

01020
13



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



THE AMAZING JOURNEY: LA FIGURA DEL SPACE CADET EN LA LIRICA DEL POP.

T E S I S

PARA OBTENER EL TITULO DE:

LIQUENCIADO EN LETRAS MODERNAS INGLESAS

P R E S E N T A :

JOSE HERNANDEZ RIWES CRUZ



ASESOR: DR. ALFREDO MICHEL M.

CIUDAD UNIVERSITARIA

MEXICO 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



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

Pepe, Yola y Jesús, Doña Esther, Don Dorni, a la familia Cruz por todo el apoyo y por encaminarme (sin darse cuenta) al gusto por la cultura pop y al estudio de la misma. A Sweet Rosita, al elegante Tomás, Ramsés I, Titánia, Morgan(a), Dagmar, al Boturini, a los demás y por supuesto a The Mighty Ramona.

The Paperback Writers: Alfredo Michel, Charlotte Broad, Susana González, Colin White, Luz Aurora Pimentel, Esther Coen, José Ricardo Chávez, Claudia Luccotti, Nair Anaya, Ana Elena González. Noemi Novel, Aurora Piñeiro, Dra Enriqueta González.

The Planet of Sound : Armando Pantoja *The Cream*, Armando Cruz mucho más que tres tonos, Marc Rodamilans *The Ayatola of rock 'n' rolla*, Tony *you showed me*, Gustavo Barajas por señalarme *Sulsbury Hill* . Hueco: Moisés Cuellar, José Luis García, Genaro Genel, Miguel Ángel Garcés y Miguel Reyes.

A tres de los cuatro fantásticos *With Out You I'm Nothing*, pues *Friendship is everything*, *Friendship is more than talent. Its almost equal as family*. Diría el poeta en su canción *¿Qué más podría desear?*

Ernesto Priego. ¿Qué se le puede decir a alguien que es puroamor?... a quien le debo tanto, 'misterio' diría Milú. Desde esas primeras coincidencias silenciosas en donde sólo nos lanzábamos miradas que bien significaban '*respect man*' o bien, 'y ese *cat*... ¿qué hace aquí?' hasta acompañarnos en las películas de 'miedo' en Altavista. Al final no sólo fueron los comics, la música, el cine, ¡chale! Pura melancolía *in full effect* pues *after all ... you're my wonderwall* Evelio Rojas o la sobriedad. Siempre el comentario puntual. Por todo lo compartido: *tacos*, películas, canciones, discos enteros, sucesos accidentales y premeditados, berrinches y epifanías. Pocos me han escuchado y aguantado cuando ando en mi lado oscuro. Pocos tienen la inteligencia pero sobre todo, un corazón grandote que alecciona. Man tu sabes que somos *Us and them*

Manrico Montero *The 21st Century Schizoid Man* Desde Lezama hasta Steinberg; un *illuminati* sibarita con estómago educado que se jacta de que nunca hay que jactarse. Muchas veces gula intelectual, espiritual y gastronómico que no llora...canta y que nos ha enseñado que es lo que realmente importa.

Al top 5:

Miriam Martínez - Lady Psyche - Mi ángel personal. El espacio es muy pequeño para tanto y tantas; *nevertheless you did let me know you really cared as you made me jump into the air*. Por el Dragón (verde que no azul) y el ratoncito.

Regina Rodríguez - She - o la intermitencia. Por el apoyo incondicional, el amor, el cariño, las ardillas, las flores (sobre todo aquella incrustada en tu piel), *and so and so*.

Gabriela Sánchez - Lady Star Wars - por esos asuntos inconclusos pero muy significativos y por tu aguante. No cualquiera sufre un *Invierno* y sobrevive.

Cynthia Huerta, *ojalá fuésemos en un avión*. De las pocas personas que se podrían aventar una biografía no autorizada de *yours truly*, con una gran *vis comica*azonada al punto con melancolía. Siempre es agradable el reencuentro para mirar hacia atrás con cariño y buen humor .

Pilar Amezcua - Lady Glitter-, por ese pequeño empujón que me faltaba. Por *an 80's prom night dance*, *a bunch of face to face sang songs (silly love songs?)* & *a walk under the rain* sólo podían darse contigo. Todavía nos queda una deuda por saldar *My Special K*.

A los cuates (por orden de aparición...más o menos pues) :

Héctor Bourges, Alfonso Morán, Esaú Bucio, Ramón Borbolla y Aramén Rojas; primeros compañeros del viaje infantil y (también en ese entonces) lúdico a través del espacio de del arte y la cultura pop.

Camilo Cerro y Daniel Lorenzano, *the perfect teen-age-innocence mates*; a Jair Ortiz y su visión irónica, *Two of us wearing raincoats*. Al caribe 234 CDD. A esa banda del CAF.

Franco Moreschi *such a perfect day, I'm glad I spent it with you*, Ana Laura Pita, *the shelter from the storm*, por ese desenfadado tan característico, por el amor y el cariño. Manco. Renato Moreschi; Iván Cedillo y Bernardo Ortega (*we lost our musical stage cherry together*). Arturo "el pelón". Humberto Sánchez. A esa banda del Cedart Churubusco y del Revueltas.

Toño Carreón *We're gonna put them in the movies*, porque no sólo de proyectos musicales vive el hombre. Gracias man, por estar siempre al pie del cañón.

Manuel Cerón, que agradable descubrimiento en momentos de adversidad y nostalgia, ¡cámara, man! Al final *I saw the crescent; but you saw the whole of the Moon*.

Los Artimañosos: Juan Pablo, Gerardo, Jorge, Enrique y Claudia, Joel, Agustina, Chiquilín y Tania, René y Mónica, Esteban Beltrán. A la heroica ludoteca Michel Foucault.

Maese Gertzo *If you go to San Francisco don't forget to wear a 49ers cap in your head, Maese Page an Englishman in New York*, con mucho corazón para los dos. Ana Cristina Casas. Lenin Calderón. Argel Corpus. Liudmila Olalde *Komm, gib mir deine hand*, quizá en otro momento y en otro lugar. Moir Alonso, por los primeros aventones, las pláticas en el Atlantic, el gusanito y esa noche de tequila y pastelitos, *all my heart 4 u*. María Orvañanos o la que vuela, sólo a alguien tan especial podría llamarla *my sister in law*. Natalia. A la Familia Priego que siempre sonríe. Tania Zelaya *you are the perfect drug* pero sobre todo *a warm place (and you know it)*. Adela Ramos ¿McDowell? por mi terapia semanal, por el gran apoyo, pero sobre todo, por la amistad, *smile*. Paulina Hermosillo, por cuidar con tanto esmero a mi compadre y por muchas cosas más. Marisol Arteaga amistad en dos tiempos y vaya que han sido muy significativos. Zandra Juárez, tantas cosas pero sobre todo, por el sombrero de hongo. Paulina Suárez ¿*La noche quedó atrás o A hard days night*? Por las inagotables pláticas que tuvieron como punto de partida al club de los Beatles A Aurora Trigo *This forgotten love*, sin importar el silencio presente, al final esa noche en el Hard Rock rindió frutos. Mariana Riva-Palacio. Familia Isibasi. Isabel Galina. Claudia Alarcón Esteban, Armando y Luis, al Ghia 981 FDX, ahora 442 NBL

Daniel de la Fuente a.k.a Daniel Drack y Ernesto Hernández o X, el incansable; por aventarse al ruedo del *underground* sin miedo

Paola, Pilar, Carlos, Rafa, Pilar O y Luis. San Ildefonso 4ever.

Al Logos ¡Orale! Y pa' que nadie se sienta, va por orden alfabético: Adriana, Aida, Anzorena, Araujo, Bonjour, Daniela, Edna, Geo, Gloria, Gustavo, Ivonne, Javier, José de la O, Juanito, Julio, Sergio, Rebe, Lalo, Lepe, Lidia, Luis, Marco, Margarita, Martín, Martha, Mayar, Memo, Mike, Moli, Naco, Nico, Omar, Paty, Peibol, Pilar, Rebe, Robert, Salvador sr. y jr.

Generaciones 2001-2002: 3° Lorena, por enseñarme que si algo en verdad se quiere...se consigue *lets enjoy the silence*. Gonzo, Ceci, Chelo, Diego, Elva, Israel, Juan Fe, Kaheri, Lucía, Matías, Paco, Talib, Tomás, Toño, Tzitel, Valeria, Xhrouet, Zavala. Todo 6° de prepa, en especial Pablitto, Pahua, Cano, Chente, Barril, Wache, Larissa, Lastra, Asaf, Ville, Dan, Jethro, Papas, Santos, Chacho y Andrea. 4° de prepa Sosa, Perez-Grovas, Puppy y Ulrich; 5° Alan, Santos, Eric, Mariana y Alejandra. Generaciones 2002-2003: 1° A y B, a Andrés (*impressive, most impressive*) y a Matilde; 2° C y D; la mayoría en 3° y 4°, 5° A y casi todo 6° en especial Álvarez, Helena Papacostas y 6° B; y por supuesto al cinito del tío.

And at last but not least... a la inspiración: Maribel Lara, *the unforgettable # 1 crush* y Gaby Hernández, parte fundamental para la elaboración de este trabajo. *You take my breath away*.

**A la memoria de Humberto Cruz.
I found a picture of you, those were the happiest days of my life.**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: José Hernández Rivera Cruz

FECHA: 10 de Marzo 2005

FIRMA: J. H. R.

Mask
Bauhaus

The man of shadows thinks in clay
Dreamed trapped thoughts of suffocation day
He's seen in iron environments
With plastic sweat out of chiselled slits for eyes

From the growth underneath the closed mouth
You'll catch if you listen
Rack-trapped cubist vowels
From a dummy head expression
From a dummy head expression

The transformation is invested
With the mysterious and the shameful
While the thing I am becomes something else
Part character part sensation

The shadow is cast

| | |
|--|-----|
| Obertura..... | 1 |
| Parte I | |
| The Shape Of Things | |
| 1. Needle in the Camel's Eye..... | 5 |
| Parte II | |
| Embryo | |
| 2. Across the Universe..... | 20 |
| 3. Subterranean Homesick Alien..... | 33 |
| 4. Jesus Christ Superstar..... | 46 |
| Loving The Alien | |
| 5. Under the Milky Way..... | 57 |
| 6. 20 th Century Boy..... | 66 |
| Parte III | |
| The Fairy Feller Master Stroke | |
| 7. Hey You!..... | 81 |
| 8. Captain Walker Never Came Home..... | 89 |
| 9. Welcome to the Human Race..... | 98 |
| Encore | |
| Conclusiones..... | 111 |
| Notas..... | 120 |
| Bibliografía..... | 133 |
| Discografía..... | 135 |
| Filmografía..... | 135 |
| Créditos fotográficos..... | 136 |

Obertura

Ladies and gentlemen we are floating... in space.
Jason Peirce, Spiritualized

Una canción *pop* es una pequeña narración acompañada de música que se cuenta en tres minutos; un breve relato capaz de evocar en quien lo escucha diversos sentimientos, que pueden ir de la euforia hasta el mayor de los desconsuelos; una historia en donde el intérprete pasa de ser un simple narrador, personaje principal o secundario de la misma y llega a convertirse en un personaje mítico, incluso heroico, para su público.

El estudio académico de la música *pop* tiene sus raíces en la sociología o en los llamados estudios culturales, no en la musicología. Por lo general el interés por este tipo de música es marginal y reducido. Muchas veces se enfoca en dos aspectos no estéticos: el significado de la "cultura de masas" y el estudio de su relación con la juventud. Aunque ya comienza a delinearse, la elaboración de una etnomusicología o de una semiótica del *pop* no se ha concretado del todo. Hay estudios académicos específicamente enfocados en el *pop* y *rock* bastante profundos y diversos. Sin embargo, el análisis tiende a limitarse a los aspectos sociológicos de la letra dejando en un segundo plano el estudio de la música y de su relación con la letra como una manifestación literaria y artística. Los estudios que exploran de manera superficial la música popular¹ lo hacen debido a que en apariencia carece de la tradición y la evolución que respaldan a la música vernácula o clásica o a toda aquella que lleve el sello de garantía de "alta cultura".² Es necesario encontrar un punto en donde se contemplan las partes generales que componen una obra musical *pop*.

El estudio esta música debe permanecer interdisciplinario. Debido al crecimiento y desarrollo de los medios de comunicación, varias expresiones artísticas populares, como el cine o el cómic, definieron en el siglo pasado un lenguaje artístico mezclando diversas disciplinas establecidas con estas nuevas herramientas. En el cine se mezclan historias con imagen, música y plástica, por mencionar algunas; si se analiza una obra cinematográfica, debe considerarse en conjunto; por ello, no se puede hacer un estudio de la letra de una canción sin observar su parte musical o viceversa: cada parte es un componente básico de la totalidad de la obra; una es función de la otra. Puede hacerse énfasis en una de las partes, pero olvidarse o hacer a un lado la otra sólo ofrecerá una visión limitada o incompleta del discurso de su autor. La música *pop* se ha construido tomando prestados elementos de otras expresiones artísticas. Ha recibido influencia de diversos géneros y subgéneros musicales así como de la poesía, la literatura e inclusive del teatro.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Aquí se debe tener cuidado. Debido al desdén que el *pop* sufre por parte de la academia, se han realizado algunos trabajos teóricos cuyo afán es convencer a este sector de que dicha expresión artística cuenta con cierta valía conforme a los parámetros establecidos que acreditan o desacreditan una obra. Muchas veces estos trabajos toman en cuenta exclusivamente la parte literaria o musical de una obra y la confrontan con formas artísticas como la música clásica o la poesía obteniendo resultados muy ingenuos y descontextualizados. Por ejemplo, la comparación que en 1969 Tony Palmer, periodista y cineasta de cierto nombre en los sesenta, hizo en el *London Observer* acerca del álbum blanco de The Beatles

If there is still any doubt that Lennon and McCartney are the greatest song writers since Schubert, then next Friday – with the publication of the new Beatles double LP – should surely see the last vestiges of cultural snobbery and bourgeois prejudice swept away in a deluge of joyful music, which only the ignorant will not hear and only the deaf will not acknowledge.³

Este comentario está catalogado como uno de los más absurdos, ingenuos e hilarantes en la historia del *pop* por muchos críticos del género como Lester Bangs, director de la revista *Creem*, y Cameron Crowe, por mencionar dos.⁴ En cuanto a las letras de las canciones, es común encontrar trabajos que confrontan la obra de Bob Dylan con la de Dylan Thomas con la intención de demostrar que el primero es tan buen poeta como el segundo. Sin embargo, Thomas nunca escribió sus poemas en función de una melodía ni buscó enriquecer su obra literaria con un acompañamiento musical. El interés de Dylan como cantautor (sus otros intereses deben medirse de acuerdo con la naturaleza de los mismos, si son cinematográficos, en un contexto cinematográfico, si son literarios, en uno literario, etc) es enriquecer estéticamente el discurso y la forma de la letra de sus canciones a través de la influencia que le puede brindar la tradición poética literaria.⁵ Es este último punto al que apuntan los estudios interesados en la relación entre la literatura y las canciones populares de los últimos cincuenta años.

