



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

La consolidación de la cultura *underground* a través del *Rock Art*
durante la década de los 70 en Inglaterra: el caso de *Pink Floyd*.

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA.

PRESENTA:

José Luis Bermúdez Arce.

Asesor: Lic. Fabián Mandujano López.

Abril 2014.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

A Dios, que ha sido mi sustento, aunque no lo haya notado durante 24 años de mi vida y haya sido tan visible como los últimos 2. Me ama a pesar de ser tan imperfecto, y ello con nada lo puedo pagar.

A mis padres. Como diría un célebre cantante de ritmo salsa: “de mi madre el cariño, de mi padre el esfuerzo, de los dos la esperanza”.

A mi hermano. Creo que sin sus golpes y represiones en el tiempo adecuado –a pesar de ser el menor- hubiera culminado pocas cosas, como ésta tesis.

A mi abuelo, el señor, intérprete y cantante José Luis Bermúdez Pacheco (QEPD). Me enseñó –lo poco que me pudo enseñar por el tiempo y la distancia- a cantar bolero, me <<inyectó>> música; me aconsejó en diversos *modus vivendi* los cuales hubiera entendido cada vez menos si no hubiera sido por él: el de poeta por naturaleza, el de escritor por convicción, el de investigador por accidente, el de artista por querer ser un <<científico loco>>.

A los Bermúdez, los Arce: mis otros 3 abuelos, aquellos tíos, primos, sobrinos segundos... ¡mi sangre! Todos aquellos que incluso con una simple frase <<lanzada al aire>> hicieron que este recolector de ideas a veces las formara en sueños.

A mis amigos, los de cada una de mis etapas en esta vida; familia en tiempos prolongados de dulzura y amargura, de sonrisas y de cólera.

A la geógrafa Martina Morales Vidal, profesora del Colegio de Ciencias y Humanidades plantel Naucalpan. Cuando más necesité un abrazo ella ahí estuvo, no supe si tenía hijos pero yo me sentía tan suyo. Ahora puedo decirle: valió la pena.

A la maestra Rosalía Velázquez Estrada (QEPD) y la doctora Ana Ortiz Angulo (QEPD). La primera inspiró con sus amenas charlas y clases este tema; la segunda hizo de un confuso muchacho un convencido estudiante de humanidades.

A mis exalumnos de la secundaria federalizada “Patria y Libertad” número ES-354-71, generación 2007-2010. Me enseñaron más de lo que yo les pude enseñar, y aun así nunca me han echado en cara tal hecho.

A mi asesor de tesis, Fabián Mandujano, ya que pocos como él en confiar en un proyecto como éste. Espero no decepcionarlo.

A los 4 sinodales que con sus atinadas observaciones hicieron que el trabajo quedara en condiciones de ser presentado.

A Juan Carlos Ortega Patiño, Gilberto Granados Hernández y Susana Maribel Rea Martínez, así como a mis amigos y hermanos en Cristo Jesús de Grupo Nueva Vida Atlanta. A pesar de mis desplantes y malos modos, se supieron mostrar amigos, en ocasiones una especie de padres, hermanos, compañeros de travesuras, aventuras diversas, guías en este trayecto tan banal llamado vida y hasta confidentes en tiempos donde callar era una opción que mi boca no quería tomar.

A Valeria Tomich Vela. Tu ayuda fue fundamental para la culminación de esta investigación. No merezco tanto y me das hasta de más.

A todo aquel que creyó y no en mi persona. Sin ustedes no hubiera podido hacer nada, fue muy causal que se aparecieran en momentos muy específicos en mi vida.

Índice.

1. Introducción.....	7
1.1. Objeto de Estudio.....	7
1.2. Hipótesis.....	18
1.3. Objetivo General.....	18
1.4. Objetivos particulares.....	19
1.5. Justificación.....	20
1.6. Estado del Arte.....	21
1.7. Marco Teórico.....	25
2. Definición de <i>Rock-Art</i>.....	31
2.1. Qué es el <i>Rock</i> . Contextualización musical, histórica, social y cultural.....	31
2.2. El rock y sus diferentes vertientes en Inglaterra desde su florecimiento hasta su consolidación en 1980.....	40
2.2.1. <i>Heavy Metal</i>	44
2.2.2. <i>Rock Punk</i>	46
2.2.3. <i>Rock Art</i>	49
3. <i>Pink Floyd</i>: de la psicodelia hasta el progresivo.....	56
3.1. Las raíces de los integrantes. Recorrido por la vida de los individuos....	56
3.2. <i>Arnold Lane</i> y su lanzamiento hacia un estrellato sorpresivo.....	59
3.3. La salida de Syd Barret de la banda. Acercamiento al fin del <i>Rock Psicodélico</i> y el inicio del <i>rock-art</i> (progresivo).....	70
4. Inmiscuyéndose en el otro lado de la luna: el climax de una nueva forma lírica.....	75
4.1. El regreso de <i>Pink Floyd</i> con Roger Water en el liderazgo de la banda y la consolidación de la agrupación.....	77
4.2. <i>Dark side of the moon</i> y el concepto de locura inglesa.....	84
5. De la locura como factor de libertad a la demencia en el discurso de <i>rock art</i>.....	95
5.1. Del diamante loco al perro voraz: el cambio de concepción de locura.....	97
5.2. <i>The Wall</i> : la protesta abierta al sistema capitalista como la pérdida de identidad individual y social.....	104

6. Conclusiones.....114

Fuentes.....123

*Entonces ¿qué? Oraré con el espíritu,
pero también oraré con el entendimiento;
cantaré con el espíritu,
pero también cantaré con el entendimiento.*

1 Corintios 14:15.

1. Introducción.

1.1. Objeto de estudio.

A partir del final de la Segunda Guerra Mundial y con el inicio de la Guerra Fría, Inglaterra se vio sumergida en una crisis económica y política provocada por los gastos generados por la reconstrucción de las ciudades destruidas durante la guerra por las Potencias del Eje, que sumados a los generados por la Primera Guerra Mundial, redujeron considerablemente la estabilidad económica inglesa.¹ Tanto la industria de manufacturas como la metalúrgica bajaron en forma catastrófica sus ganancias internas,² al mismo tiempo que las colonias de donde se obtenían las materias primas primordiales y con las que se podía comercializar los productos transformados buscaron poco a poco su independencia del Imperio.³

La caída de una economía que en ese tiempo se pensaba que era por lo menos de las 4 más firmes en todo el globo fue solamente la crónica de una muerte anunciada desde el siglo XIX. Mientras países como Estados Unidos y Alemania basaban sus economías en empresas que tenían un sustento tecnológico-científico considerable así como en la procuración de inmiscuirse directamente en los negocios, en Gran Bretaña era todo lo contrario: tenemos que los grandes empresarios ingleses preferían mantener su status social alto y no meter las manos en los negocios.⁴

Las ideas legadas por la cultura victoriana de un Estado que deliberadamente se abstenía de inmiscuirse en la economía dejó el paso libre a otros países que aspiraban al dominio económico,⁵ ya fuera capitalista o tiempo después comunista. En el caso de Gran Bretaña estas ideas se llevaron hasta sus últimas consecuencias, conformándose en una de las más fuertes causas para las graves pérdidas en el campo de la economía; tanto así, que hasta el dominio de

¹ Eric Hobsbawm, *Industria e Imperio* (Traducción de Gonzalo Portón), Barcelona, Editorial Crítica, 2001, p. 183.

² *Idem*, p 153.

³ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (Traducción de Juan Faci), 2ª edición, Buenos Aires, Editorial Crítica, 1998, p. 203-205.

⁴ Eric Hobsbawm, *Industria e Imperio... Op. Cit*, p. 160-163.

⁵ *Ibid.*

la metalurgia en donde los británicos estaban a la cabeza se perdió y sus empresas recayeron ante el avance tecnológico de Alemania y Francia.⁶

Los ingleses preferían mantener a la alza cuestiones que favorecían al embellecimiento de su apariencia social en vez de trabajar en la inversión a largo plazo. Cuando los empresarios llegaron a tener en sus manos el poder económico dejaron de soñar, ya que la ilusión se había cumplido: poder, a través del poder adquisitivo y las finanzas, llegar a ser parte de la aristocracia y de la jerarquía de la corona. A diferencia de los inversionistas de las demás naciones, los británicos dejaron a un lado sus intenciones de seguir avanzando. Cada generación era menos emprendedora, sabedora de que ya tenía un nivel social ganado desde la cuna.⁷

Así como se consideraba en épocas anteriores, tener el sello de comerciante (no sólo el microempresario, sino aquel que tiene en sus manos una gran empresa) empezó a ser cosa de desprestigio, de la cual sólo se podían desprender cuando se llegaba a ser un gran empresario, ya que podía adquirir el título de caballero. Los hijos de estos se internaban en este mundo aristocrático sin dificultad alguna, lo cual los bañaba directamente ya de otro tipo de cultura y mentalidad.⁸

A pesar de los tiempos de crisis que hubo en los primeros años del siglo XX (1905-1909), gracias a la infraestructura que se había formado en el siglo XIX los empresarios pudieron resistir los embates casi en su totalidad, por tanto solamente fueron a banca rota aproximadamente el 0.5% de las empresas.⁹ Los británicos, desde la segunda mitad del siglo XIX, ya se daban por bien servidos en un planeta donde los soñadores parecían ser los alemanes y los estadounidenses que buscaban alcanzar la punta del iceberg.¹⁰

Por otro lado, la mentalidad victoriana se caracterizó por una desmedida preocupación por la decencia, el nivel moral, un interés por las mejoras sociales (entendidas como el ascenso a un nivel más cómodo de vida), una conciencia

⁶*Ibid.*

⁷*Ibid.*

⁸*Ibid.*

⁹*Ibid.*

¹⁰*Ibid.*

por el deber y la rectitud, y el apego por la ortodoxia y la autoridad religiosa.¹¹ Estos últimos puntos se verían reflejados en la literatura y el arte del siglo XIX, donde a través del romanticismo se buscó la forma perfecta de expresar el bienestar que parecían tener.¹²

Lo que habían logrado los ingleses antes de 1840 a través del comercio y la conquista comercial-trasatlántica lo perderían gradualmente después del reinado de la reina Victoria gracias a su poca adecuación al mercado global, tanto comercial como tecnológicamente hablando. Por citar algún ejemplo, observamos que el negocio de la guerra traería mucho mejores ganancias para los estadounidenses. Tan solo revisemos las consecuencias de la Primera Guerra Mundial donde prácticamente la moneda giraba en un ambiente en el cual toda ganancia recía en el país del continente americano, que por ende, no dejaría con muchas alternativas a naciones como Alemania; este último aparte de pagar sus propia reconstrucción tenía que dar puntualmente una indemnización por costes bélicos tanto a sus vecinos europeos como a los Estados Unidos (EUA).¹³

Para la Segunda Guerra Mundial fue ya más evidente el declive inglés. En ese momento su economía dependía demasiado de los beneficios que podría dejarle la guerra, así como de la colocación de sus productos de exportación, situación complicada considerando que la competencia en el mercado mundial le había ganado ya la batalla. Incluso el mismo Winston Churchill se dio cuenta de la cuestión y empezó a hacer declaraciones en donde dejaba ver que el papel protagónico de Gran Bretaña en el mapa capitalista se tendría que dejar a un lado, para <<delegarle>> ese lugar a Estados Unidos, mientras los ingleses formaban de nuevo esa grandeza que los había hecho sobresalir de los demás.¹⁴

¹¹ Esteban Pujals, *Historia de la literatura inglesa*, Madrid, Editorial Gredos, 1988, p. 394.

¹² *Ibid.*

¹³ Aspectos como éste son lo que economistas de la época pudieron observar, señalando que en sí podría surgir una crisis estructural económica porque se descuidaron las formas en las cuales verdaderamente las naciones europeas occidentales podían reconstruirse. Para más detalles véase: John Maynard Keynes, *Las consecuencias económicas de la paz* (Traducción de Juan Uña), Barcelona, Editorial Crítica, 2002.

¹⁴ Ejemplos de estas declaraciones son los discursos de Churchill dentro y fuera de Inglaterra, en donde se habla de la reestructuración del Imperio. Para más detalles véase:

No obstante, la sociedad inglesa veía cómo otras naciones se inmiscuían en asuntos internacionales de gran importancia, por ejemplo el caso del Canal de Suez y la política nacionalista de Gamal Abdel Nasser, donde las tropas inglesas fueron prácticamente obligadas por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y EUA a retirar sus tropas del sitio, dejándolos a un lado del sitio de privilegio que antes tenían dentro de asuntos de esa índole. Aun cuando se esperaba que la reacción de la población fuera de agrado, no fue de ese modo; en una encuesta realizada para saber su opinión sobre el asunto encontramos que el 67% (a pesar de tener simpatía por las ideas liberales) votaron a favor de la permanencia en el conflicto, un 20% que debía retirarse y 13% mostró indiferencia.¹⁵

Mientras Churchill prometía que la hegemonía de los ingleses regresaría de un momento a otro, el mundo real dictaba cosas muy diferentes. Por los tratados de liberación y soberanía que promovió la ONU en 1945, los diversos países que eran parte de la corona tuvieron los argumentos necesarios para pedir y recibir su independencia: La India, Pakistán, Ghana fueron los beneficiados del asunto.¹⁶ No obstante, a Irlanda y Gales parecía no interesarles tanto la oferta y decidieron sujetarse en esos momentos al imperio británico tal y como lo estaban ya haciendo desde tiempo atrás.¹⁷

Las razones por las cuales se dejó a un lado a las colonias y se les permitió decidir a ellas mantenerse dentro del imperio se pueden resumir en 2 aspectos: el primero es que EUA presionó a través de la ONU para que fuera posible que los ingleses cedieran ante la petición aun cuando los isleños no se veían tan satisfechos con el asunto; el segundo es porque la Gran Bretaña en realidad no podrían mantener los territorios en su poder, dado la restructuración que necesitaba la metrópoli, por lo cual el Imperio dejó de procurar extenderse en

Winston Churchill, *¡No nos rendiremos jamás! Los mejores discursos de Winston Churchill* (Traducción de Alejandra Devoto), Madrid, La Esfera de los Libros, 2005.

¹⁵ Véase: Duncan Townson, *Breve historia de Inglaterra* (Traducción de Paloma Tejada Caller), Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 436-471.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

territorio físico, para hacerlo a través de la competencia comercial. Esta estrategia se formula en las entrañas del partido conservador inglés.¹⁸

A pesar de que parecía que el pueblo se podía hartar de las estrategias fallidas de un partido conservador que no entregaba buenas cuentas al instante, la población en un primer momento les tuvo confianza. Entre 1945 y 1970 las urnas apuntaban a los conservadores a favor; aun cuando hubo dos periodos del partido laborista, la gente parecía tener esperanza y fidelidad a las convicciones de una idea conservadora que prometía hacer resurgir de las cenizas a Inglaterra¹⁹. No obstante, el concepto de sociedad al estilo victoriano empezó a perder la popularidad que antes tenía.²⁰

Al mismo tiempo, debido a la conquista del capital estadounidense en la isla, los ingleses se empezaron a ver inundados de los productos estadounidenses, claros ejemplos (y de los más importantes) son la televisión y los servicios de entretenimiento que se transmitían por la misma.²¹ La propagación de éstos promovía una idea acerca de que la diferencia de calidad de vida en relación al pasado no era notoria, pues cuestiones como la adquisición de productos tecnológicos permitía al consumidor encontrar satisfacción en ellos.²²

Dentro de este contexto, la juventud no encontró un sentido de identidad fijo como en otras épocas. Las razones las económicas que anteriormente hemos señalado y la apertura a nuevos horizontes y realidades dentro y fuera del continente hicieron notar que el tiempo de inestabilidad no había sido privativo de un sólo lugar, pero parecía que en la isla británica encontró dónde sostenerse.

Durante la Segunda Guerra Mundial los jóvenes ingleses se mantenían ocupados por el servicio militar y con la necesidad de fabricar más armamento y materiales como materia prima para la creación de este, se ampliaron los horarios de trabajo, abriendo oportunidad de trabajar tiempo extra o tener 2 turnos en una fábrica. De tal suerte, las posibilidades de empleo y la

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Véase: W. A. Speck, *Historia de Gran Bretaña* (Traducción de María Eugenia de la Torre), Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1996, p. 242-272.

²⁰ Véase: Eric Hobsbwan, *Historia del siglo XX... Op. Cit.* p. 403-430.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

remuneración por el trabajo, era las suficiente como para mantener cierto nivel de vida que resultaba confortable.²³ Pero al final del conflicto bélico el servicio militar dejó de ser obligatorio, el número de reclutas que se enlistaban al ejército bajó dos terceras partes y las posibilidades de tener los medios económicos que pudiera satisfacer las expectativas del individuo fueron cada vez más escasas: se dejaron de producir armas, por ende metales, lo que dio como consecuencia despidos y reducción de horarios para laborar y con ello la limitación de percibir más dinero²⁴.

A pesar del aumento de sueldos (que son considerados como los mejores de la historia de Inglaterra) la mejora pareciera ser virtual y relativa. Había tal vez más papel moneda qué gastar, pero su valor estaba muy devaluado. De estar años atrás a la par con el dólar estadounidense, en esos momentos llegó a caer hasta tener un valor de 2.40-2.80 libras por dólar.²⁵ De tal suerte que, si no se podían mantener austeramente, mucho menos tendrían acceso a ciertos lujos, lo que podría implicar el ingreso a una de las 8 universidades del país²⁶. Para la década de los 60 el paisaje de las ciudades se caracterizó por tener cada vez más jóvenes con aspiraciones frustradas y sin un espacio académico/empresarial para desarrollarse adecuadamente.²⁷

Ante las alternativas culturales que eran poco apegadas a la realidad, los ojos de la juventud apuntaron a otros círculos; para ser específicos, los estadounidenses. Como ya habíamos mencionado, diversos programas de televisión producidos en EUA se empezaron a transmitir en Inglaterra, con ello programas que contenían diferentes temáticas son observados por los jóvenes. Una de aquellos tópicos fue la música, que impulsó un gusto tremendo por la música *blues* en la isla.

El ritmo proveniente de Nueva Orleans (EUA) tenía algo de lo que las expresiones culturales inglesas carecían: una ficción que tenía lugar dentro de

²³ *Ibid.*

²⁴ Véase: W. A. Speck, *Op. Cit.*

²⁵ Duncan Townson, *Op. Cit.*, p. 436-471; W. A. Speck, *Op. Cit.*

²⁶ Véase: Eric Hobsbawn, *Historia del siglo XX... Op. Cit.*, p. 403-405.

²⁷ Véase: "My generation" [Episodio de serie de television] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *Seven ages of rock* [Serie de television], Londres, BBC London, 2007.

una realidad palpable y no solamente artística. Esto quiere decir que si bien la narrativa no tiene la obligación de mostrar un sentido empírico de la realidad, contiene en su código lingüístico ciertas expresiones y situaciones particulares para mostrar emociones y sentimientos causados por algunos eventos de esta, lo cual llamó la atención tanto de la población afroamericana estadounidense como de los jóvenes ingleses, a partir de temas acerca de las relaciones de pareja o injusticias sociales que sí podían tener lugar más allá de lo metafísico y situarse dentro de algo que *fue* dado.²⁸ Se podían ver reflejados los sentimientos de una facción numerosa de una generación de jóvenes ingleses que sentían que el *blues* evidenciaba la situación que ellos estaban pasando en Inglaterra.

El *blues* en el país norteamericano ya era algo pasado de moda, pero la forma en que expresaban sus cánticos hombres como B. B. King llegaba a causar la empatía de un gran número de jóvenes ingleses, ya que reflejan el sentir melancólico de las clases populares en EUA el cual adaptaron a <<su verdad>> los jóvenes ingleses, así que en la isla los jóvenes tomaron esta música como si incluso hubiera surgido dentro de los límites del Imperio Británico.²⁹

A partir de esto se empezaron a formar aglomeraciones llamadas *Ghettos* en donde los jóvenes a través del alcohol y la música *blues* buscaban fugarse un rato de la realidad.³⁰ Según la BBC, en los barrios bajos de Manchester y Liverpool fueron populares este tipo de lugares. Ahí mismo empezaron a formarse grupos musicales como *The Rolling Stones*, *The Who*, *The Yardbirds*, entre otros; que interpretaban los *covers* de sus cantantes de *blues* favoritos³¹. Estas agrupaciones muchas de las veces interactúan a la hora de presentarse en alguno de estos sitios, así como en fiestas y cuestiones más personales, por lo que empezaron a entablar relaciones de compañerismo de profesión e incluso de amistad.³²

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Véase: *Ibid.*; "Britain Invades, America fight back" [Episodio en serie de televisión] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [Serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

El *Blues* contaba, aparte del mensaje, con algo a su favor: es relativamente fácil de interpretarlo, ya que los acordes de guitarra y las percusiones de la batería son fáciles de reproducir.³³ No obstante, para mediados de la década de los 60, los ya famosos grupos ingleses no se conformaron con simplemente interpretar música de otros grupos y empezaron a realizar sus propias composiciones, a acelerar los ritmos del blues y a tocar los instrumentos a un volumen más fuerte cada vez, lo cual causó que se formara lo que hoy en día conocemos como música *Rock*.³⁴

El ritmo encantó a toda juventud de la nación, pero encontró su antítesis con las buenas costumbres victorianas, ya que mientras las primeras manifestaban un grado de rebeldía y placer sexual las segundas se encargaban de censurar y condenar tales contenidos. La razón fue simple: eran temas demasiado viscerales, así como <<obscenas>> las formas de expresarlo para una sociedad acostumbrada a los buenos modales y al refinamiento del ser, como la era victoriana.³⁵ A pesar de las críticas el ritmo siguió propagándose en cada rincón de la nación, y aun traspasando fronteras. Cuando hubo la internacionalización de los grupos de *Rock* el ritmo tuvo gran aceptación en el continente americano, las propuestas musicales de los grupos británicos fueron tan bien recibidas que a partir de 1967 empieza una época musical en Estados Unidos llamada *The British Invasion*: la proliferación de grupos ingleses en el suelo, la radio y la televisión estadounidense.³⁶

No obstante, llegado el final de 1968 y el inicio de 1969 la proliferación de movimientos estudiantiles y el uso de sustancias prohibidas por la ley, haría que diversos grupos y personajes que pertenecían al gremio del *Rock* se relacionaran a tales asuntos, lo cual provocó que el respeto que habían ganado estos en diferentes sectores de la sociedad lo comenzaran a perder. Cosa que, ya habían

³³Véase: "My generación" [Episodio de serie de television], *Opt. Cit.*

³⁴ Aquí haremos una acotación pertinente, ya que *Rock 'n' Roll* y *Rock* -desde nuestro punto de vista- no son lo mismo. Hablamos de *rock 'n' roll* como aquel ritmo que suena más acelerado, que propicia que se baile en pareja y la temática va enfocada a la diversión espontánea y a la libertad de poder actuar de tal forma. Para el rock el sonido es más lento por la misma influencia tan fuerte que tiene del blues, sumado a que sus letras son de situaciones más reales en torno a la vida y el pensar cotidiano. Más adelante nos encargaremos de despejar con mayor claridad el concepto.

³⁵ "My generación" [Episodio de serie de television], *Opt. Cit.*

³⁶ *Ibid.*

estado previniendo músicos desde hace tiempo como Bob Dylan³⁷ e incluso filósofos como Theodor Adorno.³⁸

Tanto Dylan como Adorno propusieron que la música debía transmitir algo más que simples temas sin sentido, en donde el contenido intelectual en verdad fuera de calidad y propusiera una idea con más sustancia. Los dos desde sus esferas concordaron en que la música había llegado a un declive donde el arte en cuestión se ha desvirtuado gracias a un mercado cada vez más demandante de cantidad y no de calidad.³⁹

La competencia entre empresas disqueras en esos momentos se concentraba en ver quién sacaba el éxito del momento y cuando ya no funcionaba era fácil dejar a un lado un proyecto para dar pauta al siguiente.⁴⁰ Cuando empezaron a morir personajes idolatrados como Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin, considerados como la élite del *Rock* y algunos espectáculos empezaron a verse frustrados por diversos disturbios generados por las malas organizaciones, la euforia juvenil por el movimiento musical fue menguando, al grado que se pensaba en otras secciones de la sociedad inglesa y estadounidense, que sólo se había tratado de un momento de rebeldía injustificado con un pronto estallido y de un rápido final.⁴¹

Parecería que así como llegó el rock del mismo modo se iba, no obstante, tanto en Inglaterra como en Estados Unidos empezaron a surgir y sobrevivir algunas agrupaciones que harían cambiar la música *Rock* hacia vertientes interesantes. Mientras en 1968 empezaba el declive de los *padres del rock*⁴² comenzaban a darse a conocer agrupaciones que serían los pioneros de subgéneros como el *Rock Punk*, el *Heavy Metal* y el *Rock Progresivo*. Las diversas vertientes tenían

³⁷ Véase: Howard Sounes, *Bob Dylan. La biografía* (Traducción de Marta Aguilé), Barcelona, Grupo Editorial Random House, 2002; y S. Guillen y Puente, A, en *Psicodelia Americana. El sonido de la contracultura*, Lleida, Editorial Milenio, 2007, p. 29-38.

³⁸ Véase: Theodor Adorno, *Sobre la música* (Traducción de Marta Tafalla González y Gerard Vilar Roca), Barcelona, Editorial Paidós Iberoamérica, 2000.

³⁹ Véase: *Ibidem*; S. Guillen y Puente, A, *Psicodelia Americana. El sonido de la contracultura*, Barcelona, Editorial Milenio, 2007.

⁴⁰ "Britain Invades, America fight back" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

⁴¹ Basta recordar la mala organización de unos de los espectáculos de The Rolling Stones en Estados Unidos, donde se le dio la misión de resguardar al grupo de los *Hell Satans*. Véase: "My generation" [Episodio de serie de televisión], *Op. Cit.*

⁴² Para más información véase: *Ibid*; S. Guillen y Puente, A, *Op. Cit.*, p. 109-115.

en esencia lo que los iniciadores poseían para aquel momento pero innovando en algunas de las estructuras, tanto musicales como líricas.

En el caso del llamado *Rock Art* o *Rock Progresivo*, la idea era transmitir el concepto de seres humanos que pensaban, reflexionaban y sentían un medio ambiente de manera más <<intelectual>>, tomando problemáticas e inquietudes sociales diversas, pero desde una perspectiva más estudiosa, apegada a formas de expresión más refinadas y no sólo a la expresión vaga de una idea. Todo esto, a través de la experimentación musical y de situar al humano como un ser pensante más allá de lo referente a la política. Parecería que al principio (mediados de 1968) la idea sería muy tomada a menos y que su influencia sería poca por ser una temática algo difícil de digerir, ya que en ese momento el ambiente músico popular estaba saliendo del ambiente *Psicodélico*, por lo cual se pronosticaba un rotundo fracaso para el nuevo género. No obstante, los resultados que tuvo en Inglaterra nos pueden dar otra perspectiva.

Grupos oriundos de EUA no fueron tomados muy en serio por los grandes empresarios de la música en su tierra natal en la década de los 70,⁴³ a pesar de que tuvieron su momento de interés en el ambiente de la música con miras a la comercialización, en el país norteamericano la industria musical se orientaba orillaban más a la producción de *Música Disco, Heavy Metal, Pop, Pop Rock y Hard Rock*⁴⁴. No obstante, en Inglaterra el *Rock Art* de *Pink Floyd, Genesis, Roxy Music, David Bowie*, etc; saturaron las listas de popularidad y alcanzaron los sitios de privilegio con sus propositivas combinaciones.

⁴³ Por ejemplo, los aportes artísticos de The Velvet Underground no giran en los discos vendidos, sino en las bandas que fueron influenciadas por su música. Véase: "Art Rock-White Light/White Heat" [Episodio de serie de televisión] en Robert Murphy (Productor), Robert Murphy, *Seven ages of rock* [Episodio de serie de televisión], Londres, BBC London, 2007.

⁴⁴ "The 70's have a nice década" [Episodio de serie de television] en David R. Axelrod (Director), *La historia del rock & roll* [Episodio de serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

El *Rock Art* no sufrió tanto los ataques moralistas que durante todo su existir tuvieron otros géneros como el *Heavy Metal*⁴⁵ y el *Punk*⁴⁶, ya que su mensaje pareció tener mejor adaptación al mercado musical, al no meterse tan abiertamente –aunque si lo hacía y con gran fuerza- en cuestiones de política, religión y aspectos relacionados a las buenas costumbres. No obstante, su contenido nos hace ver la mirada de un sector de la juventud que también observa su entorno, lo escudriña e interpreta de una forma muy peculiar.

De todos los grupos de tal corriente musical *Pink Floyd* resaltó tanto por sus ventas de discos, los sitios de privilegio que ocuparon dentro de la listas de popularidad inglesas en tal temporalidad, así como también por la manera en la que realizaron sus producciones, ya que echaron mano de recursos incluso extramusicales para realizar su obra (como estadísticas) y que después podremos ver que influenciaron más adelante a artistas e industria en la creación de sus productos. De tal suerte, en este estudio nos centraremos en el análisis de las letras de las canciones del ya mencionado grupo entre los años 1968-1980.

Escogimos tal lapso ya que fue cuando el grupo musical y el género en cuestión encontraron cabida dentro de Inglaterra y su población juvenil, encontrando tanto artistas afiliados a tal idea musical, como una identidad dada por la expresión artística y aceptación del público, en un momento importante dentro de la sociedad inglesa. Con ello nos acercaremos a los intereses tanto juveniles como artístico-empresariales para la elaboración de *Rock Art* y la mutación de tal producto musical durante la temporalidad y el espacio histórico ya señalado, conociendo algunos de los modos con los cuales se propagaban las ideas contraculturales a través del arte en Inglaterra y cuáles fueron los resultados en la sociedad frente a la propuesta dada por Pink Floyd y sus contemporáneos..

⁴⁵“Heavy Metal. Never say never” [Episodio de serie de televisión] en, Robert Murphy (Productor), Robert Murphy (Director), *Seven ages of rock* [Episodio de serie de televisión], Londres, BBC London, 2007.

⁴⁶ “Punk Rock. Blank Generation” [Episodio de serie de televisión] en, William Naylor (Productor), Robert Murphy (Director), *Seven ages of rock* [Episodio de serie de televisión], Londres, BBC London, 2007.

1.2.-Hipotesis.

Encontraremos en la lírica (letra de las canciones) de Pink Floyd dos puntos importantes a considerar. En primer lugar el reflejo instrumental y lírico que todavía estaba latente de la música *Psicodélica* y de protesta de la década de los 60, dándonos cuenta hasta dónde pudieron todavía resistir y sobrevivir las ideologías de tal corriente musical. También podremos observar las condiciones socioculturales que se dieron para generar música con una alta carga de crítica hacia la cultura oficial inglesa sin ser señalados como anarquistas, socialistas, comunistas o miembros de alguna otra corriente ideológica que estuviera contraria al ideal del Estado, lo que permitió al grupo permear y pasar a formar parte de la cultura oficial inglesa.⁴⁷

En segundo lugar encontraremos descripciones de la sociedad inglesa en la década de los sesenta según la visión del grupo en cuestión y tendremos un mayor panorama del gremio musical del *Rock Art* y de los jóvenes de la temporalidad en cuestión. De tal suerte que al mismo tiempo que se conoce el ambiente artístico y social en el cual grupos como éste encuentran lugar dentro del gusto popular, también se pueden extraer descripciones que hacen alusión a los habitantes de la isla en ese tiempo-espacio, para comprenderles desde una mayor perspectiva a través de sus manifestaciones artísticas.

Finalmente señalaremos cómo para *Pink Floyd* y el movimiento de *Rock Art*, lo que impulsó su éxito hasta estar dentro de la cultura popular⁴⁸ y oficial durante los tiempos ya señalados, fue una propuesta que cayó de manera adecuada al público que se veía identificado en las letras que, a pesar de no entender el mensaje neto, gracias a la combinación de diferentes aspectos musicales y

⁴⁷ La cultura oficial inglesa es aquella que se formó a finales del siglo XIX y principios del XX, conocida también como cultura victoriana; propuesta de orden social de las clases sociales altas y del Estado inglés. Tal corriente aboga –como veremos más adelante en esta investigación- por el refinamiento y los buenos modales para hacer frente a las costumbres y tradiciones de la cultura popular inglesa. En ocasiones incluye ciertos aspectos de las propuestas populares y contraculturales, pero jamás pierde su sentido primario de elegancia y distinción frente al “salvajismo”. Véase: Eric Hobsbawn, *Industria e Imperio... Op. Cit*, p. 160-163

⁴⁸ Entiéndase como cultura popular inglesa aquella adecuación que hicieron las clases populares a su realidad de la propuesta de Estado de orden social (cultura victoriana), cambiando de forma pero no de perspectiva, teniendo a la aristocracia como meta a alcanzar. Véase: *Ibid.*

visuales, contemplaron como atractiva y consumible la propuesta, por ser considerado tanto por el público como por el gremio músico popular un reflejo de su realidad, así como un producto de innovación artística. Todo esto hizo que el paso de la cultura *underground* a la oficial fuera más fácil de realizarse –a pesar de no plantearse como tal- de lo que se esperaba.

1.3. Objetivo General.

Analizar a través del estudio de caso del grupo *Pink Floyd* (enfocándonos en la lírica de sus canciones) cómo aspectos y medios de expresión artística de los movimientos contraculturales durante la década de los setenta (como la música) fueron formando parte de la cultura oficial inglesa, en donde convivieron con elementos contradictorios como los códigos victorianos.

