elementos que *The metal opera I y II* retoma de la ópera, pero que no hace parte de los elementos característicos de la ópera *rock*, es la representación musical de la visión maniquea de la obra. La contraposición entre el bien y el mal suele presentarse en las obras a partir de la polifonía de los cantantes, haciendo uso de los diferentes registros humanos para representar el bien (sopranos y tenores) y el mal (contraltos y bajos). Esto se ve reflejado en los álbumes de Avantasia en donde las voces graves y rasgadas están asociadas directamente con la Torre, el papa Clemente VIII, el obispo von Bicken y el alguacil von Kronberg; fray Jakob posee un registro intermedio entre estos, y personajes como Gabriel, Elderane, Lugaid Vandroy y Regrin se ubican en los agudos.

La numerología es parte importante de la concepción del mundo de Avantasia, ya que en su historia es un único dios y padre quien da nacimiento a los tres Magos del Universo, quienes a su vez crean el mundo físico y el espiritual, separados por siete sellos. El número tres se relaciona siempre con la divinidad y la santísima Trinidad cristiana y el siete es ampliamente reconocido como el número perfecto con el que se identifica a Jesús. La figura del Uno en el padre podría estar relacionada con el Dios del Antiguo Testamento que tenía características vengativas, aunque también cabría la relación con Cronos y sus ansias de destrucción del mundo creado por sus hijos.

Los ecos literarios en Avantasia

Las artes, como medio de expresión y dentro de su pluralidad, siempre encuentran una manera de

relacionarse entre sí y el vínculo entre la música y la literatura nunca ha sido ni distante ni oculta. A lo largo de la historia estas artes han conseguido, a través de representaciones conjuntas, obras magistrales. En el caso de *The metal opera I y II* de Avantasia es posible percibir que esta relación no se ha perdido con el paso de los años. Sin embargo, ni Avantasia ni Tobias Sammet son los inventores del álbum conceptual o la ópera *rock*, ni tampoco son la única banda de *heavy metal* que toma la literatura como referente para componer música.

Sin embargo, Avantasia, y por ende Tobias Sammet, no hacen un uso instrumental de la literatura, como muchas otras bandas, para la creación de un producto que busca reescribir una obra literaria o trasladarla a un medio diferente del que fue creado. En este sentido, a través de estos álbumes, se consigue utilizar elementos propios de la literatura para crear un universo ficcional con características literarias como la temporalidad, espacialidad, trama y atmósfera que se desarrollan en un medio completamente ajeno a la literatura. Avantasia transforma, dentro de su zona de trabajo, tópicos medievales que eran utilizados para recalcar el valor de la religiosidad a fin establecer una dura crítica en contra de la forma de proceder de la Iglesia y su relación opresiva con el conocimiento, representada a través de su propia simbología. Además, presenta una renovada visión de la ópera *rock* que establece relaciones con su antepasado directo, la ópera, para plantear una visión moderna de la historia y oponerse a sus contemporáneos respecto a la idealización temática de la Edad Media y el Renacimiento que hace el *power metal*.

De esta manera, se esbozan nuevas maneras de narrar que con la profundidad de la literatura logren a través de un medio diferente el nacimiento de grandes historias. Las posibilidades de crear narraciones complejas ya no estarían supeditadas a la extensión de una novela. Tomando como modelo los álbumes analizados aquí, sería posible entablar un diálogo más profundo a nivel compositivo y analítico entre la música y la literatura donde los sonidos contribuyan en la creación de un universo simbólico de mucha mayor profundidad y significación.

Referencias

- Agnoletto, A. (2012). *Opera rock: Genere di confine*. [Tesis de maestría, Università Ca'Foscari]. <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/1616/805436-1156710.pdf?sequence=2>
- Avantasia, T. S. (2001). *The metal opera I*. [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9MgMiQd4Was>
- Avantasia, T. S. (2002). *The metal opera II*. [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=p7jkTztZzm4>
- Black Sabbath. (1970). *Álbum Black Sabbath*. [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ISXnYu-Or4w>
- Borders, J. (2001). Form and the concept album: Aspects of Modernism in Frank Zappa's early releases. *Perspectives of New Music*, 39(1), 118-160.
- Christie, I. (2003). *Sound of the Beast: The complete headbanging history of heavy metal*. Harper Collins.
- Deep Purple. (1971). *The mule*. En *Fireball*. [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tfFdgpHhNv8>
- Dunn, S. y McFadyen, S. (2011, 11 de noviembre). *Metal evolution. Ep.10: Power metal*. Banger Films.
- Farley, H. S. (2009). Demons, devils and witches: The occult in heavy metal Music. En G. Bayer, *Heavy metal music in Britain* (pp. 81-104). Ashgate Publishing Ltd.
- Fisher, B. D. (2005). *A history of opera: Milestones and metamorphoses*. Opera Journey's
- House, A. (2011, abril). *Narrative music and the concept album: A case study of Nine Inch Nails "the down-guard spiral"*. [Tesis de grado, Wesleyan University]. <https://digitalcollections.wesleyan.edu/object/ir-1250>
- Phillips, W. y Cogan, B. (2009). *Encyclopedia of heavy metal*. Library of Congress.
- Stimeling, T. (2011, octubre). "Phases and stages, circles and cycles": Willie Nelson and the concept album. *Popular Music*, 30(3), 389-408. <https://doi.org/10.1017/S0261143011000213>
- Weinstein, D. (2000). *Heavy metal: The music and the culture*. Da Capo Press.
- Wiederhorn, J. y Turman, K. (2013). *Louder than hell: The definitive oral history of heavy metal*. It Books.