A primera vista puede verse que las letras⁶ de las canciones *pop* han tomando prestados elementos que pertenecen a diversas disciplinas para formar un género (por llamarlo de alguna manera) propio; de la poesía han tomado prestada la importancia y la autonomía de ciertas palabras clave, así como el uso de la métrica, el verso y la repetición; del teatro la manera en que el cantante se dirige a su público y establece una comunión para transmitir los sentimientos expresados en primera persona; y de la novela corta en tanto que cuenta una historia a partir de unas cuantas palabras relacionando a

dos o tres individuos. En los últimos cincuenta años las letras de las canciones del *pop* han nutrido el imaginario colectivo con una gran cantidad de seres y situaciones fantásticas, comunes y maravillosas: epopeyas, dramas, comedias, en fin, ha creado su propio panteón y mitología. Con base en esto puede hablarse de la existencia de una literatura del *pop*.

Esta tesis analiza el desarrollo de una de las figuras más importantes de esta literatura, el *Space Cadet*. Este personaje no sólo cuenta con un desarrollo estético a través del tratamiento que le han dado distintos autores (ha sido sujeto de reescritura, adaptación, reinterpretación, metaficción etc.); también se ha convertido en un tema-personaje⁷ tal y como lo son Fausto, Salomé o Electra en el universo literario o Romeo y Julieta y el Quijote en las artes. Su importancia en el ámbito del *pop* (toda proporción guardada) es similar a la que estos personajes tienen en su ámbito. Puede verse al *Space Cadet* como alegoría de la evolución del *rock* en sus primeros treinta años, y también como una metáfora de la estrella de *rock*.

Los rasgos que definen la personalidad del *Space Cadet* retratan las bondades y estragos que derivan de una vida incrustada en medio del *star system*. Curiosamente, estas características lo transforman en una especie de modelo, en un personaje cuya posición es envidiada y admirada por aquéllos condenados a una vida rutinaria, quienes ven realizados sus deseos y fantasías a través de las acciones de este héroe coetáneo.

En el primer capítulo que comprende la primera parte de la tesis se presenta el marco teórico a seguir para el análisis estético y discursivo de la figura del *Space Cadet*. Se incluyen algunas definiciones musicológicas y semiológicas (tanto del lado del *pop* como del literario) que serán empleadas a lo largo del trabajo. La segunda parte comprende los capítulos dos al seis y se enfoca en el desarrollo que sigue el personaje del *Space Cadet* hasta convertirse en un tema-personaje. Cada capítulo contempla el contexto histórico y artístico de los trabajos en los que la figura es mencionada, así como las influencias y teorías literarias de las que probablemente se sirvieron para crear las canciones.

El capítulo dos está dedicado a los orígenes de la figura del *Space Cadet* y específicamente comprende dos canciones, *2000 Light Years From Home* de Mick Jagger y Keith Richards y *Astronomy Domine* de Syd Barret. El capítulo tres se ocupa de *Space Oddity* de David Bowie, quien imprime dos de las características de personalidad más importantes del personaje: el distanciamiento y la melancolía. El capítulo cuatro es el

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

último dedicado a las características básicas del *Space Cadet*. En éste se observa cómo Marc Bolan en *Cosmic Dancer* otorga a la figura el rasgo del mesianismo. El capítulo cinco presenta dos aproximaciones al tema-personaje ya establecido a través de *Rocket Man* de Elton John y *Satellite of Love* de Lou Reed. El último capítulo de esta sección expone un desglose superficial de la reinterpretación más compleja que se ha hecho de este tema-personaje: *Ziggy Stardust*, de David Bowie.

En la tercera y última parte de la tesis, compuesta por los capítulos del siete al nueve, se observan las obras que plantean una reflexión teórica sobre la figura del *Space Cadet* en cuanto a la forma estética de una obra del *rock* y al mensaje que se quiere, o bien, que se transmite a través de ella. El capítulo siete está dedicado a *In the Flesh?*, de Roger Waters. Con este trabajo Pink Floyd introduce la figura al campo de la metaficción. El capítulo ocho presenta un ejercicio de reescritura elaborado por Peter Schilling en la canción *Major Tom (Coming Home)* y, finalmente, en el capítulo nueve, se observa cómo la figura del *Space Cadet* recibe el último tratamiento trascendente hasta la fecha, en *Ashes To Ashes* de David Bowie.

Aunque el objetivo de la investigación que se desarrolla en las siguientes páginas es mostrar cómo una manifestación del arte pop puede ser sometida a un análisis crítico bajo algunas de las teorías establecidas dentro de la ortodoxia académica, debe quedar claro que no existe una presunción de infalibilidad en el mismo. Citando al sociólogo Simon Frith: "Pop meanings are forged in the hearts and minds of pop fans, not pop theorist or rock critics" (1990, IX). Como se señaló, un trabajo de este estilo no puede realizarse fuera de una visión interdisciplinaria, por ello se ha incluido un disco compacto que reúne las canciones contempladas en la tesis, así como el video clip de *Ashes To Ashes*. Las instrucciones para escuchar el disco se encuentran en cada uno de los capítulos correspondientes a cada canción. Sin mayor preámbulo, *sit back and enjoy the show*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

The Shape Of Things

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

*There's a sign on the wall
But she wants to be sure
Cause you know sometimes words have
Two meanings.*
Jimmy Page & Robert Plant, Led Zeppelin

I. The Needle in the Camel's Eye

El Pop

En el mundo de la música, el término *pop* o "popular" se ha vuelto muy ambiguo de unos años a la fecha. Puede hacer referencia a que es "de la gente", esto es, a que ha sido generado en un ámbito folclórico, fuera de la academia y la ortodoxia; a un producto que está respaldado por toda una logística industrial que le procura medios de producción, promoción, distribución y difusión con fines lucrativos; a obras en donde los sonidos suaves y melodiosos son empleados *ad nauseam*; o bien a obras nacidas bajo la mezcla de las dos características anteriores cuya calidad en cuanto a propuesta artística es puesta en tela de juicio por ciertos sectores del público o de la crítica especializada. Chris Cutler establece un punto de partida en su estudio acerca de la música *pop*.¹

Para Cutler, limitar el término *pop* a una cuestión numérica, o sea, fundamentar argumentos con base en ventas, diagramas y encuestas no tiene nada que ver con la forma de la música que pueda estar involucrada en ese ámbito. Cualquier análisis que se desarrolle dentro de este marco no será más que un intento *a posteriori* para encontrar elementos comunes dentro de un grupo estadísticamente derivado de ejemplos concretos. Dicho análisis será incapaz de seguir las trabas por las que una obra musical debe atravesar para lograr una expresión afectiva y estética, asimismo estará imposibilitado para descubrir la dinámica que se produce al buscar innovación y refinamiento de los medios expresivos de la música, en otras palabras, en una pieza, obra o canción *pop*. Otra carencia de esta observación se manifestará a la hora de hacer el intento por distinguir lo histórica y culturalmente esencial de lo meramente trivial.

This would be to understand the market and to try to interpret the meaning of a consumer choice, but the life of the music itself, its history and the forces which produced it, belong to a deeper - and more continuous - study of the musical forms as active forms in a cultural struggle. (Cutler, 1993,5)

En cualquier caso, el mercado no es una medida simple de lo que una comunidad quiere. Ciertamente el significado de la elección del consumidor es complejo y muy parcial, ya que dicha elección parte de un número limitado de mercancías. Este límite se origina a partir de las preferencias ideológicas de los compradores y a través de la operación de un aparato de prueba, formación, demanda y de creación, correlación inevitable en los

procesos de producción en masa y mercadeo. Es decir, al tomar como *pop* únicamente las preferencias musicales de la mayor parte de la población consumidora se pasa por alto muchos otros rasgos que bien pueden encuadrarse dentro del término. Este tipo de popularidad entonces está condicionada y toda conclusión concebida a partir de este análisis debe tomarse de la misma manera, condicionalmente. Si una obra se crea bajo esas características y pasa inadvertida para el público al que va originalmente dirigida, ¿pierde su calidad?

Si al referirse a la música *pop* se piensa en la música "de la gente" entonces la música vernácula o folclórica entraría *de facto* en esta consideración. Pero ésta no contiene las distorsiones que presenta el *pop* desde el punto de vista del *mercado* y de los *medios*. Sin embargo, es importante establecer las diferencias entre la música hecha *por* y *para* la gente, pues las obras populares que se gestan dentro del primer rubro no fueron o son creadas para satisfacer las necesidades de un sector consumidor. Por ejemplo, *Dios nunca muere*, canción de autor anónimo, ha sido adoptada por Oaxaca, región a la cual se atribuye su origen, como una especie de himno. Esto es debido a que dicha pieza musical posee dentro de su estructura, estilo y letra elementos que retratan ciertas preocupaciones, la conciencia y el contexto cultural mestizo de la zona. Visto de esta manera, esta canción fue indudablemente hecha *por la gente*. Ahora bien, cuando versiones de esta canción se distribuyen como mercancía, esto es, haciendo a un lado su significado social y enfatizando su naturaleza de *memorabilia* o *souvenir*, la pieza musical se convierte en una obra hecha *para la gente*. Cutler lo ve de esta manera:

One category I think could be settled right away. If we can agree on the definition of Folk music, based on its modes of production, circulation and consumption and by its deep relation to the community which it lives, we can let it stand. Then, the term popular should never be used when the term Folk applies, but only when there is a choice between different musics and where several musics compete for the same audiences. In other words, once distinguished from Folk music, popular music would only apply to music circulating as commodities. In every case then popular music exists as a commodity. That is not to say of course that every music which takes a commodity form is popular. This would be plainly absurd. It would mean that field recordings of ethnic music, bird and whale song, Gesualdo and La Monte Young, to name but a few, were all popular. (1993,9)

Aunque la música popular siempre implica una forma de mercancía, debe ser definida más allá de ella. Otra categoría definida por Cutler, es aquella que inscribe a la música popular dentro de un contexto ligero o degradado dentro del lenguaje musical, un género definido por sus medios y relaciones de producción, circulación y consumo.

El lenguaje cotidiano no sólo reconoce como música popular todas las formas heterogéneas que nutren las listas de éxitos, también se refiere a cualquier tipo de música que emplea instrumentos eléctricos y electrónicos, a aquellos estilos de canto que no tienen que ver con una tradición operística y a los estilos creados para bailar. De hecho, al término popular se le toma como opuesto del "clásico".² En este contexto se hace una distinción entre los términos "popular" y *pop*. El primero se refiere a una orientación de mercado (algo así como "para toda la familia") y siempre tiene que ver con el rubro del entretenimiento. El segundo se refiere a la música nacida, por lo general, fuera de la academia. No sólo incluye el *rock 'n' roll*, también se ocupa de toda la música juvenil creada *a posteriori* con base en instrumentos eléctricos por grupos pequeños. El *rock* está subdividido en varios subgéneros. Dentro de éstos hay formas que no son numéricamente populares y que no se asemejan en cuestión de estilo a las que lo son. Curiosamente, al alejarse de las convenciones marcadas por el *pop* en cuanto a la forma y género, los creadores lo nutren de nuevas y refrescantes ideas con sus innovaciones. Cutler lo dice así:

They bring into relief elements which are significantly new and important and which, taken together, constitute a new genus or mode of music making, a mode as qualitatively unique and historically important as Folk and Art musics before it. (1993,10)

Ahora bien, el hecho de no ser numéricamente populares no significa que estos géneros abandonen su categoría de música *pop*. El *rock* puede tener diferencias con el género musical *pop* en cuanto al discurso pero muchas veces es visto por su público como un elemento opuesto por razones equivocadas o superficiales. Los más comunes tienen que ver con el estilo, el sonido y la actitud. No es extraño que algunos grupos u obras sean descalificadas por el simple hecho de no contar con un sonido distorsionado o bien, por no parecer lo suficientemente "rebeldes".

En cada uno de los géneros que conforman al *pop* existen niveles discursivos. Es a esta diferencia a la que los escuchas de *rock* se refieren (a veces sin saberlo) cuando buscan establecer los puntos de oposición con el *pop*. Cutler hace tres divisiones esenciales y arquetípicas que el discurso una canción *pop* (o *rock*) puede adoptar advirtiendo que dichas partes pueden aparecer mezcladas o combinadas dependiendo de la formación social o cultural de su creador.

El discurso tradicional: Ésta es una línea que desciende de la música ritual y tribal. Constituye una dimensión estética en su forma y consumo. Es un discurso colectivo más que reflexivo y, en este mismo nivel, la música que se genera debe hacerse con la

conciencia de servir como herramienta al tiempo que es un lenguaje estético y afectivo. Es, en su base, participativa: música para bailar y cantar.

El discurso artístico: A diferencia del anterior, el discurso artístico siempre se hace con la conciencia de un intercambio estético. Es individual tanto en su origen, como en su apreciación. En el núcleo de este discurso está la forma. En palabras de Cutler,

...the setting and solving of musical 'problems', the development of musical theory and the application of mathematic and notation. Alienation is intrinsic to it as highly rational and conscious discourse and its goal at the height of his power as a medium was reintegration. (1993,13)

Este discurso aparta a su público de la masa al requerir del mismo una mejor competencia musical. La música que proporciona este discurso es en esencia no participativa al momento en que se escucha, con independencia de si fue hecha para bailar o para reunir gente.

El discurso pop: El nivel de discurso *pop* (en donde *pop* debe tomarse en su forma de consumo de masas y mercancía) aliena de manera inconsciente. Esta alienación no es en esencia una forma humana de distanciamiento crítico que estimule un discurso consciente; es, más bien, una forma específica de alienación intrínseca a la mercancía, la enajenación. Se caracteriza por arrebatarse al hombre todo rasgo crítico y consciente de humanidad : "...where the reflexiveness of ritual is expression of a gestalt and is exactly humanizing, the reflexiveness of commodity consumption is an expression of the impersonal market, and is exactly dehumanizing." (Cutler, 1993,13) El *pop* está destinado a ser consumido obsesivamente, de la misma manera en que se fuma un cigarro y se bebe una cerveza (lo que no quiere decir que no pueda ser disfrutado por quien lo consume).

Con base en lo anterior se puede hacer la distinción entre la música *pop* que reúne géneros, estilos y formas que se involucran o interactúan para conformar el término; el género musical *pop* y el discurso *pop* . Sin embargo, hay ciertas convenciones en el plano de la producción musical en cuanto a las formas que una obra musical debe seguir para convertirse en un vehículo de difusión estética del *pop*. Los discursos que estas formas pueden adoptar no están sujetos a ninguna condición más que a la intención de su creador. El desglose de una de estas convenciones es lo que se presenta a continuación.

La canción *pop*

Para hacer un análisis de la música *pop* los enfoques deben dirigirse a su forma más convencional, la canción. Sin embargo, hay que tomar algunas precauciones. A veces se

da por hecho que la parte fundamental de una canción *pop*, así como su significado, radica en las palabras. El hecho de considerar a la letra como la parte esencial de una canción limita la profundidad de un estudio sobre la misma. Por lo general, las palabras de una canción sin la música se vuelven poco memorables. A diferencia de un poema, la letra de una canción viene a la memoria de quien la evoca acompañada de la melodía y el ritmo impuestos por su compositor o arreglista. En otras palabras, aunque en apariencia parezca algo sencillo, abordar una canción requiere ciertas aptitudes que van más allá de saber leer o de poseer un reproductor de discos compactos.

El estudio de una canción *pop* debe considerar todas las partes que la componen. Antoine Hennion, en su artículo "The Production of Success" (1990) hace un desglose de la canción *pop* en la más básica de sus formas, el cual puede aplicarse a la mayoría de las obras realizadas dentro del género. Las canciones seleccionadas para el análisis de la figura del *Space Cadet* entran dentro de esta clasificación, sin embargo, la mayoría presenta variaciones como resultado del afán de cada autor por innovar el género.