1.4.-Objetivos particulares.

a) Dar un concepto del *Rock-Art* y señalar que lo diferencia de otros ritmos y vertientes del *Rock* para poder situar a *Pink Floyd* desde el campo artístico específico en que se desenvuelve.

b) Estudiar al grupo desde sus inicios para entender cuál es la propuesta musical de la subcorriente del *Rock* ya mencionada, de tal forma que indagaremos de manera general en la vida de los integrantes del grupo (inicios, influencias, despidos, contratación de ciertos integrantes, etc).

c) Analizar la letra de las canciones de los discos más representativos del grupo, haciendo una separación entre dos periodos: antes y después del *Meddle*. Esto es para comprender cómo el mensaje se va adecuando ante la mutación de los diversos sonidos, musicalizaciones, avances tecnológicos y géneros que hay en tal periodo, y el cómo es que se pretende llegar a la fibra sensible del consumidor, tratando de que se comprendiera su propuesta artística y que penetrara en la conciencia de la colectividad al mismo tiempo que se satisfacía las necesidades intelectuales e individuales de la agrupación y sus miembros. Todo lo ya

mencionado será tratado dentro de una contextualización social, cultural y musical prudente a cada momento.

1.5.-Justificación.

El presente trabajo es relevante en un primer momento para el historiador como tal, ya que aborda una de las tantas vertientes en las cuales la investigación es breve: tomar los movimientos artístico-culturales. Desmenuzar mensajes en los cuales podemos encontrarnos una visión de la realidad, confrontarlas con otros discursos y analizar intenciones y propuestas para poder situarlas en su debido contexto enriquece la comprensión de la realidad sociocultural del pasado. Es importante tomar el análisis de estos procesos, pues estudiarlos muchas veces productos culturales como la música han sido estudiados por algunos círculos de producción informativa y de entretenimiento (programas y series de televisión) como sólo algo de carácter anecdótico.

Abundan los trabajos descriptivos donde se hace referencia solamente al contenido de la obra y se trata de explicar por sí misma: se hace alusión a la vida del artista, se contextualiza un poco; pero no se profundiza ni en la intencionalidad, ni tampoco en la forma en la cual fue recibida por el consumidor. Así pues, para efectos prácticos de nuestra investigación, podemos señalar que los trabajos de los estudiosos dedicados al *Rock* en nuestro país forman muchas veces trabajos apologéticos, los cuales descuidan en algunos momentos un campo más social y terminan haciendo una simple descripción del objeto, teniendo en cuenta que ello no es historia del arte o la cultura, sino una simple descripción de la obra.

Es por ello que parece pertinente tener un análisis en donde no sólo el *Rock* sino más géneros musicales puedan ser valorados, tomados y estudiados dentro del campo histórico con más herramientas que la mera descripción; por ejemplo la lírica, cuando exista. Es menester que también lleguemos a poner el objeto dentro de una esfera más amplia –como es la social- y que a través de diversos sistemas como lo es la cultura, se pueda no sólo dar una gama más amplia de interpretación de la obra sino que incluso se llegue a conocer una sociedad y sus

diferentes vertientes de expresión, interacción interpersonal, lenguaje, gustos, modas, etc.

Es así como el presente trabajo ofrece una forma de ver la historia de la música de manera coherente sin caer en tecnicismos musicales. Un campo en el cual se abren las posibilidades de estudio no sólo a lo que se refiera a lo cultural, sino también a lo económico o empresarial, entendiendo que son parte de la producción cultural pero que cada rubro por su parte también puede dar aristas importantes para entender no el tema que nos atañe sino incluso otros, como el político o el social.

Nos enfocamos a lo sociocultural pero es de trascendente importancia también tocar otros para la mayor asimilación de los puntos en cuestión, los cuales son temas que no están tan ajenos al historiador y que se puede apoyar constantemente para comprender tales temas.

1.6.-Estado del arte.

En lo que se refiere a la historia de la agrupación tenemos en realidad muy poco y no pasan de ser en su mayoría apologías, biografías, datos técnicos y curiosos de sus grabaciones, que si bien son importantes no nos aportan un análisis más profundo. En libros como *Shine On* se puede ver de manera marcada que su intención es mostrar a los simpatizantes de la agrupación y ciertas efemérides importantes que la producción de Sony Music Entertainment considera como relevantes.⁴⁹

No obstante, hay algunos autores que en sí se enfocan al análisis de las letras de las canciones del grupo, haciendo una fragmentación de la lírica e indagando en su significado. Tales son los casos, por ejemplo, de Fernando Forcada⁵⁰ y Andy Mabbet⁵¹, que toman las canciones y dan una interpretación muy acertada

⁴⁹ Nick Mason, Gilmour David, *et. al. Shine on* (Traducción de Mario Gómez), Córdoba, Sony Music Entertainment, 2001.

⁵⁰ Fernando Forcada, *Pink Floyd, más allá del muro*, Madrid, Editorial Milenio, 2006.

⁵¹ Andy Mabbet, *Guía musical de Pink Floyd* (Traducción de Ana Laura Ortega), México, Grupo Editorial Tomo, 2001.

del cada uno de los discos, así como también las van relacionando con las experiencias de la banda en el momento de la grabación.

Como podemos ver, la gran mayoría de las biografías, autobiografías, monografías y escritos diversos referentes al rock, por lo regular son cortadas con la misma tijera: los autores son periodistas que si bien cuentan con los recursos para poder acceder a un conocimiento más profundo que el mero amor/odio por su objeto de estudio, no llegan a indagar más allá de las bandas *en-sí-mismas*. Tenemos estudios donde la sociedad no toma un papel primordial más que el de espectador de <<deidades estelares>> que brillan tan fuertes y que deslumbran por su grandeza.⁵²

El agente social toma un papel secundario o incluso nulo en este tipo de obras, lo referente a la cultura en el mismo tenor y las estrellas musicales simplemente son innovadoras por instinto, sin que en realidad su entorno social forme parte de sus productos. Algunas otras obras toman el pretexto del *Rock* para indagar en las formas como se puede presentar el consumismo en una generación. No obstante, volvemos a lo mismo: los textos hechos por periodistas por lo regular dejan a un lado el sentido social para enfocarse en las formas y modos de la intencionalidad de los intérpretes/autores/cantautores del rock, el cómo se presenta su discurso.⁵³

Dentro de los estudios históricos pareciera que los historiadores del arte se han enfocado más en dar una explicación de la obra, tomando el marco sociocultural como simple escalón para poder llegar al *significado-en-sí* de cada una de las composiciones artísticas.⁵⁴ Tenemos que entender que en sí es una de las grandes labores que tienen ellos, no obstante, la misma rama de estudio muchas

⁵² Tenemos por ejemplo: Mark Hertgaard, *Los Beatles. Un día en la vida* (Traducción de Irene Saslavsky), Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995.

⁵³ Podemos ver los ejemplos diversos, entre ellos algunas tesis: Nestor Leandro Hernández. "Rock 101: idea musical", Tesis de licenciatura en Comunicación, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2008; Hugo Rodrigo Galván Badillo. "Rock impop: la presencia del rock mexicano en la lista de popularidad top 40 (1956-2006)" Tesis de licenciatura en Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. 2012.

⁵⁴Véase: Violeta Torres Medina, *Rock-Eros en concreto. Génesis e historia del rockmex*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

veces se limita a hacer solo esto y no tocar otros puntos relevantes que pueden encontrarse fuera de la misma obra.⁵⁵

Esto en realidad es normal, ya que los estudios culturales relacionados con una pieza musical o artística son en sí nuevos. Si bien la historiografía mundial nos ha mostrado a través de Marc Ferro⁵⁶, Carlo Ginzburg⁵⁷ y Robert Darnton⁵⁸ que el historiador puede analizar a la cultura desde archivos inquisitoriales, obras cinematográficas y hasta cartas de amor, y no solo buscar términos directamente políticos como tradicionalmente se ha manejado, también han quedado vacíos interpretativos en torno a un tema que en realidad da para mucho más que algunos artículos de opinión y ensayos. Como ha sido el caso de científicos sociales en México que antes de 1990 solamente tocaban los temas a través de algunos ensayos.⁵⁹

No fue sino a partir de la década de los noventa que las ciencias sociales empezaron en desmenuzar expresiones artísticas para dar cuentas de la sociedad y sus expresiones.⁶⁰ Por ello podemos entender que historiadores de manera tardía y un poco acelerada como Eric Hobsbawn traten estas manifestaciones de manera superficial y no les interesa tanto profundizar en esta vertiente.⁶¹

Durante este periodo, las técnicas sociológicas y antropológicas se empezaron a renovar, y encontraron diferentes alternativas con las cuales las ciencias sociales se pueden apoyar para dar un sentido explicativo más amplio a una investigación.⁶² No obstante, dentro de los estudios humanísticos sobre el tema encontramos en algunas ocasiones que se trata de forzar las diversas ideologías

⁵⁵ Véase: Jacques Thuiller. *Teoría general de la historia del arte* (Traducción de Rodrigo García de la Siena Pérez), México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

⁵⁶ Véase: Marc Ferro, *¿A quién le pertenecen las imágenes?*, París, Dossier, 2001.

⁵⁷ Véase: Carlo Ginzburg. *El queso y los gusanos: el cosmos de un molinero del siglo XVI* (Traducción de Francisco Martín), Barcelona, Muchnik Editores, 1997.

⁵⁸ Véase: Robert Darnton. *Edición y subversión. La literatura clandestina en el Antiguo régimen* (Traducción de Laura Vidal), México, Fondo de Cultura Económica, Colección Noema, 2003.

⁵⁹ Véase: Nestor García Canclini, *Culturas populares en el capitalismo*. México, Editorial Grijalbo, 2002, p. 13-85.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Véase: Eric Hobsbawn, *Historia del siglo XX...Opt. Cit.* p. 403-430.

⁶² Nestor García Canclini, *Op. Cit.*, p. 15-20.

y corrientes filosóficas que apoyan la interpretación. Desde el marxismo hasta el posmodernismo hacen aparición y tratan de encapsular un tema dentro de un cajón prefabricado, sin tratar de llegar a acuerdos para llegar a ser aún más objetivos.⁶³ Tal es el caso de los estudios, por ejemplo, que ha sacado la revista *Colmena*, publicación de estudiosos de la Universidad Autónoma del Estado de México.

A pesar de todo, hay estudios relevantes en torno al *Rock*, que tocan las cuestiones culturales con tal delicadeza que hacen ver a la misma sociedad como un factor predominante no sólo para la existencia de la obra, sino también para su consolidación en un mundo que produce a demasía música de lo más diversa. Uno de esos casos es el de Sergio Guillén Barrantes y Andrés Puentes Gómez con su obra *Psicodelia Americana. El sonido de la contracultura*, ya que contextualizan la forma en el que este movimiento va sucediendo en un país como Estados Unidos a finales de la década de los 60 y las condiciones para que naciera, floreciera, se reprodujera y finara en un lapso muy efímero.⁶⁴ A pesar de que toma para cada capítulo como mera introducción el ambiente social para explicar el contexto musical, nos parece que es un buen intento –aunque inconcluso- por relacionar política, sociedad y cultura.

Otros como Jean-Marie Seca,⁶⁵ Luis Ángel Abad⁶⁶ y Adrián de Garay Sánchez⁶⁷ prefieren teorizar un poco más en torno al tema, pero teniendo bien en claro que sociedad, cultura y manifestaciones culturales son conceptos diferentes aunque van íntimamente ligados. En el primer caso, el objeto de estudio de Seca es la cultura *underground* en Francia, pero visto desde un aspecto etnográfico, tomando en cuenta cómo es que productores artísticos, economía y sociedad

⁶³Tenemos algunos ejemplos: Rush Martínez, “Acerca de la ideología del rock. Una meditación en torno a la contracultura” en *La colmena*, México, Enero-Junio 2009, Enlace: [<http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2061-62/Aguijon/RG.html>]. Fecha de consulta: 12 de agosto de 2012; Marlenne Franco Nava, “Culturas juveniles, desvalorización y desencanto de la sociedad contemporánea” en *La colmena*, México, Enero-Junio 2009, Enlace: [http://www.uaemex.mx/plin/colmena/indice_general/Indice_La_Colmena_nums_1_79.pdf]. Fecha de consulta: 12 de agosto 2012.

⁶⁴Vease: S. Guillen y Puente, A., *Op. Cit.*

⁶⁵ Jean Marie Seca, *Los músicos underground* (Traducción de José Miguel Gonzáles Marcen), Barcelona, Paidós, 2004.

⁶⁶ Luis Ángel Abad, *Rock contra Cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

⁶⁷ Adrián de Garay Sánchez, *El rock también es cultura*. México, Universidad Iberoamericana, 1993.

son factores que interactúan en un espacio más allá del físico, como es el conceptual que a la vez que se contradice, confirma su propia ideología.

El trabajo de Seca aporta aspectos metodológicos, no obstante descuida un poco la situación política del momento, cosa que considera poco relevante para sus propósitos. Para Luis Ángel Abad el tratar el *Rock*, consiste en ver el cómo una sociedad sumamente capitalista, puede llegar a contradicciones tan bastas como estar en contra de lo que implica <<ser>> en una cultura como esa, al mismo tiempo que se es parte del sistema y se puede llegar a sacar jugo económicamente a partir del mismo mensaje de lucha.

Uno de los análisis científico sociales más interesantes es el de Adrián de Garay Sánchez en *El rock también es cultura*, donde contextualiza en varias formas el ambiente donde el *Rock* mexicano se mueve y después se desplaza a teorizar las formas en las cuales la sociedad se va apropiando de una cultura que cada vez se ve más próxima a ella. Independientemente del estatus social donde pertenece el joven mexicano no deja de llamar su atención y dirige su mirada al material producido en territorio nacional.

Como podemos observar la producción en torno al fenómeno cultural del *Rock* es basta, no obstante podemos concluir que tiene diferentes intereses. Se separa en dos ramas: la más extensa es aquella que busca mitificar un grupo musical, uno de los subgéneros o despotricar contra ellos; la otra, la que trata de dar una explicación a este vasto objeto de estudio a través no solo de su significación en sí misma, sino que desea abarcar de manera científica su sentido sociocultural.

1.7.-Marco teórico.

A través de la historia, los movimientos artísticos han inundado el espacio y mentalidad colectiva de la humanidad, sea para la persuasión hacia cierta ideología política, económica, social o por el interés individual de ver reflejado su sentir y darlo a conocer a los demás. Lo que podemos asegurar es que por lo regular estos dejan un vestigio, el cual sobrevive al paso de los años y puede llegar a nuestro presente y así, a través de diversos estudios y perspectivas podemos conocer más a fondo el panorama de una sociedad. Cuando no pasa

ello entonces damos por olvidado aquello que pudo arrojar una verdad que serviría para la mayor comprensión del humano del ayer.

Nosotros somos unos entes sociales, nuestras formas de expresión diversas tienen que ver con la temporalidad en la que vivimos, así como todo aquello tangible e intangible –ideologías, filosofía, ética, etc- que nos rodea, lo cual por lo regular llamamos *ambiente social*. Esto nos puede dar señas del *significado-en-sí* que puede tener una obra de arte, pero recíprocamente también nos da rastros de un tiempo que *ya no-es*, que no tiene lugar ante nuestros ojos, pero que fue y que queda en la memoria de alguien en este tiempo, sea mera melancolía o simpatía que trasciende a algo más colectivo, pero que tiene un sentido fuerte para ser considerado, valorado y rescatado⁶⁸.

El *Rock*, por ser música es considerado como arte, ya que tiene un mensaje que comunicar y que en la misma canción se expresa.⁶⁹ No obstante, la música por ser parte esencial de muchas culturas a través del tiempo trae consigo un número considerable de realidades que debemos de tener en cuenta.⁷⁰ No con ello estamos diciendo que el discurso en su totalidad sea real, que haya tenido tácitamente un espacio dentro de lo material, sino que a través de las diferentes situaciones de lo que pasó se dieron diferentes expresiones humanas que nos dan cuenta de que algo hubo, que algo fue, que cobró sentido en el pasado pero que trasciende en el presente.

Tenemos en cuenta que el *rock* ha sido uno de los ritmos que más éxito (si no es que la que más) ha tenido a la hora de reproducirse, propagarse, comercializarse y quedar como parte de la cultura popular. De todo lo ya señalado tenemos que resaltar que no se estacionó en una región, sino incluso llega convertirse en todo un fenómeno a nivel mundial, ya que el ritmo pareciera no tener una adecuación específica de clase o situación económica-social⁷¹.

La juventud a nivel mundial pareciera sentirse identificada con este tipo de ritmos y sienten como voz propia las letras de las canciones, ya que en sus particulares

⁶⁸ Vease: Jacques Thuiller. *Op. Cit.* p 62-80.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Guillermo Orozco, "Presentación" en Adrián de Garay Sánchez. *Op. Cit.* p 7-12.

⁷¹ *Ibid.*

procesos de desarrollo encontramos que la música muchas veces los lleva al descubrimiento de sí-mismos, a saber qué les gusta o no, qué pueden aportar o qué tanto pueden incluso callar⁷². Esta naturaleza con que fue dotado el *Rock* desde sus inicios, de rebeldía y estruendo, son características que hacen que gran parte de la juventud se sienta atraída a un ritmo que apropia como suyo. No importa si el joven que escucha y se apasiona por el *Rock* lo llega un día a interpretar o no, sino que el sentido de pertenencia incluso hace que pase del creador al espectador en un abrir y cerrar de ojos, a veces no se sabe ni siquiera cómo pasa ello, o se tiene la súbita consciencia.

No obstante, el capitalismo se ha caracterizado por parecer contradictorio, ya que se adecua a las necesidades comerciales que puede tener la sociedad y lo explota de manera provechosa, es así como lleva un producto que satisface las expectativas y necesidades de la gente⁷³. Es por ello que se aprovecha la adecuación de un sector social diverso a una imagen, que no va ligada incluso a una expresión visual a la que muchas veces se hace alarde, sino también a un mensaje que se puede ir formando dentro de la expresión verbal⁷⁴.

El estudiar el *Rock* no solamente se limita a comprender las estructuras musicales y empresariales de producción, sino que va más allá: cómo pasa a ser parte de la cultura oficial, de una sociedad determinada que al fin y al cabo es la que consume el producto. Es estudiar cómo es que de un momento a otro tiene una transición de contracultural –que es como empieza- a formar parte de la llamada cultura popular.⁷⁵ Una vertiente de estudiosos del *Rock* -como Rush Martínez⁷⁶ o Adrián de Garay,⁷⁷ por ejemplo- piensan que el *Rock* sigue siendo contracultura en todo momento, que el oficialismo y las diversas alternativas no tienen punto de unión o es muy vago y que siempre serán contrarios, cuando podemos observar que entre <<generaciones de *rockeros*>> como en la misma

⁷² Luis Ángel Abad, *Op. Cit.*, p. 9-12.

⁷³ Néstor García Canclini, *Op. Cit.*, p. 9-15.

⁷⁴ Graciela Schmilchuk, (coord), *Recepción artística y consumo cultural*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas-Ediciones Casa Juan Pablos, 2000.

⁷⁵ Luis Ángel Abad, *Op. Cit.*, p. 9.

⁷⁶ Rush Martínez, *Op. Cit.*

⁷⁷ Adrián de Garibay, *Op. Cit.* p. 9-10.

sociedad y sus formas de reproducción y adquisición de tales bienes hay bastante sincretismo entre <<tiempos>>, <<culturas>> y formas de expresión.

Hay que considerar que el arte es una obra subjetiva que tiene un significado por sí misma y que su realidad no ocupa un lugar dentro de lo que sucede en nuestra realidad; así pues, no tiende a explicar algo con formas empíricas-científicas pero sí a darse a conocer a través de sus formas y modos en las que expresa una idea fuera de la realidad material.⁷⁸ No obstante, si bien es cierto que el arte no es real más que en su propio espacio de interpretación y que para poder entenderlo a través de las ciencias sociales o humanísticas se tiene que llegar algunas ocasiones a echar mano de herramientas tales como son el lenguaje y el léxico musical, en el caso de esta investigación, para poder poseer empatía con el sujeto de estudio <<observado>>;⁷⁹ esto es para conocer más a fondo y con mayor profundidad lo que se estudia, no para quedarnos en la introspección o en la simpleza, sino para exteriorizarlo y darle sentido dentro de un mapa más global.⁸⁰

La cultura y el arte se puede estudiar científicamente siempre y cuando no se encasille el investigador dentro de una metodología de estudio, ya sea propia de las artes o de las ciencias sociales, tenemos que tener en cuenta que en este tipo de estudios son complementos, que si bien no son lo mismo, tampoco están alejados y que van de la mano para acercarnos a un mismo concepto de <<verdad>>. No podemos dejar a un lado ninguno de los dos aspectos, en esta investigación se complementarán al grado que en momentos oportunos tendremos que saltar de la historia social a la cultural y a la del arte y viceversa, ya que ninguna está alejada o es ajena, en algún momento chocan, se encuentran y tienen que complementarse una con la otra.

De tal suerte, haremos uso del estudio de caso como lo ofrece Carlo Ginzburg en su obra “El Queso y los Gusanos” ya que no sólo nos ofrece particularidades regionales, sino que estas mismas cobran sentido en un mundo más amplio al de una sola región, encontrando pues que las particularidades de cierto lugar se

⁷⁸ Carlo Ginzburg, *Op. Cit.*, p. 7-8.

⁷⁹ Vease: Béla Bartok, *Escritos sobre música popular* (Traducción de Roberto V. Raschera), México, Siglo XXI, 1981.

⁸⁰ Carlo Ginzburg, *Op. Cit.*

pueden incluso verse reproducidas en una o más partes del mundo, lo cual constata que muchas veces un movimiento cultural no es simple caso particular y privativo de cierta área geográfica, pero que a pesar de ello tiene sus peculiaridades.⁸¹ Si tenemos en cuenta la reproducción y los avances tecnológicos que ha habido en el siglo XX podremos observar que esto no era exclusivo de lugares como Inglaterra, Estados Unidos, México, Argentina, etc; sino que sucedía en muchas partes del mundo.⁸²

Así mismo, el estudio de la lírica la parte central dentro de este trabajo, no abordaremos exclusivamente por lo que dice (o sea, su significado tal cual), sino también por todas las vertientes de las que podemos percatarnos dentro de una letra que refleja el vivir de una sociedad que está en proceso de re-inventarse, culturalmente hablando. Para ello utilizaremos el método que se expone en Robert Darnton en *Edición y Subversión*,⁸³ por ejemplo, en el cual se estudia no sólo el contenido de la obra sino también la recepción de la misma por parte de aquellos consumidores de la época.

Estos datos no se arrojan específicamente de los discos tal cual, sino en ocasiones a través de testimonios podremos ver el significado que le dio la población, otros datos enfocados a lo empresarial serán llevados a los social y nos aportarán los datos de copias vendidas de los productos. Otras veces se podrán obtener ciertas respuestas con la confrontación de las fuentes ya mencionadas y las entrevistas que se hacen a los integrantes del grupo, tanto cuando se lanza el producto al mercado como en el momento en que se recopila el dinero y el producto que arroja resultados.

Este último punto también es relevante teniendo en cuenta que consciente o inconscientemente todo ser humano tiene una idea de su situación histórica en este mundo, aunque sea la más mínima, el confrontar ideas nos dará un margen más amplio del campo sociocultural que hay dentro de Inglaterra en la década de los 70. Abogamos por ello ya que tanto los autores como el público se saben dentro de un campo social, cultural, histórico, a pesar de que no tengan la

⁸¹ *Idem*, p. 3-14.

⁸² Eric Hobsbawn, *Historia del siglo XX... Op. Cit.*, p. 403-407.

⁸³ Robert Darnton, *Edición y Subversión* (Traducción de Laura Vidal), México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

precisión que puede tener un especialista en el tema, pero su consciencia histórica está ahí y en ese momento.⁸⁴

De tal forma, no solamente vamos a estar girando a través de la historia social al cultural y viceversa, sino también haremos un análisis del discurso que permita un trabajo histórico, cosa que tanto Ginzburg como Darnton hacen en las obras ya citadas. Sabemos que para la aprehensión de un conocimiento de tal naturaleza tenemos que tomar diferentes metodologías como formas de interpretación para poder hacer una reconstrucción fiel de los hechos.

⁸⁴ Véase: Agnes Heller, *Teoría de historia*. México, Distribuidores Fontamara, 2005. p. 9-66.

2.-Definición de *Rock*.

Uno de los puntos primordiales para entender este estudio es el concepto mismo de *Rock*. Empresas televisivas como *Warner Brothers* han presentado conceptos como *Rock and Roll* y *Rock* como un mismo concepto,⁸⁵ cuando no solamente tienen diferencias claras en su estructura musical, sino que incluso expresan diferentes sentires y momentos históricos tanto en su discurso como en su intencionalidad y formas. Cada uno de estos géneros tiene sus particularidades a pesar de que uno proviene del otro y pareciera que llegarán a ser el mismo producto.

Es por eso que en esta parte de la investigación nos parece prudente aclarar de manera breve qué es el *Rock*, establecer una definición tanto musical como histórica para poder entender la naturaleza de su ritmo y su diferenciación con otros géneros similares. Del mismo modo, señalaremos algunos de los diferentes subgéneros del *Rock* que estaban en boga durante la década de los setenta en Inglaterra del concepto en cuestión. Todo esto lo hacemos para poder abordar de manera más concreta el caso de *Pink Floyd* y el contexto en donde se desenvuelve.

2.1.-Qué es el *Rock*. Contextualización musical, histórica y sociocultural.

Como ya hemos señalado, definiremos qué es el *Rock* tanto como género musical como en su relación a su ambiente de creación y reproducción. Muchas de las veces pensamos que todos los ritmos musicales solamente se enfrasan en un conjunto de sonidos y silencios que da como consecuencia una melodía, pero también tenemos que considerar que los autores de tales canciones -con las que podemos simpatizar o no- son consecuencia de un momento histórico donde tendencias sociales causadas por situaciones diversas (políticas, económicas, ideológicas e incluso ecológicas y meteorológicas) hacen que cierto

⁸⁵ Véase: *Rock 'n' roll explodes* [Episodio de serie de televisión] en David R. Axelrod, (Productor), *La historia del rock & roll* [Serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

tipo de razonamiento se genere y pueda imperar en parte de la población, incluso se tome como pauta para trazar un camino a seguir.

En el caso del *Rock* debemos entender antes a su antecesor: el *Rock 'n' Roll*. La diferencia fundamental entre los dos, como los veremos más adelante, más allá del ritmo es la expresión lírica de cada una. El *Rock 'n' Roll* surgió durante la década de los cincuenta y sus pioneros eran músicos afroamericanos -como Little Richards, por ejemplo- los cuales buscaban modos de expresión propios y dejar a un lado lo que los anglosajones estadounidenses llegaron a formar en tal género musical, mezclando con otros ritmos como el *Blues*, *Jazz*, *Gospel*, *Rhythm & Blues*, etc.⁸⁶

⁸⁶ Esta música en ese momento estaba más enfocada a un público no sólo más conocedor de ritmos y notas musicales, sino con un mensaje más adecuado a una sociedad estadounidense que tenía su ideal de vida en la clase media: un trabajo relativamente estable que diera equilibrio a un hogar, donde si bien se tenían lujos contados no carecía de hambrunas, esclavitud, maltrato físico o aspectos similares. El estándar que da esta imagen es a la que busca llegar la gente con un nivel económico menor a eso, un ideal a perseguir por parte de la población no sólo de color sino también de los que tienen facciones anglosajonas. Para la gente afroamericana era diferente la situación ya que las condiciones no eran propicias en la <<tierra de las oportunidades>>. El vocablo *Blues* anota tristeza, clamor, algo teñido en oscuridad.

Relegados por las leyes, en muchos estados de la facción sur del país se les seguía considerando como servidores de la raza anglosajona, seres que no tenían derecho a nada más que a trabajar para una raza superior como lo era la anglosajona. El racismo era una realidad, la vida de la raza negra estaba limitada a un sólo sentido: servir a la raza <<superior>>. Así pues, los códigos culturales, entre ellos la música, va más enfocada al estilo de vida del anglosajón que al servidor negro de la época, por lo cual, como ya hemos señalado, se hace uso de una expresión lírico-musical enfocado a suplir tal necesidad de expresión y que pudiera ser considerada como propia del esclavo negro. Vemos algunos antecedentes de lo anteriormente mencionado a partir del siglo XIX, donde se forman ciertos cánticos en lugares como sembradíos, iglesias, en pequeñas reuniones donde población afroamericana relata sus inquietudes, maltratos sufridos, vivencias personales, etc., a través de un relato estilo trova provincial pero con un lenguaje –en ocasiones- más soez y un acompañamiento instrumental que hacía denotar una melancolía y tristeza a la hora de interpretar. Estos eran transmitidos a las posteriores generaciones a través de la trasmisión oral. Son estos cantos los que ahora pasan a artistas como Ray Charles, B.B. King, J. L. Lewis, entre otros, en la década de los cincuenta y empiezan a cruzar la frontera entre la simple trasmisión oral a presentaciones públicas más amplias, como eventos en bares.

Véase: Adrián de Garibay Sánchez, *El rock también es cultura*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 23-24; José Ramón Pardo, *La música contada con sencillez*. Madrid, Editorial Maeva, Colección Contado con Sencillez, 1999, p. 13-14; Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX* (Traducción de Juan Faci), Buenos Aires, Editorial Crítica, 2ª edición, 1998. p. 322-344; Jesús Miguel Saéz Castán, *Historia de Estados Unidos*, Alicante, Editorial Alicante, 2011 p. 28-33. Enlace: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/19039/1/estados_unidosl.pdf. [Consultado 12 de agosto de 2013]; Howard Zinn, *La otra historia de Estados Unidos* (Traducción de Toni Strubel),

En la década de los cincuenta a nivel internacional se empieza a dar un fenómeno entre la gente nacida a partir del panorama del final de la Segunda Guerra Mundial, la población joven durante esta década vio que en la posguerra la prosperidad había favorecido a ciertas naciones como E.U.A. y que la mayor parte de los pobladores del planeta veía mermada su calidad de vida por conflictos bélicos entablados en diferentes latitudes del globo terráqueo.⁸⁷

En cuestiones músico-culturales, ante ese mar de situaciones adversas, la juventud en Inglaterra al sentirse relegada por no poder acceder a una calidad de vida que les diera un desarrollo personal adecuado, buscó nuevos horizontes culturales que se adecuaran más a su estilo de vida, más allá del estereotipo victoriano de buena vida: gente de clase alta, con facilidades de poder hacer y deshacer sin la preocupación de no tener sustento básico para el día de mañana. El ideal de vida anteriormente descrito, así como las costumbres, tradiciones y formas de expresión que validaban tales puntos, es lo que se consideraba como cultura oficial.

La cultura oficial o –en el caso inglés- la cultura victoriana era la propuesta de modelos e ideales aspiracionales de vida, creados y diseñados a finales de siglo XIX y principios del XX por las clases dominantes tanto política como económicamente en la isla. Con dichas proposiciones se pretendió regir a la sociedad en cuanto a lo que se creía que debería de ser considerado como de buen o mal gusto, dependiendo no sólo de la situación económica donde el individuo se desarrollara, sino la forma en la cual se comportaba.⁸⁸ Ante ello, la clase baja británica creó sus propios estándares de vida, adecuando las mociones dadas por la élite dominante a su forma económica de sobrevivencia, pero sin salir demasiado de los cánones dados por la cultura victoriana, ya que dentro del <<mal gusto>> estaban conductas que se asociaban a las clases más

Buenos Aires, Las Otras Voces, 2004, p. 160-198; *Centre National de ressources Textuelles et lexicales*. Enlace: <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/blues?>. [Consultado 12 de agosto de 2013].

⁸⁷ Véase: Jesús Miguel Sáez Castán, *Op. Cit.*

⁸⁸ Esteban Pujals, *Historia de la literatura inglesa*, Madrid, Editorial Gredos, 1988, p. 394-395.

desfavorecidas, como borracheras y no saber ahorrar dinero. A ello se le conoce como cultura popular.⁸⁹

En el caso de la juventud inglesa de la posguerra, al ver que ninguna de las dos opciones le satisfacía del todo y que tampoco se le permitía entrar dentro de uno de los dos gremios, fueron creando códigos conductuales que llevaron a que se concibiera la contracultura (*underground*), la cual encerraba las preocupaciones juveniles sobre pertenencia a un estatus social y falta de empleo, como ya anteriormente hemos señalado. Así pues, cuando se abrieron las fronteras comerciales (y por ende, de productos artísticos), la mocedad isleña adoptó productos musicales como si hubieran sido creados dentro de la isla; tales fueron los casos del *Blues* y el *Jazz*.⁹⁰

La variación y la internacionalización de los ritmos afroamericanos hizo que hubiera de nuevo mutaciones, tanto que para que la comunidad estadounidense negra pudiera sentir la música como algo propio, los artistas tuvieron que hacer variaciones técnicas a los ritmos derivados del *Rhythm & Blues*.⁹¹ Al mismo tiempo, las comunidades marginadas anglosajonas estadounidenses tomarían como referencia los ritmos ya mencionados para formar su propia propuesta

⁸⁹ Véase: Eric Hobsbawm, *Industria e Imperio* (Traducción de Gonzalo Portón), Barcelona, Editorial Crítica, 2001, p. 221-242.

⁹⁰ El *Jazz* surge de los habitantes norteamericanos negros, haciendo mezclas entre ritmos occidentales y sus propias ideas de festividad. Éste se caracterizó por un ritmo que incitaba más a la alegría, daba espacio para la improvisación, así como para el *Swing* (baile) tan particular, y el fraseo y ritmo personal que le daban los músicos a cada una de las interpretaciones. No obstante, a partir de 1945 los músicos intérpretes de *Jazz* buscaron su independencia de ritmo y compás, con lo que surgieron ritmos como el *Be-Bop*, popular entre las grandes orquestas que dictaban las modas de baile, con lo cual el *Jazz* va perdiendo su identidad popular para dar paso a una más culta, dejando ser de interés para el grueso de la población. Véase: Juan Luis Roldán Calzado, "Mamá, hay un hombre blanco en mi banda (una historia del Blues en blanco y negro)". Enlace: <http://www.creadotecnia.es /descargas/blues.pdf>. [Consultado 21 de noviembre de 2013]; Howard Zinn, *Op. Cit.*; Adrián de Garibay Sánchez, *Op. Cit.*, p. 23-25.

⁹¹ En realidad el *Rhythm & Blues* es una continuación del *Blues* pero presentado como algo novedoso, ya que trae las canciones que en su tiempo se volvieron populares, pero ahora con algunos nuevos arreglos, todo esto acompañado de una muy fuerte propaganda. Se le caracteriza por un ritmo muy <<bohémio>> -si se le puede llamar así-, sonidos que en conjunto promueven a la melancolía. Usando el mismo ritmo solamente cambiaron el nombre, los acordes son prácticamente los mismos, poniéndole el nombre de *Soul*. Véase: *Idem*, p. 6-8.

musical, que sería el *Western*.⁹² La fusión de estas dos corrientes musicales dieron paso a la creación del *Rock and Roll*.

Este es un género musical con una nomenclatura instrumental acelerada, donde el ritmo es bastante transgresor, herencia del *Blues* y el *Western*; que si bien no tiene una estructura instrumental muy refinada que acompañe a la lírica, lo que se transmite es claro: la agresividad a la hora de dar un mensaje.⁹³ En el caso de la lírica la cosa es diferente, pues pareciera que la festividad del *Jazz* inunda mucho el ambiente de la canción <<rockanrolera>> y no acorde con lo el ritmo que expresa la musicalización.

En el *Rock and Roll* no se puede llegar a improvisar como con sus antecesores, el ritmo es propicio para el baile, e incluso llega a causar cierta desinhibición en torno a diversas temáticas como es el caso de la sexualidad (un tema frecuente en este tipo de música).⁹⁴ Así pues, el *Rock and Roll* se fue convirtiendo no sólo en el sonido propio de la comunidad afroamericana que hacían de la vida cotidiana un reflejo artístico, esto es, crear un producto cultural para ellos de donde en verdad se pudieran sentir parte, que sabían que surgía de sí mismos.⁹⁵

Pronto disqueras importantes empezaron a contratar artistas anglosajones para adaptar el producto a algo con un alcance más amplio, como fue el caso de RCA y Elvis Presley.⁹⁶ La juventud empezó a idealizar, soñar como sus ídolos, con lo que se van borrando las fronteras de color, raza, orden, progreso para pasar a la transnacionalización de un ideal de libertad basada en la diversión.⁹⁷ Sin querer o buscarlo de lleno, poco a poco se fue convirtiendo en un producto cultural más allá de una raza o creencia.

⁹² Este ritmo deriva de la gente blanca oprimida, de condiciones económicas no tan favorables a comparación de sus símiles anglos en territorio estadounidense. Véase: *Ibid.*

⁹³ Adrián de Garibay, *Op. Cit*, p. 26.

⁹⁴ "Rock 'N' Roll explores" [Episodio en serie de televisión] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [Serie de televisión], Volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

⁹⁵ Adrián de Garibay, *Op. Cit*, p. 26-28.

⁹⁶ Vease: "Good rockin' tonight" [Episodio en serie de televisión] en David. R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [Serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

⁹⁷ Vease: "Rock 'N' Roll explores" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit*.

El producto surgido de los ritmos populares afroamericanos empezó a tomar fuerza entre la juventud estadounidense paralizando los ojos de la facción social más conservadora, ya que vio poco a poco que tal idea musical no sólo afecta a los hijos de esclavos, sino también a los propios.⁹⁸ Sujetos como Presley hicieron de la nueva creación un sonido más popular, cada vez más apegado a un sector que se tenía por menos y era poco tomado en cuenta.⁹⁹

El *Rock and Roll* se enfrascó en ese momento en una población que ni eran niños ni eran adultos, pero que estaban en la exploración de sí mismos, buscando una identidad más allá de lo que les decían sus mayores y dándose cuenta de la situación económica y falta de oportunidades en las que estaban inmersos. Estos jóvenes que estaban creciendo dentro de un panorama en el cual no tenían el suficiente peso para poder hacerse sentir dentro de las decisiones importantes a nivel nacional.¹⁰⁰

No obstante, muy a pesar de su mensaje transgresor y sociopolítico, el *Rock and Roll* no contaba con el poder lírico requerido para algunos, esto es, que a pesar de todo, seguía sin sentirse apegado a lo que sectores marginados de la población estaban viviendo en su diario andar. Por ello, gente que no entendía su mensaje lo llegó a catalogar como un sonido soez y poco agradable para el oído educado, que contenía maneras de comunicar vulgares, promulgando contenidos explícitos y con carga de rebeldía.¹⁰¹ A pesar de todo, el *Rock and Roll*, así como el *Blues* y el *Jazz* se fueron haciendo más famosos incluso en otras fronteras, más allá del suelo estadounidense.

Uno de estos lugares fue Gran Bretaña, que, como hemos señalado al principio de esta investigación, no estaba pasando por su mejor momento socioeconómico y que como en otros sitios, tenía una masa juvenil que crecía dentro de un ambiente poco propicio para encontrar un desarrollo adecuado tanto intelectual, como social y económicamente. Los jóvenes se vieron cada día más relegados, tanto así que no encontraron en donde emplearse. La falta de trabajo digno fue una de las constantes en esta nación afectada por los gastos

⁹⁸ Véase: Juan Luis Roldán Calzado, *Op. Cit.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ José Ramón Pardo, *Op. Cit.*, p. 12.

¹⁰¹ *Ibid.*

de la Segunda Guerra Mundial, los problemas en torno a la independencia de sus colonias, la desaparición de empresas e inversiones inglesas en su territorio, así como en el mercado internacional.¹⁰²

A nivel global, la humanidad después de la Segunda Guerra Mundial dejó de perder a los jóvenes a causa de las guerras, la población juvenil había ido a la alza de una manera considerable y demandaba un lugar dentro de la idealización de civilización que tanto se ofrecían en medios como el televisor o la radio, que hacía alusión a que se podía acceder a todo sueño y vivir de manera satisfactoria.¹⁰³

A través de los programas juveniles se empezó la propagación de música y artistas en otras latitudes -como Inglaterra-, lo cual fue una vía de expresión que no habían conocido antes. Cantantes de *Blues*, por ejemplo, hicieron su aparición en la <<pantalla chica>> y con ello se empezó a formar un ambiente juvenil interesado en tales expresiones.¹⁰⁴

El sentido melancólico de las canciones *Blues* hacían añorar algo que muchos de aquellos jóvenes que gustaban de tales melodías no habían conocido: un momento de estabilidad y prosperidad, donde la nación se viera fuerte.¹⁰⁵ Recordemos que las opciones de empleo bajaron gracias a que no había capital para generar más plazas, el mercado interno dejó la ganancia neta en manos de los capitalistas extranjeros, lo que causó que hubiera una fuga de recursos considerables, además de que se cubrían los gastos en torno a la deuda externa causada por la Segunda Guerra Mundial.¹⁰⁶

Estudiantes preuniversitarios unieron para formar agrupaciones musicales y cantar *covers* de sus artistas favoritos. El género más recurrido fue el del *Blues*, el cual llenaba el ambiente con su peculiar mensaje fuerte pero suave, una

¹⁰² Véase: en Eric Hobsbawn, *Op. Cit.*, p. 322-344.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ "My Generation" [Episodio en serie de televisión] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de television], Londres, BBC London, 2007.

¹⁰⁶ W. A. Speck, *Historia de Gran Bretaña* (Traducción de María Eugenia de la Torre), Londres, Cambridge University Press, 1996 p. 237-238.

combinación de sentires de una sociedad que fue retraída pero que <<explotó>> al momento de manifestar su obra.

Grupos como *The Rolling Stones*, *The Who* y *The Beatles* empezaron a aparecer en el mapa musical de la isla, interpretando canciones de sus artistas *Blues* favoritos. Estos fueron llamando la atención de la población juvenil inglesa cuando encontraron lugar para tocar en bares y sitios de reunión juveniles llamados *Guettos*.¹⁰⁷ Es ahí donde constantemente convivió el público con <<sus artistas>>, así como los segundos con otros símiles a ellos, contemporáneos que buscaban la expresión de sus realidades a través de este arte.¹⁰⁸

Así pues, la relación entre grupos musicales, la curiosidad artística, la necesidad de hacer algo que fuera reflejo de una sección poblacional que se sentía relegada ante su realidad económica, una juventud que se veía atraída por un mercado cultural trasnacional y que encontró sus códigos de identidad aquél reflejo que se le presentaba de fuera; confluyó en un ritmo híbrido que causa revuelto en Inglaterra llamado *Rock*. Este tiene la fuerza que poseía el *Rock and Roll* en sus acompañamientos instrumentales y el *Blues* en su lírica, haciendo que desde su nacimiento el ritmo fuera transgresor y poco adecuado para aquella persona que no buscaba un cambio sino la estabilidad.¹⁰⁹

Al principio, como toda cosa nueva en casi cualquier círculo o ámbito, tuvo problemas con diversos sectores de la población británica, sobre todo con algunos de los medios de comunicación que buscaron que cayeran de la gracia del público en general, sin embargo mostraban una actitud desafiante en entrevistas. Estos grupos interesaron no sólo a la población sino a los mismos empresarios musicales, que pronto fijaron su vista en ellos.¹¹⁰ Diversas disqueras de gran renombre en aquel tiempo ofrecieron jugosos contratos a los jóvenes representantes de esta ola musical.¹¹¹

¹⁰⁷ "My Generation" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Adrián de Garibay Sánchez, *El rock también es cultura*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 23-26.

¹¹⁰ Uno de los casos más socorridos son las entrevistas que les hacían a grupos como *The Who* o al mismo Pink Floyd. Vease: "My Generation" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

¹¹¹ José Ramón Pardo, *Op. Cit.* p. 13.

El producto caía muy bien para conquistar un sector prácticamente virgen y poco explorado, entre el que se aseguraba un éxito rotundo. Más pronto que tarde la misma industria disquera vio en Estados Unidos el rumbo a seguir para llegar al éxito. Los resultados fueron contundentes: presentaciones al por mayor, inundación de las piezas musicales en la radio y la televisión, el escalar de manera contundente las listas de popularidad y sobre todo, las ventas que todo esto representaba.¹¹² Desde ahí, se empezó a formar una cultura en torno al rock, pero no solamente de consumo (discos, conciertos, etc), sino como parte de la identidad de un grupo social que buscaba ser tomado en cuenta.

A partir de entonces, el *Rock* se convirtió en la voz de la juventud, personas que buscaban tener un espíritu de cambio constante. Tal ritmo inspiró muchas veces a la revolución, al cambio en sí mismo, y no sólo fue una estructura musical uniforme, sino que derivaron a partir del sentido de exploración en otros subgéneros del mismo.¹¹³ No obstante, donde sí se quedó firme y con variaciones meramente mercadotécnicas es en las formas por las cuales se da a conocer, que es a través de la compra-venta de un producto cultural,¹¹⁴ en este caso, los discos. El modo de producción y distribución obedecieron a ciertos patrones empresariales los cuales hicieron que este modelo siga hasta nuestros días, generando entradas importantes de ganancias a los inversionistas de un proyecto, así como material que interés a sujetos con características en común y que están viviendo diversas situaciones que se parecen y que causa una simpatía entre ellos.

Esto se da en la naturaleza de una situación mundial cada vez más mermada por la falta de oportunidades de desarrollo y por una constante falta de identidad

¹¹² "My Generation" [Episodio en serie de television], *Op. Cit.*

¹¹³ "Brit Rock" [Episodio en serie de television] en Robert Murphy (Productor), Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de televisión], Londres, BBC London, 2007.

¹¹⁴ Cuando el producto cultural (arte en general) se difunde en la sociedad, este pasa a ser parte de ella en cuanto que es la misma comunidad quien le da el valor, en donde se maneja como producto cultural ya que esto va más allá del mercado y en algunos casos hasta del mismo primer impacto que pueda tener en la población. El significado va mutando a través del tiempo y éste incluso puede tener una mayor aceptación en un futuro, así como su depreciación en la colectividad. Véase: Marc Ferro, *¿A quién le pertenecen las imágenes?*, París, Dossier, 2001; Néstor Canclini, *Culturas populares en el capitalismo*, México, Editorial Grijalbo, 2002, p. 13-14.

con los caracteres establecidos de un código cultural. Así pues, para llegar con su contenido revolucionario al mundo, que en ese momento la juventud consideraba ortodoxo, se tuvo que hacer a la forma de este, es decir, teniendo en cuenta conceptos industriales-capitalistas para poder llegar al grueso de la población. Muchos de los artistas tienen en cuenta que su mensaje tiene que ser transgresor pero que se mantienen del consumo de los productos que giran en torno a ellos: conciertos, discos, presentaciones en radio y televisión, etc.¹¹⁵

El *Rock* pasó a ser pronto una cuestión más global, tomando en cuenta que los propietarios de él dejaron de ser los artistas y pasaron a ser los mismos consumidores, quienes, dentro de su mundo, le dieron un peso y valor que hizo que los grupos musicales sobrevivieran. Aparte, la ventaja del *Rock* con otros ritmos, fue su mutación, su iniciativa de cambio constante, en donde dependiendo de los intereses fue transformando su forma, pero conservando el discurso contestatario.

2.2.- El *Rock* y algunas de sus diferentes vertientes en Inglaterra desde su florecimiento hasta su consolidación en 1980.

Teniendo los puntos más importantes en torno a una idea general de lo que es el rock entonces pasaremos a explicar las corrientes que se proliferaron en Inglaterra durante la década de los 70. Esta parte es fundamental porque aquí observaremos de manera resumida qué subcorrientes del *Rock* se desarrollaron en la isla británica en el tiempo ya señalado. Aquí podremos observar para qué público fueron creadas y cómo es que lo empieza a asimilar tal sector poblacional. Pero antes de ello, creemos que es preciso explicar un poco de este intercambio musical que se da en la segunda mitad de la década de los sesenta entre Inglaterra y Estados Unidos, para así poder ver cómo surgieron tres de los subgéneros más importantes del *Rock*: el *Punk*, el *Heavy Metal* y el *Rock Progresivo*.

¹¹⁵ Adrián de Garibay Sánchez, *Op. Cit.*

Durante la *Britain Invasion*, los estadounidenses quedaron impactados por los íconos provenientes de la isla británica.¹¹⁶ Empezaron a venderse discos a gran escala, a escucharse la música en las estaciones de radio, así como también empezaron a llegar de gira patrocinando su obra los diversos grupos. Los primeros de ellos fueron *The Beatles* y se convirtieron en un fenómeno donde la extravagancia por parte de las eufóricas aficionadas no dejó de verse. Tratando de querer acercarse a los músicos hacían cualquier cosa, incluso hubo que hacer uso de los servicios de personal de guardia para que en una de esas ocasiones la avalancha de chicas no les oprimieran a tal grado de dañar su integridad física.¹¹⁷

Pero no sólo en cuestión musical vemos que los británicos empezaron a propagarse, sino también en otros elementos como lo fue la moda en la ropa. Se buscaba seguir lo que estaba en boga en el lugar de origen de los artistas y así, tratar de parecerse a ellos o los que compartían nacionalidad con ellos al otro extremo del mar.¹¹⁸ Se empezó a observar que aquel mercado tan descuidado como lo era el juvenil, ahora empieza a dar excelentes frutos, cosa que no tardaron en observar los especialistas mercadológicos estadounidense de aquel momento.

Después de la *Britain Invasion* en suelo norteamericano, el mercado musical estadounidense planeó un contrataque: crear sus propios símbolos juveniles. Así, empezaron a salir a la luz nuevos artistas y agrupaciones que simplemente eran la versión norteamericana de lo visto por parte de los británicos.¹¹⁹ La competencia empezaba no solamente por el aumento en el número de nuevos exponentes, sino también en su calidad.

Así pues, empieza un sincretismo muy interesante, el cual en vez de envilecer como tal la industria del *Rock* la terminó enriqueciendo. Es ahí cuando el *Rock* se empieza a convertir en un estilo de vida farandulero en el cual las estrellas eran consideradas como semi-dioses a los cuales la juventud quería conocer,

¹¹⁶ "Britain invades, american fights back" [Episodio en serie de televisión] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [Serie de televisión], Volúmen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

tocar o al menos llegar a ver de lejos.¹²⁰ Pero cuando apareció Bob Dylan, el *Rock* simplemente cambió.

Bob Dylan era un cantante *Country* que se estaba instalando dentro del gusto del público joven neoyorquino con un ritmo sureño versátil por su manera de interpretar, pero que a la vez tenía un discurso en contra de la industria transnacional del *Rock*. Dylan pensaba que el *Rock* había pasado a ser una moda que con el tiempo se diluiría.¹²¹

La juventud de ambas naciones consumió este nuevo estilo de vida promulgado por el *Rock*, sin en realidad preguntarse el por qué lo seguían y de qué les servía <<estar ahí>>. Bob Dylan primero atacó a su rival desde la lejanía, esto quiere decir, desde el confort de la música campirana, en pequeños establecimientos como cafés y bares neoyorquinos en donde cantaba de lo absurdo que era estar bajo tales estándares.¹²² Tiempo después, en el *Newport Folk Festival*, donde se exponían obras musicales de ritmos *Country* y *Folk*, se pronunció contra sus propios principios: sacó una guitarra eléctrica y empezó a interpretar una canción con escalas y tonos propios del *Rock*.¹²³

Muchos de los asistentes al festival simplemente se hicieron a un lado y se fueron decepcionados del sitio; otros, sin embargo, comprendieron lo que estaba pasando más allá del ritmo que tocaba: se dieron cuenta que en verdad Dylan ahora se había levantado buscando dismantelar la idea del consumismo simple de aquél ritmo al cual había atacado tanto con anterioridad.¹²⁴ El hecho es simple: Dylan se había dado cuenta de que el ritmo no era el problema, sino la forma en la que estos artistas simplemente <<trastornaron>> el mensaje lírico y lo convirtieron en un simple producto de consumo fugaz.

Así pues, cuando viaja por primera vez a Inglaterra se encuentra con que gente de la talla de *The Beatles* y *The Rolling Stones* le tenían una admiración enorme;

¹²⁰“Britain invades, american fights back” [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

¹²¹“Plugging in” [Episodio en serie de televisión] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [Serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

¹²² Véase: Howard Sounes, *Bob Dylan* (Traducción de Marta Aguilé), Barcelona, Grupo Editorial Random House Mondadori, 2003, p. 103-160.

¹²³“Plugging in” [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

¹²⁴ *Ibid.*

incluso en el documental *The History of Rock 'n' Roll* de *Warner Brothers* relata que hubo un encuentro entre John Lennon y Dylan en donde se suscitó cierto reclamo del segundo con el primero por su falta de creatividad y compromiso a la hora de hacer música, llegando a arruinar un ambiente musical propicio para la reflexión.¹²⁵

La llegada de Dylan a la isla fue el comienzo de una reforma de ideas músico-lírico, auspiciadas en la antesala de un ambiente juvenil que cada vez necesitaba más espacios para ser dentro de un ideal cultural que hallaban en la contracultura.¹²⁶ En realidad Dylan no tenía una lucha personal contra los integrantes de las agrupaciones inglesas, ya que incluso compaginaba con músicos como Lennon, pero no podía ocultar su molestia en torno a las formas musicales expuestas por los compositores de la isla, las cuales eran carentes de sentido poético y compromiso social.¹²⁷

Para aquellas fechas, ya a mediados de la segunda mitad de la década de los sesenta, se estaba enardecido un ambiente propicio para el hipismo, el cual daría por resultado al verano revolucionario de 1968. La juventud empezó a ver que se invertía más en guerras y que sus gobiernos pierden la credibilidad cuando las empiezan a perder. Como ejemplo tenemos el caso de EUA con Vietnam y cómo la gran superpotencia fue humillada por un país que apenas parecía que apenas podía subsistir.¹²⁸

Es ahí cuando la era breve -pero potente- de la *Psicodélica del Rock* llegaría. No solamente con ella vendrían los excesos en drogas y sexo, sino también nuevos sonidos y formas de expresar diferentes maneras de ver el mundo dentro del género musical que nos atañe. El *Rock* en ese momento empieza a mutar, la experimentación instrumental y las sofisticación en la interpretación de los músicos crece; es un periodo que consideramos uno de los más fructíferos momentos musicales dentro de la historia del ritmo musical que estamos estudiando. Dejando a un lado las consideraciones de la <<viciada vida>> a la

¹²⁵ Véase: Howard Sounes, *Op. Cit.*

¹²⁶ Véase: Eric Hobsbawn, *Op. Cit.*, p. 322-342.

¹²⁷ Véase: Mikal Gilmore, "Bob Dylan. La Entrevista Rolling Stone". *Rolling Stone*, Número 113, Octubre 2012, p. 58-66.; Howard Sounes, *Op. Cit.*, p. 215-216.

¹²⁸ Véase: S. Guillen y A. Puente. *Op. Cit.*

que incitaba (según algunas voces contemporáneas de esos tiempos)¹²⁹ tenemos que la diversificación y al mismo enriquecimiento del *Rock* tuvo su mayor explosión en ese momento.¹³⁰

Después de la explosión que sucedió en aquella primavera *hippie*, el *Rock* empezó a tomar diferentes horizontes. En el caso específico de Inglaterra, empezaron a crearse grupos con formas de expresión rockeras variadas, pero en el fondo la intención del discurso seguía siendo la misma: expresar el sentir de una contracultura fomentada por una juventud que reclamaba un lugar dentro de la sociedad, con oportunidades de desarrollo no solamente económico, sino con un reconocimiento por parte de la sociedad acostumbrada a los viejos rudimentos culturales (poesía romántica, música clásica, modales <<de sociedad>>, etc). En cuanto al *Rock* destacarían tres vertientes que pronto proliferarían y que causarían diferentes reacciones dentro de la sociedad: el *Heavy Metal*, el *Rock Punk* y el *Rock Progresivo*.

2.2.1.-*Heavy Metal*.

El *Heavy Metal*, empieza por la idea de grupos como *Black Sabbath* de hacer historias de terror a través del *Rock*; muertos, espantos, alguna irreverencia en contra de Dios, una película de terror hecha música.¹³¹ Así mismo, el sonido estruendoso de batería, los solos cada vez más acelerados de las guitarras -que mostraban sumo virtuosismo de interpretación- de grupos como *Led Zepellin* demostrarían que tal subgénero no solamente había llegado a ponerse en contra de un sistema cultural enfocado en la tradición como el victoriano, sino que en realidad tenía las características técnicas y artistas necesarias no sólo para ser

¹²⁹ Para ejemplos como el que *Warner Brothers* cita sobre Frank Sinatra y sus declaraciones en contra del *Rock* y grupos en específico como The Beatles. Véase: "Britain invades, american fights back" [Episodio en serie de televisión], *Op.Cit.*

¹³⁰ "Plugging in" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

¹³¹ "*Heavy Metal: Never Say Die*" [Episodio en serie de television] en Robert Murphy (Productor), Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de televisión], Londres, BBC London, 2007.

escuchados, sino incluso para ser considerados y quedarse dentro del imaginario colectivo de la cultura popular inglesa y del mercado musical a nivel mundial.

El acompañamiento instrumental así como la fuerza lírica ya había sido avisado por grupos como *The Who* en la década de los sesenta, cuando la agrupación iniciaba junto con otras a tener presentaciones en espectáculos televisivos. En tales eventos subían a niveles considerables el volumen para que se escuchara con el estruendo necesario una letra con contenido poco ortodoxo y bastante agresivo para la música *Pop*,¹³² así como por los movimientos de irreverencia como lo era el romper los instrumentos y bailes y movimientos corpóreos espontáneos.¹³³

De ahí sale el poder del sonido y las letras que, fusionadas a una temática <<terrorífica>> de influenciada por la cinematografía de terror y en un segundo plano por cuestiones teológicas y musicales provenientes de países de medio oriente (tal y como lo hizo Led Zeppelin con su canción *Kashmir*),¹³⁴ formó un producto bastante sugerente y atractivo para la juventud inglesa. Algunos de los integrantes de tales agrupaciones utilizarían en sus presentaciones en vivo algunos elementos escénicos como sangre, gesticulaciones grotescas y otras expresiones que serían interpretadas por ciertos sectores de la sociedad local y extranjera (en un primer momento en las presentaciones televisivas en Inglaterra y acto seguido y con mayores recursos hasta legales en Estados Unidos, por ejemplo) como simbolismos satánicos.¹³⁵

En EUA grupos como *Judas Priets* se tuvieron que enfrentar a diferentes demandas por parte de las agrupaciones de padres de familia preocupados por supuestos mensajes subliminales, así como por el contenido <<inmoral>> en las

¹³² Entendamos el concepto como aquella facción de la música popular que no busca otra cosa que llegar a vender el producto sin el compromiso de generar alguna reacción social que no sea la adquisición del producto musical. Véase: Gilbert Jeremy, Ewan Pearson, *Cultura y políticas de la música dance* (Traducción de Nuria Riambau), Barcelona, Paidós, 2003.

¹³³ “*Heavy Metal: Never Say Die*” [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

¹³⁴ Véase: “Program 4”, *The 100 best songs of 'Hard Rock' history*. Enlace: <http://dguins.tation.wordpress.com/2009/01/10/las-100-mejores-canciones-de-hard-rock-de-la-historia-segun-vh1/>. [Consultado el 11 de Julio de 2013].

¹³⁵ “*Heavy Metal: Never Say Die*” [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

canciones.¹³⁶ No obstante, al nunca comprobarse nada en su contra simplemente el *Heavy Metal* ganó mayor lugar dentro de la industria musical. El ritmo en cuestión representó para muchos de los sectores de la población inglesa y estadounidense durante la década de los setentas un arma en contra de los buenos modales, un ritmo que para grupos conservadores de tales naciones orillaba a la juventud a la perdición, por sus maneras de expresión lírica poco formales y llenas de contenido explícito, en relación a temas como lo son la religión, la moral, el orden social y la sexualidad.

De manera resumida, podemos decir que el género se enfoca en temáticas referentes mayoritariamente a miedos y tabúes como material metafórico que expresa un sentido de rebeldía no tanto a un sistema político sino a un contexto social y moral, tratando de dar a conocer lo prohibido, aquello que simbolizaron a partir de un ambiente más metafísico o mágico-satanista.¹³⁷ Pero, a pesar de todo, ha sido uno de los subgéneros del rock más fuertes y que ha sobrevivido a la crítica social y cultural, incluso generando dentro de sí mismo varios nuevos subgéneros que se adecúan a los diferentes gustos y necesidades discursivas a través de sus años de existencia (*Glam Metal*, *Black Metal*, etc).

2.2.2.-Rock Punk

El siguiente género es el famoso *Rock Punk*, el cual se caracterizó por ser menos elaborado tanto en su calidad lírica como instrumental, ya que por ejemplo, el *rasgado* de la guitarra¹³⁸ es más rápido pero la *pisada*¹³⁹ de la misma no es tan elaborada, basándose en unos cuantos *círculos*,¹⁴⁰ los cuales tocados de manera veloz dan por resultado una melodía provocativa y efusiva. La duración de las piezas es muy breve, en realidad había grupos que cantaban en una

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ El rasgado es aquel que se ejecuta en la parte inferior de la guitarra después de que en la parte de los trastes se ponen en cierta posición los dedos para dar una nota musical. Ésta puede ser con diferentes técnicas y velocidades, dependiendo del mensaje que se quiera transmitir.

¹³⁹ Movimientos coordinados que se realizan con los dedos en la parte de los trastes de una guitarra que indican el tono en la que sonará la guitarra.

¹⁴⁰ Se le llama así a un conjunto de acordes que van de 4 como mínimo y 7 como máximo que en su conjunto pueden formar toda una pieza de larga duración.

presentación en vivo más de 20 canciones en menos de 15 minutos, como es el caso de *The Ramones*.¹⁴¹

El *Rock Punk* buscó una alternativa liberal a esta tónica victoriana de asimilar la vida y su ritmo correspondiente, hacia finales de la década de los sesenta y principios de los setenta del siglo pasado estos valores no tenía mucho sentido gracias a la falta de empleos bien remunerados o a que los habidos no daban ninguna expectativa para la mejora en la calidad de vida, cuando la expectativa era que hubiera prosperidad y oportunidades necesarias de desarrollo para cada sector de la población.¹⁴² Por tal motivo, tanto en su manera de vestir como en su forma de comportarse, las prácticas de los miembros de este movimiento no van acorde con las reglas establecidas en Inglaterra, las cuales rayaban en muchas ocasiones en la exageración de los modismos y <<buenas formas de comportamiento>> heredados de la época victoriana,¹⁴³ así como en las nuevas tendencias de modas venidas a partir del movimiento *pop*;¹⁴⁴ incluso siendo violentas para el mismo rock: los simpatizantes del ritmo *Punk* vestían por lo regular pantalones desgarrados, leyendas en las camisetas que hacían incluso burla de otras bandas estilo *Rock* existentes y mezclilla para mostrar que eran de la clase obrera.¹⁴⁵

Por otro lado, el anarquismo en el *Rock Punk* se entendió como una manera liberal de tomar la vida, llena de excesos y sin prejuicios morales victorianos de ninguna índole.¹⁴⁶ El subgénero buscaba en realidad ser <<el sonido de choque>>, esto es, buscar provocar a las autoridades y al orden establecido, no dejando un lugar en donde no se diera a conocer la inconformidad por las

¹⁴¹ "Punk Rock: Blank Generation" [Episodio en serie de televisión] en Robert Murphy (Productor), Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de televisión], Londres, BBC London, 2007.

¹⁴² Richard Buskin, et. al., *Antología audiovisual de la música moderna. Canciones de oro, estilos e intérpretes* (Traducción de Melissa Arcos y Carla Ros), Barcelona, Editorial Planeta, volumen 1, 2007, p. 97.

¹⁴³ Véase: Eric Hobsbawn, *Op. Cit.*, p. 322-340.

¹⁴⁴ "Britain Invades, america figths back" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

¹⁴⁵ Tenemos el ejemplo del vocalista de *Sex Pistols* cuando hace de una playera de *Pink Floyd* una mofa hacia los comandados por Roger Waters. No solamente ello, sino que un testimonio hace alusión a las condiciones en las cuales se estaba viviendo y cómo el mismo sujeto refiere que él mismo diseñaba muchas veces sus prendas. Véase: "Punk Rock: Blank Generation" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

¹⁴⁶ Richard Buskin, et. al., *Op. Cit.* p. 95.

diversas situaciones por las que pasaban, todo ello –según declaraciones dadas por John Lydon, vocalista de Sex Pistols- gracias al fracaso de sus sistemas gubernativos que los habían llevado a tal estado político, económico y emotivo, principalmente entre la juventud.¹⁴⁷ Muchos de los miembros del movimiento *Punk* consideraban que el fascismo, el militarismo, el capitalismo y el racismo eran en realidad la raíz cancerígena que habían dejado las malas administraciones y contra las cuales se pronunciaron de formas muy explosivas, como se puede ver en su música y sus presentaciones en vivo.¹⁴⁸

Hay que considerar aquí acotamientos importantes en torno al subgénero en cuestión y dividirlo en dos estilos: el neoyorquino y el londinense.¹⁴⁹ El primero es más bohemio, contiene los contenidos fuertes pero de manera más poética, es ahí donde se busca que no sea tan burdo pero que siguiera teniendo la misma intencionalidad de choque contra el sistema. Para ejemplos tenemos a *Patti Smith Group*, que sigue con esta experimentación de la *Psicodelia* pero ahora trasladada al *Punk*, haciendo el acompañamiento un poco más armónico y acústico pero sin perder la esencia primordial.¹⁵⁰

En el caso del estilo inglés el producto es más violento, acelerado y brusco, dejando a un lado recursos poéticos elaborados para caer en mensajes directos que si bien no son tan estéticos se hacen entender sin un intermediario interpretativo.¹⁵¹ Podemos ver varios ejemplos de ello en las canciones y en los conciertos del subgénero, Tenemos, por ejemplo, a Syd Vicious, integrante del grupo inglés *Sex Pistols*, que en una presentación en EUA permitió que uno de sus fans lo golpeará y a causa de ello le sacó un poco sangre del rostro, con lo cual se sintió sin tabú alguno y siguió haciendo su trabajo en la tarima.¹⁵² El mismo grupo también una vez navegó en una pequeña embarcación alrededor del palacio de la reina Isabel II y simplemente cantó una canción de protesta y sátira en contra de la figura de la realeza.¹⁵³

¹⁴⁷ “Punk Rock: Blank Generation” [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Richard Buskin, et. at., *Op. Cit.*, p. 96.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Véase: “Punk Rock: Blank Generation” [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

Así pues, en el caso inglés vemos un casi nulo pulimiento e involucración lingüístico-artística, ya que había un sentir por expresar la gran decadencia inglesa del momento.¹⁵⁴ Si bien la política financiera del momento trataba de proveer un ambiente de recuperación monetaria para no caer en un colapso donde se tuviera que declarar a la nación en banca rota, las diferenciaciones sociales sí se hacían cada vez más evidentes, comparables con las descripciones expuestas en el discurso del *Punk* inglés.¹⁵⁵

El Punk fue uno de los géneros que más se propagó dentro de círculos sociales menos aventajados, jóvenes de clases bajas que se sentían marginadas de un mundo que parecía ideal y a los cuales parecía que jamás les llegaría la oportunidad en cuanto a calidad de vida.¹⁵⁶ Tal vez el sentimiento de las clases populares no es nuevo, pero la forma en la que la juventud más desventajada había tomado el arte como medio de protesta política es de llamar la atención, ya que el movimiento aunque breve sí tomó un importante lugar en los espacios públicos y en la industria musical en Inglaterra y en el mundo.¹⁵⁷

2.2.3.-*Rock Progresivo.*

Y así pues, en el último caso, el *Rock Progresivo*, se caracterizó por ser un sonido heterogéneo, realizado por estudiantes de arte (principalmente) que se enlistaban en agrupaciones explorando en composiciones instrumentales, que si bien tienen su toque *pop* también buscaban ofrecer *vanguardia y sofisticación*.¹⁵⁸ De la misma forma contenía una lírica bastante bien elaborada, con figuras poéticas que tocaban temas delicados de la misma sociedad acompañados de extravagantes producciones. Parecería que los artistas identificados a este género dejaron en segundo plano el mensaje para concentrarse en la calidad del mismo: importaba más la hechura que lo que daba a conocer a través de la música.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Véase: Eric Hobsbawm, *Op. Cit.*, p. 275-287; y en W. A. Speck. *Op. Cit.*

¹⁵⁶ Eric Hobsbawm, *Op. Cit.*

¹⁵⁷ Véase el ejemplo de *The Clash* en: "Punk Rock: Blank Generation" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

¹⁵⁸ Véase: "White light/White heat" [Episodio en serie de television], *Op. Cit.*

Todo empezó en 1968 en medio de la *Psicodélica* que inundó el mapa en Estados Unidos e Inglaterra, al mismo tiempo que la música de cámara de corte vanguardista se daba a conocer por el concertista John Cage y se extendía fuera de las fronteras de su país,¹⁵⁹ y las ideas artístico-filosóficas de Theodor Adorno se estaban propagando por las escuelas de Europa y Estados Unidos,¹⁶⁰ lo cual llegó a influir a los estudiantes de artes y humanidades de los ya citados países. Cuando grupos como *Pink Floyd* y *The Velvet Underground* empezaron a salir a la luz ya a finales de la segunda mitad de la década de los sesenta, la industria musical no toma con seriedad la propuesta.¹⁶¹ El tope con el cual se encontraron fue la composición lírica-instrumental, cosa que irónicamente iría llamando al mismo tiempo la atención de algún sector juvenil inglés.¹⁶²

Por lo regular estaba la población en cuestión ya acostumbrada a dos tipos de mensajes dentro del *Pop*.¹⁶³ El primero, muy parecido a lo que actualmente conocemos como balada romántica, en la cual se expresaba el amor/desamor/enamoramiento por una persona, iba más dirigida hacia una clase social media por sus expresiones interpersonales idealizadas, buscando el platónico sentido de la vida, el cual era estabilidad emocional, familiar, económica, etc. El segundo es el *Rock*, dirigido hacia una clase media baja y baja, en la cual los caracteres de expresión variaban y tratando de hacer reflejo de lo que en la cultura victoriana ignoraba.