Hennion comienza su ensayo con el apartado "la materia prima", en donde incluye cinco elementos básicos que componen una canción: la música, la letra, el personaje, la mezcla y el *performance*. En cuanto al primer rubro, Hennion establece que desde un punto de vista musical una canción no es más que una melodía vocal con acompañamiento; sin embargo, estos elementos sólo son una configuración limitante en lo que al género se refiere ya que este punto de vista excluye los efectos de una polifonía vocal así como a una composición simplemente instrumental y a sus posibilidades virtuosas. Tal como Hennion lo apunta, "The music is subordinated in the song to a single main part: a sung melody of a simple type, which must have an accompaniment." (1990,187)

Por lo general las melodías *pop* son tonales. Las armonías principales son sencillas; la forma depende de la yuxtaposición entre un coro insistente y los versos que proporcionan una progresión determinada. Sin embargo, la simplicidad de estas variables musicales es, por así decirlo, engañosa. Una canción no es nada antes del "arreglo", esto quiere decir que su creación no ocurre en el momento de su composición, sino en cuanto es orquestada, grabada y mezclada:

The elements, with their somewhat classical musical grammar, are looked upon chiefly as raw materials to be assembled along with the voice, the sound, the "colors", and the effects of volume and density. The real music of the song hides behind the melody and gives it its meaning. The audience notices only the melody and thinks it is the tune itself that it likes. (Hennion, 1990,188)

Para Hennion la letra de una canción cuenta una historia y comenta acerca de ella con la intención de provocar en los escuchas un sentimiento de apropiación. Una canción *pop* a menudo refleja la oposición de ámbitos, entre el pobre y el rico, el fuerte y el débil, entre amor y desamor, etcétera. Es una historia convencional, familiar para el escucha casual, y firmemente anclada en una mitología popular en donde las intrigas, los celos y los deseos son una parte fundamental. El vocabulario que se emplea es también fundamental, pues aporta una significación muy particular: son las palabras las que dan al texto su originalidad manteniéndose sencillas. Esto hará que la letra de una canción sea fácil de recordar.

Hennion establece al personaje de una canción de la siguiente manera: El cantante *pop* no es un instrumentista que accidentalmente cuenta con una técnica vocal. No es un músico-intérprete que debe intervenir sólo cuando la partitura o un director de orquesta se lo indique. El cantante *pop*, o vocalista, es parte esencial de la canción al caracterizar al personaje o a uno de los personajes sobre los que está cantando. La construcción de este personaje es central para la canción, la cual es inconcebible fuera de la asociación entre la letra, la música y el cantante.

Una canción puede compararse con una película. A la manera de actor, el cantante debe dar al personaje su propia interpretación, ya sea que la obra a interpretar sea o no de su propiedad. Simon Frith, uno de los estudiosos más importantes de la música *pop* y *rock* lo dice de esta manera:

David Bowie sings Jacques Brel songs as if they were written by Brecht and Weill; Marc Almond treats them as high camp. For both Almond and Bowie the character of the song, the person they enact, is the singer himself; and this is a point that can be generalized: to sing a song is to tell a story, and to tell a story is to be a storyteller. One of pop's principal pleasures is being buttonholed in the first place.(1996,171)

Muchas veces un cantante adopta la personalidad que le brinda el personaje de la canción que ha interpretado mejor.

Después de establecer este marco general, Hennion se enfoca en puntos más específicos del "hágalo usted mismo" de la canción *pop*. La segunda parte de su ensayo se titula "The Techniques of The Song", en donde explora con mayor profundidad la parte musical y semiótica de una canción.

Comienza con la *forma musical*, en donde establece que la música es el ingrediente fundamental de una canción, pues es lo que le da la forma. En una canción la

selección de una tonada suele preceder a la de la letra, la cual se ve alterada completamente en el proceso de adaptar un elemento al otro. Una canción tiene cierta estructura. La variedad de elementos que la componen cuenta con ciertos nombres técnicos provistos por los productores.³

La introducción. Es la parte que abre una canción. A partir de unos cuantos compases, esta sección permite al escucha reconocer la canción de inmediato y lo engancha para que escuche el resto. Revela lo suficiente para sugerir el ánimo, el sonido, la instrumentación, el modo de ataque, el tiempo y el ritmo, el tipo, etc. Hay veces en que una introducción común y corriente emplea elementos que caracterizan el resto de la canción: unos cuantos compases de la melodía, un acorde, una mezcla de timbres y un patrón rítmico. El director de un sello discográfico importante, refiriéndose a esto, dijo:

They really understood the trick back in the heyday of English pop music in the sixties; 'The House of the Rising Sun,' 'Satisfaction,' 'A Whiter Shade of Pale,' perhaps the biggest hits apart from those of the Beatles, all three made it on the strength of their introduction. You remember the guitar arpeggios of the Animals, the bass in 'Satisfaction,' the Hammond organ in 'A Whiter Shade of Pale'. (Hennion, 1990, 190)

La alternancia entre versos y coro. Después de la introducción, por lo general,⁴ aparece un verso. Los versos se presentan de manera fluida y, por decirlo así, recitativa; en esta sección la música queda subordinada a la letra de tal manera que la historia que se cuenta sea desarrollada. En contraste, la sección del coro es más musical, lo que ocasiona que la melodía que ahí se presenta quede guardada en la memoria del escucha. La melodía suele repetirse de manera regular a través de la canción llegando a proporcionar cierto placer, ya que eso es lo que un escucha espera después de las estrofas sosas cantadas sobre los versos. El arreglo subraya esta oposición enriqueciendo el coro de diversas maneras: la adición de instrumentos ausentes durante los versos, una progresión armónica más espesa, el anuncio de un clímax cuya resolución prepara al individuo para la calma del siguiente verso. En palabras de Hennion:

As far as musical construction is concerned, a song typically opposes a harmonic sequence in the verse (with short, constant rhythmic values in the melody) and a marked cadence in the chorus (with contrasted rhythmic values in the melody: held notes, quaver patterns, etc.). But the opposition can also be achieved through a variety of other means. (1990, 190)

Es vital para el equilibrio de una canción (así como para su percepción adecuada) encontrar el equilibrio entre el coro y los versos.

La progresión de los versos. Musicalmente, una canción consiste en alternar versos y coro. Es necesario señalar que el verso musical o instrumental difiere del verso de una estrofa. En una canción, un verso es la parte musical sobre la que se canta una estrofa. Debido a que la música que corresponde a la parte de los versos es básicamente igual, depende de la letra generar una progresión a través de acciones que establezcan una conexión interna. Las palabras suelen estar "en oposición" o "desfasadas" de la música para que el escucha espere con ansia el coro. Como ya se ha mencionado, en el coro la música "explota" mientras la letra induce un deseo de escuchar los versos subsecuentes ya que en ellos, no en el coro, se dice lo que sucede después en la historia. Sin embargo, en el fondo, un buen arreglo puede construir diferentes versos sobre su melodía repetitiva, acentuando de manera musical la progresión escénica que se está desarrollando. Al variar la orquestación y la textura, la misma melodía puede ir de la alegría a la tristeza, de la calma a la furia. Del mismo modo, el coro puede acentuarse para variar sus grados a lo largo de la canción.

La conclusión y coda. El último verso de la canción pone fin a la tensión proclamando la conclusión de la historia o de la acción llevando la obra al coro final, cuya función fundamental se desprende de forma muy natural de su carácter repetitivo. A menudo las canciones *pop* terminan desvaneciendo el sonido de la misma mientras se escucha el coro repetirse *ad infinitum* o bien, hay veces que la canción tiene una especie de desahogo final, cuya función es similar al de la introducción, sólo que esta vez en lugar de presentar la obra, la despide. A esta parte se le conoce como coda. En ella pueden repasarse ciertos compases de la melodía, hacerse una variación de los mismos, o bien presentar una línea melódica distinta de todo lo anterior.

Hennion se vuelve más específico y en los siguientes apartados de su texto repasa exclusivamente la parte musical y la semiológica de cada canción para profundizar mucho más en los elementos que las conforman. En el primero, *Creating the Music*, comienza con la melodía. Ésta puede ser un soporte neutral muy fácil de memorizar y de reproducir. A partir de la melodía, el arreglo debe proporcionar el valor musical de la canción mientras permanece como fondo.

The final product revealed during the performance will superimpose both elements; the familiar form of the melody will be brightened up a thousand fold. The listener perceives the support and its illumination simultaneously. Later on, when he whistles the melody by itself, thinking that it is that what gives him pleasure, little does he realize that it is the accompaniment which, even though forgotten as such, gives intensity to the recollection of the melody. (Hennion, 1990,192)

La sección rítmica (“la base”). La sección rítmica de un grupo conjunta todos los instrumentos que no forman parte del soporte de una canción con el fin de establecer el tiempo y los cambios de acordes: bajo, batería, teclados y guitarras rítmicas. Este tipo de textura instrumental, basada en la oposición entre una pulsación rítmica – armónica y una melodía de voces autónomas, es una influencia del jazz. Esta forma de apuntar directamente al movimiento corporal, separando el compás y la melodía para hacerlos confrontarse, establece este estilo musical opuesto a la continua y creciente integración de elementos de la música clásica.

Without accepting this anthropomorphic interpretation at face value, one should nevertheless note that when speaking of this rhythmic – harmonic ‘base’, professionals insist on its animal, physical, primitive aspect. Its elements are described in physiological rather than in musical terms. They are essentially concerned with finding beat and a ‘sound’ that can evoke a visceral reaction, a blend that finds in the listener a fundamental, irresistible body resonance (Hennion,1990,192)

El arreglo orquestal (“Habillage”). Este concepto consiste en agrupar los instrumentos de apoyo, metales y cuerdas cuya función es dibujar contrapuntos entre la melodía y la sección rítmica para atenuar su oposición, la cual, de otra forma, sonaría desafinada. Ahora bien, el hecho de que la música *pop* pueda llevar un arreglo orquestal no implica que este estilo se aproxime a la música clásica.

True to the spirit of pop, the orchestration disguises the underlying construction of songs behind familiar appearances and brings together superimposed elements which underneath retain their separate functions, instead of stimulating their integration. (Hennion,1990,193)

El arreglo orquestal acostumbra al oído elementos decorativos superfluos para el desarrollo de la canción. Es como si la canción no debiese ser percibida de manera consciente por el escucha.

While the base should be in a strict, consistent style so as not to detract from rhythmic tread of harmonies and the pungency of the timbres, the “backing”⁵ is, on the contrary, the favored field for borrowing from other styles (especially from classical music), for tricks of arranging, for varied effects and combinations, through talented arranger constantly directs the attention here and there, only to slip away and attract it elsewhere. (Hennion,1990,193)

En cuanto a la letra de la canción Hennion comienza con *la historia*. La mejor manera de caracterizar la idea de una canción (tomando muy en cuenta que la diversidad y el cambio constante son una regla muy importante en esta sección) estriba en la relación que se

llega a establecer entre hechos comunes y corrientes con mitos atemporales. En palabras de Hennion, "this is how one must interpret comments like 'It's always the same song, but with new clothing every time'". En sí, la historia de una canción tiende a ser perdurable y mítica, pero es la selección de las palabras la que debe otorgarle una perspectiva temporal. Hennion comenta:

An encounter, then a separation, and so ad infinitum. The stage is set, the action builds up until the shedding of a little tear, things are in the end resolved by a small victory, a return to the status quo, or by the hero recovering himself. A quick analysis of a few typical situations brings out the major part of the "ideas" in pop music. The underlying mythic themes are ambivalent, leading themselves equally well to a submission or revolt, desire or hostility, according to the identifications and projections of the listener. One thus finds romantic longings side by side with a complacent acceptance of love's deceptions. (1990,194)

Esta actitud ambivalente explica cómo es que canciones tan diferentes pueden cambiar fácilmente la posición del "yo" de positiva a negativa al hacer variar la emoción dominante. Sin embargo, en lo que una canción se centra siempre es en los sueños, el deseo de venganza, el odio o la resignación de quien no es querido o de quien no quiere. La historia que se cuenta a través de la letra es a lo que el escucha suele prestar mayor atención al tomar el lugar del protagonista.

El siguiente elemento a tomarse en cuenta son *las palabras*. Encontrar un estilo adecuado y seleccionar las palabras que deben conformar la letra es uno de los mayores problemas a los que un autor se enfrenta. Las palabras deben ser simples y directas sin caer en el lugar común. En muchos casos las palabras de uso diario pueden ayudar a generar un ambiente contemporáneo, pues de no ser así puede que se escuche fuera de contexto. Pero si se abusa de las expresiones idiomáticas, puede que en menos de un año la canción se escuche "vieja". Sobre esto, Hennion dice:

The word quote is sometimes only an acknowledgement of current fashionable slang; it can make allusion to a topic of current interest. But most often it is used to rely or echo certain social themes in a more general way. (1990,196)

El significado de una palabra depende menos de cómo está organizado un texto que de la alusión que pretende evocar.

El siguiente apartado se refiere al estilo. El estilo se adapta al vocabulario que se emplea en una canción y al cantante. No es un elemento independiente. El papel del estilo influye más en el contexto de la canción que en la historia que se desarrolla en ella.

A través de éste se ubican los personajes y, sobre todo, la naturaleza del drama. Para Hennion, esto funciona de la siguiente manera:

The frequent use of the direct style where, for example, the "I" addresses itself to the "you", even though it is obvious from the lyrics that the "you" in question is far away, instantly gives the song the form of a fantasy, of a daydream in which a character speaks aloud to someone who is not there. The direct style not only enables the listener to identify with the hero of the song and allows for the direct expression of feelings, it also invites the audience to put itself in the situation of the dreamer. (1990,197)

Una canción es como un sueño no sólo por su contenido; el estilo invita al escucha a escuchar la canción como la representación de alguna de sus fantasías.

La última sección de esta primera parte se refiere a *la versificación*. Las palabras importantes de la letra de una canción deben coincidir con sus símiles musicales. Las palabras pueden expresar lo que de alguna manera ya fue dicho por la música. Muchas veces, cuando sucede lo contrario, los escuchas hacen caso omiso de la canción. En el mejor de los casos, tal vez sólo recuerden la melodía de la canción. "This relationship calls for many alterations, for progressive, empirical adaptations according to the results." (Hennion, 1990,198) Es evidente que no hay reglas escritas en cuanto a esto se refiere, es más una cuestión intuitiva que aplicación teórica, sin embargo, como señala Hennion, muchos autores y productores siguen un método que incluye los elementos expuestos hasta ahora.

Hennion continua refiriendose a la persona que un cantante de música *pop* o *rock* debe crear para interpretarla frente a su público en sus presentaciones en directo, el llamado "performance". El primer elemento a tomar en cuenta es la voz. A partir de la voz se construye la relación entre la personalidad de un cantante y sus canciones.

Contar con una "voz" en términos de la música *pop* no significa poseer una técnica vocal o dominar sistemáticamente capacidades vocales. La voz es el indicador de la personalidad de un cantante. Más que contar con una gran técnica vocal se debe desarrollar un sonido interesante que llame la atención: inflexiones, acentos y una forma de expresión que sea inmediatamente reconocible. Hennion lo plantea de esta manera:

To speak of the singer's inner self, as contained in his voice, does not imply any reductive psychologism nor any unilateral stress on the individual, on the contrary, the details of his personal history, which has made him what he is, will mean nothing to the public unless they refer to a certain social condition, at a conscious or an unconscious level. (1990,199)

Cada estrella es un producto completamente estereotipado de acuerdo con su persona.