¹⁵⁹ Manuel Salvat *et. al.*, *La música contemporánea. La música del siglo XX*, Barcelona, Salvat, 1973, p. 126-132.

¹⁶⁰ Véase: Theodor Adorno, *Sobre la música* (Traducción de Marta Tafalla González y Gerard Vilar Roca), Barcelona, Editorial Paidós Iberoamérica, 2000.

¹⁶¹ Los integrantes de *The Velvet Underground* hicieron referencia de la discriminación por parte de los técnicos a la hora de la grabación de su primer disco. Véase: "White light/White heat" [Episodio en serie de television], *Op. Cit.*

¹⁶² José Ramón Pardo, *Op. Cit.*, p. 8.

¹⁶³ En la vida cotidiana hacemos diferenciación entre rock y pop, pero vemos en pocas obras esta diferenciación bien marcada. Para José Ramón Pardo ello obedece a tácticas comerciales, ya que el *Rock 'n' Roll* es el que realza la música popular por encima de la académica que ofrece productos más académicos; es ahí donde surge el concepto *Pop* como la aglomeración de distintos estilos musicales que surgen a partir de la propagación de *Rock 'n' Roll* y su adecuación a las diferentes contextualizaciones socioculturales alrededor del globo terráqueo, lo cual daría la diversificación de estilos y subgéneros no sólo que conoceríamos en la década de los 60's sino hasta nuestra actualidad. *Idem*, p. 9.

No obstante, el *Rock* se enfrascó para inicios de la segunda mitad de la década de los sesenta en temas como mujeres, diversión y cosas en realidad banales; expresados de manera poco cuidada tanto lírica como instrumentalmente. Los primeros pasos del *Rock Progresivo* fueron dentro del género *Psicodélico*, con líricas sobre seres humanos que piensan lo que piensan.¹⁶⁴ Tras los disturbios en conciertos y presentaciones que bandas psicodélicas protagonizaron,¹⁶⁵ empezaron casi de inmediato a desarrollarse proyectos con un corte más vanguardista musicalmente hablando, lo cual dio lugar a que el *progresivo* pudiera darse conocer como subgénero dentro del *Rock*.

Ya hemos señalado que la anatomía del *Progresivo* hace que en un primer momento se desenvuelva en ámbitos característicos de la *Psicodelia* casi a la perfección y sin conflicto alguno; pero cuando la última se extinguiera, el primer subgénero tendría la fuerza suficiente para sobrevivir por lo menos en Inglaterra la siguiente década, marcando una época donde para algunos medios de información como la BBC, la experimentación total, no solamente en torno a la música y a la imagen, sino incluso en la relación del *Rock* con otros artes como el teatro, la literatura, la pintura, etc. Fue la norma.¹⁶⁶

La *teatralidad*¹⁶⁷ hizo que las ideas pudieran ser expresadas y entendidas por el círculo académico juvenil, e incluso por otros sectores de la misma población como jóvenes trabajadores, desempleados, etc. Este mensaje estaba hecho en su mayoría por profesionistas de perfil artístico: actores, arquitectos, estudiantes

¹⁶⁴ "White light/White heat" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

¹⁶⁵ En un primer momento los festivales musicales pop no fueron la mejor vía por la cual se pudieron congregarse diversos grupos musicales y dar a conocer sus propuestas musicales. Si bien se recuerdan por la forma en la cual se congregaron tanto asistentes como exponentes en un solo lugar también tenemos la repercusión de tales hechos, como la mala logística de los *Rolling Stones* al contratar a los *Hell Satans* para que se encargaran de la seguridad en una de sus presentaciones en Estados Unidos. Véase: "My generation" [Episodio de serie de televisión], *Op. Cit.*; y "1967 Incidentes en EU y Gran Bretaña" en Pablo Queipo V, et. at., *Rolling Stones. Colección Monstruos del Rock*, número 19. p. 16-17.

¹⁶⁶ "White light/White heat" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

¹⁶⁷ Para ese momento la música de tal estilo se caracterizaba no sólo por la fusión de diversos artes para expresar una sola idea, sino que cada canción era elaborada pensando expresar una historia compleja, como haciendo uso de la idea del cuanto corto plasmado en una pieza musical, la cual podía ser dada a entender de mejor manera a través de las diversas artes existentes ya para ese momento. Véase: *Ibid.*

de artes, etc.; los que trataban de propagar y de hacer entendible el mensaje del producto a través de todos los medios artísticos posibles.¹⁶⁸

Convencidos de que las diversas formas artísticas no están peleadas con la música tratan de darle un sentido apegado a su propuesta, pero no cayendo en los excesos de las demás corrientes (pelearse con sus contemporáneos, incitar a la violencia en sus presentaciones, espectáculos llenos de extravagancia mercadotécnica como arrancar cabezas a los murciélagos, etc). No obstante, sí dejan entrever que se trata de un mensaje revestido de diferentes influencias y no peleado con otros subgéneros para rescatar lo que mejor convenga, y así hacer válido su mensaje dentro del *Rock* no sólo por su intencionalidad sino por la forma en la que se expresa.

Así pues, por ejemplo, toma importancia la influencia de John Cage para integrar diferentes sonidos a la melodía y la *teatralidad*, para con ello hacer evidente que se tratan de historias poco convencionales, donde si bien las influencias narrativas se hacen evidentes también aportan vivencias propias de la juventud e incluso disfrazadas a través de una <<literatura musical>>; esto quiere decir que en realidad había cosas que tenían lugar en la vida real, situaciones que podrían situarse en un *ahora y aquí*, pero que se disfrazaba de una forma poética. Así como las otras dos subcorrientes anteriormente señaladas van en contra de lo que se consideraba como buenas costumbres, ésta no es la excepción, pero la diferencia estriba en que no era tan explícito, así que tales melodías y presentaciones –aun sin decir alguna palabra específica en torno a ello- se cobijaba en la justificación del arte: es por y para el arte, tiene un significado *en-sí-mismo*.¹⁶⁹

Este último punto, ¿qué quiere decir? Bueno, que si bien pudo haber tomado algo de la realidad, tampoco la señala como existencial en su contenido, sino como uno de los miles de recursos que había para expresar algo y que en el momento de la creación de la pieza se toma solamente como un auxiliar y no

¹⁶⁸ Tan sólo lo podemos notar con cada una de las profesiones habidas en los integrantes de la banda, mas éste no era el único caso, sino que existía en otras con parecidas características en cuanto a lo ya descrito. Véase: *Ibid*.

¹⁶⁹ Véase: Jacques Thuiller. *Op. Cit.* p 62-80.

como la representación de *lo que fue*.¹⁷⁰ Si bien artistas como Roger Waters explotan los recursos para hacer saber sus inconformidades sociales, tampoco se enfrascaron con ello y se dedicaron mejor a convertirlo en un espejismo, o sea, en una historia artística que reflejara el sentir de la población juvenil ante situaciones que los buenos modos victorianos ingleses trataban de ocultar del ideario de sociedad, por lo cual se puede ver las piezas musicales llenas de simbolismos y de diversos personajes, con los cuales la misma realidad pasaba a ser parte del mundo artístico sin la necesidad de comprometerse a dar una explicación del dónde surgió la inspiración.

Para entenderlo mejor, podemos ejemplificarlo con una pintura. El pintor toma un momento en específico de la realidad misma, la plasma en su lienzo, pero eso no quiere decir que no ponga de su imaginación o que tienda a modificarla, sino que muchas veces se basa solamente en la realidad para entonces formar otra idea muchas veces muy diferente.¹⁷¹ Esto es lo que caracteriza al *Rock Art*, que sabiendo la naturaleza del *Rock* la adopta dentro de las cobijas del arte y hace de la rebeldía una expresión más allá de la mera protesta social, sino que la transforma en un recurso de experimentación artístico-musical al dotar cada pieza de un significado que tiene lugar dentro de la imaginación al mismo tiempo que se pueden encontrar rastros de algo que *fue*.

Es cierto, el *Heavy Metal* también usa el recurso de la teatralidad, pero solamente en un primer instante con grupos como *Black Sabbath*, donde tomando historias de terror las tratan de plasmar en cuentos, pero no al grado del *Rock Art*, donde si bien cada pieza musical tenía su identidad propia, con el tiempo también al unir las en un álbum, ya con cierto orden, formaban una narración más extensa. La diferencia entre los dos ritmos es clara, ya que una es una narración corta de cierto suceso y el segundo tiende a tener una continuación narrativa en otra pieza del mismo o incluso, de otro álbum. Así pues, las conexiones pueden tender a una serie de discos pensados dentro del mismo eje pero sin sonar repetitivos,

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Tal ejemplo está basado en la teoría del arte que promulga Jacques Thuiller. Véase: *Ibid.*

sino dando formas diversas en los medios líricos y de acompañamiento instrumental.

En el caso del *Rock Punk* y el *Rock Art* tienen coincidencias en ciertos aspectos ya que contienen por momentos el mismo sentir pesimista en torno a la realidad que están viviendo, no obstante, también las diferencias son evidentes no solamente por los sistemas de expresión, sino en la concepción. En el primer caso –el *Rock Punk*- se trata de evitar el contacto directo con las grandes cadenas disqueras ya que piensan que tener contacto con el sistema capitalista es caer en el mismo error que otros artistas y sectores de la población,¹⁷² cosa que los segundos –*Rock Art*- no temen en aprovechar aun cuando en el mensaje que se propaga podemos notar que pareciera diferente a lo que comúnmente se vende dentro de las grandes corporaciones.¹⁷³

En cuestiones técnicas, el *Rock Punk* hace a un lado las estructuras ideológicas del *Pop* (ofrecer un producto que sea consumible sin importar el contenido), aunque se queda con sus estructuras musicales, las cuales convencionalmente no eran tan aceleradas, para dar paso a un producto violento, que busca no ser ni en lo más mínimo parte del <<enemigo>>. Los artistas *Rock Art* no hacen exclusión de ritmos y maneras de expresión, sino que las integran dependiendo del fin que tenga el mensaje en cada una de sus producciones. Así pues, podemos ver cómo es que hacen uso de lírica que a veces tiene tanto parecido con el *Rock Punk* por su agresividad, pero las pueden unir con ritmos más comerciales como lo puede ser el *Pop* u otros que para entonces serían más académicos -como el *Jazz Experimental*- de la década en cuestión.

Así también, lo que expresan los dos ritmos en cuestión es sumamente diferente, aunque tienen sus similitudes. El primero tiene una connotación política directa, pensando que el resultado de las malas condiciones de los menos favorecidos por la economía es a causa de las malas administraciones política-económicas, las cuales buscan sus ventajas individuales antes que las colectivas,

¹⁷² “Punk Rock: Blank Generation” [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

¹⁷³ “White light/White heat” [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

concentrando las riquezas en unos cuantos y sin el <<justo>> reparto de la misma.¹⁷⁴

El segundo no está en contra de una aparente concentración de la riqueza, pero sí en la mala utilización de los recursos, no sólo de aquellos que tienen un puesto dentro de la política, sino de la sociedad, en la que mantiene muchas veces sus ojos como el motor de cada suceso particular y global que tiene parte en el mundo políticamente conocido;¹⁷⁵ y si por el momento señaló a la sociedad como un ente influenciado, también lo coloca en otros tantos como uno que llega a influenciar en lo político, económico, empresarial, cultural, etc. Así pues, ya teniendo en realidad el concepto definido de Rock y las vertientes que hay durante el periodo de 1970 a 1980 en Inglaterra entonces ahora sí nos podemos ir acercando a conocer más nuestro objeto de estudio.

¹⁷⁴ "Punk Rock: Blank Generation" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

¹⁷⁵ "White light/White heat" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

3.-Pink Floyd: de la psicodelia hasta el progresivo.

Después de tener más claro el concepto de *Rock*, *Rock Progresivo* y sus diferencias con los demás subgéneros de *Rock* existentes entre 1970 y 1980, abordaremos propiamente los orígenes del grupo Pink Floyd y su interacción con su contexto social y cultural en sus primeros años como agrupación. La finalidad de tener en cuenta una breve biografía de la banda no es simplemente anecdótico, sino que busca señalar qué tipos de personajes integraban una banda musical de tal índole y cómo se fue afianzando su mensaje musical. Por consecuencia, seguir el proceso de cómo del *Rock Psicodélico* se desprende el subgénero del *Rock Art* y cómo el último va ganando un lugar dentro de la cultura inglesa.

3.1.-Las raíces de los integrantes. Recorrido por la vida de una nueva Banda.

Pink Floyd surgió como banda en el año 1966, después de haber pasado por un proceso en el cual habían ya intentado saltar al estrellato con otros nombres ,como *Sigma 6* y *Tea Set*, todo ello con el afán de tener una identidad propia a través de la experimentación lírico-musical.¹⁷⁶ Roger Waters, Nick Mason y Richard Wright, integrantes del grupo inglés, se habían conocido en Londres mientras estudiaban arquitectura antes de formar la banda de *Rock*.¹⁷⁷ Waters anteriormente ya había formado parte de otras agrupaciones, incluso en su momento, viajó a París buscando trascender en la música, lo cual no logró, por lo que decidió regresar a Inglaterra para estudiar.¹⁷⁸

Nick Mason era hijo de un director reconocido de filmes de corte automovilístico; era diestro para las percusiones y tenía ciertos estudios de música de cámara.¹⁷⁹ Por el trabajo de su padre y su formación académica, Mason estaba habituado

¹⁷⁶ Andy Mabbett, *Guía musical de Pink Floyd* (Traducción de Ana Laura Ortega), México, Grupo Editorial Tomo, 2001. p. VII.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

a la vida dentro del ambiente artístico. Por su parte, Wright era un músico con tendencias *Jazz* y cierto conocimiento de música clásica.¹⁸⁰

A ellos se les integraría Syd Barrett, el cual daría una identidad propia a la agrupación en sus primeros años, así como en su lanzamiento al estrellato dentro de la escena *Psicodélica*; Barret sería junto con sus compañeros los precursores del *Rock Progresivo* en Inglaterra. Al principio, Barret participaba con *Pink Floyd* como artista invitado, mas no tardó en quedarse como integrante fijo al destacar por sus aptitudes como compositor e interprete.¹⁸¹ Las aportaciones lírico-musicales del cantautor ya mencionado tendrían influencia en toda una generación de músicos que tomarían ideas suyas para crear canciones con una identidad dentro del *Rock Art*.¹⁸²

En cuanto al nombre de la agrupación, Syd Barrett es quien los bautiza como tal; toma como marco de referencia dos músicos Blues que influenciaron mucho su manera de percibir la música: Pink Anderson, y Floyd Council, guitarristas y cantantes de blues estadounidenses.¹⁸³ Ya hemos visto que la isla estaba saturada de influencias musicales provenientes de EUA, que provocarían el nacimiento del *Rock*.¹⁸⁴ Así pues, ya con nombre, *Pink Floyd* empezó a buscar espacios para promocionar su obra, encontrando algunos espacios públicos como colegios y atrios de iglesia,¹⁸⁵ los cuales serían los primeros escenarios que la banda tendría para darse a conocer.¹⁸⁶

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ "White light/White heat" [Episodio en serie de televisión] en Robert Murphy (Productor), Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de television], Londres, BBC London, 2007.

¹⁸² La gran mayoría de las ideas surgidas de la banda radican del ideal que tenía Syd Barrett de concepto artístico. No es por ello raro que artistas de la talla de David Bowie se expresen de manera afirmativa y emotiva del grupo así como del guitarrista e interprete en cuestión. Véase: *Ibid.*

¹⁸³ Andy Mabbett, *Op. Cit.*

¹⁸⁴ Britain Invades. America fights back" [Episodio en serie de television] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [Serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

¹⁸⁵ Andy Mabbett, *Op. Cit.*

¹⁸⁶ No solamente de ellos, sino para muchos de los que iban iniciando una carrera en el *Rock* inglés durante tal época. Véase: "My Generation" [Episodio en serie de television] en Robert Murphy (Productor), Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de television], Londres, BBC London, 2007.

Cuando se abre el *UFO Club* –un club en Tottenham, Inglaterra, donde los viernes se asistía para escuchar música de corte contracultural- en 1966, Pink Floyd encontró un sitio fijo dónde promover su material. Prontamente el grupo se dio a conocer dentro de la juventud inglesa.¹⁸⁷ En un primer momento se dedicaron a interpretar *covers*,¹⁸⁸ mas con el tiempo encontraron en la conjugación del *Pop* y el *Rythm and Blues* una unión de ritmos ideal para crear piezas musicales de larga duración, muy acorde a la época psicodélica en la que se estaba viviendo.¹⁸⁹

La tendencia musical que adoptaron –la *psicodelia*- no fue solamente porque era una tendencia de éxito comercial, sino porque sentían ahí la confianza para poder desarrollar su ideal musical.¹⁹⁰ Hacia la segunda mitad de los sesenta, el *Rock* tuvo dos vertientes de público: los jóvenes que creían ser parte de la cultura subalterna, que estaban abiertos a nuevas propuestas y veían en lo subterráneo una expresión válida de su realidad; y por otra parte aquellos seguidores de agrupaciones *Rock* más comerciales, propuestas como *Rolling Stones* o *The Beatles*¹⁹¹. No obstante, con el tiempo, hubo un reconocimiento generalizado hacia la nueva propuesta musical *underground* (subalterna) de *Pink Floyd* y sus contemporáneos del mismo estilo.

El *Rock Psicodélico* se había transformado de manera acelerada en la plataforma de experimentación necesaria para poder dar a conocer propuestas como la de *Pink Floyd*; ya que, dentro de su configuración, se podían dar nuevas formas músico-estructurales en las que se daba a conocer una canción con carga política, pero también dejando volar la imaginación, dando formas artísticas técnicamente más refinadas dentro del *Rock*. Todo esto gracias a que la lírica era conformada por un grado considerable de complejidad y uso de técnicas propias de la poesía en su estructura.¹⁹² El laboratorio musical que representaba la *Psicodelia* permitió que grupos ingleses pudieran interactuar con

¹⁸⁷ Andy Mabbett, *Op. Cit.*

¹⁸⁸ "My Generation" [Episodio en serie de television], *Op. Cit.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² "Plugging in" [Episodio en serie de television] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [Serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

más medios y generar un estilo propio, que después se conocería como *Rock Progresivo*, ya que los acordes y las letras permitían que líricas poco comerciales pudieran tener un espacio propicio para su divulgación.

Recordemos que en ese momento, Inglaterra sería campo propicio para que la cultura popular empezara a formar nuevas formas de expresión enfocadas en salir de los códigos propuestos por la cultura victoriana, la cual cientos de sectores no veían como adecuada a su sentir y vivir diario.¹⁹³ *Pink Floyd* aprovecharía tal ambiente ya que sus temáticas transgresoras serían una importante catapulta que darían a conocer al grupo entre la sociedad inglesa que estaba buscando una alternativa cultural que fuera adecuada a una reformada identidad, alejada de lo victoriano.

Dentro del *Blues* y el *Rock* producido dentro de la isla británica, los músicos se habían despreocupado por el mensaje transgresor con que habían iniciado su carrera, mostrando letras cada vez más populares y acomodadas a las formas comerciales, dejando su naturaleza de rebeldía y revolución y teniendo líricas que parecieran más del *Rock and Roll* que propiamente del *Rock*. No obstante, esta situación fue observada y tratada desde el medio artístico por músicos que, como *Pink Floyd*, tenían una perspectiva juvenil más académica. Retornó la fuerza e intransigencia del género *Rock*, aunque no tuvo el impacto social esperado por ciertos artistas del *Rock Art*.¹⁹⁴

3.2.-Arnold Layne y su lanzamiento a un estrellato sorpresivo.

Pink Floyd lanzó en 1968 su primer sencillo titulado *Arnold Layne*.¹⁹⁵ La pieza causó furor dentro de la sociedad, ya que se había formado un ritmo compuesto por instrumentos cada vez más eléctricos y se hacía a un volumen alto, sumado a que se incluyó en la lírica una narrativa que describía un ejemplo de situaciones sociales cotidianas como la desesperanza juvenil ante la falta de oportunidades

¹⁹³ Véase: Eric Hobsbawn, *Historia del siglo XX* (Traducción de Juan Faci), 2ª edición, Buenos Aires, Editorial Crítica, 1998, p. 229-258.

¹⁹⁴ "White light/White heat" [Episodio de serie en televisión], *Op. Cit.*

¹⁹⁵ Nick Mason, Gilmour David, *et. al. Shine on* (Traducción de Mario Gómez), Córdoba, Sony Music Entertainment, 2001, p. 1.

de desarrollo íntegro, esoterismo o preferencias sexuales, etc.; las cuales no se habían abarcado en el *Rock* y la música popular hasta ese momento.¹⁹⁶

El ritmo de la canción antes citada era continuo, no tenía una estructura muy complicada ya que los acordes eran fáciles de reproducir, pero la tonalidad era intensa desde el momento en que iniciaba la pieza. El *Rock Psicodélico* en ese momento estaba en auge, por tanto no es de extrañarse que hubiera algunos sonidos característicos de tal corriente en la composición; es por ello que la misma incitaba al receptor a ampliar su horizonte interpretativo en torno al *Rock* para que comenzara a considerar otros aspectos –como sociales y culturales– que pudo haber tenido por menos conocidos, para indagar en un margen semántico más amplio.¹⁹⁷

Por ende, podemos observar que la canción ya no refería a la descripción somera de un desenfreno descontrolado e irresponsable de emociones diversas,¹⁹⁸ o al mensaje pacifista del *Rock* norteamericano para finales de los sesenta,¹⁹⁹ sino a la observación de ciertos sectores de la sociedad poco tomados en cuenta aún por la misma juventud,²⁰⁰ alejado del común denominador del personaje principal de una pieza *Rock*. Por ejemplo, la narrativa de *Arnold Layne* giraba en torno a un travesti y la manera como lo observaba su sociedad, y del cómo llegaba a ser maltratado tanto por un abusador y una comunidad que en realidad no sabían cómo actuar frente a sus preferencias.

Arnold Layne had a strange hobby Collecting clothes Moonshine washing line They suit him fine.	Arnold Layne tenía un pasatiempo extraño Coleccionaba ropa, y va a la lavandería a la luz de luna Sus trajes le quedaban bien.
---------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

¹⁹⁶ “White light/White heat” [Episodio de serie en television], *Op. Cit.*

¹⁹⁷ Véase: *Ibid*; “Rock Psicodélico” en Richard Buskin, et. at., *Antología audiovisual de la música moderna. Canciones de oro, estilos e intérpretes* (Traducción de Melissa Arcos y Carla Ros), Barcelona, Editorial Planeta, volumen 1, 2007, p. 91.

¹⁹⁸ Richard Buskin, et. al. *Op. Cit.*, p. 87.

¹⁹⁹ “White light/White heat” [Episodio de serie en television], *Op. Cit.*

²⁰⁰ *Ibid.*

<p>.On the wall hung a tall mirror Distorted view, see through baby blue He dug it Oh, Arnold Layne It's not the same, takes two to know Two to know, two to know, two to know Why can't you see?</p> <p>Arnold Layne, Arnold Layne, Arnold Layne, Arnold Layne</p> <p>Now he's caught -a nasty self Of person. They gave him time Doors bang-ching gang-he hates it.</p> <p>Oh, Arnold Layne It's not the same, takes two to know two to know, two to know, two to know, Why can't you see?</p> <p>Arnold Layne, Arnold Layne, Arnold Layne, Arnold Layne. Don't do it again.²⁰¹</p>	<p>En la pared colgó un espejo en lo alto Vista distorsionada ,a través de un <i>baby blue</i> Lo escarbó Oh, Arnold Layne No es lo mismo, se necesitan dos para saber Dos para saber, dos para saber, dos para saber ¿Por qué no puedes verlo?</p> <p>Arnold Layne, Arnold Layne, Arnold Layne, Arnold Layne.</p> <p>Ahora él está atrapado -una especie de desagradable persona Le dieron tiempo Las puertas suenan, cadena de presos, lo odia.</p> <p>Oh, Arnold Layne No es lo mismo, se necesitan dos para saber Dos para saber, dos para saber, dos para saber ¿Por qué no puedes verlo?</p> <p>Arnold Layne, Arnold Layne, Arnold Layne, Arnold Layne. No hagas eso de nuevo.²⁰²</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

El ambiente que dio la narrativa de la canción reflejaba hechos que se suscitaban cotidianamente, pero que dentro de una mentalidad victoriana eran consideradas como poco gratos; situaciones que un artista inglés pocas veces tomaría como modelo para crear o reproducir una obra.²⁰³ Para el final de los sesenta, la música en Inglaterra estaba yendo hacia un estándar *Pop*, más enfocado en romances y líos amorosos que en protestas o cuestiones filosóficas, las cuales pudieron comunicar un mensaje transgresor.²⁰⁴

²⁰¹ La canción se muestra como un simple sencillo antes del primer álbum de la agrupación, no obstante sí fue publicada en la radio. Véase: "Arnold Layne, Pink Floyd" en *Historia de una canción*, publicado Viernes 9 de octubre de 2009, Enlace: <http://detrasdelacancion.blogspot.mx/2009/10/arnold-layne-pink-floyd.html>. [Última consulta: 21 de Agosto de 2013].

²⁰² Las traducciones de las canciones que se usan en esta investigación corrieron a cargo de José Luis Bermúdez Arce y Valeria Tomich Vela.

²⁰³ "White light/White heat" [Episodio de serie en televisión], *Op. Cit.*

²⁰⁴ *Ibid.*

A pesar de las consideraciones anteriores, *Arnold Lane* se colocó prontamente en los primeros lugares de las listas de popularidad más importantes de Inglaterra, causando sorpresa dentro del mercado musical.²⁰⁵ El *Rock* llevaba algunos años de existencia, apenas se estaba afianzando en el gusto de las masas y por consecuencia, sus cambios tan repentinos llevaban a pensar que se aproximaría la crisis y fin, como cualquier otra moda.²⁰⁶ No obstante, ni espectadores o artistas esperaban que dichas mutaciones llevarían a la regeneración del concepto del género y con ello a la variación, subdivisión, exploración artística y afianzamiento del ritmo en el gusto inglés y global.



Ilustración 1: Portada del disco *The piper at the gates of dawn*.

Así pues, *Pink Floyd* tendría cada vez más firme su lugar dentro del gusto juvenil, confirmándose con diversas presentaciones alrededor de la isla británica. Con el lanzamiento de su primer disco titulado *The Piper at the Gates of Dawn*, la consolidación del grupo sería una realidad.²⁰⁷ La portada del disco fue muy adecuada con la época: fotografías de los integrantes del grupo, los cuales se vistieron con trajes vistosos de diversos colores, así como efectos visuales en el fondo de la imagen, propios de la *Psicodélia* (colores vivos saturando el cuadro con ello, haciendo alusión a un viaje más allá de la realidad tangible y a la cual se puede llegar gracias a un <<viaje *Psicodélico*>>, abusando de drogas y sustancias que provocan alucinaciones diversas) (Ilustración 1).²⁰⁸

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Andy Mabbett, *Op. Cit.* p. 5-6.

²⁰⁷ Pink Floyd, *The piper at the gates of dawn* [Disco compacto], Remasterización, Inglaterra, EMI Music, 2011, 1 disco compacto.

²⁰⁸ Richard Buskin, et. al, *Op. Cit.* p. 90.

En el disco ya referido, *Pink Floyd* narró situaciones sociales disfrazadas de metáforas que hacían alusión a ambientes espaciales. Recordemos que para esas fechas estaba latente en el mundo la competencia armamentista y espacial que protagonizaban la Unión Soviética (URSS) y EUA;²⁰⁹ esto atrapó a los integrantes del grupo, sobre todo a Syd Barrett, que era el encargado principal de la estructura lírica de las canciones.²¹⁰

La musicalización -de la que se encargaban Waters, Wright y Mason- obedeció a una combinación entre los ritmos *psicodélicos*, pero con cierta influencia de las aportaciones experimentales de John Cage y la corriente vanguardista de la música de cámara. Con el tiempo se perfeccionó hasta tener el *Rock Progresivo* que caracterizó a *Pink Floyd* y a otros grupos de renombre como *Roxy Music*, *Genesis* y *David Bowie*.²¹¹ De la combinación resultó una descripción de la cultura victoriana y su menosprecio por las alternativas subalternas, porque como se narra en diversas piezas del disco *The Piper at the Gates of Dawn*, no se conocían o se tuvieron en cuenta sólo como una moda juvenil, algo tan lejano como el espacio exterior.

Así pues, cuando *See Emily Play* se colocó en los lugares punteros de las listas de popularidad al ubicarse en el número 5, la industria musical se sorprendió cómo una canción fuera de la línea comercial sobrepasó a otras que seguían los lineamientos que aseguraban un éxito.²¹² La historia expuesta en la canción impactó desde la forma en la que Emily, el personaje principal de la canción, se situó en un mundo donde no tuvo un espacio para su desarrollo personal adecuado, ya que sus ideas en torno a su ambiente social eran diferentes al del estereotipo victoriano; tal situación hace que la personaje principal se sienta incomoda en el ambiente descrito, cosa que notan aquellos que la observan. La canción se enfoca en mostrar el cómo la cultura oficial (cultura victoriana) desprecia las corrientes de pensamiento de diferente ideología a la suya.

²⁰⁹ Véase: Eric Hobsbawn, *Op. Cit.*, p. 229-258.

²¹⁰ Pink Floyd, *Op. Cit.*

²¹¹ Richard Buskin, et. al, *Op. Cit.*, p. 90.

²¹² "White light/White heat" [Episodio en serie de television], *Op. Cit.*

Emily tries but misunderstands,
She's often inclined to borrow somebody's dreams
till tomorrow

There is no other day
Let's try it another way
You'll lose your mind and play
Free games of may
See, Emily play.

Soon after dark Emily cries,
Gazing through trees in sorrow
hardly a sound till, tomorrow

There is no other day
Let's try it another way
You'll lose your mind and play
Free games of may
See, Emily play

Put on a gown that touches the ground, ah ooh
Float down a river forever and ever, Emily, Emily.

There is no other day
Let's try it another way
You'll lose your mind and play
Free games for May
See Emily play.²¹³

Emily intenta, pero desentiende,
Se inclina normalmente a tomar los sueños de alguien
más hasta mañana

No hay otro día
Intentemos hacerlo de otra forma
Perderás la cabeza y jugarás
Juegos de libertad para mayo
Ve, Emily juega.

Pronto después del anochecer Emily llora
Mirando con sufrimiento a través de los árboles,
apenas se escucha un sonido, hasta mañana

No hay otro día
Intentemos otra forma
Perderás la cabeza y jugarás
Juegos de libertad para mayo
Ve, Emily, juega

Ponte un vestido que toque el suelo
Flota por un río por siempre y siempre, Emily, Emily.

No hay otro día
Intentemos otra forma
Perderás la cabeza y jugarás
Juegos de libertad para mayo
Ve, Emily, juega.

También en la canción *Lucifer Sam* se puede observar el caso descrito. Utilizando la figura de un gato, considerado por las culturas cristianas occidentales como un enemigo que busca el mal de la gente, Pink Floyd hace referencia hacia la lucha ideológica que hay entre las dos corrientes de pensamiento cultural.

²¹³ La letra es tomada de: Letras4U.com. Enlace: http://www.letras4u.com/pink_flyd/see_emily_play.htm. [Última consulta: 12 de agosto de 2012].

Lucifer sam, siam cat.	Lucifer Sam, gato siamés.
Always sitting by your side	Siempre sentado a tu lado
Always by your side.	Siempre a tu lado.
That cat's something I can't explain.	Ese gato tiene algo, que no puedo explicar.
Jennifer Ginger, you're a witch.	Jennifer Ginger, eres una bruja.
You're the left side	Eres el lado izquierdo
He's the right side.	Él es el lado derecho.
Oh, no!	¡Oh, no!
That cat's something I can't explain.	Ese gato tiene algo, que no puedo explicar.
Lucifer go to sea.	Lucifer ve al mar.
Be a hip cat, be a ship's cat.	Se un "hip cat", sé el gato del barco.
Somewhere, anywhere.	En algún lado, en cualquier lado.
That cat's something i can't explain.	Ese gato tiene algo que no puedo explicar.
At night prowling sifting sand.	Merodeando de noche, en la arena cernida.
Hiding around on the ground.	Rellenando alrededor del suelo.
He'll be found when you're around.	Será encontrado cuando estés por acá.
That cat's something I can't explain.	Ese gato es algo que no puedo explicar.

En este caso, el gato siamés tenía un comportamiento que pareciera muy normal para ser un felino doméstico, pero en el momento en que Barret habló de que tal mascota era un *gato coxal*, no se refirió a que fuera un felino que se convertiría en parte del cuerpo de su dueño, sino en un animal que tomó una actitud sumisa, ya que cuando no la tomaba no había quién le pudiera entender.²¹⁴ Así mismo, cuando hizo referencia de que era un *gato de barco*, reflejó cómo el joven inglés era conducido a la fuerza a agregarse a códigos culturales de los cuales se sentía ajeno.

Las canciones fueron acompañadas de claves básicas, notas musicales repetitivas pero ejecutadas a un alto volumen, buscando que se escuchara, no sólo para molestar a aquellos que no estaban acostumbrados a tal conjunto de ruidos, sino para hacer alusión a una juventud que intentaba alzar la voz, expresando su necesidad de ser tomados en cuenta dentro de una sociedad la

²¹⁴ Andy Mabbett, *Op. Cit*, p. 7.

cual estaba encriptada en viejas costumbres y tradiciones, consideradas por la mocedad como anticuadas y poco viables.²¹⁵

El resto del álbum fue enfocado en figuras metafóricas a referencias sobre el espacio exterior, haciendo referencia a lo que podría estar en el universo no conocido y que gracias a la ciencia ficción, se podía uno imaginar qué habría.²¹⁶

La figura del espacio exterior fue utilizada líricamente como una expresión de los pensamientos y sueños de los jóvenes. Cada vez que Pink Floyd hizo alusión a ello era para mostrar las maravillas que había fuera de tierra firme –que era la representación de los estamentos socioculturales victorianos-, donde pensaban que las ideas de una mejor realidad surgían y se hacían realidad –las innovadoras que presentaba la juventud-. Tal fue el caso de *Astronomy Domine*:

Lime and limpid green	Verde lima límpido,
a second scene,	una segunda escena
A fight between the blue	Una pelea entre el azul,
you once knew.	que una vez conociste.
Floating down the sound resounds around	Flotando alrededor del sonido resonante, alrededor
the icy waters underground.	de las frías aguas subterráneas
Jupiter and Saturn	Júpiter y Saturno
Oberon Miranda and Titania	Oberón Miranda y Titania
Neptune Titan	Titán Neptuno
Stars can frighten	Las estrellas pueden asustar
Blinding signs flap flicker,	Signos cegantes, voltea, parpadea,
flicker, flicker,	parpadea, parpadea
Blam pow pow	Blam pow pow
Stairway scare Dan Dare, who's there?	A susta por la escalera Dan Dare, ¿Quién está ahí?
Lime and limpid green	Verde lima límpido,
The sound surrounds	una segunda escena
the icy waters under	las heladas aguas subterráneas
Lime and limpid green	Verde lima límpido
The sound surrounds the icy waters	El sonido rodea las frías aguas
Underground. ²¹⁷	subterráneas.

Para este momento, la banda tuvo, como muchos de sus compañeros de profesión y corriente, personajes principales en sus obras que se vieron

²¹⁵ Pink Floyd, *The Piper at the Gates of Dawn* [Disco compacto], remasterización, Inglaterra, EMI Music, 2011, 1 disco compacto.

²¹⁶ Véase: Eric Hobsbawn, *Op. Cit.*, p. 322-345.

²¹⁷ Pink Floyd, *The Piper at the Gates of Dawn...* *Op. Cit.*

afectados por un estado de impacto emocional, causado por las circunstancias vividas en su ambiente social dentro de la historia de la narrativa. Por lo regular no observamos personajes que sean adultos o ancianos, sino niños, jóvenes, animales rebeldes, en los cuales se enfrascó el discurso, haciendo no solamente una descripción de la juventud, sino también de sus inquietudes, de lo que les llama la atención, de una crítica al mundo <<de los adultos>> en el cual no encontraban un lugar dónde sentar bases sólidas para una calidad de vida favorable en el futuro.

Recordemos pues, que para esos tiempos, la cultura que aún estaba muy permeada en el sentir del inglés <<respetable>> era la que provenía de la cultura victoriana,²¹⁸ donde los buenos modales eran parte de la vida cotidiana y se tenían que seguir ciertos cánones, incluso para la expresión artística, que siempre orientaba al orden social; un reflejo del positivismo y del romanticismo, dos de las corrientes político-sociales más importantes del siglo XIX y parte del XX.²¹⁹

Las estructuras musicales y líricas del estilo victoriano eran romancistas, esto es, que en cada estrofa, verso y métrica se podía notar una manera perfectamente estructurada, nunca haciendo uso de lo que consideraba como vulgar (costumbres y tradiciones de las clases populares) y siempre buscando el refinamiento del uso artístico llevándolo a su perfección, evocando el sentido humanitario y la idea estética tenida desde el siglo XIX.²²⁰ Los temas a los que se hacía alusión eran de romance, de belleza que se reflejaba a través del paisaje y los amores, se buscaba que la población tuviera un sentimiento nostálgico por el pasado.²²¹

Cuando llegó el *Rock Progresivo*, lo primero en lo que irrumpió fue en el sentido melancólico-romanticista inglés, ya que empezó a incitar a ver hacia el futuro y a invitar a la sociedad inglesa a pensar en un horizonte temporal más allá del presente, al devenir. Las estructuras líricas, por ejemplo, se hicieron asimétricas,

²¹⁸ "My Generation" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

²¹⁹ Esteban Pujals, *Historia de la literatura inglesa*, Madrid, Editorial Gredos, 1988. p. 394-395.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

aunque llegó a existir alguna rima para que una pieza pudiera tener coherencia musical con el acompañamiento instrumental.²²²

El *Progresivo* de Pink Floyd era crudo, tenía temáticas fuertes y a veces parecía que tendía al pesimismo; no obstante, trataba de alentar a la juventud a no quedarse inmóvil y sumarse a la contemplación del mundo no desde la perspectiva de los cánones victorianos, sino desde estamentos culturales subalternos. Esto fue lo que dejaron ver en sus letras, el reflejo que querían hacer notar era el de un tiempo que se estaba perdiendo en viejas y arcaicas estructuras sociales que no conducían a un progreso estable para la sociedad – esto como un sentir generacional- y por lo cual no tenía sentido proseguir en ello.

Pero lo innovador de grupos como *Pink Floyd* no provenía de esta recurrente temática que tenían, ni del estilo de personajes que creaban, sino en su forma de expresión. La forma lírica se encuentra con metáforas más académicas y refinamiento artístico, donde no solamente se aboga a una vivencia, sino que se hace vivir a un nuevo personaje que *no-era*, que tiene bases en la realidad pero que en su *aquí y ahora* no tienen sitio, personajes salidos de la ficción.²²³ De ahí el calificativo de *Rock-Art*: la expresión de un sentir generacional que fue real, pero sin el compromiso de salir de la ficción artística.²²⁴

En este caso, como en el de algunos de sus otros contemporáneos que cursaron algún grado universitario –en cualquier rama del saber-, consideraban que no hay coherencia entre sistema económico y cultural, cosa que reflejaban los artistas en su lírica de una manera más refinada y sin intención de dar tantas explicaciones de sus contenidos, ya que la justificación de la obra existe dentro de *sí misma*. No obstante, el material musical de agrupaciones de tales características era poco entendido y a veces hasta desvalorado por sus contemporáneos.

²²² Pink Floyd, *The Piper at the Gates of Dawn...Op. Cit.*

²²³ Vease: Jacques Thuiller, *Teoría general de la historia del arte* (Traducción de Rodrigo García de la Siena Pérez), México, Fondo de Cultura económica, 2006, p. 62-80.

²²⁴ El *Rock Art* utiliza el arte académico no como simple medio de expresión de inconformidades, sino como parte de una expresión coherente de sus inquietudes, manera de vivir y sentir; pero sin desenfocarse en cuanto a técnica y perfección musical.

Por ejemplo, el grupo neoyorquino *The Velvet Underground* no era entendido cada vez que se presentaba en los estudios para grabar algún sencillo, pero su representante, el también artista Andy Warhol, no solamente los entendía en su intencionalidad, sino los seguía promocionando y motivando a seguir con la misma línea musical.²²⁵ En el caso de *Pink Floyd*, su representante vio que el producto dejó ganancias en Inglaterra y que la fama de la agrupación estaba llegando con ímpetu a Estados Unidos.²²⁶

Muchos de los apoyos que recibieron grupos *Rock Art* fueron principalmente por dos razones: la primera fue la obstinación de aquellos productores y disqueras que veían en ellos un proyecto viable, a pesar de que el éxito fue momentáneo, se desintegraran las bandas o incluso algunos de los músicos pasaran a ser parte de otros proyectos;²²⁷ la segunda fue por la producción en masa, ya que, tenido el éxito comercial con algún material dado, decidieron proporcionarle inversión, promoción y distribución, independientemente que estén convencidos con los resultados del material artístico en cuestión.²²⁸

Como muchos otros productos, la sociedad los consume pero, en primer lugar, puede que no comprendan el trasfondo, dejándose llevar por la mercadotecnia y no tanto por el producto. Acto seguido, también la misma sociedad muta y con ello sus necesidades, así como los códigos para satisfacer esos menesteres.²²⁹ La euforia de los consumidores por los artistas de moda hizo que el consumismo lograra hacer sobresalir el producto más de lo que el artículo cultural por sí mismo hubiera podido darse a conocer. De tal suerte que, se compraba un disco no porque representaba un anhelo generacional, sino porque estaba de moda; ello implicaba estar dentro de un marco colectivo y no aislado, aunque no entendiera nada de lo que el emisor del mensaje quería dar a conocer.²³⁰

²²⁵ "White light/White heat" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

²²⁶ Véase: *Ibid*; y Nick Mason, Gilmour David, *et. al. Shine on* (Traducción de Mario Gómez), Córdoba, Sony Music Entertainment, 2001.

²²⁷ Véase: Sergio G. Barrantes y Puentes G. Andrés, *Psicodelia Americana. El sonido de la contracultura*, España, Editorial Milenio, 2007, p. 109-115.

²²⁸ "Britain Invades, America fights back" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

²²⁹ Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos*. México, Editorial Grijalbo, 1995. p. 65-71.

²³⁰ Véase: Marc Ferró, *¿A quién le pertenecen las imágenes?*, París, Dossier, 2001.

3.3.-La salida de Syd Barret de la banda. Acercamiento al fin del rock psicodélico y el inicio formal del *rock-art* (progresivo).

El año de 1968 fue un año muy acelerado para el grupo, fue una temporada donde vinieron cambios muy repentinos, pero que a la larga favorecieron a la agrupación en toda su estructura, no solamente musical, sino también conceptual. Fue el tiempo en que la banda dejó de crear tanto a través de la *Psicodélica* y al mismo tiempo se fue acercando a un estilo musical que en verdad les convenciera como agrupación, como si fuera un sello característico que los distinguiera de otros símiles.²³¹

Movimientos como el estudiantil, el *hippie* y el de la música *psicodélica* marcarían pauta dentro de la obra de *Pink Floyd*, los cuales aprovecharían para sentar bases sólidas con resultados a mediano y largo plazo. Ya en 1968 David Gilmour sería parte del proyecto y dejaría de ser un músico invitado, todo gracias a la adicción de Syd Barrett a las drogas y por ende, el estado inconveniente en el que este último se presentaba a conciertos y grabaciones de estudio. Gilmour provenía de una familia de clase media, su padre era un zoólogo y profesor de la universidad de Cambridge, su madre editora de cine.²³²

Gilmour llega en un momento clave de la banda, ya que en 1967 se había cancelado una gira por Estados Unidos por la situación de adicciones de Barrett.²³³ Incluso, este último en una entrevista que se le realizó en Inglaterra, al cuestionársele por el volumen de la música y la manera poco ortodoxa de interpretar, contestó de manera huraña; con la misma actitud se negó a cantar *See Emily Play* en un show estadounidense por las mismas fechas.²³⁴ Este tipo de circunstancias le valió incluso al grupo no recibir una subvención por parte del Consejo de Artes Inglés, ya que todas estas problemáticas no fueron bien aceptadas por tal organismo.²³⁵ Por lo cual Gilmour vino a ser la seguridad de

²³¹ Sergio G. Barrantes y Puentes G. Andrés, *Op. Cit*, p. 17-27.

²³² Andy Mabbett, *Op. Cit*, p. VIII.

²³³ *Shine On, Op. Cit.*, p. 1.

²³⁴ Andy Mabbett, *Op. Cit*.

²³⁵ *Shine On, Op. Cit*.

que el grupo carecería de algún integrante y que necesitaba para seguir tocando mostrando su propuesta musical.

Dentro de tal contexto, para 1968 se grabó el segundo disco de Pink Floyd: *A saucerful of secret* se convirtió en un momentáneo dolor de cabeza para la agrupación tanto en la hechura como en las presentaciones en vivo de la producción (Ilustración 2).²³⁶ Tal parece ser la separación de la agrupación, que incluso la grabación se realizó por partes, esto quiere decir que cada quien por separado grabó lo que le correspondía y se retiró, después se hizo un ensamble electrónico y se montó en la obra final.²³⁷

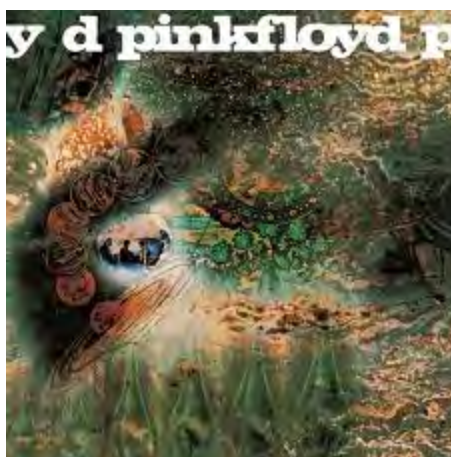


Ilustración 2: portada del disco *A saucerful of secrets*.

En lo que corresponde a la parte que Syd Barret escribió y cantó para ese álbum, se hace notorio que cada vez caía más en una demencia clínica y esto se reflejaba en la manera en la que componía:

It's awfully considerate of you to think of me here and I'm much obliged to you for making it clear that I'm not here. And I never knew the moon could be so big and I never knew the moon could be so blue and I'm grateful that you threw away my old shoes and	Es horriblemente considerable de ti Que pienses en mí aquí Y estoy obligado contigo, para tenerlo claro Que yo no estoy aquí Y yo nunca supe que la luna Pudiera ser tan grande Y nunca supe que la luna pudiera ser tan azul Y estoy agradecido de que hayas tirado mis viejos zapatos y
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

²³⁶ Andy Mabbett, *Op. Cit.* p 13.

²³⁷ *Ibid.*

brought me here instead dressed in red and	me traje en vez vestido de rojo
I'm wondering who could be writing this song.	Y me pregunto quién podrá escribir esta canción
I don't care if the sun don't shine	No me importa si el sol no brilla
and I don't care if nothing is mine	Y no me importa si nada es mío
and I don't care if I'm nervous with you	Y no me importa si me pongo nervioso contigo
I'll do my loving in the winter.	Haré mi amor en el invierno
And the sea isn't green	Y el mar no es verde
and I love the queen	Y yo amo a la reina
and what exactly is a dream	¿Y qué es exactamente un sueño?
and what exactly is a joke ²³⁸ .	¿Y qué es exactamente un chiste?

Barrett realizó versos que no tenían una unión clara de ideas, el acompañamiento instrumental que se plasmaba ya no tenía un orden ecuánime; se observaba que su problema psiquiátrico era cada vez más notorio. En el ejemplo que hemos puesto, *Jugband Blues*, se hizo notar el caos mental evidente de un sujeto, pero también un mal que está llevando a la agrupación a un estancamiento en la calidad lírica y un retroceso en la confianza empresarial para la inversión en el grupo, bache del cual tal vez no hubieran podido salir si no se ponía una solución inmediata.²³⁹

El mensaje musical pasó de ser agresivo a violento, esto es, que antes se tenía un objetivo en particular para hacer un acorde, una rima o incluso un tiempo exacto para improvisar. En esos momentos no solamente cada quien hizo lo que quiso en el estudio y en las presentaciones en vivo, sino que no se tuvo ni la mínima intención de dar un contenido de verdadera calidad, algo que les caracterizaba en el principio. Los personajes de las canciones de Barrett tenían la particularidad de tener algún desorden mental, más asociado con un manicomio que con lo que podría encontrarse alguno dentro de grupos sociales populares o contraculturales. Las figuras líricas fueron orientadas hacia situaciones mentales propias de un demente y no alguien que tenía interacción con el mundo exterior.

²³⁸ Pink Floyd, *A Saucerful of Secrets* [Disco compacto], Remasterizado Inglaterra, EMI Music, 2005, 1 disco compacto.

²³⁹ Andy Mabbett, *Op. Cit.*, p.13.

El mensaje del grupo fue una agresión sin sentido, incluso en las mofas sociales. Ya no hay parodia, ni algún guion marcado como en el primer álbum, sino es simplemente como un mar de llantos, gritos e ideas sin un orden en específico, dando entender que nada tiene sentido fuera de lo que está pasando dentro del sujeto y su historia dentro de la pieza musical. El individualismo fue la característica de la posterior obra de Syd Barrett dentro del poco tiempo que siguió estando con *Pink Floyd* y lo que hizo fuera del grupo.²⁴⁰

El papel de Gilmour en el disco en cuestión tomó trascendencia al pasar a ser parte de lo creativo, pero dentro del marco que Barrett había implantado para la idea principal, teniendo así una única coincidencia clara dentro de la agrupación: la improvisación instrumental y el desorden lírico. Andy Mabbett hace referencia de que los mismos técnicos de sonido invitaron a la agrupación a que hicieran las cosas con mayor planeación y seriedad; no obstante, Pink Floyd hizo caso nulo.²⁴¹

Al mismo tiempo, a nivel mundial, la primavera del 68 había pasado ya a un segundo término. La gente nacida dentro del marco de la posguerra terminó por adecuarse a sus respectivos sistemas político-económicos para poder sustentarse con dignidad.²⁴² La euforia por el cambio se había transformado en una monotonía, un círculo vicioso que no salía del mismo discurso; y que con los excesos que tomarían sus representantes artísticos, las diversas represalias que tomarían los gobiernos, así como los cambios de necesidades dentro de esa generación, hicieron que los seguidores de tales ideas se desanimaran y dieran por terminado tal periodo.²⁴³

Así, nos podemos dar cuenta que con el pasar del tiempo, durante esa década dejaron de ser simples jóvenes entusiastas para ser adultos que ahora requerían de sustentar necesidades con familias propias o intereses individuales: los niños habían crecido y tenían que salir del hogar a buscar el pan de cada día.²⁴⁴ Esa

²⁴⁰ Tómese en cuenta su obra expuesta en su página oficial, así como la misma biografía: Véase: Página oficial de Syd Barret. Enlace: <http://www.syddbarrett.com/> [Última consulta: 12 de agosto 2012].

²⁴¹ *Op. Cit.*

²⁴² Eric Hobsbawn, *Op. Cit.*

²⁴³ Véase: Sergio G. Barrantes y Puente G. Andrés, *Op. Cit.* 109-115.

²⁴⁴ *Ibid.*

generación consideró que con la vida que estaban llevando no podrían hallar su lugar dentro de una sociedad -como lo estaban buscando-; por lo cual optaron por adecuarse a los modelos sociales que anteriormente criticaban.²⁴⁵

En el caso de los rockeros salidos de tal contexto social vemos que muchos de ellos terminarían con diversos destinos, dependiendo de la manera de conducir su forma de vida: algunos de ellos terminaron muertos por sus excesos en drogas;²⁴⁶ por su parte, otros se harían a un lado a esta estrategia musical de lucha social para entonces dar paso a otra tónica, observando que el mercado había cambiado ya que consumidores mutaron en necesidades e intereses, por lo cual generaron música que pudiera ser vendible;²⁴⁷ otros fueron un suspiro de la época, desapareciendo rápidamente o en su caso, pasando a otros proyectos en donde se les ofrecía el sustento y una nueva oportunidad de resurgir.²⁴⁸

Con el término de la época *psicodélica* parecía que *Pink Floyd* iba a quedar relegado al olvido, siendo parte del mundo de los *one hit wonder groups* (grupos de un solo éxito). No obstante, al retirar del grupo en 1969 a Syd Barrett y así afianzar a Gilmour como parte de la banda,²⁴⁹ la agrupación tuvo un periodo largo de reinvenición en el cual empezó a buscar definirse en un mundo musical inglés que se vería cada vez más inmerso en la globalización, gracias a la apertura económica-política inglesa al integrarse tal nación dentro de la Unión Europea en 1969.²⁵⁰ De tal suerte, agrupaciones como *Pink Floyd* tendrían el reto de afianzarse en el gusto popular siendo músicos con estudios universitarios y por ende, con horizontes interpretativos más sofisticados, por lo cual elaborarían piezas más elaboradas tanto instrumental como líricamente, expresando temas que inquieten a la sociedad pero con un refinamiento técnico más profundo.

²⁴⁵ *Ibid.*; “My Generation” [Episodio en serie de television], *Op. Cit.*

²⁴⁶ Véase: Sergio G. Barrantes y Puente G. Andrés, *Op. Cit.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Nick Mason, Gilmour David, *et. al.*, *Op. Cit.*, p. 1.

²⁵⁰ Véase: W. A. Speck, *Historia de Gran Bretaña* (Traducción de María Eugenia de la Torre), Londres, Cambridge University Press, 1996, pag 242-272.

4.-Inmiscuyéndose en el otro lado de la luna: el clímax de una nueva forma lírica.

En la década de los 70 se empezó a dar un fenómeno cultural causado por las llamadas victorias de la revolución *hippie* de los 60, y eso fue la libertad de ser joven y la expresión de ello. Lo que se condenara por la mayoría de la población en años pasados, ahora se aceptaba como de las maneras en las que se manifestaban las expresiones artísticas, las actividades que se tenían en tiempos de ocio, así como en otras expresiones de su vida cotidiana.

Después del declive que habían vivido los países con mayor desarrollo económico antes de las guerras mundiales (Inglaterra, Francia, Alemania, Estados Unidos), parecía que la estabilidad económica se estaba dando –al menos de forma aparente- gracias a diversos movimientos relacionados con inversiones a mediano y largo plazo, así como también por los nexos diplomáticos. En el caso específico de Inglaterra, parecería que los conflictos sindicales, sociales y coloniales que tuvieron lugar entre 1970 y 1980 no permitirían que la isla británica pudiera resurgir como potencia económica, incluso en la década anterior, en el año de 1967 tales situaciones pudieron ser uno de los detonantes que le constaron la no integración económica a la Unión Europea.²⁵¹

En una estrategia para que los países que formaban parte de la corona inglesa no decidieran independizarse, se empezó a dar propuestas democráticas para que los allegados sintieran que se les tomaba en cuenta dentro de un marco imperial. Rebeliones como el intento de independencia de Irlanda se pudieron solucionar a través de la diplomacia y ventajas sociales como el sufragio efectivo a la población en general, cosa con la que sólo contaban ciertas regiones del Imperio Británico.²⁵² En el caso de Irlanda del Norte, después de haber hecho diversas manifestaciones por su emancipación y haber recibido respuestas represoras por parte del gobierno británico, se puso a consideración del pueblo

²⁵¹Véase: W. A. Speck, *Historia de Gran Bretaña* (Traducción de María Eugenia de la Torre), Londres, Cambridge University Press, 1996, pag 242-272.

²⁵² Véase Eric Hobsbawn, *Industria e Imperio* (Traducción de Gonzalo Portón), Barcelona, Editorial Crítica, 2001, p. 264-279.

si se debía de seguir manteniendo tal nexo con la metrópoli inglesa por la desigualdad que había entre ingleses e irlandeses.²⁵³ Así pues, en marzo de 1973 se hicieron votaciones, que resultaron afirmativas para Inglaterra, ya que hubo un buen resultado en tal región gracias a la disposición poder sumar al Imperio Británico a la integración económica de la Unión Europea.²⁵⁴

A pesar de estas virtuales victorias, el Imperio simplemente no levantó cabeza durante la primera mitad de la década en cuestión, cosa que trajo consigo un pesimismo social muy marcado en toda la juventud.²⁵⁵ Si bien se pudo lograr que la inversión extranjera pudiera llegar y también retomar la local, vemos que la inflación creció y que el partido laborista –en esa primera mitad de la década en el poder- no logró llenar los vacíos fiscales existentes hasta esos momentos, sino solamente sostener la libra y no dejar que la catástrofe los dejara en la banca rota.²⁵⁶

Así pues, el consumismo generalizado gracias a la apertura político-económica de los ingleses, así como a las pocas alternativas nacionales para la solución hacia las exigencias y necesidades del momento, que llevó a la sociedad inglesa a absorber expectativas de vida foráneas, adoptarlas como suyas y convertirlas en parte de la cotidianidad nacional. El fenómeno no era único de tal sitio, sino que se estaba expendiendo alrededor del mundo occidental: el ideal de una plaza laboral, una familia estándar, lujos como estar en buró de crédito y un automóvil propio eran cosas que se apreciaban demasiado.²⁵⁷

Tales cuestiones llegaron a influir en las manifestaciones músico-populares de la isla en tal época para dos vértices: la primera se dejó llevar por la corriente consumista del momento, aprovechando tal ambiente para vender su obra discográfica sin importar el aporte artístico, sino lo que podía traer ganancias, por tanto el mensaje giraba dentro del mismo sistema económico y rayaba en la

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Eric Hobsbawn, *Op. Cit.* p. 403-430.

²⁵⁵ Speck, W. A., *Op.Cit.*

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Véase: Eric Hobsbawn, *Historia del siglo XX* (Traducción de Juan Faci), 2ª edición, Buenos Aires, Editorial Crítica, 1998, p. 322-345.

exageración del romanticismo²⁵⁸ o de situaciones pasionales que se estaban generando gracias a la apertura moral occidental a cuestiones que antes no se consideraban dentro de lo <<recatado>>;²⁵⁹ los segundos se caracterizan porque ya sea a través de las disqueras (*Heavy Metal, Rock Art*)²⁶⁰ o dentro de producciones independientes (*Rock Punk*)²⁶¹, buscaban transmitir la inconformidad social que había sobre la situación política y económica del momento.

4.1.- El regreso de Pink Floyd con Roger Waters en el liderazgo de la banda y la consolidación de la agrupación.

A partir de 1969, Pink Floyd trató de encontrar un distintivo musical que los diferenciara de sus símiles, lo cual era un sentir muy acorde con la época, donde la experimentación en ciertos ámbitos se seguía dando, pero de manera más formal, novedoso pero no recurriendo a la mera improvisación. El objetivo del grupo para esos momentos era hacer ver que también las producciones de música popular podían en realidad ser de excelente calidad.

Así pues, *Pink Floyd* siguió abogando por las ideas músico-experimentales en las producciones de cámara de corte vanguardista, así como en la idea de perfección y sofisticación de los productos músico-populares; juntaron elementos de orquesta con una lírica más elaborada, donde no sólo cupo un mar de ideas referentes a reforma social, sino también herramientas artísticas academizadas. El discurso lírico de *Pink Floyd* resultó ser parecido a lo ya hecho en comparación

²⁵⁸ "White light/ White heart" [Episodio en serie de televisión] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de television], Londres, BBC London, 2007.

²⁵⁹ Eric Hobsbawn, *Industria e imperio...Op. Cit*, 244-245.

²⁶⁰ "The '70s: have a nice decade" [Episodio en serie de televisión] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [Serie de televisión], Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

²⁶¹ "Punk Rock. Blank Generation" [Episodio en serie de television] en Robert Murphy (Productor), *La historia del rock & roll* [Serie de Televisión], Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

con el disco *Meddle*, pero las letras eran ya más sofisticadas. No sólo fue formar figuras metafóricas que pudieran retóricamente inmiscuir al escucha en una dinámica ideal de la situación social, sino que esta vez se contaban con mejores argumentos poéticos para que la obra fuera considerada como una obra de arte no sólo por la sociedad, sino por músicos de academia.

No se limitaron en plasmar su ideal dentro de cada pieza del disco. La portada es un estanque de agua donde se ve reflejada, en una primera instancia, una oreja de cerdo en el fondo, así como pequeñas gotas de agua van formando diversas ondas expansivas y que se llegan a interceptar, lo cual puede llegar a representar un caos caen dentro de un estado de tranquilidad. Representar que, dentro de la estabilidad, hay algo oculto y que olvida el ser humano de sí mismo, algunas veces aparentando equilibrio (Fig. 3).²⁶²



Ilustración 3: Portada del álbum Echoes.

Desde el principio, mucho antes de escuchar alguna nota musical de alguna canción del disco, se dejó entrever lo que se quería llegar a producir: la expresión del perfeccionamiento de sus ideas y expresiones musicales. Con sus 4

²⁶² Andy Mabbett, *Guía musical de Pink Floyd* (Traducción de Ana Laura Ortega), México, Grupo Editorial Tomo, 2001, p 51.

canciones convencionales y sus dos poemas,²⁶³ la teatralidad se vió expuesta dentro de cada una de las canciones, ya que todas en un momento, aunque contaron otras diversas historias, terminan relatando una misma. Parecería a la lejanía que entre ellas no tienen nada en común, ya que algunas de sus líricas son más agresivas que otras,²⁶⁴ pero después de volver a la calma con alguna pieza, se nota el concepto del álbum a través de algunas notas muy altas, partes de las letras que invitan a la reflexión y el letargo; hay algo que siempre hace que la tranquilidad se irrumpa.²⁶⁵

La mayoría de las letras, al ser discordes en apariencia, puede distraer al receptor de captar su contenido principal y hacen que se dude de lo que puede ser el mensaje, conociéndose que Pink Floyd es un grupo del género *Rock*. Esto resulta ser más confuso al ver que la banda agregó dos canciones con temática romántica muy acorde al sentido comercial que poseía el *Pop*. No obstante, esas dos piezas están inmersas en el mundo del disco en cuestión, haciendo que peculiaridades y situaciones cotidianas se convierten en pensamientos más abstractos.

Así pues, hayamos canciones como *A pillow of winds*, que hablan claramente de un estadio de enamoramiento y que utiliza figuras metafóricas más apegadas al romanticismo que a la vanguardia;²⁶⁶ del mismo modo, tenemos canciones que dentro de una estructura *psicodélica* hubieran hallado un espacio, como es el caso de *Seamus*, canción inspirada en un perro que era propiedad del grupo y que incluso incursionó como <<cantante>> para la obra.²⁶⁷

Esta bipolaridad entre lo que refleja en apariencia el ser humano y lo que en hay dentro de él, es uno de los temas más frecuentes dentro de la obra de la agrupación y del *Rock Art* en la década de los setenta. Si bien tenemos sujetos que siguen explotando temáticas *psicodélicas* como David Bowie, donde extraterrestres, arañas mutantes y escenarios que se enfocan al espacio exterior

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Pink Floyd, *Meddle* [disco compacto], Remasterización, Inglaterra, EMI Music, 2007, 1 disco compacto.

²⁶⁵ Véase los acordes de algunas de las canciones: *Pink Floyd Anthology*, Estados Unidos, Hal Leonard Corporation, 1986, p. 36-48.

²⁶⁶ Andy Mabbett, *Op. Cit.*, p 52.