El siguiente punto a tomarse en cuenta es la imagen. En un nivel visual, la apariencia de un cantante, la manera en que se mueve, cómo se para, cómo se viste, se maquilla y se peina tienen una función de expresión análoga a su voz. Un cantante debe intrigar a su público, llamar su atención, hacer que quiera conocerlo en cuanto a la fuerza de su apariencia. Hennion comenta al respecto que:

A star 'magnetism' must exist, if only in embryonic form, before success comes and before he learns those techniques which will aid his development. This first impression is the foundation of the image that the singer will construct for his public. (1990,199)

Pero quizá la comparación entre imagen y voz termina aquí: en una canción, al igual que en la vida real, la voz es menos engañosa que la apariencia, más reveladora que la personalidad; no puede manipularse con tanta facilidad como a la apariencia exterior. Es la voz la que le otorga al cantante su autenticidad.

La sección final de esta parte corresponde a *La historia personal*. La historia de la vida real de un cantante es la fuente más importante del significado de su voz y su imagen. Pero, al igual que éstas, se reconstruye de acuerdo con la manera visual, verbal y musical que se proyecta en sus canciones. La mediación entre la historia personal del cantante y su público no corresponde exclusivamente a la teoría.

A singer must be able to express himself on stage in a role which, while being a precise set of show business rules, is genuinely "true to life". Is that 'truth' which will be heard by the public, which will enable his audience to identify with him, and which will bring him to success. It is by reformulating his personal problems, but within the social framework of pop music, as recognized by the public, that the singer becomes human in the eyes of an audience who knows exactly how to decipher the language of stars. 'It isn't the song which must give the singer personality but the singer who must give personality to the song'. The use of artifice allows him to rediscover his natural Self, the tinsel of his romanticized biography gives him a base for talking about his life. (Hennion,1990,200-201)

Este método de trabajo es subjetivo y "primitivo"; sin embargo algunos productores confían mucho en él, pues dota de una convicción duradera al intérprete ante su público. Esta convicción tiene su base en el placer inmediato que provoca la imagen inicial, visual y aural de un cantante. Es también el método a través del cual el público reconoce subsecuentemente a sus ídolos.

El *Space Cadet* como tema-personaje

En los apartados anteriores se ha visto la mayoría de elementos y definiciones relacionados con el campo musical que se emplearán para desarrollar esta tesis. La

función del presente segmento es establecer el tipo de observación académica a seguir a lo largo de este trabajo y hacer un esbozo general de la figura del *Space Cadet*. Las bases de dicha contemplación se hallan en el campo de la tematología.

Como ya se mencionó, las letras de las canciones del *pop* han producido todo un universo de historias, personajes y situaciones. Muchos de ellos se han convertido en símbolos o en íconos, no sólo de este mismo medio musical, sino también de la cultura *pop* occidental. Entre ellos se puede mencionar la chamarra y objetos de cuero, el automóvil, el cabello largo y el adolescente. Cerrando un poco más el margen, enfocándolo más hacia el ámbito musical *pop*, se encuentran varias figuras que reúnen conceptos que van desde la forma de vida que lleva un músico de *rock* hasta la manera en que el público se debe comportar en determinada situación. Algunas de las figuras más importantes en la lírica *pop* que condensan estas ideas dentro de sí son la Radio, el Gusano, el adolescente y, por supuesto, el *Space Cadet*.⁶

Debido a que este trabajo es un estudio sobre la figura del *Space Cadet*, es necesario establecer qué se entiende por *figura*, cuál es su función y sus alcances. En realidad se trata de una sustitución vulgar de lo que en tematología se entiende por tema-personaje. De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, la tematología es una rama de la literatura comparada que estudia los temas y motivos que, como filtros, seleccionan, orientan e informan del proceso de producción de los textos literarios. (1993,215) En otras palabras, es una reagrupación de textos de acuerdo con un tema.⁷ Es importante establecer qué significa *tema* y en qué se distingue de *motivo* en el campo tematológico antes de continuar, pues son términos que se habrán de emplear con frecuencia a lo largo de esta tesis.

Pimentel cita a Marié Moliner dentro de su definición de tema. Este es un "asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, escrito etc." (...) "el tema tiene un valor abstracto, es la materia prima a desarrollarse en un discurso." (1993,216) Por otro lado, cuando se enfoca al motivo, establece que "es un principio estructural, como la idea dominante de una obra. En una composición literaria, un motivo constituye un incidente, una situación particular, un problema ético." (1993,216) En otras palabras, el tema se ocupa de los rasgos generales, por eso es susceptible de tantas clasificaciones. Pimentel apunta que en tematología se llama tema, también, a "una historia ligada por la tradición literaria, la mitología, la leyenda o el folclor: el tema de don Juan, de Fausto o de Antígona" (1993,217)

El motivo se ocupa de las particularidades. Pimentel señala que el motivo se distingue del tema por ser una *unidad* casi autónoma y por su *recursividad*, (1993,216) ésto es, un motivo puede aparecer en distintas partes de un texto de acuerdo con el objetivo del autor. Con ello se crea un efecto dramático en la obra (por ejemplo, la historia de Fausto cuenta el motivo del pacto de sangre. Pero, dependiendo la versión, éste puede tener mayor o menor relevancia ante el elemento diabólico). Jugar con los *temas* y *motivos* ha enriquecido a los temas-personaje a lo largo del tiempo. Pimentel comenta que "la relación entre tema y motivo no es una oposición entre lo abstracto y lo concreto, pues ambos tienen un carácter abstracto y de materia prima. La diferencia es que el tema orienta una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo." (1993,216)

Ahora bien, Pimentel introduce el concepto de valor dentro de la idea de tema para hacer un poco más específica la diferencia entre *tema* y *motivo*:

[...]el sujeto en sus distintos niveles de figuración, ya sea como tipo o como personaje, es un centro de imantación de valores temáticos y acaba por representarlos. Valor ha de entenderse en el sentido de categoría semántica y no de orientación ideológica. El valor estaría entonces en el nivel más abstracto de la significación. A partir de esto se pueden ofrecer dos nociones afirmativas y complementarias de tema: el tema – valor, que constituye la fase más abstracta, y el tema – personaje, que sintetiza un conjunto de temas – valor en el nombre de un mismo personaje. (1993,217)

Fausto contiene el valor de la sed de conocimiento mientras que Hamlet contiene la inamovilidad y la melancolía). Así pues, los temas están compuestos por valores.

El análisis que se propone de la figura del *Space Cadet* se elabora a partir de lo que se entiende por *pop* y *rock*, los elementos que conforman una canción, y algunos aspectos de teoría crítica literaria de la tematología. Sin embargo, una aplicación más profunda del tema y motivo será expuesta en las conclusiones, después de observar los elementos que componen al *Space Cadet* y las transformaciones que sufre a lo largo de su desarrollo y de sus distintas versiones, esperando alcanzar precisión conceptual ante los avatares que plantea un tema proveniente de lo que se considera cultura popular. Muchas veces la facilidad de acceso que envuelve a varias disciplinas artísticas o bien a obras salidas de éstas, como una película, un programa de televisión o una canción *pop*, las coloca en una posición en donde todo mundo se siente capaz de hacer juicios sobre su calidad y validez. Esto se acentúa cuando se esgrime el argumento de que dichas

manifestaciones no forman parte de la "alta cultura". Sin un marco teórico que establezca un método de trabajo, este tipo de aproximaciones se mantendría detrás del velo de la confusión generado por la voz del *regular Joe*.

19-A

Embryo

2. Across the Universe

El interés del *rock* por los temas espaciales se desarrolló en una etapa muy temprana. Este estilo musical nació a mediados de los cincuenta, casi a la par de la carrera espacial. Pero no fue sino hasta 1967 que la figura del *Space Cadet* comenzaría a gestarse, una vez que el *rock* y sus creadores comenzaron a ser mucho más ambiciosos en cuanto a la forma y fondo de sus obras. En 1966 la calidad de los grupos británicos llamó la atención de muchos sectores de la sociedad convirtiendo a Londres en una de las capitales culturales del mundo. Nicholas Shaffner, en la biografía que realizó de Pink Floyd, *A Saucerful of Secrets*, apunta:

By the spring of 1966, the British capital's fabled vitality was such that *Time* cover story had rechristened it "Swinging London" – the city of the decade as surely as Paris had been for the twenties, or Rome for the fifties. "As never in modern times," the magazine declared, "London is switched on. Ancient elegance and new opulence are all tangled up in a dazzling blur of op and pop." (Shaffner, 1992,4)

Gente como Allen Ginsberg y William S. Burroughs hicieron de esta ciudad su segundo hogar. Debido a que el *rock* había comprobado ser un buen negocio, las casas discográficas otorgaron mayor libertad creativa a los grupos musicales, así como los medios para que éstos pudieran llevar a cabo sus propuestas. Los jóvenes dedicados al *rock* estaban experimentando nuevas formas y caminos dentro de la música *pop* que la llevarían, junto con otras manifestaciones artísticas mas, a rebasar sus estándares. Los trabajos de grupos como The Beatles, The Rolling Stones, The Who y The Kinks mostraban una elaboración artística cuyas bases se encontraban en una rama de la educación pública británica. El común denominador de varios de los integrantes de estos grupos era el haber asistido a las escuelas de arte.

It was the traditional English sanctuary for bright young misfits who couldn't cut it at the more religiously academic institutions. With the advent of the British welfare state, the art colleges had also come to represent, to many of their hundred-plus students, a government-subsidized excuse to postpone contact with the real world in favor of partying in an intellectually stimulating environment. Yet there was initially little overt "art" in the music that came out of art school. What there was was most implicit: a visual flair, a sense of style, an ironic self-consciousness quite lacking in their American models. (Shaffner, 1992,5)

En ese entonces, la tercera generación de músicos de pop ya estaba produciendo obras. A diferencia de sus antecesores, que se nutrieron de gente cuya intención no iba más allá de tocar *rock*, ellos recibieron la influencia de jóvenes que pretendían inscribir dentro de la categoría de arte a esta nueva expresión musical. Entre los nóveles *rockeros* estaba Syd Barrett, fundador del grupo Pink Floyd. Para cuando comenzó a tocar, The Byrds ya habían mezclado el *rock* con la música folk de los Estados Unidos y The Beatles estaban metidos en el estudio produciendo. Schaffner comenta acerca de la diferencia entre la generación de Barrett y la que le antecede en la música *pop*:

A new sophistication and self-consciousness was already well established in pop music by the time Syd got started; unlike previous art school rock n' rollers, the band Syd made famous conceived their music as Art virtually from day one. (Schaffner, 1992,6)

Tanto los músicos de *rock* como su audiencia no veían ningún inconveniente en ampliar los límites del desarrollo escénico establecidos hasta ese momento. Subirse al escenario para simplemente tocar al frente de una burda escenografía ya no era suficiente, si se podían incluir otros elementos.

Desde sus primeros años, las presentaciones de Pink Floyd se caracterizaban por ser multimedia. En una pantalla detrás del grupo se proyectaban imágenes grabadas por estudiantes de cine de la escuela de arte mientras ellos tocaban canciones cuya duración excedía los convencionales tres minutos del *pop*. Cada una de estas interpretaciones incluía varios pasajes de diferente textura y matiz. Su música fue catalogada como experimental y la banda fue vista como parte del movimiento *avant-garde* de Londres. El sonido de Pink Floyd tenía una fuerte influencia de los grupos de la costa oeste de los Estados Unidos, como The Grateful Dead o The Jefferson Airplane. Ellos desarrollaron su música con base en las alucinaciones provocadas por el ácido lisérgico diatilamina¹ (LSD por sus siglas en inglés). Esta sustancia era legal y muy popular entre los que buscaban expandir sus sentidos para poder crear y explorar su ser interior. A este proceso se le llamaba *viaje ácido*. Pronto, la mayoría de los músicos de *rock* experimentarían los efectos de esta droga. Syd Barrett no sería la excepción.

En ese momento Pink Floyd era Syd Barrett. El grupo y su obra eran una extensión de su persona. Todas sus preocupaciones y fantasías se veían reflejadas en ellos. En palabras de Rick Wright, tecladista de la banda, citado por Schaffner, "The band's words and music evoked a magical world peopled by futuristic space travelers, rocky horror transvestites, and the gnomes and unicorns of fairy-tale lore – a world that was distinctively Barrett's own." (Schaffner, 1992,xiv) (Véase lámina 1)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1. Barrett luciendo la imagen que influiría a toda una escena

Sobre el escenario Syd giraba sus brazos mientras las luces proyectaban su sombra sobre la pantalla en la parte de atrás, en donde al mismo tiempo se podían ver imágenes que evocaban las alucinaciones de los viajes ácidos. Syd se transformaba en una especie de molino. Era un guía ante el público intoxicado de LSD. Dictaba el curso del *viaje* a través de sus movimientos y de su música. Con las letras de sus canciones narra historias que establecían un paralelo entre la situación que se desarrollaba en los conciertos y un viaje por el cosmos. La semilla de la figura del *Space Cadet* había sido sembrada.

La canción que abre el disco, *Astronomy Domine*, era uno de los números fuertes durante los conciertos del grupo, no sólo por sus texturas, sino también por su letra. Con esta pieza musical comienza la tradición del *Space Cadet*. En ella, Barrett incluye algunos de los *valores* y *motivos* que dan identidad a este tema-personaje, como se verá a continuación.

Astronomy Domine²

Lime and limpid green, a second scene,
A fight between the blue you once knew.
Floating down, the sound resounds
Around the icy waters underground.
Jupiter and Saturn, Oberon, Miranda
And Titania, Neptune, Titan,
Stars can frighten. . .

Blinding signs flap, flicker, flicker, flicker
Blam, pow, pow,
Stairway scare Dan dare who's there?

Lime and limpid green,
The sound surrounds the icy waters under
Lime and limpid green
The sound surrounds the icy waters
Underground.

La letra de *Astronomy Domine* se divide en tres estrofas mientras que la sección musical consta de cuatro partes, la introducción, dos versos (instrumentales) y la conclusión. El título de la canción esclarece el contenido de la letra, pues establece al personaje principal, que es también el narrador de la historia. *Domine* en latín significa señor, "Lord", en su acepción en inglés. Hay dos interpretaciones inmediatas que se pueden hacer del concepto de *Lord* en la canción. La primera tiene que ver con una deidad. El lema de la ciudad de Londres es *Domine dirigenos*, "Señor dirigenos", el cual hace una clara

referencia al dios judeo-cristiano. Ésta es una petición por parte de los habitantes de dicha ciudad hacia el todopoderoso cuyo propósito es lograr que el que todo lo sabe, el diseñador del camino, los guíe a través del viaje sobre este sendero, que no es otra cosa sino *la vida*. Ahora bien, si la astronomía es la ciencia que trata la posición, movimiento y constitución de los cuerpos celestes, puede concluirse que Barrett está hablando de una deidad que dicta el movimiento y/o que diseñó el mapa cósmico en donde éstos se encuentran.

La segunda interpretación de *Lord* hace referencia a la posición de guía que Barrett adoptaba en sus conciertos. Un guía es aquél que está muy familiarizado con el terreno que se va a atravesar. Los astros son sus dominios y los está describiendo.

La introducción de la canción se desarrolla de la siguiente manera. Comienza en silencio. Después, en un volumen muy bajo que poco a poco va subiendo, se escucha una voz que a través de un megáfono va mencionando los nombres de varias estrellas y galaxias. Esto tal vez es una referencia a las personas que van en los camiones turísticos hablando por un micrófono describiendo el paisaje alrededor. El arreglo comienza. Aparece un teclado produciendo un sonido similar al de un telégrafo recibiendo un mensaje. El ritmo establecido recuerda a las figuras tribales percutivas que tienen lugar en las celebraciones religiosas. Con ello, Pink Floyd establece el sentido *ritual* de la canción. Sin embargo, al acompañar el ritmo con notas, la pieza musical se enriquece. El arreglo suena triunfal, épico.

El tono de voz empleado recuerda a las canciones de rondas infantiles. Aunque la voz de Barrett está en primer plano, se pueden escuchar otras más, reproduciendo la misma melodía pero en distintas tonalidades con lo que se genera un acorde. La suma de todos estos elementos da por resultado una especie de mantra.

La referencia que hacen las palabras "lime", "limpid green" y "blue" en el primer verso de la estrofa puede ser a los colores empleados en la iluminación de un escenario, aunque también Barrett puede referirse a los colores proyectados en la pantalla trasera. Muchas veces, se utilizaba un proyector de cuerpos opacos en donde se dejaban caer tintas de varios colores. De acuerdo a quienes habían probado el LSD, la mezcla y el movimiento de estas tintas se asemejaban a los colores producidos durante un viaje ácido. De ahí "A fight between the blue". Los verdes se mezclan dentro del azul que ha perdido su tonalidad transformándose en algo más. Barrett describe un paisaje sicodélico, pero al mismo tiempo, al adoptar el papel del *Astronomy Domine*, está describiendo un panorama

cósmico. Por otro lado, el verde es un color que recuerda la vegetación, es un color de que se asocia con la vida mientras que el azul representa tristeza.³ A mediados de los sesenta habla quien pensaba que el mundo iba a cambiar, que todo este nuevo movimiento cultural mejoraría la situación mundial. "A second scene" hace referencia a este cambio. Como si dijera que una nueva perspectiva libraba una lucha con la tristeza que alguna vez imperó, "The blue you once knew", para sobreponerse y generar un estado de armonía. Ahora bien, estos dos primeros versos establecen una voz poética hablando con alguien más, con una segunda persona que bien puede ser el escucha. Puede ser el *Astronomy Domine* hablando con sus huéspedes.

En los siguientes dos versos, el arreglo musical se mantiene pero sube un tono, lo que causa un efecto de ascensión. Los viajeros se elevan aún más. En cuanto a la letra, Barrett hace una descripción de lo que sucede con el ambiente al realizar determinado movimiento. Antes de la era espacial, el ir a la deriva, "Floating down", era una acción que se desarrollaba en el mar o en un río. Para 1966, este hecho se expandía al espacio exterior. Barrett juega con la idea del viaje estelar, del interno y con algunas nociones mitológicas y populares. Cuando menciona "the icy waters underground" hace referencia a las aguas del río Estigia que corren por el inframundo y llegan al Hades. El planeta Tierra es parte del espacio y por lo mismo también está bajo la autoridad del *Astronomy Domine*. Como ya se mencionó, una de las funciones de los viajes ácidos era descubrir el "espacio interior". Al interpretar las alucinaciones, cada persona podía aprender de sí misma. El secreto estaba en no poner resistencia a los efectos de la droga, en *dejarse ir*, en "floating down"; de otro modo, el individuo en cuestión podía tener una experiencia emocional y físicamente desagradable: un mal viaje. El verso "the sound resounds/Around the icy waters underground", también se refiere a que el estilo de música interpretado por Pink Floyd hace eco en las corrientes subterráneas de la cultura. Ellos se *dejaron llevar* por sus propios instintos y encontraron un lugar dentro del sector artístico *underground*.

Al final de la primera estrofa se mencionan los nombres de algunos planetas y de sus satélites que, por otro lado, refuerzan el sentido mitológico que Barrett quiere imprimir en su canción. Cuando canta "Jupiter and Satum" Barret hace referencia a la concepción isabelina de la música de las esferas. Estos astros ocupan los círculos más alejados a la Tierra, entre ellos existe un semitono musical. Por otro lado, los nombres de los planetas que se mencionan corresponden a los dioses latinos más poderosos, mientras que con Oberon, Miranda y Titania hay una clara referencia a Shakespeare. Barrett muestra el estatus de omnipotencia que el *Astromomy Domine* posee. Sin embargo, "Stars can

"frighten" advierte al *You* de los posibles peligros que puede enfrentar o bien admitiendo una zozobra personal. La progresión musical de este segmento ayuda a redondear esta lectura. El arreglo musical continúa siendo el mismo, pero esta vez el ascenso no es igual. La melodía vuelve a subir mientras las voces cantan "Jupiter and Saturn, Oberon, Miranda", sólo que al llegar a "And Titania", baja un tono, las voces hacen silencio y después, de manera un poco más pausada, continúan con "Neptune, Titan, Stars can..." manteniéndose en la misma altura. Al decir "frighten" el tono vuelve a subir haciendo una resolución que desemboca en una caída. Esto es, la canción desciende en su tono dos veces a partir de la misma nota. Al final del segundo descenso, se hace un silencio. El descenso musical evoca también una caída física, mientras que el silencio introduce un sentimiento de incertidumbre.

La música vuelve a comenzar, o sea, el viaje se reanuda. La estructura de la introducción y el primer verso se repiten dos veces. Aunque en la segunda repetición se escucha de nuevo la voz del megáfono nombrando estrellas y galaxias, gran parte de esta sección permanece instrumental. Al carecer de letra, en otras palabras, de gula, el viaje está abierto a la interpretación personal de cada escucha.

El segundo verso musical repite la estructura melódica establecidas en la estrofa de "Jupiter, etc." pero esta vez la intensidad de la canción es mucho mayor. Se llega a un clímax, la voz está casi al mismo volumen que la música. El primer verso de la estrofa reconstruye el efecto de las luces producidas por los estrobos empleados en los conciertos de Pink Floyd que al mirarse directamente deslumbraban. El segundo verso cambia las imágenes visuales por onomatopeyas empleadas en las revistas de historieta o bien en los *pulps*.⁴ "Blam" es un sonido producido por una pistola accionada por pólvora, o una explosión. "Pow" viene de una pistola de rayos láser o antimateria. Para resaltar el efecto de las dos últimas palabras en este verso, la voz las canta como si las estuviese susurrando. Quizá en apariencia el primer y segundo verso no tengan nada en común, pero al agregar la tercera se establece un contexto: "Stairway scare Dan Dare who's there..." Un ser extraño asusta a Dan (aquí hay un juego de palabras con "Dare") el audaz, o también Dan *quien se atreve a preguntar* "¿Quién anda ahí?". Este ser está en las escaleras "stairway", al costado de la nave que van del piso a la escotilla de entrada de la misma. Es importante señalar que aquí la voz del narrador ya no describe un paisaje al *You*, ahora es un cronista que cuenta la aventura de Dan Dare. En este nivel de interpretación, los destellos descritos en la primera línea turban la vista de quien conducía el artefacto, tal vez eran rayos lanzados en su contra. La explosión ocurre cuando uno de

estos rayos acierta en su objetivo y los "pow, pow" son los sonidos que estos rayos producen. La tercera línea termina con puntos suspensivos, lo que indica que, o bien *Dan* nunca recibió respuesta o no alcanzó a terminar su frase. Después de cantar *there* vuelve a repetirse el descenso musical que evoca una caída. Tal vez este personaje murió, fue "teletransportado" a otra dimensión, o bien venció a su oponente (la caída pudo ser de Dan y de aquello que observó, puede que ambos hayan rodado por las escaleras). Esta última idea suena más acertada si se toma en cuenta la siguiente estrofa en donde se establece que después de que el personaje atravesó dicha situación, el universo sufrió un cambio.

La estrofa final es similar a la del primer verso pero presenta variaciones significativas y es en ese punto en donde se puede ver el cambio mencionado. El verbo "surround" tomó el lugar de "resound", incrementando la importancia que en principio sostenía a "sound". Bajo el contexto establecido en este análisis, a través del segundo y tercer verso se puede leer o escuchar que los verdes ya no pelean con el azul, simplemente están. Lo que comienza como lucha – de los contra el azul o bien de la vida contra la tristeza-, después del encuentro misterioso del personaje con "un algo" en las escaleras, da por resultado que ahora sólo haya verdes. Debajo de esta nueva tonalidad que representa vida, el sonido ya no tiene eco, más bien envuelve las aguas heladas. A través del viaje y el encuentro con lo desconocido de Dan Dare se ha manifestado un cambio en el universo como resultado de su aventura. Éste es un valor muy común en varios relatos literarios y mitos universales. Joseph Campbell plantea:

El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos. (1997, 35)

Queda claro que Dan Dare sigue este mismo patrón a lo largo de su aventura. A través de este personaje, Barrett introduce dos motivos que serán muy socorridos en los trabajos que se refieren al *Space Cadet*, un viajero solitario y su vehículo. Por otro lado, Barrett imprime un último detalle de su situación como músico, así como la de su grupo, dentro del medio londinense. Remata la importancia de su propuesta artística al escribir que "the sound" (su música) "surrounds the underground", en donde "underground" representa el medio artístico subterráneo.

Lejos de presentarse como un salvador del medio, Barrett se consideraba parte del cambio, de la transformación. No tenía una actitud mesiánica ante su público, estaba

mucho más envuelto por el sentimiento comunal de armonía de la época y por el sentimiento de que sus creaciones fueran consideradas artísticas que por ser el centro del *star system*.

Aunque el escritor favorito de Barrett y de muchos de sus colegas era J.R.R. Tolkien, su conocimiento literario no se reducía a él. El enfoque que la educación básica inglesa le daba a la literatura, sobre todo a la nacional, abrió una puerta inmensa a la generación del *rock* que buscaba brindar un estatus artístico a su música. La atracción que sentían hacia los poetas malditos era de esperarse debido a la actitud rebelde de los jóvenes en aquellos años. Ir contra el sistema los llevó directamente a la idea del "arte por el arte" y a quienes lo postulaban, los poetas románticos ingleses. En este sentido, no es arriesgado decir que muchas de las afirmaciones, preceptos o ideas incluidas en las letras del *rock* vinieran, originalmente, de alguna que otra obra de aquellos escritores. En ese sentido, quizá *Alastor* or *The Spirit of Solitude* de P.B. Shelley haya inspirado a Barrett para su *Astronomy Domine* ya que:

The poem entitled Alastor may be considered as allegorical of one of the most interesting situations of the human mind. It represents a youth of uncorrupted feelings and adventurous genius led by an imagination inflamed and purified through familiarity with all that is excellent and majestic, to the contemplation of the universe. (Shelley, 1815, *Preface*.)

Sin embargo, a quienes Barrett se proponía emular, por lo menos en esta primera etapa, eran a Rimbaud y Coleridge. El estilo de vida de ambos artistas marcó la carrera del primer líder de Pink Floyd. Sin embargo, fueron sus pretensiones poéticas las que también llamaron la atención del joven músico. "Coleridge's large poetic ambitions included the writing of philosophic epic on the origin of evil, and a sequence of hymns to the sun, moon, and elements" (Harold Bloom, *et al*, 1973, 235) . Muchos de estos valores y motivos están incluidos dentro de la obra de Barrett.

La influencia de Coleridge no sólo podía verse en Syd Barrett. *The Rhyme of the Ancient Mariner* ha sido uno de los trabajos preferidos por muchos músicos de *rock*. El motivo del viaje, de los paisajes, del sol y la luna, así como los valores de la soledad y la nostalgia se incluyeron en muchas obras musicales a partir y con base en este poema. Por supuesto que el *Space Cadet* está en deuda con él. Si bien el héroe de *Astronomy Domine* carece de dos de los valores más importantes del *Space Cadet*, la nostalgia y la soledad, no pasaría mucho tiempo para que estos conceptos se integraran a la figura en cuestión a partir del poema del *Ancient Mariner*.

El año en que fue lanzado *The Piper at the Gates of Dawn*,⁵ 1967, fue uno de los más importantes en el desarrollo del *rock* como propuesta artística y como movimiento social. Fue el año del "Summer of Love". San Francisco se había convertido en la ciudad más importante del movimiento *hippie* y la cultura de las drogas llegaba a su apogeo. Aparte del disco debut de Pink Floyd, también fueron publicados el disco epónimo de The Doors, el *The Velvet Underground & Nico* y el *Lumpy Gravy* de Frank Zappa. Todos ellos contaban con un nivel musical mucho más elaborado y complejo de lo que hasta entonces se había escuchado. Lamentablemente fueron opacados, en popularidad y técnica de grabación, por el *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles. Lejos de causar un desencanto en sus colegas músicos, el grupo de Liverpool fomentó su creatividad. Para noviembre de 1967, The Rolling Stones publicarían *On Their Satanic Majesties' Request*. Siguiendo la corriente del medio, el corte del disco sería experimental. Muchos de los elementos incluidos eran propios del grupo, es decir, ya se habían trabajado anteriormente de otra manera, no menos experimental o sofisticada. Por otro lado incluyeron algunos elementos que para ese entonces estaban en boga. Uno de ellos era, por supuesto, el viaje espacial. La carrera por la conquista del espacio había tomado nuevos bríos desde que la Unión Soviética y los Estados Unidos adoptaron un nuevo objetivo: la Luna. Series de televisión como *Star Trek* o *Lost in Space* gozaban de una gran audiencia. The Rolling Stones abordaron el tema en su canción *2000 Light Years From Home*.