²⁶⁷ *Idem*, p. 53.

siguen siendo el marco para esconder un mensaje social; también tenemos otros creadores que surgen dentro de la década como *Roxy Music* que se van enfocando en temas más reales dentro de un mundo globalizado.²⁶⁸

Este disco muestra la transición lírica que tienen los integrantes de la agrupación, ya que pasan de los ya citados ovnis, el espacio exterior, objetos voladores y sujetos no identificados a planos más terrenales. Los sujetos que forman parte de cada una de las canciones parecen ser más acordes con lo que está sucediendo dentro de la realidad que les está rodeando a los artistas, estableciendo sus prioridades ideológicas no tanto en idealizar el cómo sería, sino el cómo es y su descripción dentro del arte, pero con una estructura subjetiva del significado-en-sí-mismo.²⁶⁹

Cuando nos encontramos con canciones como *Echoes* podemos constatar que la tranquilidad y el caos conviven dentro de la obra lírica e instrumental del grupo. La canción no sólo sobresale por la manera en la que el acompañamiento musical tiene sus momentos de quiebre entre contemplación y acción, sino por la forma en la cual se presenta una alternativa diferente de los estereotipos sociales que se representan en las otras piezas. Permuta el ambiente en uno que pareciera diametralmente opuesto a las canciones anteriores, pero que pertenece a las mismas. De la misma manera que en anteriores discos, Pink Floyd plantea situaciones sociales latentes. *Meddle* representa el cómo una persona con cierta estabilidad emocional podía caer en un estado de demencia clínica, gracias a diferentes circunstancias personales y sociales, las cuales le orillarían a caer dentro de un estado de descontrol emocional.²⁷⁰

Observamos la fusión del *Jazz*, Vanguardia y el *Rock Pop* con una lírica que ocupaba en cierta medida formas victorianas de expresión, sobre todo cuando se habla sobre amor y romance; y por otra parte cómo se ligan las diferentes canciones en definido orden para tratar de contar una historia, del mismo modo que se usan estados de *shock* para ejemplificar el rompimiento con una

²⁶⁸ "White light/ White heart" [Episodio en serie de television], *Op. Cit.*

²⁶⁹ Véase: Jacques Thullier, *Teoría general de la historia del arte* (Traducción de Rodrigo García de la Siena Pérez), México, Fondo de Cultura económica, 2006. p. 48-49.

²⁷⁰ Es la definición a gran rasgo de demencia y locura visto con Michel Foucault. Véase: Michel Foucault, *Historia de la Locura en la época clásica* (Traducción de Juan José Utrilla), Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1998.

convivencia social, nuevamente se hace alusión a la locura como modelo de conocimiento del ser y por ende, a marcos conceptuales propios de la música *psicodélica*.

Overhead the albatross hangs motionless upon the air And deep beneath the rolling waves in labyrinths of coral caves The echo of a distant tide Comes willowing across the sand And everything is green and submarine And no one showed us to the land And no one knows the where's or why's But something stirs and something tries And starts to climb towards the light	Por encima el albatros se mantiene inmóvil en el aire Y en la profundidad bajo las onduladas olas En laberintos de cuevas de coral El eco de un tiempo distante Viene envolviendo a través de la arena Y todo es verde y submarino. Y nadie nos mostró la superficie Y nadie sabe el dónde o el por qué. Algo se agita y algo intenta Comenzar a escalar hacia la luz
Strangers passing in the street By chance two separate glances meet And I am you and what I see is me And do I take you by the hand And lead you through the land And help me understand the best I can And no one calls us to move on And no one forces down our eyes And no one speaks And no one tries And no one flies around the sun	Extraños paseando en la calle Por accidente dos miradas separadas se encuentran Y yo soy tú y a quien veo es a mí. Y te tomo de la mano Y te conduzco a través del terreno Y ayúdame a entender lo mejor que pueda. Y nadie nos llama para seguir adelante Y nada nos hace cerrar los ojos Y no hay palabras Y nadie trata y nadie vuela alrededor del sol.
Almost everyday you fall Upon my waking eyes Inviting and inciting me to rise And through the window in the wall Come streaming in on sunlight wings A million bright ambassadors of morning And no one sings me lullabies And no one makes me close my eyes So I throw the windows wide And call to you across the sky. ²⁷¹	A pesar de todo, todos los días apareces Ante mis despiertos ojos, Invitando e incitándome a ascender Y a través de la ventana en la pared Vienen corriendo en alas de luz solar Un millón de brillantes embajadores de la mañana Y nadie me canta canciones de cuna Y nada me hace cerrar los ojos Así, lanzo la ventana lejos Y te llamo a través del cielo.

Cabe resaltar que la pieza tenía un tiempo de duración de más de 23 minutos, donde de manera espaciada se cantó la letra y en otros momentos se permitió

²⁷¹ Pink Floyd, *Op. Cit.*

que la instrumentación ambientara la idea de la canción.²⁷² El disco se presentó de una manera sobresaliente en el coliseo romano de Pompeya, haciendo notar su intención no solamente de hacerse ver dentro de los respectivos campos de la música popular y la académica, sino también para mostrar sus intenciones músico-histriónicas con la presentación visual como complemento del mensaje auditivo.²⁷³

El perfeccionamiento de aquellos personajes, que eran hombres que analizaban y reflexionaban para comprender su entorno, se pudo ver con claridad por primera vez en tal obra. La interacción entre el estereotipo de vida perfecta y los problemas psiquiátricos, así como los diversos recursos técnicos, ideológicos y artísticos; son prueba de que tanto artistas como consumidores se van adecuando a los adelantos tecnológicos y conceptuales con mayor facilidad que en la década anterior y que ya no se tiene un miedo tan generalizado hacia el concepto de juventud y el consumo de los productos creados para los jóvenes.²⁷⁴

La instrumentación utilizada en gran parte de la obra es electrónica, eso quiere decir que a comparación de sus creaciones anteriores, como ya habíamos señalado, aprovecharon también las ventajas que puede darles la tecnología en el campo musical²⁷⁵. Las aportaciones que hizo a la utilización de los sintetizadores Nick Mason es digno de mencionar, ya que a pesar de que el aparato en cuestión no tiene la fidelidad para reproducir sonidos de diversos instrumentos tan perfectamente, logró que no saliera un ritmo demasiado robotizado.²⁷⁶

Para ese momento, en comparación con otros subgéneros salidos del mismo *Rock*, lanzar un mensaje con alta carga de crítica social no estaba peleado con obtener beneficios económicos. En las listas de popularidad inglesas llegó a ocupar el número 3,²⁷⁷ impresionando no sólo por su combinación de ritmos, sino

²⁷² Véase: *Pink Floyd Anthology*, p. 36-37.

²⁷³ "White light/ White heart" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit*

²⁷⁴ Eric Hobsbawn, *Industria e Imperio...* *Op. Cit.* p. 244-263.

²⁷⁵ Eric Hobsbawn, *Historia del siglo XX...* *Op. Cit.*, p. 495-514.

²⁷⁶ Véase: Jon F. Eiche, *¿Qué es un sintetizador?* (Traducción de Antoni Huguel). Estados Unidos, Hal Leonard Books, 1986.

²⁷⁷ Nick Mason, Gilmour David, *et. al. Shine on* (Traducción de Mario Gómez), Córdoba, Sony Music Entertainment, 2001, p. 14.

también por la manera en la que el producto se vuelve un reflejo de una realidad social, este último punto mostrado a través de una musicalización que pareciera -en teoría- poco adecuado para ello: el *Pop*.²⁷⁸ La insatisfacción social mostrada dentro del álbum, el cómo se busca libertad no social sino individual, todo ello a través del concepto de locura, fue uno de los temas recurrentes de la agrupación para producciones posteriores; cuestiones que terminarían perfeccionando en su siguiente disco: *Dark Side of the Moon*.

La respuesta de los consumidores fue diversa, ya que sin poseer la rudeza que se esperaba de una canción *Rock*, *Meddle* sí poseía la fortaleza necesaria para poder ser considerado un álbum de tales características. Así pues, lo que sorprendió de la producción fue que una simple canción (que en realidad era más del 40% de la obra por completo, teniendo en cuenta que el disco fuera de esa canción oficialmente no tiene una razón de existencia tal cual) como *Echoes* se tuvo atractivo para la adquisición del disco de la banda, ya que la demás obra en realidad parecería tener un significado sin sentido para especialistas como Andy Mabbett,²⁷⁹ pero la pieza de larga duración le da un giro repentino y oportuno para significar al álbum como una descripción artística con aristas de interés social.

El disco en cuestión, y más puntualmente la canción *Echoes*, quedaría en el precedente del grupo para desde ahí formar las siguientes obras que les llevarían al estrellato dentro y fuera de las fronteras inglesas. Desde ese momento se ve que no iban a dejar de experimentar con conceptos, ideas y ritmos, lo cual significaría quedarse en una zona de confort en la cual poder basar sus demás producciones; vieron los integrantes de *Pink Floyd* que se podía explotar no solamente su realidad para llenar espacios líricos en cada canción, sino que también no era propio limitarse a ciertos ritmos para poder llegar a un punto donde sintieran que por fin habían logrado algo trascendente dentro de la música.

²⁷⁸ "The '70s: have a nice decade" [Episodio en serie de television] en David R. Axelrod (Productor), *Op. Cit.*

²⁷⁹ Véase: Andy Mabbett, *Op. Cit.*, p. 51-55.

4.2.-*Dark Side of the Moon* y el concepto de locura inglesa.

Sabiendo las ganancias que dejó una canción como *Echoes* del álbum *Meddle*, el grupo se dedicó durante 2 años a sacar hasta las últimas consecuencias un sonido cada vez más lleno de potencia histriónica dentro del *Rock*, pero no despreciando las bases musicales del *Pop*, ya que se pudo explotar de este último su constante repetición de acordes para formar un ambiente instrumental para la exposición abundante de ideas líricas complejas, buscando que estas últimas fueran no sólo percibidas sino entendidas. La letra se volvió más agresiva, haciendo una crítica fuerte al estilo de vida inglés de aquel tiempo, alejándose de la idea de los paisajes ofrecidos por la poética victoriana (un estado perfecto) para asentarse dentro de escenas más urbanas y realistas.

Cuando en 1973 se publica el disco *Dark side of the moon*, Pink Floyd encontró lo que había procurado desde la salida de Syd Barret de la agrupación: el camino y la <<perfección>>. Fue una de las obras que más reconocimiento les ha dado en todo su caminar como banda, no solamente por lo que se desprende de sí misma, sino porque influenció dentro del campo músico-popular inglés y mundial.²⁸⁰

La obra es considerada por muchos músicos como fundamental para comprender el mundo del *Rock Art*, así como también para dar una nueva dirección a un mundo más amplio como lo es el *Rock* y del mismo *Pop* de la década en cuestión.²⁸¹ Incluso, dentro de la historia del grupo se puede ver la marcada diferencia entre el antes y ahora a partir de esta obra. La letra de las canciones se impregna de un poder crítico más allá de lo establecido por la misma corriente en cuestión.

Dentro de los aportes musicales del disco *Dark Side of the Moon*, tenemos que tanto musicalización como estructura lírica tienen una unión *Rock* perfecta, sin la necesidad de recurrir a un ritmo tan saturado de notas altas y acelerado como otros subgéneros. Desde la portada inicial podemos ver en sí la intención del grupo va más allá de su éxito pasado.

²⁸⁰ "The '70s: have a nice decade" [Episodio en serie de television], *Op. Cit.*

²⁸¹ *Ibid.*



Ilustración 4: Portada del disco Dark Side of the moon.

Se mostró una imagen donde se ve un triángulo en medio del cuadro, a su lado izquierdo de manera ascendente penetró una luz blanca que después fue desfragmentada en los colores del arcoíris; teniendo como base del cuadro un negro penetrante que inundó el ambiente lo suficiente para que no hubiera más allá de lo ya descrito (Ilustración 4).²⁸² Con ello, la banda expresó la diversidad de la mentalidad humana y el cómo dentro de cada ser había un lado que no se dejaba al descubierto,²⁸³ que razonaba, pensaba, pero lo escondía dentro de un mundo que pareciera tenebroso, boscoso. Así pues, el título final de la obra enmarcó ello, ya que, como se expuso en la contraportada original, desde la decantación de la luz blanca salían varios colores que había dentro de un mismo ente, que era el explorar al ser desde lo más profundo de sus pensamientos, personalidad, pero sobretodo la intelectualidad.²⁸⁴

La idea del disco es exponer esas pasiones y afanes que posee el inglés promedio dentro de una cultura que lo orilla a contraer diversas necesidades – no existenciales- generadas por un consumismo irracional, donde se le extrae al sujeto la libertad de ser él mismo y cómo esa condición la valora como una rutina existencial. El concepto podría resultar demasiado confuso al percibir en alguna pieza cómo pareciera que se animaba a la gente a entrar dentro del círculo

²⁸² Pink Floyd, *The Dark Side Of The Moon* [Disco compacto], Londres, 2004, EMI Music, 1 disco compacto.

²⁸³ Andy Mabbett, *Op. Cit.* p. 65.

²⁸⁴ *Idem*, p. 66-67.

consumista, pero la intención de la banda era contraponer estas molestias individuales con las sociales y ver sus similitudes.

Así pues, es importante identificar dos aspectos narrativos que predominan dentro de la obra. La primera fue la representación de la cotidianidad citadina de la isla, utilizando desde el sonido percibido por los trenes hasta las maneras en las que la sociedad inglesa se desenvuelve dentro del mundo económico. La segunda de las vertientes era el cómo se puede manifestar la locura pero de manera individual y el cómo era vista dentro de esta interacción individuo-sociedad, el cómo tenía sus diferencias así como sus puntos encontrados.

Para ello, el proyecto de la banda fue encontrar esos puntos donde la sociedad hallara resistencia, miedo y molestia ante cierto tipo de cosas y situaciones. De tal suerte que hicieron un sondeo en la isla para saber cuáles eran estas situaciones que les incomodaba de vivir en sociedad, realizaron preguntas sobre situaciones personales: cuándo y cómo fue la última vez que se molestaron y qué expresiones utilizaron para expresarlo, cuántas veces tuvieron una riña que implicara golpes o situaciones de violencia, etc.²⁸⁵ Por ello hizo alusión a conceptos tan abstractos como el tiempo, el dinero, etc.; transmitiendo algunos efectos que estos tenían dentro de del imaginario colectivo inglés.²⁸⁶

Así pues, en comparación con otras producciones, el estudio de campo para la producción de un disco se empieza a tomar más en serio: no solamente es lo que pueda gustarle al escucha, sino lo que en verdad pueda representar su realidad, acercarse lo más posible a ella, pero sin dejar de ser arte tal cual, con su respectivo pacto de ficción narrativa. Incluso el grupo dio, durante un periodo de dos años, adelantos en conciertos y presentaciones diversas antes de la salida del disco, para así mismo captar la aceptación del público y saber qué tanto podía funcionar el proyecto.²⁸⁷

La descripción que se hizo en el disco en general de la vida cotidiana del inglés asalariado promedio muestra aquellas frustraciones en las cuales se veían inmersos: el no poder alcanzar los objetivos productivos y personales que se

²⁸⁵ Nick Mason, Gilmour David, *et. al. Op. Cit.*, p. 14.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Andy Mabbett, *Op. Cit*, p. 65-66.

esperaban, así como las necesidades que se forjaron en cada persona a través de un estilo de vida en una realidad capitalista y en plena crisis económica, también ese afán de llevar sustento a pesar de caer en una rutina, que para el grupo se vuelve destructiva, lo cual les lleva a la pérdida de valores y de una identidad propia.²⁸⁸

Los personajes en este disco dejaron de ser tan personalizados y de historias tan diversas, ahora tenían una interacción que los comprometía a contactarse socialmente con su entorno, para poder ser contar una historia lineal –aunque cada canción por separado puede ser entendida por sí misma-. Esto quiere decir que el disco fue planeado no para que se escuche por separado, sino para que el conjunto de canciones se escuche sin parar o detenerse demasiado en pausas.

Por eso mismo, el acompañamiento musical de la lírica fue, en comparación con de *Meddle*, un disco que advirtió con su hechura que estaba realizado como un material completo, el receptor tenía que mantenerse en constante alerta, a la expectativa de un cambio que llegaba con sorpresa al no dar tanto espacio para las pausas entre cada canción.²⁸⁹ Canciones como *Breathe*, desde el principio, alentaban dentro de su mensaje lírico a mantenerse en movimiento, a estar en constante cambio.

Breathe, breathe in the air	Respira, respira en el aire
Don't be afraid to care	No tengas miedo de que te importe
Leave but don't leave me	Vete pero no me dejes
Look around, choose your own ground	Mira a tu alrededor y escoge tu propio suelo.
For long you live and high you fly	El tiempo que vivas, vuela alto
And smiles you'll give and tears you'll cry	Y las sonrisas que des y las lágrimas que llores
And all your touch and all you see	Y todo lo que toques y lo que veas
Is all your life will ever be.	Es lo que tu vida va a ser.
Run rabbit run	Corre, conejo, corre
Dig that hole, forget the sun	Excava ese hoyo y olvida el sol
And when at last the work is down	Y cuanto al fin el trabajo esté hecho

²⁸⁸ Véase: Eric Hobsbawn, *Historia del siglo XX... Op. Cit*, p. 403-421.

²⁸⁹ Para ello véase los acordes del disco: *Pink Floyd Anthology*, Estados Unidos, Hal Leonard Corporation, 1986, p. 70-83, 86-89.

<p>Don't sit down, it's time to dig another one For long you live and high you fly But only if you ride the tide And balanced on the biggest wave You race towards an early grave²⁹⁰.</p>	<p>No te sientes, es hora de hacer uno nuevo. Mientras vivas, vuela alto Pero solo si manejas la marea Y te balanceas en la ola más grande Corres contra el temprano cementerio</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Pero al mismo tiempo, conforme a las acotaciones que ya hemos hecho, la canción fue la introducción a un manicomio que trasladó Roger Waters a la obra lírica, con situaciones que están inmersas en una sociedad y juventud inglesa. Así pues, el tiempo, el dinero, la vejez son presentadas dentro de un mismo marco de locura citadina, donde de manera irónica se muestra la insatisfacción y frustración por no llegar a la meta de estabilidad que se planteaba desde otros ámbitos de la comunicación e incluso desde la misma música.²⁹¹

Ritmos como el *Pop* marcaban en ese momento paisajes citadinos muy diferentes, donde los escenarios parecerían, de igual manera, melancólicos, pero con evocación a situaciones amorosas, orientadas a mostrar situaciones más individuales que sociales.²⁹² Muchas veces podemos percatarnos que ciertas canciones giran en temáticas de rompimientos de relaciones, decepciones amorosas, inicios de las mismas, enamoramientos, momentos de pasión; etc; y todas ellas ligadas a un escenario propicio para ello: una economía apegada a la clase media.²⁹³ Tal modelo desde décadas anteriores fue expuesto como meta a llegar dentro de la música, artes y diversos medios de comunicación, haciendo propaganda a este estilo de vida; donde si bien no había lujos, sí se poseía una estabilidad financiera y familiar.²⁹⁴

Así pues, se hace codiciable este estilo de vida que pareciera relajado: una casa propia, una familia, cumplir ciertos lujos, auto propio, etc; e incluso la idea de superación laboral que hace que el trabajador pueda tener una meta que

²⁹⁰ Pink Floyd, *Op. Cit.*

²⁹¹ Véase: Eric Hobsbawn, *Historia del siglo XX... Op. Cit.*

²⁹² "The 70's: have a nice decade" [Episodio en serie de television], *Op. Cit.*

²⁹³ "White light/white heat" [Episodio en serie de television], *Op. Cit.*

²⁹⁴ Eric Hobsbawn, *Historia del siglo XX... Op. Cit.* p 322-345.

perseguir, formando el estereotipo de clase media como el estandarte para el convencimiento de adecuarse a un sistema globalizante, en donde se tiene la esperanza de llegar en un corto y largo plazo a un progreso nacional.²⁹⁵ De tal forma, piezas como *Money* hacen sátira de este tipo de situaciones, pero vistos dentro de la perspectiva del *Rock*, haciendo latente la insatisfacción pero utilizando recursos artísticos.²⁹⁶

Money, get away	Dinero, aléjate
Get a good job with more pay	Consigue un trabajo mejor pagado
And your O.K.	y estarás bien
Money, it's a gas	Dinero, es un gas
Grab that cash with both hand	Agarra el efectivo, con ambas manos y
and make a stash	haz un escondite.
New car,	Auto nuevo,
caviar, four star daydream,	caviar, sueño de cuatro estrellas
Think I'll buy me a football team	Creo que compraré un equipo de soccer.
Money get back	Dinero, vuelve
I'm all right Jack keep your hands off my stack,	Estoy bien, Jack, quita tus manos del bonche,
Money, it's a hit	Dinero, es un golpe
Don't give me that do goody good bullshit	No me des esa mierda para hacer el bien
I'm in the hi-fidelity first class traveling set	Estoy en primera clase al viajar
And I think I need a Lear Jet	Y creo necesitar un Lear Jet
Money, it's a crime	Dinero, vuelve
Share it fairly but don't take a slice of my pie	Lo comparto si es justo, pero no te aproveches
Money, so they say	Dinero, entonces ellos dicen
Is the root of all evil today	Es la raíz del mal de hoy
But if you ask for a rise it's no surprise that	Pero si pides un aumento, que no te sorprenda
they're Giving none away ²⁹⁷ .	si no te lo dan lejos.

Dentro del álbum encontramos que la sátira toma un lugar predominante dentro del total de las canciones, sobre todo cuando se hacen notar diversos señalamientos en torno a la vida productiva y aspectos económicos del grueso de la sociedad, poniendo en tela de juicio el modelo de vida perfecto. El discurso no estaba en realidad en contra del mundo y las posibilidades de algunos de adquirir bienes tal cual, ya que tanto sus actos como al mismo tiempo sus

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ "White light/white heat" [Episodio en serie de television], *Op. Cit.*

²⁹⁷ Pink Floyd, *Op. Cit.*

canciones podrían caer en un vacío de cordura; sino cómo el ser humano se afana por alcanzar objetivos preestablecidos y no los propios, adecuándose el sujeto al estilo de vida y no al sujeto, adecuando su estilo de vida para llegar a la felicidad.

No se tiene registro, como en el caso de los otros aspectos, si hicieron un sondeo para ver cuál era la percepción social hacia la locura, pero al considerar que el disco fue tan planeado no hubiera sido extraño que el mismo grupo formara sus propias hipótesis en torno al tema basados en los resultados obtenidos en los sondeos. La locura expuesta en el disco la enfrasan a través de la figura de Syd Barrett. Para esos momentos, Barrett es un demente el cual vive en excelentes condiciones gracias a la regalías que se le depositan por concepto de imagen y venta de discos de la misma banda de la cual fue fundador.²⁹⁸

Así pues, en la canción *Brain Damage*, se expresa el cómo la banda percibe el concepto de locura aplicado dentro de un marco social. La canción hace alusión de un mensaje melancólico, con tonos que invitan a tener un espacio de reflexión aún más profundo que las canciones anteriores. La pieza está colocada al final de la obra, bajando la adrenalina en la que se ha conducido el disco, para pasar entonces a la introspección e invitar a considerar el concepto de locura.

<p style="text-align: center;">The lunatic is on the grass The lunatic is on the grass Remembering games And daisy chains and laughs Got to keep the loonies on the path</p>	<p>El lunático está en el pasto, El lunático está en el pasto Recordando juegos, cadenas de margaritas y risas Ve a mantener a los “loonies” en el parque</p>
<p style="text-align: center;">The lunatic is in the hall The lunatics are in my hall The paper holds their folded faces to the floor And every day the paper boy brings more</p>	<p>El lunático está en el pasillo Los lunáticos están en mi pasillo El papel muestra sus caras dobladas en el piso Y cada día el niño trae más.</p>
<p style="text-align: center;">And if the dam breaks open many years too soon And if there is no room upon the hill And if your head explodes with dark forebodings too</p>	<p>Y si el maldito se rompe, abrirá muchos años muy pronto Y si no hay espacio en la colina Y si tu cabeza explota con oscuros presentimientos también</p>

²⁹⁸Véase: Thomas Barber (Productor), *Pink Floyd. Then and now*, Gran Bretaña, Pride DVD, 2012, 2 discos.

I'll see you on the dark side of the moon	Te veré en el lado oscuro de la luna.
The lunatic is in my head	El lunático está en mi cabeza
The lunatic is in my head	El lunático está en mi cabeza
You raise the blade	Tú levantas la cuchilla,
You make the change	tú haces el cambio
You rearrange me 'till I'm sane	Tú me re-acomodas hasta que esté cuerdo
You lock the door	Tú abres la puerta
And throw away the key	Y tiras la llave
And there's someone in my head, but it's not me	y hay alguien en mi cabeza, pero no soy yo
And if the cloud bursts thunder in your ear	Y si la nube explota, un trueno en tu oído
You shout and no one seems to hear	Gritas y nadie parece oírte
And if the band you're in starts playing	Y si la banda en la que estás comienza a tocar,
different tunes	diferentes notas
I'll see you on the dark side of the moon ²⁹⁹ .	Te veré en el lado oscuro de la luna.

Ya en un tono más balada *Pop*, observamos el sentido melancólico que le dio el grupo a la pieza. El cuadro que se pinta no solamente va enfocado a la locura tal cual, sino a la misma como respuesta por parte del grupo a la demencia por la que creen que está pasando la sociedad. Al exponer al loco como una persona libre de toda presión, y en su alejamiento de toda relación personal, el cómo en su propio albedrío se sujeta solamente a sus deseos más básicos, alejados de la cultura del consumismo.

No tienen nada que ver con dinero, sexo, quedar bien con los demás; se nos muestra la figura de alguien que está en un estado mental inconveniente, pero que podía disfrutar de los placeres más simples como la alegría y la felicidad, sin la necesidad de aumentarle aspectos materialistas. Los coros mismos se pueden interpretar como una invitación a la libertad más allá del ideal capitalista del bienestar.

Cuando se hacía la invitación para ir *al lado oscuro de la luna* se motivaba al receptor a no tomar como gran afán el satisfacer los deseos de pertenencia a un estatus a costa de los deseos, sueños y convicciones individuales. El grupo pensaba que el ser humano se había olvidado de sí mismo por enfrascarse en modelos que lo orillaban a ser algo fuera de sus valores e ideales. Así pues, lo

²⁹⁹ Pink Floyd, *Op. Cit.*

que expresa es que ya no existe el humano fuera de lo social gracias a ideas globalizantes.

La banda plantea que cuando el ser empezaba a conocerse a sí mismo, la sociedad condenaba sus actos y pensamientos por no estar inmersos dentro del mismo modelo de pensamiento y acción que el resto de la sociedad. El explorar dentro de otros horizontes, para formar su propio criterio y sentido de gusto, era tomado como locura por el resto de la sociedad. .

De tal suerte, al perder su identidad como ser único, el hombre suele a imitar más que intentar ser por sí mismo. El grupo no estaba planteando que los códigos culturales sean los causantes de la pérdida de identidad, sino que estos incitan al hombre a ir tras ellos porque él mismo ha perdido el sentido de su propia existencia, tomando la decisión de dejarse llevar por la corriente que impera en ese momento: el capitalismo³⁰⁰.

Se planteó más que una revolución, una reforma cultural. No se responsabilizaba por completo al sistema imperante en esos momentos, sino a los actores que están inmersos en ello, que son la humanidad. No trataban de cortar de tajo el seguimiento que tenían las ideas victorianas, sino adecuarlas conforme a las necesidades de aquella realidad que se estaba viviendo. Con ello se ponía a la venta un producto que invitaba a la adquisición de productos que contuvieran no sólo más conciencia social, sino también calidad y adecuación correspondiente al tiempo-espacio que se estaba viviendo. En pocas palabras: un consumo pensado y por ende, responsable.³⁰¹

Si bien el arte tiene como objetivo ser un reflejo subjetivo de la realidad, formando una verdad por sí misma a través de su discurso, Pink Floyd planteó una manera muy diferente de hacerlo: llevarlo más allá de los estándares artísticos e inmiscuirse directa o indirectamente en cuestiones sociales y culturales, no sólo

³⁰⁰ Véase la teoría de la identidad de José Batista, así como la problemática expuesta por Carlos Pereda sobre tal asunto: José D. Batista, *Cómo pasar de la adolescencia a la juventud con éxito*, México, Librerías Bethel, 2011; Carlos Pereda, "La identidad en conflicto", Rev. RIFP, No. 10, pp. 23-45, 1997.

³⁰¹ Tácitamente no lo dijo alguno de los integrantes del grupo, pero las declaraciones de Waters al momento de justificar el disco *The Wall* puede darnos ciertas ideas en torno a lo que exponemos en este trabajo. Véase: "White light/White heat" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

exponiendo su inconformidad sino dando planteamientos que llevan a la reflexión para dar solución a problemas de carácter comunitario. No era simplemente dejarse llevar por lo que más se estaba escuchando en ese momento en la radio, como diría Bruce Springsteen años después (planteando una ruta para sacar un éxito y ofrecer un producto vendible en el mercado),³⁰² sino tratar de establecer nuevas formas de expresión con conciencia política y sociocultural.

Éste no era un caso aislado. Alrededor del mundo, grupos del *Rock* como *Roxy Music*, David Bowie, *Patti Smith's Group*, hacían girar su obra sobre una concepción de la música muy parecida a la de *Pink Floyd*. No obstante, los ritmos de sus acompañamientos eran mucho más apegados a influencias *psicodélicas*, aspecto que los liderados por Roger Waters habían ya rebasado. Lo que aportó Pink Floyd en este disco fue el perfeccionamiento del *Rock-Pop*, así como éste mismo como una base firme para la trasmisión y asimilación de un mensaje de concientización y no sólo que se venda y consuma.³⁰³

El experimento resultó todo un éxito: en lo económico reflejó las ganancias al ser considerados no solo como uno de las mejores producciones de tal año en su país de origen, sino que alrededor del mundo; haciendo que, se consolide la agrupación a nivel local y mundial.³⁰⁴ En lo comercial, tanto fue tal su éxito que se mantuvo en las listas de popularidad principales en Reino Unido y en Estados Unidos y hasta 1988 salió por completo de las más renombradas a nivel local e internacional.³⁰⁵ Se multiplicaron presentaciones, ventas de discos y ganancias por los mismos puntos.

En el marco músico-popular el aporte fue trascendente, ya que muchos músicos que ya existían y también otros que estaban por sobresalir fueron influenciados de una manera positiva, ya que se hizo ver hasta dónde podía llegar el arte popular, a grados de excelencia considerables, sin tener que ser músicos de academia.³⁰⁶ El disco, por su excelente planeación, se tradujo en un éxito

³⁰² "We are the champions" [Episodio en serie de television] en Robert Murphy (Productor), en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [Serie de Televisión], Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

³⁰³ Véase los ejemplos de acordes: *Pink Floyd Anthology. Op. Cit.*

³⁰⁴ Andy Mabbett, *Op. Cit.* p. 72.

³⁰⁵ Nick Mason, Gilmour David, *et. al., Op. Cit.*, p. 16.

³⁰⁶ "The 70's: have a nice decade" [Episodio en serie de television], *Op. Cit.*

mundial, consolidando a la banda dentro del gusto de propios y extraños, de gente que nunca les había escuchado así como personas inmersas dentro del vasto mar del *Rock*. No obstante, dentro de la agrupación empiezan a surgir ciertos roces por diferencia de ideas y visiones, causadas por el marco cultural y social en el que se desenvolvían como artistas.

5) De la locura como factor de libertad a la demencia social en el discurso del *Rock Art*.

Para la segunda mitad de la década de los 70 la situación en Inglaterra seguía en constante tensión por los levantamientos sociales, causados por las inconformidades económicas dentro de la población de clase social baja.³⁰⁷ Las inversiones empresariales se fueron a la baja gracias a la poca estabilidad política dada dentro del marco legal británico, lo que causa que haya fuga de inversión y con ello alta en el promedio de desempleo.³⁰⁸ Por tal motivo podemos ver las manifestaciones sociales constantes en contra de un gobierno que, en términos reales, no puede cubrir la necesidad del grueso de la población.³⁰⁹

Tal temporada se caracteriza porque tanto los políticos afiliados al partido laborista, como al conservador, al ver a la nación dentro de un vacío fiscal, empezaron a reducir subsidios y ayudas a las clases sociales más desfavorecidas; tales acciones se realizaron abogando a que se buscaba la estabilidad financiera de la nación, lo cual al fin y al cabo no se logró.³¹⁰ Sería hasta 1979 cuando los sueños de los que tanto hablaba Churchill -al menos en materia de inversión inglesa y capital extranjero puesto a trabajar en la isla, lo cual conllevaría un alza a la nación- parecieran poco a poco tomar forma con la llegada de Margaret Thatcher. La recuperación no sería como cuando eran potencia económica a nivel mundial pero tampoco se estacionarían en el declive en el que estaban.³¹¹

En lo referente a música popular, la situación con el *Pop*, su venta y consumo dentro de la isla siguió siendo la misma que el anterior lustro. Se formaron nuevas agrupaciones *Rock* así como llegaron extranjeras que se afianzaron en el gusto popular, con la diferencia de que la industria disquera y los consumidores ingleses tomaron con más seriedad la producción local, cosa no concebible en la primera mitad de la década de los sesenta. Por ejemplo, uno de

³⁰⁷ Duncan Townson, en *Breve historia de Inglaterra* (Traducción de Paloma Tejada Caller), Madrid, Alianza Editorial, 2004. p. 436-471.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ Véase: en Duncan Townson, *Op. Cit*, p. 472-493.

los primeros avisos de ello fue cuando *Patti Smith's Group* visita la nación: recibió críticas tanto de los aficionados como de los mismos colegas del *Rock Punk*.³¹²

Así pues, los músicos locales empezaron a abarrotar los espacios dentro de la isla, tanto en ventas como en gusto de la gente. Los pocos artistas que no encontraron acomodo dentro de la farándula inglesa migraron al extranjero, donde no sólo fueron aceptados por el público, sino que al regresar a Inglaterra hallaron acomodo dentro de aquello que en un principio se les fue negado: el reconocimiento local. Uno de esos claros ejemplos fue *The Police*, que encontraron fortuna no solamente en EUA, sino en países que no se consideraban <<rockeros>>, como China e India.³¹³

En esos años pareciera que todo lo salido de Inglaterra tenía seguridad de éxito tanto para el empresario como para el artista que se veía cada vez más rodeado de lujos y extravagancias al punto que algunos consiguen su propia libertad creativa (esto es, que así como en algún momento sujetos de la talla de Ray Charles ponen condiciones para grabar sus propias canciones e ideas sin que la disquera se meta en la creación del producto, así empiezan a condicionar sus contratos y grabaciones los ingleses).³¹⁴ El resultado son muchos de los discos considerados <<de época>> a nivel local y mundial.³¹⁵

Para *Pink Floyd* representó un ambiente propicio para volver a la experimentación lírica constante pero sin dejar una base rítmica *Pop* que tanto

³¹² "Punk Rock: Blank Generation" [Episodio en serie de televisión] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de televisión], Londres, BBC London, 2007.