Retomando muchos de los elementos musicales establecidos por Pink Floyd, así como algunos relacionados con su letra *Astronomy Domine*, el grupo de Jagger elaboró la siguiente aproximación:

2000 Light Years From Home⁶

Sun turnin' 'round with graceful motion
 We're setting off with soft explosion
 Bound for a star with fiery oceans
 It's so very lonely, you're a hundred light years from home

Freezing red deserts turn to dark
 Energy here in every part
 It's so very lonely, you're six hundred light years from home

It's so very lonely, you're a thousand light years from home
 It's so very lonely, you're a thousand light years from home

Bell flight fourteen you now can land
 See you on Aldebaran, safe on the green desert sand

It's so very lonely, you're two thousand light years from home
 It's so very lonely, you're two thousand light years from home

La letra de la canción está dividida en cuatro partes. El título de esta canción, aparte de sugerir una ubicación en el espacio, ya introduce el valor de la nostalgia en *from home*, sin embargo, a diferencia de *Astronomy Domine*, no proporciona más información. De hecho, esta imagen se repite varias veces en el cuerpo de la letra. En cuanto al segmento musical, se pueden identificar ocho secciones. 2000 comienza con una nota sostenida, producida por varios instrumentos que fueron grabados previamente y se tocaron en reversa, lo que genera una especie de silencio súbito en cuanto ésta termina. Esto se repite varias veces. Al mismo tiempo suenan algunos acordes disonantes en piano que fueron tocados al azar. Todo esto crea una atmósfera de misterio.⁷ Esta parte dura unos 45 segundos, un poco larga, pero debe recordarse que se trata de un disco experimental. Todos los elementos que se escuchan a continuación favorecen el efecto de pasaje espacial. Cuando el arreglo formal irrumpe, aparece la voz de Jagger, y aunque tiene mucha vitalidad, permanece en un segundo plano.⁸ Cada una de las líneas se canta por separado brindándoles una especie de autonomía. En la primera estrofa de la canción se puede apreciar lo que puede ser la influencia de Coleridge en este trabajo. A través del sol, la luna y las estrellas, así como los paisajes que se ven afectados por su presencia, el poeta construye varias imágenes que hacen un paralelo con los sentimientos del *Ancient Mariner* y el ánimo de su tripulación. Así que a la hora de la partida, Coleridge escribe:

| | | | |
|--|--|---|-----------------------|
| The Mariner tells how the ship sailed southward wind and fair weather, till it reached the line | The ship was cheered, the harbour cleared, Merrily did we drop, Below the kirk, below the hill Below the lighthouse top | Out of the sea came he! And he shone bright, and on the right Went down into the sea. | (1798, part I, 21-29) |
|--|--|---|-----------------------|

La canción de Jagger y Richards comienza con algo similar. Ahora bien, no hay nada en la canción que establezca que este viaje está siendo narrado a alguien, más bien, los hechos están sucediendo al mismo tiempo que son narrados. Los elementos que la canción ha tomado del poema aparecen hasta la sexta estrofa de la primera parte de éste. Esta estrofa describe el principio del viaje del *Ancient Mariner*. La obra musical, en

lugar de comenzar con la partida de la nave espacial, abre con el movimiento del astro: "Sun turnin' 'round with graceful motion". De la misma manera que en el poema de Coleridge, en la letra de la canción se describe el movimiento solar indicando el paso del tiempo. ⁹Ahora, cuando se refiere a él y a la tripulación que lo acompañaba, en este caso al zarpar, lo hace a través de un plural: *we*. The Stones a su vez lo hacen así: "We're setting off with soft explosion". La palabra "graceful" en la primera línea y "soft" en la segunda indican que tanto el clima como las circunstancias que conciernen a la nave son óptimos para partir. Esta situación también está presente en el poema como puede leerse en la acotación que incluye a un narrador omnipresente. En esa misma sección del poema, se hace saber al lector a dónde se dirige el barco. Dicho motivo está presente en la canción en el tercer verso "Bound for a star with fiery oceans." El siguiente "It's so very lonely, you're a hundred light years from home" hace eco en otra parte del poema de Coleridge, en aquella cuando el Mariner relata su pena al Wedding-Guest:

Alone, alone, all, all alone,
 Alone on a wide wide sea
 And never a saint took pity on
 My soul in agony (1798, part IV, 235-237)

El último verso de la primera estrofa de la canción es muy importante para el análisis del *Space Cadet*, "lonely" agrega el valor de la soledad en el contexto del viaje espacial. Además, ya no se está describiendo la escena de la partida de la nave, sino el principio del viaje. El narrador describe los paisajes por los que atraviesa la nave: "Freezing red deserts turn to dark" Como ya se mencionó, los paisajes hacen un paralelo con los sentimientos del viajero, del mismo modo en que Barrett, Jagger y Richards emplean el significado popular de los colores en sus descripciones. Siguiendo una cromatología básica, "red" estaría ligado a la pasión y establecería una paradoja con "Freezing", mientras que "dark" se refiere a lo desconocido, pero también a la tristeza y a la muerte. En este viaje de los Stones, la pasión es vencida por la incertidumbre, la tristeza o la melancolía.

Para el siguiente verso, "Energy here in every part", puede ser que la canción haga una referencia a *Astronomy Domine* en cuanto a la descripción de un concierto de *rock*. La energía puede ser la que despide tanto el grupo como el público. El tercer verso repite la estructura musical de la cuarta línea en el primer verso y las palabras son casi las mismas: "It's so very lonely, you're six hundred light years from home", pero en lugar de

cien, ahora son seiscientos años luz los que se ha alejado la nave. Aparte de sugerir movimiento, esta parte se establece como *leit motif* de la canción, en el sentido de la música y de la letra. En otras palabras, éste es el coro.

Al igual que en la canción de Pink Floyd, la siguiente parte de la de The Rolling Stones es instrumental, pero aquí sólo se repite la estructura del segundo verso. Aparte de esto, se escuchan algunos sonidos incidentales propios de las series de televisión o de películas espaciales, que evocan el despegue de una nave y un rayo de atracción. Para cuando entra el coro, la voz vuelve a aparecer cantando: "It's so very lonely, you're a thousand light years from home". Es evidente que la distancia sigue aumentando. El coro se repite una vez más, pero al terminar la mayoría de los instrumentos, salvo el órgano, se detienen como si fuera el final de la canción. El órgano permanece haciendo algunos acordes disonantes y suspendidos (en realidad sostenidos), evoca la imagen de un objeto flotando. Cuando se desvanece, otro sonido incidental toma su lugar. Éste imita a un vehículo espacial que pasa de largo.¹⁰ Antes de que este sonido termine, la canción vuelve a comenzar con la misma melodía de la en la introducción. Del mismo modo, la batería marca la entrada del tercer verso, sólo que esta vez el sonido de los tambores es distinto: no es tan acústico como en la introducción.

En la tercera estrofa la voz de Jagger está un poco más presente. Aparece un tercer personaje, la torre de control que da permiso a la nave de aterrizar y menciona el nombre y número de vuelo: "Bell flight fourteen you now can land." En el siguiente verso, "See you on Aldebaran", Jagger da a conocer el destino de la misión, al despedirse de manera amistosa de la tripulación, abriendo la posibilidad de que la gente en la torre de control viaje al mismo lugar. Ahora, cuando canta "safe on the green desert sand", que es la segunda parte del verso, vuelve a incluir un color, el verde, la vida. Sin embargo, toda el verso es una burla. La tripulación estará a salvo en un desierto, verde por supuesto, pero desierto al fin y al cabo. Solos a dos mil años luz de su hogar como rematan los dos últimos versos de la estrofa que es también el coro de la canción. Los dos últimos versos del segundo fragmento del poema de Coleridge convergen con esta parte de la canción:

And never a saint took pity on
My soul in agony. (1798, parte IV, 237-238)

La conclusión de la obra es similar a su introducción. Un piano haciendo disonancias y grabaciones de instrumentos tocadas en reversa pero a ésta se le adhirieron los sonidos

incidentales espaciales y varios golpes a los tambores de aire que se hacen cada vez más pausados conforme se acerca el final de la pieza, similares a los de Richard Strauss al final de la obertura de *Así hablaba Zaratustra*.¹¹ Es importante señalar que una de las suites que han influido la semántica sonora espacial es el *opus 32* de Gustav Holst, los planetas. Las dos canciones revisadas no son la excepción.

Para 1969 los motivos y valores establecidos en *Astronomy Domine* y *2000 Light Years From Home* se volvieron lugares comunes en la cultura popular. El viaje, el viajero, los paisajes, la soledad y la nostalgia ya podían encontrarse diseminados en varios trabajos que no necesariamente participaban del movimiento sicodélico o bien en la música pop.¹² Sin embargo, las aproximaciones que se hicieron del tema no aportaron nada nuevo al desarrollo del *Space Cadet* como figura. No hay mejor ejemplo de esto que el de Pink Floyd. Aunque para ese entonces Barrett ya no formaba parte de la banda, ésta mantenía muchos de sus intereses conceptuales originales (muestra de ello es el título de su segundo álbum *A Saucerful of Secrets*). Independientemente de la calidad del disco, aparte de algunas canciones o bien de su portada que incluían algunos motivos espaciales, no ofrecían nada más al respecto. En cuanto a la psicodelia, la nueva película de The Beatles *Yellow Submarine* demostraba que no era necesario salir al espacio para hacer un viaje por lugares extraños y fantásticos. Hacia 1969 este movimiento, al igual que el *hippie*, ya estaba muy desgastado. Algo similar se veía en el estado de inocencia en que había caído la generación del amor. El sueño había terminado. Nuevas propuestas más acordes a lo que estaba sucediendo en el mundo comenzaron a gestarse, dentro de ellas venía una nueva aproximación al concepto viajero espacial que lo llevaría a situarlo ya como lo que se conoce como el *Space Cadet* dentro del *pop* y a bautizarlo.

Skypilot, how high can you fly?
The Animals

3. Subterranean Homesick Alien

2001: A Space Odyssey, película de Stanley Kubrick lanzada en 1968, tuvo un gran impacto en muchos sitios alrededor del planeta. Siendo un producto de la cultura popular, la cinta de Kubrick consolidó aún más la noción de que las obras devenidas de ésta podían traer consigo propuestas muy elaboradas y de gran calidad. Su contribución no sólo se aprecia en cuanto a técnicas cinematográficas se refiere o en la renovación del lenguaje visual. Muchos otros rubros también se vieron influidos por esta obra. Uno de ellos fue, por supuesto, la música *pop*.

David Bowie, un joven que llevaba varios años intentando consolidarse dentro de la escena de la música *pop* inglesa, compuso una canción que en principio parecía una respuesta directa a *2001*. Sin embargo, su propuesta rebasaba por mucho esa lectura. Sus intereses artísticos le abrieron un abanico de experiencias culturales, desde el teatro y el cine hasta la literatura. Pero sentía un apego especial por el malicioso estilo *camp'* de Oscar Wilde y las obras plásticas de Aubrey Beardsley. David Buckley dice al respecto:

Throughout his career, Bowie's interest in these two levels of artistic endeavor has constantly played itself out in his work. Bowie took from high art and brought it down to street level. In so doing, far from cheapening serious art, he made it into something entirely different. The collapse between high and low art is inextricably bound up with the advent of rock stars such as Bowie. (2001,32)

Bowie, impresionado por el trabajo de Kubrick encontró en él la excusa necesaria para catalizar sus intereses artísticos. Al igual que Barrett, también era fanático de los temas espaciales. De hecho, el miembro fundador de Pink Floyd fue una de sus mayores influencias. No sólo le admiraba por su presencia y propuesta escénica: "The chameleon's² 'Barrett phase' was to manifest itself on the 1969 Space Oddity album, in compositions like 'The Cygnet Committee' as well as in the 'Arnold Corns' performing alias he adopted shortly thereafter, inspired by Syd's 'Arnold Lane' (Schaffner,1992,102). También retomó algunos rasgos de la figura del viajero espacial que Barrett manejaba en sus conciertos y algunas de sus canciones.

Bowie también veía en la estrella de *rock* una especie de héroe popular, de guía de multitudes, pero, a diferencia de Barrett, él no se sentía tal. Encontró que los valores insertados en la figura del viajero espacial, en específico los de la soledad y la nostalgia, eran similares a los sentimientos que muchos de sus colegas tenían al estar de gira o

frente a un escenario. El motivo de la nave espacial podía emplearse como una analogía del escenario o bien de un estudio de grabación. Al añadir algunos elementos más en su versión del viajero espacial, establecería a este personaje como una de las figuras más importantes y representativas del universo lírico del rock. El título de la canción fue el mismo con el que tituló al álbum que la contenía.

Space Oddity³

Ground Control to Major Tom
 Ground Control to Major Tom
 Take your protein pills and put your helmet on

Ground Control to Major Tom
 Commencing countdown, engines on
 Check ignition and may God's love be with you
 (spoken)
 Ten, Nine, Eight, Seven, Six, Five, Four, Three, Two, One, Liftoff

This is Ground Control to Major Tom
 You've really made the grade
 And the papers want to know whose shirts you wear
 Now it's time to leave the capsule if you dare

"This is Major Tom to Ground Control
 I'm stepping through the door
 And I'm floating in a most peculiar way
 And the stars look very different today

For here
 Am I sitting in a tin can
 Far above the world
 Planet Earth is blue
 And there's nothing I can do

Though I'm past one hundred thousand miles
 I'm feeling very still
 And I think my spaceship knows which way to go
 Tell my wife I love her very much she knows"

Ground Control to Major Tom
 Your circuit's dead, there's something wrong
 Can you hear me, Major Tom?
 Can you hear me, Major Tom?
 Can you hear me, Major Tom?
 Can you....

"Here am I floating round my tin can
 Far above the Moon

Planet Earth is blue
And there's nothing I can do."

Desde el título de la canción, Bowie hace una alusión directa a la obra de Kubrick, a primera vista "Oddity" se asemeja a "Odyssey" a manera de juego de palabras. Ambos son sustantivos calificativos por "Space". Sin embargo, el juego de palabras va más allá en tanto que "Oddity" supone rareza espacial o bien rara odisea (término implícito por la semejanza de las palabras) espacial. La rareza espacial, en este caso, será el personaje principal de la canción. La situación base es similar a la de 2001: un astronauta, Dave Bowman en el caso de la obra de Kubrick, Major Tom en la de Bowie, está condenado a viajar en el espacio para siempre. (Véase lámina 2)

A diferencia de las canciones anteriores, la base de *Space Oddity* parte de una tradición *folk*. La introducción es un simple rasgueo de guitarra acústica que nace de un silencio y poco a poco va subiendo de volumen. El tempo es lento, la composición incluye tonos menores, lo que crea un ambiente emotivo triste. Cuando se empiezan a escuchar las primeras palabras de la estrofa un cello comienza a tocar una nota sostenida, en *obstinato*, que sirve de fondo a la canción. En el primer verso de la estrofa, "Ground Control to Major Tom", Bowie establece a los personajes de la canción. Ésta será "a seamless dialogue, a perfectly pasted unraveling of events" (Buckley, 2001, 68). Por primera vez, se establece al viajero como un cadete espacial. A diferencia de Dan Dare, el personaje de Bowie tiene un rango militar, "Major", el de Mayor (en algunos países hispano-parlantes se le ha traducido como comandante). Dan bien podría ser el reflejo de los héroes espaciales de los *pulps*, que eran simplemente aventureros. Bowie tomó la idea de la tradición que los países envueltos en la carrera espacial habían impuesto en ese entonces. Todos los astronautas formaban parte del ejército o de la fuerza aérea. Ahora bien, el *Ground Control* es quién dicta las ordenes a los pilotos en cualquier situación, ya sea civil o militar. Esto quiere decir que Major Tom está bajo el control del sistema en el poder.⁴ El *Ground Control* es quien mantiene la comunicación, el nexo entre el cosmonauta y la Tierra. Es la conciencia que mantiene en un campo de realidad al que sueña despierto, al "daydreamer". Bowie está haciendo referencia a los primeros vuelos espaciales, en donde sólo viajaba una persona dentro de una cápsula. Esto generaba a veces un estado de aislamiento y soledad terribles. Siendo ambos temas parte del personaje del viajero espacial, Bowie aprovecha para desarrollar los sentimientos de aislamiento y soledad que siente una estrella de *rock* dentro del *star system*⁵ o bien de

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

35-A



2. Bowie encarnando a Major Tom

sus preocupaciones en cuanto a la situación que se estaba desatando a causa de la nueva cultura de masas.⁶

En el segundo verso Bowie dobla su voz en un tono más agudo, lo que aumenta el sentimiento de tristeza en la obra.⁷ El tercer verso, "Take your protein pills and put your helmet on", agrega más motivos espaciales a la canción, el casco y la comida. Los astronautas no comen otra cosa más que pastillas energéticas y alimentos en forma de pulpa.⁸ No habrá pasajes psicodélicos como en las canciones de Pink Floyd o de The Rolling Stones. Las imágenes son más bien parcas. Los verbos "take" y "put" convierten en imperativa la oración, dejando de una vez por todas en claro que el *Ground Control* da las órdenes.

Un segundo nivel de interpretación sugiere que Major Tom es una estrella de rock que está a punto de grabar su voz para una canción y está dentro de una cabina que aísla el sonido exterior recibiendo instrucciones por parte del ingeniero de sonido y del productor musical al otro lado del estudio a través de un comunicador. El casco es una analogía de los audífonos que se emplean en este proceso para que el vocalista pueda escuchar el acompañamiento musical y entonarse mientras que las "protein pills" hacen una alusión directa a las drogas de moda en aquel entonces, los ácidos o las anfetaminas.

Bowie sigue sumando motivos de contexto espacial; en el segundo verso de la canción aparece una segunda voz recitando suavemente una cuenta regresiva. En cuanto a la lectura de la estrella de rock, se trata de un aviso que informa al músico que todo está listo. El "engines on" quizá pueda leerse como que ya se ha realizado la equalización de sonido correcta. El cinco y el cuatro quedan detrás de este verso dejando al tres y dos repetir el papel del seis y el siete. En el verso final, "Check ignition and may God's love be with you" se alcanza a escuchar por detrás el uno y la palabra "Lift off" que da la orden de despegue. En el segundo nivel las palabras "may God's love be with you" serían el aviso para comenzar a grabar. Bowie sabía que el mercado es ingrato, al igual que los productores ejecutivos y de alguna manera también los artísticos. "May God's love be with you" puede traducirse como *que Dios te acompañe* para que todo salga bien. Tanto el productor como la torre de control dan sus buenos deseos al "conejiño de indias". El productor desea que la canción sea un éxito para que todos sean felices en cuanto a que el éxito representa poder, popularidad y dinero. Es una situación de azar. No está en manos de nadie que el producto sea un éxito, si no lo es, la culpa la llevará el artista, si lo

es, el éxito es de todos. Bowie muestra un poco del sarcasmo que acompañaría gran parte de su obra.

Entre el segundo y el tercer verso, la guitarra eléctrica hace una figura que evoca los motivos musicales que acompañaban a las escenas de una nave despegando empleadas en el cine y la T.V. Apoyando la figura de la guitarra se escucha un arreglo de instrumentos de viento. Un remate vigoroso de batería da entrada al siguiente verso. La intensidad de la música y de la voz ha subido. Ahora se escucha un arreglo de cuerdas en tono medio-agudo que sustituye al cello adornado por una flauta. Toda esta sección hace una elipsis temporal entre el momento del despegue del cohete del Major Tom hasta que la comunicación entre el *Ground Control* y el astronauta se reestablece después que su cápsula se separa del cohete y entra en órbita.

Cuando en el tercer verso Bowie canta "This is Ground Control to Major Tom", copia el estilo que las torres de control utilizan al llamar a las aeronaves o bien a las naves espaciales, quienes siempre comienzan sus mensajes con "This is". Pero no para ahí. En "You've really made the grade" conjuga la expresión idiomática "to make the grade" que significa tener éxito o alcanzar un fin. El volumen de voz que Bowie emplea en esta sección así como el matiz emulan un sentimiento de alegría y emoción. El arreglo de cuerdas se vuelve más presente, quedando en segundo plano junto con la guitarra acústica. En cuanto al segundo nivel, se entiende que la grabación salió muy bien, es como si la casa discográfica dijera al cantante que su obra fue todo un éxito.

En el siguiente verso, Bowie pone de manifiesto una cuestión sociopolítica muy importante en aquella época a través de otra expresión idiomática: "whose shirt you wear." Ésta puede traducirse como para qué equipo juegas, "de qué lado estás" o a qué grupo (político, religioso, cultural, sexual, etc.) perteneces. Bowie hace alusión a la Guerra fría y a la importancia que estaban ganando los *mass media* y la opinión pública al cantar "And the papers want to know whose shirts you wear". Los grupos a los que se refiere con "whose shirts you wear" son al bloque comunista o al capitalista.

"Papers", por otro lado, se refiere a los medios de comunicación. Bowie entendía que muchas veces la realidad que se presentaba a través de éstos sólo existía en ellos mismos. Por ejemplo, muchas veces los acontecimientos que aparecen en un periódico son inventados o bien exagerados para incrementar las ventas. El público, al parecer, cree todo lo que se le dice⁹. Esta referencia es similar en el segundo nivel. Teniendo una canción de éxito, sobre todo en ese entonces, los medios se volcaban para descubrir

obra y milagros de su creador. Para la casa disquera era muy importante que su nuevo protegido mostrara "whose shirt he was wearing".

Las palabras que cierran esta estrofa son "Now it's time to leave the capsule if you dare". El tono de voz baja, ahora es persuasivo. Por primera vez el *Ground Control* no da una orden, más bien abre una opción. No obstante, el "dare" al final de la oración es otra referencia mordaz de Bowie a las costumbres estadounidenses. A través de sus películas y otras formas de configuración cultural de la identidad nacional queda muy en claro que a esta gente no le gusta que la llamen cobarde. "Dare" juega con este concepto. El *Ground Control* no impone, pero sabe que si lanza su "propuesta" en forma de reto, el típico héroe americano lo aceptará. Para el segundo nivel ésta es la invitación a convertirse en figura pública, "Leave the capsule" puede leerse como el abandono del anonimato que el medio subterráneo impone para incorporarse al firmamento con las estrellas del *mainstream*.

En la siguiente estrofa ya no es el *Ground Control* el que habla sino Major Tom, estableciendo un diálogo en la canción. El oficial responde guardando la ordenanza "This is Major Tom to Ground Control", y agrega "I'm stepping through the door". Bowie canta con energía en esta parte. En el segundo nivel esto es un paralelo del individuo antes de salir al escenario a dar un concierto, o bien antes de mostrarse a los medios de comunicación en una conferencia de prensa. Con "And I'm floating in a most peculiar way", Bowie establece el estado de liviandad (ingravedez) que el *star system* puede generar en una persona, no sentir el peso de las cosas, nada importa. Sin embargo, el personaje está a punto de hacerse consciente de una de las situaciones más brutales del estrellato. Bowie prepara el campo con "And the stars look very different today". Los astros, otrora distantes, no se ven iguales sin los filtros de las atmósferas, o sea que las cosas nunca son lo que parecen.

La entrada del coro establece un pequeño cambio de ánimo en la parte musical. La primera oración del coro está dividida en dos partes, "For here" y luego "Am I sitting in a tin can". La inversión gramatical fue hecha con fines fonéticos. La imagen de "Tin can" reduce a un nivel mínimo el logro tecnológico de ese momento. Una cápsula espacial no es nada ante el universo. Bowie elabora su propia paráfrasis del final de *2001*, cuando Kubrick presenta a su súper hombre en forma de feto observando la Tierra. De hecho, todo el coro de *Space Oddity* evoca esa secuencia cinematográfica. También incrementa el sentido de impotencia que se acentuará dos líneas más abajo. Con la siguiente oración Bowie pone de nuevo en manifiesto su humor mórbido "Far above the world". La posición

de héroe que tiene Major Tom o de estrella que tiene el músico de *rock* los coloca por encima del mundo, aun en una lata de aluminio.

El golpe mortal viene a continuación, de hecho, es el topos de la obra: "Planet Earth is blue and there is nothing I can do". De esta oración se desprenden tres puntos importantes. En el primero Bowie, como Barret y The Rolling Stones, echa mano de la simbología cromática, haciendo con el azul referencia a la tristeza. En el segundo la incapacidad de acción se hace presente. Puede que el *Space Cadet* sea un héroe para las masas, sin embargo se ve rebasado por las circunstancias. Nicholas Pegg apunta que:

It's nigh on impossible for us to recall the extent to which spacemen had suddenly become the darlings of the media, but in 1969 the "Observer's" Tony Palmer considered "Space Oddity" a welcome breath of cynicism " at a time when we cling pathetically to every moonman's dribbling joke, when we admire unquestioningly the so-called achievement of our helmeted heroes without wondering why they are there at all. (2000,147)

En cuanto a esto, puede decirse que Major Tom comienza a reflexionar sobre esta incapacidad y sobre su ridícula posición heroica. A través de esto, Bowie introduce el tercer punto, que es valor de la melancolía. Este valor es uno de los más importantes dentro de la figura del *Space Cadet*. De hecho será tal el impacto de la melancolía a través del viajero en el mundo del *pop* y del *rock* que muchos cantantes tomarán este valor y lo trasformarán en un rasgo esencial al momento de elaborar su *persona* escénica.¹⁰ La suma de valores que contiene la figura del *Space Cadet*, soledad, nostalgia, tristeza y contemplación establecen la base sobre la cual se erige una personalidad melancólica. Pareciera que Bowie consolida este estado partiendo de algunos rasgos propuestos por Robert Burton en su obra *Anatomía de la melancolía*. Según Burton, los astros pueden ocasionar que la melancolía se desarrolle en un individuo:

En lo que respecta particularmente a la melancolía, Paracelso, cree que su causa principal y primaria "procede del cielo", y concede más importancia a los astros que a los humores en lo que toca a la etiología del mal. Añade que "muchas veces las constelaciones estelares causan por sí solas la melancolía". Cita el ejemplo de personas lunáticas que pierden la conciencia de sus actos "debido a los movimientos de la luna", y en otro lugar afirma que la verdadera causa del mal "emana de las estrellas. (1947,74)

Tomando esto en cuenta, Major Tom desarrolla su melancolía después de salir de su cápsula y, efectivamente, las estrellas tienen mucho que ver en ello. Debe recordarse que el verso que antecede al coro (al *leit motif* de la canción) es "And the stars look very

diferent today". Bowie, al igual que Barrett, explota la veta isabelina en cuanto a que la influencia de las estrellas sobre el destino del hombre constituye un aspecto primordial en el pensamiento isabelino. Por otro lado, las alusiones de Bowie a la enajenación y al distanciamiento encuentran eco en una de las causas particulares (no congénitas) de la melancolía propuestas por Burton ya que:

La soledad excesiva, *nimia solitudo*, debe considerarse como causa comitante y como síntoma del mal en cuestión, según el testimonio general de los médicos. El hábito de la soledad puede ser impuesto por el régimen de vida, o bien voluntario. La soledad impuesta o coactiva produce sus efectos más pronto en los acostumbrados a la alegría, a los esparcimientos sanos y a la buena compañía. En familias numerosas o ciudades crecidas de población, y que súbitamente deben aislarse del mundo y ven restringida su libertad. La soledad engendra entonces el tedio y es causa directa de serias perturbaciones.

El apartamiento voluntario del trato social es característico de la melancolía y hace asemejar al sujeto a una esfinge, a un ser que vive fuera de la realidad. (1947,113-114)

Major Tom fue arrancado no de una gran ciudad, sino de todo un planeta y confinado a una celda *high-tech*, su cápsula, como monje o anacoreta. Su soledad fue impuesta por sus circunstancias. Irónicamente, la soledad es el precio que debe pagar por ser un héroe de las masas. Sin embargo, como se verá más adelante, optará por un apartamiento voluntario. En el segundo nivel, este apartamiento cubre su imagen de cierto misterio, transformándolo en una especie de esfinge. Para el público la estrella de *rock* conoce todas las respuestas pero sólo se comunica a través de acertijos que sus fanáticos deben descifrar. Ahora bien, no es aventurado decir que Bowie cubre al *Space Cadet* con una capa melancólica para establecerlo como un individuo reflexivo y preocupado si se toma en cuenta lo que Roger Bartra dice acerca de la melancolía:

No es un accidente azaroso de la historia intelectual el hecho de que, al finalizar el segundo milenio, la melancolía se extienda como tema de reflexión y motivo de preocupación. Los grandes cambios políticos nos alejan rápidamente de los territorios conocidos y crean un vértigo cultural frente a la boca del abismo que se abre ante nuestros ojos. (1998, 159)

Con base en esto se puede decir que Bowie buscaba ir más allá de crear una obra que simplemente estuviera en función de la estética musical. Así sea Major Tom el elegido, el héroe montado en el orgullo tecnológico de la humanidad, no puede hacer nada para cambiar la situación que sume al planeta en ese estado de ánimo, o bien no puede hacer nada para cambiar la forma de las cosas.

La unión del cadete con la estrella de *rock* es mucho más estrecha en este punto. Major Tom ve al mundo pero el mundo lo está viendo a él a través de sus televisores o de las pantallas cinematográficas e incluso lo escucha a través de la radio. Su público, al igual que el público del *rock star*, está sumido en la enajenación de la cultura de masas. Todos (héroe, estrella de *rock* y "regular Joe") están aislados el uno del otro aunque puedan verse a través de las vitrinas que representan los medios de comunicación.

La canción llega a su clímax con el penúltimo verso. En los dos primeros versos de la estrofa, Major Tom se muestra irónico: "Though I'm past one hundred thousand miles/ I'm feeling very still". Aquí se establece una paradoja, pues aunque el personaje se sienta pasmado o estático a pesar de que como dice ha viajado miles de millas, ha sufrido un cambio radical y está a punto de tomar una decisión que no sólo sorprenderá al Ground control, sino al mundo entero. La imagen de estas dos líneas se relaciona con el *rock star* en cuanto a que hace un paralelo con las giras de conciertos. Hay veces en que, independientemente de que se viaje por todo el mundo, todo se ve igual, la estrella es presa del hastío. Las siguientes dos oraciones son contundentes. "And I think my spaceship knows which way to go" muestra un abandono total del personaje en manos del destino. Quizá éste se genera a partir del sentimiento de impotencia generado ante la imposibilidad de acción. O puede que esté tan acostumbrado a seguir órdenes que es incapaz de mostrar voluntad propia. El hecho es que dejará que el vehículo que lo ha llevado hasta ese lugar decida su suerte.

El siguiente verso era un motivo muy común entre los pilotos que decidían sacrificarse en la guerra por el bien de una misión: "Tell my wife I love her very much she knows". Sabiendo que iban a morir, mandaban un último mensaje de amor a sus seres queridos. La intención de la voz baja hasta hacerse sutil, y de hecho Bowie no canta en esta parte. Simplemente habla. El cadete ha decidido romper con todos los lazos que lo ataban a la Tierra, despidiéndose de lo que hasta ese momento fue lo más importante para él. En el segundo nivel, al sentirse confundido y apesadumbrado, éste se dejará guiar por quien lo llevó a la cima: prefiere permanecer en ese espacio que renunciar a él, aunque eso implique que deba romper con todo su pasado o aquello que lo ata a una vida normal. Debe romper con su condición humana para seguir siendo una divinidad.

En el sexto verso el *Ground Control* vuelve a hablar: "Ground Control to Major Tom/Your circuit is dead there's something wrong". Esas palabras también son motivos comunes en las situaciones cuando una transmisión se interrumpe (algo similar a

Houston, we have a problem, sólo que del otro lado del transmisor). Bowie le hace saber al escucha que Major Tom ha roto contacto con la Tierra. Si se considera al *Ground Control* como metáfora del sello discográfico, la situación es similar a la que muchos músicos recorren una vez que han alcanzado la fama y el éxito, y deciden finiquitar sus relaciones con quienes los lanzaron para poder seguir su propio camino. Las últimas oraciones de la estrofa serán casi las mismas. "Can you hear me Major Tom?" se repite tres veces cerrando el campo de referencia hacia los motivos espaciales. Es un cliché de las películas o series de T.V., que se empleaba cuando la comunicación con la nave espacial se perdía. Nicholas Pegg hace una lectura más de esta última estrofa confrontándola con el resto de la canción:

The melancholic sub-text ("planet Earth is blue, there's nothing I can do") and the submission to a pre-ordinated fate ("I think my spaceship knows which way to go") bolster the sense of *Space Oddity* as a song of withdrawal and resignation. The tantalizing uncertainty about whether Major Tom's fate is his own making (is the circuit really dead, or is he simply ignoring *Ground Control's* pleas at the end?) adds a further dimension to an almost Hamlet-like meditation on the consequences of inaction. (2000,147)

No es raro encontrar referencias a Shakespeare en el trabajo de Bowie, sin embargo, la alusión de *Space Oddity* todavía es muy tibia y sutil. Habrían de pasar tres años antes de que el camaleón explotara esta veta sin temor.