³¹³ "We are the champions" [Episodio en serie de televisión] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de televisión], Londres, BBC London, 2007.

³¹⁴ Otro ejemplo es la situación de *The Beatles*; incluso la de John Lennon en su carrera de solista. Al fin y al cabo también a las disqueras, viendo que les daba buenos réditos, decidieron entonces darles la libertad con la seguridad de que sería rentable. Esta situación no sucedía y sigue sin suceder en realidad dentro de nuestra actualidad, donde al interprete se le pone en la mesa un programa al cual se tiene que adaptar la mayoría de las veces, sin poder en realidad plasmar ideas propias. Véase: Taylor Hackford (Director), James L. White (Guión), *Ray*, Estados Unidos, Universal Studios, 2004; Véase: Jeremy Gilbert, Pearson Ewan, *Cultura y políticas de la música dance* (Traducción de Núria Riambau), Barcelona, Editorial Paidós Ibérica, 2003, p. 267-286.

³¹⁵ "The 70's: have a nice decada" [Episodio de série de television] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [Serie de televisión], volúmen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

les había resultado. La base instrumental en la cual montaban las letras varió muy poco en el lapso en cuestión. No obstante, lo que llamó la atención fue la transformación hacia donde llevaron el concepto de locura social, trasladándolo del máximo estadio de la libertad a la demencia; de construcción de una cultura consumidora que razona para adquirir sus insumos, a una descripción de la destrucción y declive generacional.

5.1.-Del diamante loco al perro voráz: el cambio de concepto de la locura.

Para 1975 sale a la venta el disco *Wish You Were Here* de *Pink Floyd*. La obra representa el seguimiento en materia instrumental que la agrupación tomó con discos anteriores, formando ritmos *Pop*. La instrumentación resultó más pulcra, ya que la unión con ruidos ciudadanos cotidianos se perfeccionó a tal grado que el sincretismo entre los dos produjo menos pausas y por ende, le dio una continuidad mayor a cada una de las canciones. De tal suerte que la transmisión de sentimientos y emociones resultó ser más fácil de asimilar.

El reto fue difícil, ya que plantearse el superar un disco como *Dark Side of the Moon* no fue cosa sencilla. Incluso, situaciones como la infiltración no autorizada de material y la publicación de un disco apócrifo, hizo que los planes para la realización y presentación del disco *Wish You Were Here* tomaran forma y al mismo tiempo se acelerara su hechura.³¹⁶ No obstante, a pesar de las acotaciones dadas, el *Dark Side* resultó un pináculo muy difícil de superar, por lo cual, a pesar de su avance instrumental, el producto final en ventas del *Wish You Were Here* no superó al primero ya mencionado (Ilustración 5).

Dentro de las acotaciones del disco, es importante resaltar una eventual visita de Syd Barrett a la agrupación. David Gilmour hizo referencia en el documental *Pink Floyd. Then and now* señalando que cuando se encontraba el grupo en la grabación del disco, Barrett les hizo una vasita, presentándose en un estado muy alterado ya por las drogas que consumía; a pesar de las incoherencias que

³¹⁶ Andy Mabbet, *Guía musical de Pink Floyd* (Traducción de Ana Laura Ortega), México, Grupo Editorial Tomo, 2001, p. 75.

mencionaba, Barrett hizo una crítica tan severa a la agrupación que quedaron marcados los integrantes de la banda por esas palabras tan severas.³¹⁷ Tomando en cuenta lo anterior, para el disco en cuestión fue tomada la figura demente de Syd Barrett como personaje principal de la obra. No obstante, el personaje principal no hizo presencia dentro del disco como una sátira, sino a manera de elogio y tributo a Barrett.³¹⁸



Ilustración 5: portada de disco *Wish you were here*.

A comparación del *Dark Side*, esta vez iniciaron con una instrumentación que iba de menos a más, uniendo 5 canciones que parecieran formar una sola pieza. Incluso la canción *Shine On Your Crazy Diamonds* se separa en varios momentos emocionales; por ello mismo fue fragmentada y unida en dos canciones que dan como resultado el inicio y el final del disco.

<p>Remember when you were young you shone like the sun Shine on you crazy diamond Now there's a look in your eyes like black holes in the sky. Shine on you crazy diamond You were caught on the crossfire of childhood and stardom Blown on the steel breeze</p>	<p>Recuerda cuando eras joven, que brillaste como el sol. Brilla en ti, diamante loco. Ahora hay una mirada en tus ojos como hoyos negros en el cielo. Brilla en ti, diamante loco. Estuviste atrapado en el fuego cruzado de La infancia y estrellato, Soplado en la brisa metálica</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*

<p>Come on you target for faraway laughter Come on you stranger You legend, you martyr, and shine You reached for the secret too soon, You cried for the moon Shine on you crazy diamond Threatened by shadows at night and exposed in the light Shine on you crazy diamond Well you wore out your welcome with random precision Rode on the steel breeze Come on you raver you seer of visions Come on you painter You piper you prisoner and shine³¹⁹</p>	<p>Ve a tu objeto de risa lejana Vamos, tu extraño, Tu leyenda, tu mártir, y brilla. Llegaste al secreto demasiado pronto, Lloraste por la luna. Brilla en ti, diamante loco. Traicionado por las sombras de la noche, Y expuesto a la luz. Brilla en ti, diamante loco. Dejaste de ser bienvenido con una precisión al azar, Montaste en la brisa metálica. Ven tú, loco delirante, tienes visiones Vamos, tu pintor, tu gaitero, tu prisionero, y brilla.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La canción recupera las figuras poéticas que alguna vez utilizó la agrupación hace cuatro años cuando grabó *Echoes*. La canción completa consta de 12 momentos en específico facionadas en dos grupos; estos trances están conformados por lírica y musicalización o sólo por la última, pasando a ser un estilo de interludio. Para la canción *Welcome to the Machine*, la agrupación volvió a retomar parte de la dinámica de su disco anterior: la crítica al estilo de vida inglés contemporáneo, el cual estaba enfrascado en el afán de los bienes materiales y no tanto en disfrutar su vida a plenitud.

<p>Welcome my son, welcome to the machine. Where have you been? It's alright we know where you've been. You've been in the pipeline, filling in time, Provided with toys and 'Scouting for Boys'. You bought a guitar to punish your ma, And you didn't like school, and you know You're nobody's fool, So welcome to the machine. Welcome my son, welcome to the machine. What did you dream? It's alright we told you what to dream. You dreamed of a big star, He played a mean guitar, He always ate in the Steak Bar.</p>	<p>Bienvenido hijo mío, bienvenido a la máquina. ¿Dónde has estado? Está bien, sabemos dónde has estado Has estado en la tubería, rellenando el tiempo. Previsto con juguetes y "Explorando para niños" Compraste una guitarra, para castigar a tu mamá, Y no te gusta la escuela, y sabes que nadie es tonto. Así que bienvenido a la máquina. Bienvenido hijo mío, bienvenido a la máquina. ¿Con qué has soñado? Está bien, te dijimos que soñarás Soñaste con una estrella grande. Él tocaba una desafinada guitarra Él siempre comía en la barra de carnes</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

³¹⁹ Pink Floyd, *Wish You Were Here* [Disco compacto], Inglaterra, 2011, EMI Music, 1 disco compacto.

He loved to drive in his Jaguar. So welcome to the Machine. ³²⁰	Él amaba manejar su Jaguar Así que bienvenido a la máquina.
-------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------

La temática citadina y las ideas de progreso dentro de la globalización fueron retomadas dentro de las formas discursivas del disco para dos de las piezas musicales (*Welcome to the Machine* y *Have a Cigar*). El sentido de locura y melancolía con la canción homónima del disco nos hace saber cuánto anhelo había no solamente en que un integrante de la banda regrese de un estado de shock mental, sino que hubiera más gente que retornara a tener conciencia social. La canción *Wish You Were Here* planteaba que la demencia de Syd Barrett, no como individuo sino como personaje principal de una obra, se encontraba dentro de cada individuo que puede identificarse con la situación planteada dentro del álbum: la pérdida de identidad individual.

So, so you think you can tell Heaven from hell, Blue skies from pain Can you tell a green field from a cold steel rail A smile from a veil do you think you can tell. Did they get you to trade Your heroes for ghosts Hot ashes for trees Hot air for a cool breeze Cold comfort for change Did you exchange A walk on part in the war For a lead role in a cage. How I wish, How I wish you were here. We're just two lost souls swimming in a fish bowl	Entonces, entonces crees que puedes diferenciar El paraíso del infierno Los cielos azules del dolor ¿Puedes diferenciar un campo verde De un riel de metal frío? Una sonrisa, de una máscara Piensas que puedes diferenciar. ¿Te han traído para negociar? ¿Tus héroes por fantasmas? ¿Cenizas calientes, por árboles? ¿Aire caliente por una brisa suave? El frío confort por el cambio Cambiaste un papel de extra en la guerra por uno protagónico en la celda. Cómo deseo, Cómo deseo que estuvieras aquí, Somos simplemente dos almas perdidas, Nadando en una misma pecera,
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

³²⁰ *Ibid.*

Year after year	Año tras año.
Running over the same old ground	Corriendo por el mismo suelo viejo
What have we found	Que hemos encontrado.
The same old fears	Los mismo miedos de siempre
Wish you were here ³²¹ .	Deseo que estuvieras aquí.

Lo que *Pink Floyd* trató de transmitir a través de su obra fue la pérdida de ideales y sueños que, gracias a un mundo cada vez globalizado, el ser humano se estaba acostumbrando a dejar de buscar para solamente sobrevivir. Así mismo, para el grupo, la invitación a salir de tal trance fue la misma que en el disco anterior: huir del trauma no sólo para buscar crear y formar, sino para forjar una sociedad más consciente de sí misma. Postulados parecidos los podemos apreciar con teorías sociales como las de Marshall Berman³²² y Carlo Augusto Viano.³²³

Berman y Viano plantean la pérdida de la integración consciente del individuo dentro de su grupo sociocultural para pasar a ser parte de una comunidad global, rompiendo paradigmas nacionalistas para avanzar a una dinámica más globalizada; lo cual hace que mientras en parte el ser humano busque la integración a tal cuestión, por el otro lado abogue por la lucha del hombre *de ayer* (el de las estructuras nacionalistas) contra el hombre *de hoy* (el que busca integración global a pesar de perder su identidad individual y nacional).

Roger Waters, en una entrevista para la BBC, señala que el mensaje principal del disco en cuestión fue ignorado y no entendido, tanto por escuchas como espectadores de sus presentaciones en vivo, aspecto que no esperaba la agrupación. No obstante, lo que Waters habría notado dentro de las presentaciones en vivo sería también una constante para otras agrupaciones: la gente asistía a los espectáculos por entretenimiento y moda y no por la propuesta

³²¹ *Ibid.*

³²² Véase: Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989, p 81-128.

³²³ Véase: Carlo Augusto Viano, "Los Paradigmas de la modernidad" en Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad posmodernidad*, Buenos Aires, Editoriales El Cielo por Asalto, 1993, p 175-193.

que los artistas podían plantear en el escenario.³²⁴ El consumo de la música y de los productos artístico-culturales eran tomados con irresponsabilidad, teniendo más en cuenta la novedad que el contenido de la obra.³²⁵

Si bien la venta de un disco representaba ganancias para disqueras, músicos, equipos de marketing y logística; esto no llegaba a satisfacer por completo al artista portador del mensaje, así como personas que esperaban un producto con mayor calidad. No obstante, algunas agrupaciones *Rock* optaron por mantenerse dentro del gusto de la gente aun cuando esto significara sacrificar el mensaje y sentido de resistencia social.³²⁶

En el caso del *Rock Art*, el punto en cuestión no les incomodaba, ya que tenían la libertad creativa necesaria para formar la obra que quisieran, siempre y cuando representara ganancias para la disquera. Además, los músicos identificados al subgénero no sufrieron de condenas sociales y morales como aquellos que tocaban música *Heavy Metal* y *Punk*.³²⁷ A pesar de la fama, algunos músicos asumieron un rol de responsabilidad social en la que, sabiendo que sus productos y actuaciones podían tener un impacto comunitario, persistieron en hacer manifiesta una propuesta creativa no sólo lúdica, sino también consciente y con un mensaje de cambio social.³²⁸

En el caso de Roger Waters, la manera a través de la que quería mostrar sus insatisfacciones fue el arte concebido como una exhortación violenta a través de la música y su combinación con otras ramificaciones del arte. Waters argumentaba que se sentía cansado del público multitudinario que venía simplemente por escuchar la armonía instrumental por la cual se sentía seducido y no tanto el mensaje de fondo que tenía todo ello.³²⁹ Para la segunda mitad de la década de los setenta, las presentaciones en vivo en recintos enormes –como

³²⁴ “White light/White heat” [Episodio en serie de televisión] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de televisión], Londres, BBC London, 2007.

³²⁵ “Punk Rock. Blank Generation” [Episodio en serie de televisión] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de televisión], Londres, BBC London, 2007.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ “The ‘70s: have a nice decade” [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

³²⁹ “White light/White heat” [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

A pesar de que el mensaje era más provocador, no levantó el furor del espectador más allá de las ventas y éxito económico en conciertos.³³⁴ El sentido del *Rock* mismo se estaba perdiendo, tanto en creadores como consumidores: los artistas que años anteriores incentivaron a las masas a movilizarse, para ese momento veían la fama de lo contestatario del *Rock* más como negocio que como plataforma para presentar un mensaje con consciencia social.³³⁵ De tal suerte que Roger Waters, con el afán de hacer que el mensaje trascendiera más allá del número de ventas, propone hacer una producción no solamente auditiva, sino visual. Es así como empezó a formarse el disco *The Wall*

5.2.-The Wall: una protesta abierta ante el sistema capitalista; la pérdida de identidad individual y social.

Andy Mabett refiere que tras la gira con la que se patrocinaría el disco *Animals*, uno de los aficionados buscaba a base de señas que Roger Waters fuera manipulado para hacerse hacia atrás, lo cual causó el enojo de Waters y el artista golpeó al espectador.³³⁶ Aunado a lo anteriormente expuesto, tanta fue su furia contra el público que inmediatamente se puso a trabajar en un material planeado para ser musical, teatral y cinematográfico. De esa idea surgieron en realidad 2 álbumes: el primero es *The Wall* (ilustración 6); el segundo no fue aprobado por los demás integrantes de la banda, el cual posteriormente se convirtió en el primer álbum en solitario de Waters.³³⁷

La idea era dar a conocer la propuesta pero ahora con una teatralidad gráfica, que no quedara en un proyecto musical donde la unión de las canciones se simplificara a contar una historia diversa (como un estilo de audiolibro), sino que fuera parte de una especie de montaje teatral, lo cual apoyaría la asimilación de

³³⁴ Andy Mabett, *Guía musical de Pink Floyd* (Traducción de Macarena Rojo Gonzáles), México, Grupo Editorial Tomo, 2004, p. 81-82; Nick Mason, *et al., Shine on* (Traducción de Mario Gómez), Londres, Sony Music Entertainment, 2001.

³³⁵ Véase: Luis Ángel Abad, *Rock contra Cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 9-12.

³³⁶ Andy Mabbet, *Op. Cit*, p. 81.

³³⁷ Véase: "White light/White heat" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*; Andy Mabbet, *Op. Cit*, p. 81.

la propuesta social que tenía Waters. El líder de *Pink Floyd* planteaba montar una muralla que estuviera lista a la mitad del concierto, la cual representara la barrera mental que él creía existente entre artistas y público; así pues, para la segunda mitad de la presentación mostrar a través de vídeos diversos la concepción del mundo capitalista y el destino de aquellos que se sentían presionados por seguir dentro de un estilo de vida globalizante.³³⁸

Todos los integrantes del grupo, excepto Waters, estaban a disgusto con el montaje del muro en mero concierto. A tal grado llegaron las discusiones sobre el tema que Roger Waters terminó despidiendo al percusionista Mason, aunque se le contrató como artista invitado para la hechura del álbum y las presentaciones en vivo.³³⁹



Ilustración 6: Portada del disco The Wall.

Como ya habíamos señalado, el álbum así como su presentación en vivo se separaban en dos partes: la primera era el momento del montaje, donde se presentaban diversas marionetas gigantes, así como botargas que personificaban primeramente al sistema gubernamental como un punto causante de la pérdida de identidad, al procurar la falta de unión social, a través de diversos sectores como la educación y las leyes. En esta primera parte se haría un especial énfasis en las 3 partes de *Another Brick in the Wall*.³⁴⁰ La segunda, ya cuando estaba montado el muro, constaba de seguir interpretando la música

³³⁸ Andy Mabbet, *Idem*, p. 87-90.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

pero sin tener contacto visual con el público y viceversa, en ocasiones los artistas se asomaban alrededor del muro para entonar vocal o instrumentalmente alguna canción; pero principalmente se mostraban caricaturas las cuales, de manera abstracta, escenificaban –según la visión de Waters- la decadencia de un sistema sociopolítico occidental que se contradecía tanto en el discurso como en las acciones, afectando las diversas áreas sociales.³⁴¹

Podemos ver de manera gráfica cómo, según Roger Waters, semillas echadas en una tierra llena de injusticia trae como consecuencia que crezcan flores llenas de odio y rencores, buscadoras del progreso individual a costa de terceros.³⁴² El <<individuo>> es visto dentro del álbum como un asesino en serie, educado dentro de un marco de convivencias dañinas y modos de actuar con los cuales lo importante es hacer bien para sí mismo y no su alrededor. Por ende, éste mismo estaba en constante batalla por su sobrevivencia, así como su gobierno está en combate por sus intereses políticos.

Para esos años seguía presente en la colectividad los peligros y alcances de la Guerra Fría; a pesar de que tal batalla estaba en uno de sus momentos más fríos, la expectativa de un levantamiento armado de gran escala estaba latente.³⁴³ Esa imagen de hostilidad sería aprovechada por Waters para la fabricación de su propuesta teatral.

Pero más allá de la misma apariencia bélica, tenemos el cómo se muestra la idea de locura en la obra a través de dos vertientes. Tenemos aquellos cuya demencia les hizo perder su identidad, adecuándose a modelos establecidos y renunciando a ciertas libertades para obtener ventajas aparentes sobre sus iguales. Otros, cuya creatividad y sensibilidad no es entendida al no ser parte de modelos de vida capitalistas, por ello fue condenada por el grueso de la población.

Así pues, Para Waters la locura dejó de ser el estadio <<ideal>> al cual el ser humano debería de aspirar y pasó a representar un intento desesperado de salir de la presión social a la cual era sometido. Esto llevaba a realizar introspecciones

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² Véase: Alan Marshall (Productor), Alan Parker (Director), Roger Waters (Guión), *The Wall*, Reino Unido, MGM, 1982.

³⁴³ Eric Hobsbawn, *Historia del siglo XX* (Traducción de Juan Faci), 2ª edición, Buenos Aires, Editorial Crítica, 1998, p. 229-259.

tan profundas que perdía su noción de <<ser>>, tanto comunitaria como individual, ausentándose de sus iguales así como de sí mismo, cayendo en una demencia clínica, para en la propia mente hacer lo que le venga en gana sin tener que justificarse ante los demás.³⁴⁴

Tales cuestiones son causadas –según Waters- por un sistema el cual, en su intento de fomentar un crecimiento materialista quiere propagar de manera excesiva valores enfocados al desarrollo económico. Así pues, en su obra la misma, la locura se transforma también en demencia, manifestación del fracaso de la idea de locura como forma de autodefensa de un sistema político globalizante.³⁴⁵ De tal suerte que cualquier individuo que no se quisiera adecuarse a tales ideales de vida tendería a desaparecer como ente social.

Además se hace una larga crítica al medio artístico, cantantes *Rock* y su ambiente en el cual tiende a desarrollarse. Hace 10 años la respuesta que encontraron los jóvenes artistas, por ejemplo, fue buscar espacios dentro de la cultura subalterna urbana en Inglaterra, lo cual generó que se formara el *Rock* e incluso iniciaran a formarse algunos de sus subgéneros.³⁴⁶ Para la segunda mitad de la década de los setenta, el sincretismo cultural entre subalterno y victoriano había llegado al punto que el primero prácticamente había desaparecido como una idea independiente y había pasado a ser un complemento de la cultura oficial, representada por la segunda ya mencionada. Tal situación se vio reflejada en las expresiones artísticas inglesas durante la segunda mitad de la década de los setenta.³⁴⁷

Así pues, *The Wall* pasa de ritmos frenéticos (donde guitarras y acompañamientos se oían muy acelerados) a piezas donde el compás incita a un estadio de reflexión, donde el paisaje descrito hacía alusión a momentos de la vida del inglés promedio: infancia, amor, familia, etc. En los escenarios que relataba la obra se movía un personaje principal el cual, ya más claramente visto

³⁴⁴ Véase: Pink Floyd, *The Wall* [Disco compacto], Inglaterra, 2009, EMI Music, 4a edición, 2 discos compactos.

³⁴⁵ Véase: Alan Marshall (Productor), *Op. Cit.*

³⁴⁶ “White light/White heat” [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

³⁴⁷ Eric Hobsbawn, *Historia del siglo XX... Op. Cit.*, p. 495-514.

en la película que se hizo en alusión al disco, estaba oscilando entre ir hacia la libertad individual o incrustarse dentro de la demencia social.

En conjunto, por lo exuberante de la escenografía y lo complejo del montaje, el disco sólo se pudo presentar en 4 ciudades en el mundo: Nueva York (EUA), Los Ángeles (EUA) y Londres (Inglaterra) en 1980; así como Dortmund (Alemania Occidental) en 1981. Así mismo, solamente se abrió una fecha por sede y la gira no se extendió más ya que el costo del espectáculo no causaría en realidad una ganancia, el costo de la entrada era significativo por lo exuberante que se mostraba en el escenario.³⁴⁸ Desde el momento en que empezaba el espectáculo, el aficionado era sorprendido por la propuesta; ya que impresionaba al ser poco convencional al mismo tiempo que los confrontaba con su realidad.³⁴⁹

La manera en la que se mueven los títeres y son proyectadas las imágenes mantenía al espectador a la expectativa de lo que podría suceder. El aficionado, inmerso dentro de un arte musical que se vuelve visual, llega a entender con mayor claridad la propuesta social que el grupo trata de explicar. La intención primaria del espectáculo se cumplió: el espectador ya no grita sin sentido, sino que se mantiene en un estado de observación.³⁵⁰

Para la segunda parte de la presentación, se tomó experiencia de lo realizado en presentaciones de discos anteriores a *Meddle*: hicieron de la animación un espectáculo visual que reflejó la unión de lo melancólico del romanticismo inglés y la psicodelia de finales de la década de los 60, pero ahora con mayores recursos tecnológicos. Mientras que había partes del concierto, que a pesar de lo emotivo, el espectador podía imaginarse cómo habría de terminar la parte gráfica que acompañaba a la pieza musical en turno (como *Comfortably Numb*), también había otras donde el público no podía predestinar qué seguiría (el caso de cuando terminaba el concierto: el muro era tirado y detrás de los escombros no se encontraba ningún integrante de la banda).³⁵¹

³⁴⁸ "White light/White heat" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

Volviendo al tema lírico, se encontraban en el álbum dos tipos de canciones: las que inspiraban a la reflexión, expresando la idea del individuo que busca su libertad a través de la locura y su fallo en exploración; y también canciones con un ritmo más acelerado, donde se expresan mensajes de inconformidad política y social. Mostraremos dos de los ejemplos más significativos del disco para clarificar lo ya dicho. En el primer caso tenemos la ya citada *Comfortably Numb*:

<p style="text-align: center;">Hello? Is there anybody in there? Just nod if you can hear me. Is there anyone at home? Come on, now, I hear you're feeling down. Well I can ease your pain And get you on your feet again. Relax. I need some information first. Just the basic facts Can you show me where it hurts?</p> <p style="text-align: center;">There is no pain you are receding A distant ship, smoke on the horizon. You are only coming through in waves. Your lips move but I can't hear what you're saying. When I was a child I had a fever My hands felt just like two balloons. Now I've got that feeling once again I can't explain you would not understand This is not how I am. I have become comfortably numb</p> <p style="text-align: center;">O. K. Just a little pin prick. There'll be no more [AHHHHHHHHHHHHH!] But you may feel a little sick. Can you stand up? I do believe its working. Good. That'll keep you going through the show Come on it's time to go. There is no pain you are receding A distant ship, smoke on the horizon. You are only coming through in waves Your lips move but I can't hear what you're saying. When I was a child I caught a fleeting glimpse Out of the corner of my eye I turned to look but it was gone I cannot put my finger on it now The child is grown,</p>	<p style="text-align: center;">¿Hola? ¿Hay alguien ahí? Sólo asiente si me puedes oír ¿Hay alguien en casa? ¡Vamos!, Ahora Puedo oír que te sientes mal Bueno, puedo borrar tu dolor Y ponerte de pie otra vez Relájate Necesito información antes. Sólo los hechos básicos ¿Puedes mostrarme dónde duele?</p> <p style="text-align: center;">No hay dolor que disminuyas Un barco distante echa humo en el horizonte, Sólo vienes a través de las olas. Tus labios se mueven, pero no escucho qué dices. Cuando era niño, tuve fiebre Mis manos se sentían como dos globos Ahora siento eso de nuevo No puedo explicarlo, no lo entenderías Esto no es lo que soy Estoy confortablemente adormecido</p> <p style="text-align: center;">O.K. Sólo un pinchazo No habrá más [¡AHHHHHHHHHHHHH!] Pero, podrías sentirte un poco enfermo ¿Puedes ponerte de pie? Yo creo que funciona, bien. Te ayudará a aguantar el espectáculo Vámonos, es tiempo de irnos No hay dolor que disminuyas, Un barco distante echa humo en el horizonte Sólo vienes a través de las olas Tus labios se mueven, pero no escucho qué dices. Cuando era niño tuve una visión fugaz Desde el rabillo de mi ojo, Volteé a ver y ya se había ido, No puedo poner mi dedo en él ahora. El niño creció,</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>The dream is gone. I have become comfortably numb.³⁵²</p>	<p>El sueño se fue. Me he vuelto confortablemente adormecido.</p>
-----------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------

La canción hace alusión a los recuerdos dolorosos de la infancia de un personaje que se siente frustrado por no poderse realizarse como persona a sabiendas que, desde pequeño, fue enseñado a dejar sus sueños para cumplir los que su entorno consideraban adecuados, para ser un ser funcional dentro de la sociedad.³⁵³

En el caso de la canción *Another Brick In The Wall (part II)* se pueden observar lo que consideró Waters como las consecuencias de la represión impuesta a las masas desde pequeños. La canción incluye en su versión de estudio un coro de niños que en la segunda mitad de la pieza son los que interpretan y dan un sentido más claro a la canción, lo cual incluso expresan dentro de la presentación cinematográfica hecha años después.³⁵⁵ Waters expuso el cómo -según él- a través de la educación se trató de injertar una doctrina donde se pierde la esencia del ingenio humano, el cual se conoce a través de la introspección y se expresa a través –en este caso en particular, como se hace ver en la película- de las artes:

<p>We don't need no education We don't need no thought control No dark sarcasm in the classroom Teachers leave them kids alone Hey! teachers! leave the kids alone! All in all you're just another brick in the wall. All in all you're just another brick in the wall.³⁵⁴</p>	<p>No necesitamos ninguna educación No necesitamos que nos enseñen control Sin sarcasmo negro, en el salón Maestros, dejen a los niños en paz ¡Oigan! ¡Maestros! ¡Déjenos en paz! Al final. Sólo son un ladrillo más en la pared, Al final. Sólo son un ladrillo más en la pared.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

³⁵² Pink Floyd, *The Wall* [Disco compacto], Inglaterra, EMI Music, 2 discos compactos.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*

La idea principal que Waters plasmó en esta segunda sección de canciones fue la descripción artística de las formas represivas del sistema político, causando no solamente la pérdida de identidad social e individual, sino el extravío de un criterio propio y la no asimilación de propuestas diferentes, tanto en lo político como en lo artístico. Por ende, el ser social se tenía que conformar con alguna de las opciones que el sistema político le tuviera reservado, sin esperar mejorar su calidad de vida.

<p>Day after day love turns grey Like the skin of a dying man Night after night, we pretend it's all right But I have grown older and You have grown colder and Nothing is very much fun anymore.</p> <p>And I can feel one of my turns coming on. I feel cold as a razor blade, Tight as a tourniquet, Dry as a funeral drum, Run to the bedroom, in the suitcase on the left. You'll find my favorite axe Don't look so frightened This is just a passing phase, One of my bad days.</p> <p>Would you like to watch T.V.? Or get between the sheets? Or contemplate the silent freeway? Would you like something to eat? Would you like to learn to fly? Would you like to leave to fly? Would you like to see me try? Would you like to call the cops? Do you think it's time i stopped? Why are you running away?³⁵⁶</p>	<p>Día tras día el amor se vuelve gris Como la piel de un moribundo Noche tras noche, fingimos que todo está bien Pero me he hecho más viejo y Tú te has hecho más fría y Ya nada es muy divertido.</p> <p>Y siento que uno de mis ataques se aproxima Me siento frío como una cuchilla de afeitar Rígido como un torniquete Seco como un tambor funerario. Corre al dormitorio, en el maletín de la izquierda encontrarás mi hacha favorita. No pongas esa cara tan asustada Esto no es más que una fase pasajera uno de mis días malos</p> <p>¿Te gustaría ver la televisión? ¿O meterte entre las sábanas? ¿O contemplar la silenciosa autopista? ¿Te apetece algo de comer? ¿Quieres aprender a volar? ¿Quieres dejarme volar? ¿Quieres verme tratar? ¿Quieres que llame a la policía? ¿Crees que ya es hora de que pare? ¿Por qué huyes?</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La lírica del disco se enfocó principalmente hacia la impotencia que Waters tenía al ver a la sociedad consumir música sin aportación artística o social. En canciones como *One Of My Turns* quedaría más que claro lo anterior ya

³⁵⁶ *Ibid.*

señalado. En la película homónima al álbum se representó visualmente un apoyo para comprender mejor la idea de Waters: el encuentro de sujetos que estaban inmersos dentro de una sociedad llena de excesos como trabajo, dinero, sexo, diversión; a otros que estaban sumergidos dentro de un estado de locura que los excluye de la comunidad, llevando otros excesos con la idea de intentar ser libres. Los sujetos primeramente descritos representaban a una generación de jóvenes que estaban inmiscuidos dentro de un estilo de vida capitalista, ajenos completamente a la búsqueda de alternativas que generaran un impacto favorable dentro de su ambiente.³⁵⁷

Así pues, la idea de Waters de hacer canciones como *Mother*, que hacen mostrar la manipulación familiar para orillar a una persona a ser alguna obra muy a pesar de sus deseos y convicción propia; otras como *In the Fresh?*, que muestran la el fracaso del *Rock* al inmiscuirse en el mundo *Pop* (no al ritmo, sino al ambiente del espectáculo que rodeaba a los cantantes de tal género); todo ello no sólo fue para marcar el disgusto del líder de Pink Floyd hacia el mercado musical, la sociedad y la política, sino para mostrar el fracaso que en el cual creía que la comunidad estaba inmersa y que la única forma de salir no era la locura, sino la ruptura de un estilo de vida netamente capitalista, ajeno a la libertad de expresión y buscando intereses individualistas de autosatisfacción.³⁵⁸

A pesar de que fue de muy marcado su sentido de protesta político y económico, incluso haciendo comparaciones en la película con sistemas facistas como el nazismo y el stalinismo,³⁵⁹ no se marcó gran preocupación tanto por administraciones gubernamentales como por empresarios de la música, ya que el mensaje fue fragmentado y utilizado en algún momento por alguna de estas facciones en momentos posteriores.³⁶⁰ Cuando se hace la película *The Wall* el

³⁵⁷ Véase: Alan Marshall (Productor), *Op. Cit.*

³⁵⁸ "Never say die" [Episodio en serie de televisión] en Robert Murphy (Productor), Robert Murphy (Director), *The ages of the rock*, Londres, BBC London, 2007.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Op. Cit.*

³⁶⁰ *Ibid.*

sentido que en una primera instancia se le da es la de la contra de un sistema totalitario como lo es el soviético.³⁶¹

Si bien el mensaje no fue totalmente entendido por el público inglés, los consumidores estadounidenses y occidentalizados, éste mismo se aprovechó como parte de la campaña propagandística en contra de la URSS. Cuando Waters se presenta años después con parte de los artistas que conformaban el elenco de los conciertos del *Rock Aid* con algunas de las canciones del álbum en cuestión, debemos de tener en cuenta que Roger Waters lo hizo aprovechando la situación de incompreensión por el público, para entonces sacar ganancias de la obra.

³⁶¹ Véase: Roger Waters, Nick Griffiths (Productores), *The Wall. Live in Berlin*, Mercury Records, 1991.

6.-Conclusiones.

En el análisis de la lírica musical de *Pink Floyd* durante los setenta podemos observar no sólo la influencia de la música psicodélica de la década anterior, sino también la evolución y transformación hacia nuevos horizontes músico-creativos, en cómo el consumidor del producto asimila tales expresiones artísticas, así como la manera en la que componentes creativos propios de la música de cámara en combinación con la música *Pop*, el *Jazz* y el *Rock*, hicieron que la propuesta del grupo no sólo fuera uno de los más ambiciosos proyectos en el rubro musical, o un punto de partida de creadores contemporáneos y para generaciones que les siguieron, sino dan pauta para conocer más a la juventud inglesa durante esos años.

Las influencias músico-juvenil de finales de los sesenta sirvieron al grupo para crear líricas con mayor sofisticación poética que sus antecesores en el *Rock*, haciendo que su mensaje con alta carga de crítica social y política no pasara a ser sólo una lista de demandas, sino un aporte artístico y cultural, al mismo tiempo que fuera un producto atractivo para el público juvenil del momento, aspecto que se manifestaría en el consumo del producto musical ofrecido por la agrupación (conciertos, discos, presentaciones en los medios de comunicación, etc).³⁶² Incluso, dentro de la obra del grupo, se plantearon alternativas de soluciones de aquellos problemas sociales en los que estaba inmerso la isla británica.

A diferencia de otros subgéneros del *Rock*, el *Rock Art*, fuera de algunos ataques a través de los medios de comunicación masiva, no fue agredido por sectores políticos y empresariales, ya que por su calidad lírica y las diferentes interpretaciones dadas a su obra, el mensaje no era comprendido por la población en general, y pudo ser utilizado para diversas necesidades de legitimización política y diplomática. Por su estructura instrumental *Pop*, la música de *Pink Floyd* y sus colegas del mismo subgénero (David Bowie,

³⁶² Véase: Andy Mabbett, *Guía musical de Pink Floyd* (Traducción de Ana Laura Ortega), México, Grupo editorial Tomo, 2001; Nick Mason, Gilmour David, *et. al. Shine on* (Traducción de Mario Gómez), Córdoba, Sony Music Entertainment, 2001.

Genesis, *Roxy Music*, etc) pasaron a ser parte de la cultura oficial inglesa, de una forzosa pero necesaria renovación victoriana de los códigos culturales.

Las estructuras sociales no tuvieron un cambio trascendental para que los códigos conductuales ingleses, provenientes de finales del siglo XIX y principios del XX, fueran suplantados por otro modelo revolucionario y más actualizado. A pesar de estar sumergidos dentro de un mapa económico globalizante, la sociedad inglesa permaneció durante la década de los setenta con las estructuras culturales victorianas, si bien presentando ciertas adecuaciones – como la aceptación del *Rock* dentro del mapa musical-, tampoco abandonando y desvalorizando en su totalidad la configuración oficialista.³⁶³

Para entender el fenómeno, tenemos que tener en cuenta que a pesar de la insatisfacción social ante la cultura oficial y sus códigos, los cuales para la década de los setenta no reflejaba la realidad, el inglés promedio siguió siendo muy celoso de sus costumbres y raíces victorianas. Esto no quiere decir que no consideró las alternativas que el *Rock* en general le dio a conocer, sino que simplemente las fue poniendo dentro de un marco oficialista. La sociedad inglesa no quería un cambio revolucionario en estructuras socioculturales, aunque –por ejemplo- haya surgido simpatía por grupos de *Rock Punk* y su postura anarquista, sino que buscaba mantener su configuración comunitaria, ya que la inconformidad era el no estar dentro de élite o a la clase media a la que refería la cultura victoriana, gracias (según la población inglesa) a las malas decisiones tomadas dentro del gremio político nacional.³⁶⁴

Lo llamativo de la propuesta *Rock* para los habitantes (sobre todo la juventud) de Inglaterra fue la descripción de situaciones comunes dentro de un marco popular. Que haya en momentos claves cierta simpatía hacia las nociones ofrecidas por los jóvenes cantantes, no significa que la juventud inglesa se haya sentido lo suficientemente seducida para seguir el rumbo revolucionario al que orillaba el ritmo ya nombrado. Los jóvenes, como la sociedad en general, añoraban sentirse protegidos por un sistema gubernamental que en años

³⁶³ Véase: Eric Hobsbawm, *Industria e Imperio* (Traducción de Gonzalo Portón), Barcelona, Crítica, 2001, p. 244-263.

³⁶⁴ *Ibid.*

anteriores había presumido estar dentro de la élite económica y diplomática a nivel mundial.³⁶⁵

Así pues, lo que la sociedad inglesa vio como atractivo fue la reforma de sus códigos artísticos: la fusión de algo que tenían ya dado, como lo era la cultura victoriana, con alternativas y paisajes –en este caso- narrativos que los orillara a sentirse más identificados con su realidad. Las descripciones de situaciones dadas en un marco de crisis fiscal no eran un mapa que quisiera ver reflejado la cultura oficial inglesa dentro del arte producido en la isla. Por lo cual, se abogó en un primer momento (finales de la década de los sesenta) por la desacreditación del ritmo *Rock*, exponiendo a los artistas de tal corriente en medios de comunicación como productores de insumos poco gratos para el oído.³⁶⁶ Cuando la estrategia de difamar no sirvió (principios de la década de los setenta), fue en el momento en que se generó un sincretismo de concepciones artísticas, motivado más por una sociedad acostumbrada a lo estático -que es lo victoriano- que por el aliento que podría haber habido por parte de los representantes de la cultura oficial (políticos, empresarios ingleses, etc).³⁶⁷

La innovación en cuanto a técnicas de interpretación instrumental, la creación de líricas más sofisticadas, el concepto de un producto músico-cultural que diera rendimientos financieros a pesar de la constante experimentación artística, fueron los aportes más sobresalientes del *Rock Art*, teniendo a *Pink Floyd* como su principal vocero. No obstante, como expresa el mismo Roger Waters, la frustración de muchos de los artistas *Rock* giró en torno a lo poco dinámica que resultó ser la sociedad inglesa para cambiar estamentos socioculturales de manera profunda y no sólo de forma aparente.³⁶⁸

En Inglaterra, las letras de las canciones no trascendieron más allá de un simple alegato artístico que tiene como fin dar vida a la obra dentro de su propio marco

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ “White light/White heat” [Episodio en serie de televisión] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de televisión], Londres, BBC London, 2007.

³⁶⁷ “The 70’s: have a nice decada” [Episodio de série de television] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [Serie de televisión], volúmen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

³⁶⁸ “White light/White heat” [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

creativo. Para los ingleses fueron relevante los avances artísticos que se hicieron a través del *Rock Art*, pero tampoco fungió el subgénero como una bandera para abandonar los estamentos culturales establecidos desde finales del siglo XIX.³⁶⁹

No obstante, el aporte que nos dan las letras de las canciones *Rock* –haciendo las separación entre lírica e instrumentación- le dan pauta al historiador para conocer de manera más profunda situaciones no sólo artísticas, sino culturales e incluso, de opinión sobre los gobiernos y administradores. Del mismo modo, también para conocer el cómo las letras de las canciones se van adecuando a las necesidades sociales de la isla británica.

Las letras de las canciones de *Pink Floyd* nos dieron nociones de cuáles eran las inquietudes de la juventud durante el periodo y espacio ya mencionados, así también el desenvolvimiento de la mocedad en un país con una administración política-económica de corte capitalista. Así pues, podemos ver a una juventud inconforme por su papel social, relegado de una calidad de vida adecuada; pero tampoco se ilustra dentro de los relatos el intento de salir de aquel letargo. Si bien había personajes que ilustraban un intento por abandonar aquella parálisis social, tampoco vemos que fueran situaciones fuera de lo individual o que implicaran más de un solo sujeto.

Así mismo, para entender de mejor manera la lírica y su intencionalidad, nos tuvimos que adentrar dentro de la vida personal, ideológica y artística de los creadores del *Rock Art*. Con el caso de *Pink Floyd*, podemos ver varias cuestiones. La primera es que el *Rock* se había popularizado lo suficiente como para que jóvenes de clase media y baja pudieran tener puntos de vista en común (como el fracaso del gobierno por restablecer a Inglaterra como una superpotencia política y económica); la frustración al verse incapaces de cambiar aquellas situaciones y el cómo sus formas de expresión convergen dentro de la misma insatisfacción juvenil de verse de una u otra forma desprotegidos.

En segundo lugar, la insatisfacción social no fue privativa de un solo estatus económico, sino de las clases media y baja, las cuales formaron expresiones artísticas con dinámicas diferentes, pero que convergirían en exigir el

³⁶⁹ Véase: Eric Hobsbawm, *Industria e Imperio...* *Op. Cit.*; “White light/White heat” [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*

reconocimiento de la juventud como parte fundamental de la sociedad, así como el tener en cuenta sus demandas y problemas para una integración comunitaria más plena. A pesar de la represión que hubo en los medios de comunicación hacia los artistas *Rock*, las expresiones artístico-musicales salieron a flote gracias a la fidelidad de los jóvenes consumidores que los vieron, en un primer momento (finales de los años sesenta), como portadores de una voz generacional; después como un estándar de superación a seguir, al ver que la mayoría los integrantes de sus grupos favoritos obtenían beneficios económicos considerables.

Así mismo, aquellos artistas que no accedieron a obtener los beneficios económicos superlativos, que daban la venta de discos y localidades para presentaciones en vivo, estuvieron condenados a la desaparición de su proyecto y la separación de su equipo de trabajo; que fue el caso de la mayoría de los grupos *Rock Punk* en Inglaterra. No obstante, el destino de aquellos artistas que estuvieron o no dentro de la industria musical fue en la mayoría de sus casos el mismo: la desaparición de las agrupaciones y los proyectos empresariales que giraban en torno a ellos.³⁷⁰

En el caso del *Rock Art*, la mayoría de los artistas identificados dentro del subgénero musical terminaron por dar finalizados sus proyectos, otros persistieron pero dentro de un ambiente más *Pop*, por ejemplo David Bowie. Por su parte, *Pink Floyd* terminó desintegrándose a inicios de la década de los ochenta, dejando Roger Waters a la agrupación, mientras que David Gilmour, Richard Wright y Nick Mason prosiguieron en el grupo.³⁷¹ Gilmour y Waters siguieron con proyectos independientes pero parecidos a lo ya expuesto por la banda de donde saltaron al estrellato; no obstante, no obtuvieron el mismo éxito internacional que en conjunto atesoraron años atrás.³⁷²

³⁷⁰ "The '70s: have a nice decade" [Episodio en serie de televisión] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [Serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

³⁷¹ Véase: "White light/White heat" [Episodio de serie de television] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *The ages of the rock*, Londres, BBC London, 2007.

³⁷² Andy Mabbet, *Guía musical de Pink Floyd*.-trad. De Ana Laura Ortega, México, Grupo Editorial Tomo, 2001, p. 155-168.

En cuanto a la propuesta social dada por el grupo, aquella exposición en sentido metafórico del concepto de locura, la comunidad inglesa no la tomó como una proposición seria para ser llevada a cabo dentro de la vida colectiva e individual. Si bien el ritmo *Pop* ayudó a que las ideas expuestas en la lírica fueran tomadas de una manera más directa, tampoco esto significó que la asimilación del mensaje fuera el que esperaba la banda, sobre todo Waters; tampoco que la mayoría de aquellos jóvenes consumidores llevaran parte de esos conceptos hasta su vida adulta.

Tanto el concepto de locura como el de demencia propuestas por la banda fueron tomados por el mundo occidentalizado (países con tendencias globalizantes) como una crítica hacia sistemas de gobierno contrarios a la propuesta del capitalismo. Por ejemplo, esto lo podemos ver con piezas como *Another Brick in the Wall (part III)*, que fueron interpretadas por Roger Waters dentro de presentaciones en vivo, exponiendo el fracaso de naciones con políticas comunistas y su desintegración frente a un mundo cada vez más movilizado por la globalización, lo cual generaba –en teoría- la libertad de ser y hacer de sus conciudadanos.

Como anteriormente ya habíamos señalado, a la larga esto tampoco llegó a incomodar a los integrantes de *Pink Floyd*, ya que, al fin y al cabo, obtenían réditos de la venta de discos y presentaciones en vivo. Incluso el mismo Roger Waters fue quien presentó una nueva adaptación en escena del álbum *The Wall* en un concierto en Berlín, periodo donde se estaba llevando a cabo la desintegración de la URSS y la unión de Alemania Oriental y Alemania Occidental.³⁷³

Así pues, la influencia de música con alta carga política y presencia artística y cultural se vio dentro de las dos décadas siguientes. Para la década de los ochenta, grupos como *U2* se dedicaron a hacer canciones con alta carga de protesta social, utilizando conflictos bélicos para hacer sus letras, estructuras básicas *Pop* para formar su base melódica y las presentaciones monumentales

³⁷³ *The Wall Live in Berlin*. Enlace: http://www.rogerwaters.org/about_berlin.html. [Última consulta: 12 de agosto de 2012].

en estadios para presentar sus producciones discográficas.³⁷⁴ En la década de los noventa tenemos grupos como *Pearl Jam* y *Nirvana*, los cuales a través del *Grunge* (ritmo musical formado del *Pop* y el *Rock Punk*), y a pesar de querer alejarse de la industria disquera, mostraron adelantos histriónicos, líricos y musicales que enriquecieron al *Rock* como género musical.³⁷⁵

Dentro del marco tecnológico, también podemos ver los aportes de Pink Floyd. Utilizaron instrumentos como el sintetizador, el cual evolucionaría en lo que conocemos como teclado, se volvería pieza fundamental de cada una de las agrupaciones que surgieron para la década de los ochenta. Ello representaba a la larga un gasto menor ya que se necesitaban menos personas para poder interpretarse con más instrumentos una pieza.³⁷⁶ Así pues, si se necesitaba de piano, violines, incluso batería, salía en realidad de uno, dos, o máximo 3 teclados, los cuales eran manejados como máximo por 2 personas, dejando a un lado la contratación de tanta mano de obra como en años anteriores, sin incluso dejar de ser una pieza con tintes sinfónicos.³⁷⁷

Dentro del marco interpretativo-histórico, la investigación arroja aportaciones en torno a la interpretación del *Rock* y sus vertientes. Una de ellas es la separación de la letra y musicalización de una pieza para ser estudiadas individualmente, teniendo en cuenta que si bien en conjunto forman una composición, puede que no estén bien adecuados a la idea que quieren transmitir. Mientras que investigadores proponen que el estudio de tales medios se tiene que hacer en conjunto, aquí se planteó el estudio por separado de las dos partes fundamentales de una canción, mostrando a la lírica como un agente

³⁷⁴ "Rock estadio: we are the champions" [Episodio de serie de televisión] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Episodio de serie de televisión], Londres, BBC London, 2007.

³⁷⁵ "Left of the dial. American alternative rock" [Episodio de serie de televisión] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Episodio de serie de televisión], Londres, BBC London, 2007.

³⁷⁶ Véase: "The '70s: have a nice decade" [Episodio en serie de televisión], *Op. Cit.*; "Guitar heroes" [episodio de serie de televisión] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [Episodio de serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995; y Attali, Jacques, *et. at.*, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo Veintiuno Editores S. A. de C. V., 1995.; y Jon John F. Eiche, *Qué es un sintetizador* (Traducción de Antoni Hudget), Estados Unidos, Hal Leonard books, 1987.

³⁷⁷ Véase: "The '70s: have a nice decade" [Episodio en serie de televisión] en *Op. Cit.*

independiente en una pieza, que transmite una idea más allá de su complemento instrumental, el cual puede ser ajeno de la idea que busca transmitir la letra.

De tal suerte, se pudo identificar el mensaje social que en quería lanzar al mercado *Pink Floyd* y cómo este fue asimilado en la colectividad a la cual llegaron. También se explicó la idea principal que buscaba transmitir hacia el receptor, enfocada a un anhelo melancólico característico del romanticismo europeo del siglo XIX. Así pues, observamos no sólo la forma en la cual el grupo optó por salir de tales estándares sociales ingleses para crear su lírica, sino también el cómo tomó ciertas ideas romancistas para crear escenarios poéticos que pudieran asimilar de mejor manera la juventud inglesa.

En sentido romancistas de las canciones atrajeron al público para consumir el producto. No obstante, las canciones, como ya habíamos señalado, fueron consumidas. La razón ya la había advertido Marc Ferró: el objeto cultural es parte de un ambiente social, cultural, político y hasta económico, no solamente del mensaje en sí mismo que puede llevar una obra artística.³⁷⁸ El emisor no es el único responsable del significado que una sociedad pueda dar a la obra; sino que la misma comunidad, dependiendo de sus necesidades e inquietudes, dotan a la obra de un simbolismo.

Así pues, para la música de Pink Floyd, más allá del objetivo que planteó el grupo hacia la colectividad inglesa, la misma sociedad fue quien tomó a la música de Pink Floyd como medio de distracción y ocio. Ello se puede observar no sólo en la actitud que tuvo el público en la mayoría de sus presentaciones, sino también en las ventas de los discos y el cómo, a pesar del mensaje, la comunidad siguió con un comportamiento normal para la época: trabajo, escuela, inconformidades, huelgas, etc.

No se tiene registro de que alguna pieza musical de corte *Rock Art* haya sido la que ocasionó alguna revuelta social como huelga, movimiento armado, etc. Incluso, dentro de las fuentes consultadas para realizar esta investigación, en los países que durante la década de los setenta buscaron su independencia de la corona inglesa no se tiene noticia de que alguna canción de *Pink Floyd* –o de

³⁷⁸ Marc Ferró, *¿A quién le pertenecen las imágenes?*, París, Dossier, 2001.

sus contemporáneos- haya sido el estandarte musical de alguno de los movimientos independentistas o diplomáticos. La sociedad parecía salir del concierto con la satisfacción de haber consumido un producto que llenó sus expectativas emocionales, pero no como una propuesta de reforma social, la cual podría ser aplicable a cada una de sus realidades colectivas e individuales.

De tal suerte, podemos ver la ganancia económica que arrojaba el producto (canciones, conciertos, presentaciones en vivo, etc.), aspecto muy diferente a la aportación a la mentalidad comunitaria. Mientras que el enriquecimiento de disqueras/grupos se mantenía a la alza, la desesperanza inglesa se hacía más latente dentro de un marco económico cada vez más adverso. No obstante, a pesar de la insatisfacción, la sociedad no tuvo alguna mutación trascendente en cuanto a códigos sociales y culturales. Los ingleses demostraron que si bien podían consumir un producto con alta carga de crítica social, no significaba que estuvieran dispuestos a realizar una reforma estructural de su sociedad. Así pues, los habitantes de la isla resultaron más estáticos -culturalmente hablando- de lo que se podía pensar que podía estar una nación en vías de transformación económica, política y diplomática.

Fuentes.

1) Bibliografía.

Abad, Luis Ángel, *Rock contra cultura*, Barcelona, Biblioteca Nueva, 2002

Adorno, Theodor, *Sobre la música* (Traducción de Marta Tafalla González y Gerard Vilar Roca), Barcelona, Editorial Paidós Iberoamérica, 2000.

Attali, Jacques, *et. al.*, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1995.

Ayestarán, Sabino, *El grupo como construcción social*. Barcelona, Plural Ediciones, 1996.

Batista, José D., *Cómo pasar de la adolescencia a la juventud con éxito*, México, Librerías Bethel, 2011.

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

Barnard, Robert, *Breve historia de la literatura Inglesa* (Traducción de Paloma Tejada), Madrid, Alianza Editorial, 2002.

Bartok, Béla, *Escritos sobre música popular* (Traducción de Roberto V. Raschera), México, Siglo Veintiuno Editores, 1981.

Berman, Marshall, "Todo lo sólido se desvanece en el aire: Mar, el modernismo y la modernización" en *Todo lo sólido se desvanece. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1989, p. 81-128.

Blázquez, Carmen, *Manual de metodología de la Investigación Histórica*, México, Departamento de Diseño de investigación/ENEP Acatlán-UNAM, 1978.

Blánquez, Javier, Juan Manuel Freire, *Teen Spirit*, Barcelona, Grupo Editorial Random House Mondadori, 2004.

Burke, Peter, *et. al.*, *Formas de hacer historia* (Traducción de José Luis Gil Aristu y Francisco Martín Arribas), Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Caballero, Christian, *Introducción a la música*, México, Libros Para Todos, 2005.

Concuera, Sonia. *Voces y silencios en la historia. Siglos XIX y XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Churchill, Wilson S., *¡No nos rendiremos jamás!. Los mejores discursos de Wilson Churchill* (Traducción de Alejandra Devoto), Madrid, La Esfera de los Libros, 2005.

Darnton, Robert, *Edición y Subversión* (Traducción de Laura Vidal), México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Davies, Hunter, *The Beatles*, Barcelona, Baiden, 2005.

De Garibay Sánchez, Adrián, *El rock también es cultura*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

Di Vottorio, Antonio, *et. al, Historia económica de Europa*, Barcelona, Editorial Crítica, 2003.

Umberto Eco, *Hacia una nueva edad media*. Enlace: <http://es.scribd.com/doc/51767121/Hacia-Una-Nueva-Edad-Media-Umberto-Eco>. [Última consulta: 12 de agosto de 2012].

Eiche, Jon F., *¿Qué es un sintetizador?* (Traducción de Antoni Huguel), Estados Unidos, Hal Leonard Books, 1986.

El hombre como creador y portador de la cultura, México, Departamento Académico de Estudios Generales-ITAM, Volumen III, 2001.

Ferrer, Aldo, *Historia de la globalización II*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Ferro, Marc, *¿A quién le pertenecen las imágenes?*, París, Dossier, 2001.

Forcada, Fernando, *Pink Floyd, más allá del muro*, España, Editorial Milenio, Colección Música, 2006.

Foucault, Michel, *Historia de la Locura en la época clásica* (Traducción de Juan José Utrilla), Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Gallego, Marisa, "La historiografía británica y francesa" en *Eric Hobsbwan y la historia crítica del siglo XX*, Madrid, Editorial Campo de Ideas, 2005, p. 25-51.

Galván Badillo, Hugo Rodrigo, "Rock impop: la presencia del rock mexicano en la lista de popularidad top 40 (1956-2006)", México, Tesis de Licenciatura en Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. 2012.

García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*. México, Editorial Grijalbo, 1995.

García Canclini, Nestor, *Culturas populares en el capitalismo*, México, Editorial Grijalbo, 2002.

Gilbert Jeremy, Ewan Pearson, *Cultura y políticas de la música dance* (Traducción de Nuria Riambau), Barcelona, Paidós, 2003.

Guillen S. y A. Puente. *Psicodelia Americana. El sonido de la contracultura*, Lleida, Editorial Milenio, 2007.

González Gloria, José Manuel Valenzuela, *Oye cómo va, reencuentro con el rock tijuanaense*, México, Instituto Mexicano de la Juventud y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

Harrison, Sidney, *Cómo apreciar la música* (Traducción de Rafael Lassaletta), Madrid, Editorial EDAF S. A., 2001.

Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte* (traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes), Barcelona, Editorial Debate, 2003.

Helguera, Luis Ignacio, *La música contemporánea*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

Heller, Agnes. *Teoría de la historia* (Traducción de Javier Honorato), 3ª edición, México, Distribuidores Fontamara, , 2005.

Hertgaard, Mark. *Los Beatles. Un día en la vida* (Traducción de Irene Saslavsky), Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995.

Hobsband, Eric, *Historia del siglo XX* (Traducción de Juan Faci), 2ª edición, Buenos Aires, Editorial Crítica, , 1998.

_____, *Industria e Imperio* (Traducción de Gonzalo Portón), Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

_____, *La era del capital* (Traducción de A. García Fluixà y Carlo A. Caranci), Barcelona, Editorial Crítica, 2003.

Keynes, John Maynard. *Las consecuencias económicas de la paz* (Traducción de Juan Uña), Barcelona, Editorial Crítica, 2002.

Leandro Hernández, Nestor. "Rock 101: idea musical", México, Tesis de Licenciatura en Comunicación, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2008.

López, Julio, *La música de la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1988.

Mabbet, Andy. *Guía musical de Pink Floyd* (Traducción de Ana Laura Ortega), México, Grupo Editorial Tomo, 2001.

Mason, Nick, David Gilmour, *et. al.*, *Shine on* (Traducción de Mario Gómez), Córdoba, Sony Music Entertainment, 2001.

Nick Pret y Mouse, Cliff, *Grandes Guritarristas* (Traducción de Macarena Rojo Gonzáles), Barcelona, Editorial Diana, 2004.

Palmer Thompson, Edward, *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (Traducción de Elena Grau), Barcelona, Editorial Crítica, 1989.

Pardo, José Ramón, *La música contada con sencillez*, Madrid, Maeva Ediciones, 1999.

Pujals, Esteban. *Historia de la literatura inglesa*, Madrid, Editorial Gredos, 1988.

Saéz Castán, Jesús Miguel, *Historia de Estados Unidos*, p. 28-33. Enlace: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/19039/1/estados_unidosl.pdf. [Última consulta: 12 de agosto de 2012]. Speck, W. A., *Historia de Gran Bretaña* (Traducción de María Eugenia de la Torre), Londres, Cambridge University Press, 1996.

Sounes, Howard, *Bob Dylan. La biografía* (Traducción de Marta Aguilé), Barcelona, Grupo Editorial Random House, 2002.

Shama Simon, *Auge y caída del Imperio Británico* (Traducción de Juan Rabasseda-Gascón), Barcelona, Crítica, 2009.

Roldán Calzado, Juan Luis, *Mamá, hay un hombre blanco en mi banda (una historia del Blues en blanco y negro)*. Enlace: <http://www.creadotecnia.es/descargas/blues.pdf>. [Última consulta: 12 de agosto de 2012].

Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música* (Traducción de Miguel Wald), Barcelona, Editorial Gedisa S. A., 4ª reimpresión, 2005.

Santana Cardoro, Ciro Flamarión, *Introducción al trabajo de la investigación histórica. Conocimiento, método e historia*, 5ª edición, Barcelona, Crítica, 2000.

Seca, Jean-Marie *Los músicos underground* (Traducción de José Miguel González Marcén), Barcelona, Paidós Iberoamérica, 2004.

Sounes Howard. *Bob Dylan. La biografía* (Traducción de Marta Aguilé), Barcelona, Grupo Editorial Random House, 2002.

Scarnecchia, Paolo, *Música Popular y música culta* (Traducción de Ana Sedano Ruiz), Barcelona, Editorial Icaria, 1998.

Schmilchuk, Graciela (coord), *Recepción artística y consumo cultural*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas-Ediciones Casa Juan Pablos, 2000.

Thuiller, Jacques, *Teoría general de la historia del arte* (Traducción de Rodrigo García de la Siena Pérez), México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Torres Medina, Violeta, *Rock-Eros en concreto*, México, Instituto de Antropología e Historia, 2002.

Townson, Duncan, *Breve historia de Inglaterra* (Traducción de Paloma Tejada Caller, Madrid, Alianza Editorial, 2004,

Viano, Carlos Augusto, "Los Paradigmas de la modernidad" en Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad posmodernidad*, Buenos Aires, Editoriales El Cielo por Asalto, 1993, p 175-193.

Zinn, Howard, *La otra historia de Estados Unidos*, Buenos Aires, Las Otras Voces, 2004,

2) Discografía.

Pink Floyd, *A saucerful of secrets* [Disco compacto], Remasterización, Inglaterra, EMI Music, 2005, 1 disco compacto.

_____, *Animals* [Disco compacto], Remasterización, Inglaterra, EMI music, 2000, 1 disco compacto.

_____, *Meddle* [Disco compacto], Remasterización, Inglaterra, EMI Music, 2007, 1 disco compacto.

_____, *The Dark Side Of The Moon* [Disco compacto], Remasterización, Inglaterra, EMI Music, 2004, 1 disco compacto.

_____, *The Pipers at the Gates of Dawn* [Disco compacto], Remasterizado, Inglaterra, EMI Music, 2004, 1 disco compacto.

_____, *The Wall* [Disco compacto], Remasterización, Inglaterra, EMI Music, 2009, 2 discos compactos.

3) Hemerografía.

Cárdenas García, Nicolás, "¿A quién le debemos el orden de las palabras? El autor como problema historiográfico" en *Fuentes Humanísticas*, número 20, Enero-Febrero, 2000, p. 101-112.

Dark Side of the Moon, Volumen 68, Hall-Leonard Corporation.

Franco Nava, Marlenne. "Culturas juveniles, desvalorización y desencanto de la sociedad contemporánea" en *La colmena*, México Enero-Junio 2009, Enlace: <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2061-62/Aguijon/MFN.html>. [Última consulta: 12 de agosto de 2012].

Gilmore, Mikal. "Bob Dylan. La Entrevista Rolling Stone" en *Rolling Stone*, Número 113, Octubre 2012, p. 58-66.

Hiat, Brian. "Eric Clapton" en *Rolling Stones*, Número 119, Abril 2013, p. 22.

Jowell, Jeffrey, "La acotación al Estado. La política, el principio constitucional y la revisión jurisdiccional" (traducción de L. Cortiñas-Peláez) en *Revista Cuestiones Constitucionales*, México, num. 8, Enero-Junio, 2003.

Luhmann, Niklas, "La cultura como un concepto histórico" (Traducción de Javier Torres Nafarrate) en *Historia y Grafía*, México, Num. 8, 1997, p. 11-33.

Martínez, Rush. "Acerca de la ideología del rock. Una meditación en torno a la contracultura" en *La colmena*, México, Enero-Junio 2009, Enlace: <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2061-62/Aguijon/RG.html>. [Última consulta: 12 de agosto de 2012].

Pereda, Carlos, "La identidad en conflicto" en *Revista Isegoria*, España, num. 5, 1992. p. 160-167

Pink Floyd Anthology, Estados Unidos, Hall-Leonard Corporation, 1986.

Queipo V, Pablo. *Rolling Stones*. (64) septiembre 2012, Colección Monstruos del Rock.

4) Medios electrónicos.

"Arnold Layne, Pink Floyd" en *Historia de una canción*, enlace: <http://detrasdela Cancion.blogspot.mx/2009/10/arnold-layne-pink-floyd.html>. [Última consulta: 21 de Agosto de 2013].

Centre National de ressources Textuelles et lexicales. Enlace: <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/blues?>. [Última consulta: 12 de agosto de 2012].

Comunidad Froydiana Internacional, enlace: <http://foropf.pinkfloyd.cl/>. [Última consulta: 12 de agosto de 2012].

Definición de Guitarra.. Enlace: <http://definicion.de/guitarra/>. [Última consulta: 12 de agosto 2013].

Letras4U.com. Enlace: http://www.letras4u.com/pink_floyd_/see_emily_play.htm. [Última consulta: 12 de agosto de 2012].

Página oficial de Pink Floyd, enlace: www.pinkfloyd.com/. [Última consulta: 12 de agosto de 2012].

Página oficial de Syd Barrett, enlace: <http://www.sydbarrett.com/>. [Última consulta: 12 de agosto de 2012].

Pink Wall: the Wall. Enlace: <http://www.allmusic.com/album/the-wall-mw0000195292>. [Última consulta: 12 de Agosto de 2012]

“Program 4”, *The 100 best songs of 'Hard Rock' history*; “Las 100 mejores canciones de ‘Hard Rock’ de la historia según VH1. Última consulta: 11 de Julio de 2013. Enlace: <http://dguinstation.wordpress.com/2009/01/10/las-100-mejores-canciones-de-hard-rock-de-la-historia-segun-vh1/>. [Última consulta: 12 de Agosto de 2012].

Progresiones de acordes: círculos menores. Última consulta: 13 de agosto de 2013, enlace: <http://guitarraparatodos.com/cp-029-progresiones-de-acordes-circulos-menores/>. [Última consulta: 12 de agosto de 2012].

Vicent Amerdolare. *Pink Floyd-Dark Side or the Moon an analyce*. Enlace: <http://alum.wpi.edu/~vamend/general.htm>. [Última consulta: 12 de Agosto de 2012].

White, Richard D. Jr. “Military Ethics” en Cooper, Terry L.; *Handbook of Administrative Ethics*; CRC Press, 2001, p. 629-648; *Une éthique militaire pour un monde meilleur*, enlace: <http://www.world-governance.org/spip.php?article377>. [Última consulta: 12 de agosto de 2012].

5) Videografía.

Alan Marshall (Productor), Alan Parker (Director), Roger Waters (Guión), *The Wall* [Película], Reino Unido, MGM, 1982.

“Brit Rock” [Episodio de serie de televisión] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de television], Londres, BBC London, 2007.

“Britain Invades, America fight back” [Episodio de serie de televisión] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

“Good rockn’ tonight” [Episodio de serie de televisión] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

“Heavy Metal. Never say never” [Episodio de serie de televisión] en Robert Murphy (Productor), Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de television], Londres, BBC London, 2007.

“Left of the dial. American alternative rock” [Episodio de serie de televisión] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de television], Londres, BBC London, 2007.

Milt Felsen, Robert Stigwood, Kevin McCormick (Producción), John Badham (director), Nik Cohn, Norman Wexler (Guión), *Saturday Night Fever* [Película], Estados Unidos, Paramount Pictures, 1977.

“My Generation” [Episodio de serie de televisión] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de television], Londres, BBC London, 2007.

“Punk” [Episodio de serie de televisión] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

“Punk Rock. Blank Generation” [Episodio de serie de televisión] en Robert Murphy (Productor), Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de television], Londres, BBC London, 2007

“Plugging in” [Episodio de serie de televisión] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

“Rock ‘n’ Roll explores” [Episodio de serie de televisión] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

Taylor Hackford (Director), James L. White (Guión), *Ray* [Película], Estados Unidos, Universal Studios, 2004

“The 70’s have a nice decade” [Episodio de serie de television] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

Thomas Barber (Productor), *Pink Floyd. Then and now* [Documental], Gran Bretaña, Pride DVD, 2012.

“Up from underground” [Episodio de serie de televisión] en David R. Axelrod (Productor), *La historia del rock & roll* [serie de televisión], volumen 1, Estados Unidos, Warner Brothers, 1995.

“We are de champions” [Episodio de serie de televisión] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de television], Londres, BBC London, 2007.

“White light/White heat” [Episodio de serie de televisión] en Robert Murphy (Productor) Robert Murphy (Director), *The ages of the rock* [Serie de television], Londres, BBC London, 2007.