La siguiente sección de la obra aborda la progresión musical sin preámbulo alguno. El coro comienza con un juego de palabras, pues la última línea de la estrofa anterior está a punto de repetirse cuando es cortada por la primera palabra del coro que ahora es "Here". Al interrumpir el último verso la línea queda "Can you... Here". Esta palabra es homófona a "hear". La estructura musical del coro no varía de la anterior; de hecho la letra es casi la misma, la única diferencia que hay es en la parte de "Far above the Moon". Bowie sustituyó "Earth" por "Moon", para dejar en claro que la cápsula del cadete se está alejando de la Tierra. Major Tom se ha impuesto un autoexilio. La canción repite el pasaje instrumental antes de introducir la conclusión. En ésta se puede escuchar que el arreglo de cuerdas de notas largas pasa a hacer una especie de cascada disonante, mientras que la guitarra repiquetea una sola nota que se va haciendo cada vez más aguda conforme se termina la canción. Este efecto recuerda el telégrafo de *Astronomy Domine*.

La influencia de *Space Oddity* en tanto a la figura del *Space Cadet* fue determinante en el mundo del *pop*. Sin embargo, la canción tuvo que atravesar muchos

baches antes de ser reconocida por el medio. La primera vez que fue lanzada como sencillo vio obstaculizada su promoción debido al proyecto Apollo.

Despite being used on the day of the moonlanding during the BBC's live transmission, its promotion was actually severely hampered by the moonshot itself, since the media, or rather BBC Radio, feared that it was in bad taste given the still uncertain status of the three astronauts on such a dangerous mission. As soon as they got back it started being played again and subsequently charted and continued up. (Buckley, 2001, 71)

Mucha gente calificó a *Space Oddity* de oportunista, incluso Tony Visconti, productor de varios de sus discos. Pero el interés de Bowie por todo lo relacionado con el espacio era genuino, de hecho en sus años adolescentes solía observar el cielo en busca de ovnis. Lo cierto es que esta canción fue la primera señal de interés de Bowie por el espacio exterior como metáfora del espacio interior. (Cf., Buckley 2001, 72) Al igual que su colega Barret en *Astronomy Domine*, Bowie veía en la metáfora del viaje una exploración interna que llevaba a una mejor comprensión del ser o más bien como un rito de iniciación. Los héroes, por lo general, viajan de un extremo a otro del mundo llevando a cabo hazañas que los han de transformar en seres mucho más fuertes física y mentalmente. Todas estas experiencias suponen un cambio de personalidad, una maduración. Para vencer todos estos obstáculos primero deben vencer sus miedos pues sólo así se obtiene el verdadero valor y muchas otras virtudes. En otras palabras, no importa en dónde, ni bajo qué forma se presenten estos obstáculos, pues en palabras de Joseph Campbell: "El templo interior, el vientre de la ballena y la tierra celeste, detrás, arriba y debajo de los confines del mundo, son una y la misma cosa." (1998, 89). Su función básica es poner a prueba a un individuo para que éste descubra si es apto o no para ocupar el papel de héroe.

Al igual que sus coetáneos, Bowie no era ajeno a la tradición literaria nacional; muchos valores y motivos en sus canciones salieron de dicha fuente. Algunos trabajos son hechos exclusivamente para iniciados. Esto no quiere decir que cualquier persona pueda disfrutarlos aun en un nivel superficial. Tomando esto en consideración, es posible que Bowie haya encontrado muchos elementos para su canción en un poema de W.B. Yeats, cuyo personaje principal es un piloto de guerra que encuentra su destino:

An Irish Man Foresees his death

I know that I shall meet my fate
Somewhere among the clouds above;
Those that I fight I do not hate,

Those that I guard I do not love;
 My country is Kiltartan Cross,
 My countrymen Kiltartan's poor,
 Nor likely end could bring them' loss
 Or leave them happier than before.
 Now law no duty bade me fight,
 No public men, nor cheering crowds,
 A lonely impulse of delight
 Drove me to this tumult in the clouds;
 I balanced all, brought all to mind,
 The years to come seemed waste of breath,
 A waste of breath the years behind
 In balance with this life, this death.

1920-1921

Las similitudes entre este poema y la canción aparecen en ésta después de que Major Tom sale de su cápsula espacial a partir de su contemplación del universo, pues es entonces cuando cambia su percepción de las cosas. El poema de Yeats no dice en ningún momento que estos pensamientos se le ocurrieran en pleno vuelo; posiblemente el *Airman* tenía claras sus intenciones desde antes de subirse al avión. Por otro lado, Yeats abre su obra con la afirmación del piloto que va a morir, "I know that I shall meet my fate", mientras que Major Tom lo hace casi al final de sus parlamentos: "And I think my spaceship knows which way to go". No obstante, ambas aseveraciones guardan similitudes: son ambiguas en cuanto a que ninguna hace una declaración directa de la determinación de sus personajes, pero la idea o concepto de abandonarse a su suerte (a sabiendas que las probabilidades de supervivencia son nulas) está implícita en ambas. Ahora bien, el piloto sabe que su destino yace "Somewhere among the clouds above"; mientras que el del cadete espacial está "Far above the Moon". Pareciera que el hecho de morir en las alturas es la única motivación que ambos comparten. Cuando el irlandés menciona "Those that I fight I do not hate, / Those that I guard I do not love" establece un sentimiento de desapego por cualquiera de las causas que hayan llevado a Irlanda a la guerra. Su único país es su pueblo natal: "My country is Kiltartan Cross"; y sus únicos compañeros¹¹ son sus vecinos de barrio: "My countrymen Kiltartan's poor". Como sabe que nada de lo que haga él, el ejército o el gobierno irlandés cambiará la situación de su país "(Nor likely end could bring them' loss/ Or leave them happier than before)", no siente la obligación ni el deber o la necesidad de comprometerse con la causa. Lo mismo le ocurre a Major Tom. Poco importa la duda de los medios de comunicación: "And the papers want to know whose shirts you wear". Para el momento cuando se da cuenta de que "Planet Earth is Blue/And there's nothing I can do", él no puede odiar al enemigo, los

comunistas, o a los aliados, los imperialistas. Sus *countrymen* son todos aquellos que habitan el planeta.

El piloto irlandés determina que en su decisión no influyeron terceros ni sentimientos de grandeza: "Now law no duty bade me fight, / No public men, nor cheering crowds". Se trata más bien de otra emoción, de otro impulso: "A lonely impulse of delight / Drove me to this tumult in the clouds". Algo similar le ocurre al cadete espacial. El sentimiento de pertenencia que desata el verso "floating in a most peculiar way", o bien de estar "sitting in a tin can / Far above the world", lo llevan a imitar la resolución del *Airman*. En sus últimas líneas, el *Irish Airman* asevera que su juicio no fue hecho a la ligera, "I balanced all, brought all to mind", pero su visión del futuro no supera el deleite de morir volando: "The years to come seemed waste of breath"; y no hay nada en su presente que considere más sagrado: "A waste of breath the years behind / In balance with this life, this death".

Por su parte, Major Tom también ha meditado las cosas y dice: "Though I'm past one hundred thousand miles / I'm feeling very still." No importa que toda su vida vaya a ser maravillosa cuando regrese a la Tierra en condición de héroe, como tampoco importa lo que dejará detrás: "Tell my wife I love her very much she knows". Ha tomado su decisión, y nada lo hará cambiar de parecer.

Muchos músicos y cantautores elaborarían trabajos partiendo de la noción del *Space Cadet* que brinda *Space Oddity*, incluyendo al mismo Bowie. Parecería que todo estaba dicho en cuanto a los temas-valores básicos que lo conformaban. No obstante, una de las aproximaciones, creada por quien fuera la competencia directa del "Camaleón", sería la que concretara dicho tema-personaje. Esto ocurrió dentro de un nuevo movimiento que se estaba gestando en las calles de Londres y el cual sería escenario de una de las luchas de egos más importantes dentro del mundo de la música *pop* y que daría por resultado grandes frutos artísticos.

Mientras en una esquina estaba David Bowie junto con todo su séquito que, entre otras personalidades, incluía a Iggy Pop y a Lou Reed, en la otra esquina estaba, . . . señoras y señores, con ustedes *the booping elf*: ¡Marc Bolan!

*I'd rather be famous
than righteous or holy, any day.*
Morrisey, The Smiths

4. Jesus Christ Superstar

Entre los años 1971 y 1975, Gran Bretaña albergaría un estilo musical que replantearía los parámetros establecidos dentro del *pop* y del *rock*. Varias disciplinas artísticas serían tomadas por asalto por los representantes más brillantes de esta nueva corriente, no sólo con la intención de brindar nuevos elementos para reconstruir su propuesta musical, sino también su propuesta estética, en cuanto a desarrollo escénico se refiere. Esta escena (no movimiento como algunos la han querido llamar) ¹ sería denominada "*glam*".

El *glam* fue una respuesta directa a las obsesiones políticas, sociales e históricas en las que el *rock* se había enredado. No pretendía prestar la menor atención a aquellos temas. Muchos de quienes integraban la escena estaban hartos de la pasividad del movimiento *hippie* ante los hechos de los que supuestamente estaban en contra. Lo veían más como un movimiento hipócrita y comodino que contestatario (cf, Haynes, 1998, min.31:11- 31:15). El *glam*, diminutivo de *glamorous*, no representaba otra cosa más que el regreso a las formas más básicas y frívolas del *rock*. Las mismas formas por las cuales había sido condenado en un principio: una música sencilla cuya intención no fuera más allá de proporcionar un buen rato a quien la escuchara. Ahora, la situación cultural y social no era la misma de quince años antes, la carga de malicia, ingenio, cultura y sobre todo sexualidad que muchas obras o músicos mostraban en esta reinterpretación llevarían al *glam* a ser, en palabras de Dave Thompson, autor del libro *20th Century Rock and Roll – Glam Rock*, "the biggest, brightest, shiniest beast the music industry had ever known." (1998,5)

Las canciones producidas bajo la estética musical del *glam* conservaban, en muchos casos, la estructura básica de la canción *pop* de finales de los cincuenta y principios de los sesenta. La línea de la voz era muy melódica y la mayoría de los acordes casi no llevaban disonancias. El *glam* también representaba una opción ante la oleada de grupos de *rock progresivo* cuyas estructuras musicales se volvían cada vez más elaboradas y difíciles de escuchar para quien no estuviese acostumbrado a apreciar el *rock* en un nivel sobre todo musical. Por lo mismo, este estilo abrió nuevamente las puertas del mercado a los discos sencillos,² pues a partir de la publicación del *Sgt. Pepper's* en 1967, los LP's gozaban de una popularidad extrema. De hecho, cualquier músico *pop* que se respetase debía tener en su catálogo, por lo menos, un disco de doce

pulgadas que debiese escucharse de principio a fin. Esto no quiere decir que estos nuevos sencillos navegaran en la simplicidad y superficialidad musical o temática. Adam Clayton, dentro del *booklet* incluido en la reedición de los discos de *Cockney Rebel*,³ dice al respecto:

This reawakening of the singles market was buttressed by catchpenny glam-rock albums, padded with revivals of old rock standards and unoriginal 'originals'. Nevertheless, there emerged a breed of thinking man's glam-rock in the art-college camp of Roxy Music. Attracting intellectuals too was David Bowie who, with The New York Dolls, pioneered the undermining of sexual stereotyping; and Steve Harley's embrace of literate compositions, lush arrangements and a clever hybrid of camp and the avant-garde. (2001, 1-2)

El *glam* cambió el *look* (la apariencia) en las estrellas de *rock*.⁴ Los brillos en la ropa y el maquillaje⁵ se convirtieron en las características esenciales de este estilo. Ya no era suficiente traer el pelo largo (de alguna manera esto ya estaba institucionalizado y ya casi no representaba una sacudida de las buenas costumbres), el énfasis en lo andrógino debía ser mayor. El momento para que esto ocurriera no podía ser mejor: la revolución sexual estaba en pleno apogeo. Clayton apunta que:

The Look has been as vital as Sound in many stratas of pop. After the narcissism of the Teedy Boys⁶ and then the Mods⁷, a reaction to the hungover morning after the Swinging Sixties was a swing back to the glamour of rock n' roll, the beat boom, and the even Kasenetz-Katz bubblegum. In the UK singles charts anyway, Woodstock patched pastels were 'chic' no more: 'in'now were sequins., from-fitting lurex, gold lame, stiletto heels and mascara-ed men dressed up like ladies.(2001, 1)

Todo este gusto por el atuendo llamativo se vería reflejado en el desarrollo escénico de la mayoría de los grupos que formaban parte de la escena *glam*. Poco a poco, elementos teatrales como los disfraces, la utilería, la iluminación, etcétera, comenzaban a ser comunes en las presentaciones de *rock*. La intención era hacer de ellas un espectáculo más atractivo. A simple vista, parecería que ésta era una escena muy intelectual y con grandes propuestas; no obstante, todos estos elementos que la hacían ver interesante también funcionaban de manera contraria. Algunos atuendos eran tan exagerados que caían en el territorio del mal gusto y de lo caricaturesco. Por otro lado, no todos los que adoptaban la apariencia *glam* comulgaban con la imagen sexual que trataba de establecerse. Buckley comenta acerca de las distintas aproximaciones al *glam*:

Very broadly speaking, there were always two wings of glam or "glitter rock", as it was more commonly referred to at the time. There was the *revoly*, serious, more subversive end (Bowie, Alice Cooper and, for a time, Lou Reed), and then there were the lads in silly trousers (Gary Glitter, Sweet,

Alvin Stardust). With the exception of Suzie Quatro, glam was almost overwhelmingly male as well as overwhelmingly heterosexual. Despite all the limp-wristedness, only Elton John (who wore the joke spectacles but remained more AOR than glam) was, in actuality, a homosexual, and Elton's "coming out" in 1976 did not take place after glam had popped its clogs. Lou Reed, whose own bisexuality was an obvious factor, stayed on the glam bandwagon for one album only. U.K. glam rock was unremittingly male and laddish. (2001, 85-86)

Sin embargo, había algunos elementos comunes entre los grupos *glam*, por ejemplo los temas con motivos espaciales. Todos estos brillos en los atuendos evocaban las vestimentas de los habitantes de otros planetas vistas en el cine y la T.V. No era raro entonces que muchos elementos espaciales fueran muy socorridos como parte de la escenografía de muchos grupos.

El *Space Cadet* como analogía del *rock star* no podía hallar mayor comodidad en una escena que llevaba al extremo la idealización del músico de *rock* al punto de observarlo casi como una deidad. Vale la pena hacer hincapié en cuatro aproximaciones importantes para su desarrollo como tema-personaje que surgieron dentro del *glam*. La primera nace casi al mismo tiempo que la escena en cuestión, y es la segunda más importante. El *Space Cadet* ya no vería su condición de ente admirado como algo que la fama le proporcionaba, ahora sería un ser predestinado a triunfar, como se verá a lo largo de este capítulo

Marc Bolan fue una de las figuras principales del *glam rock*. Junto con Bowie, fue de los primeros músicos en utilizar el tipo de vestimentas y maquillaje típicos de la escena. Fue él quien promovió la actitud vanidosa y ególatra que muchos de sus integrantes despedían. Siendo adolescente, Bolan trabajó de modelo. Era un joven atractivo, muy fotogénico y con mucho porte; de hecho, en ese entonces fue aclamado en un artículo como "rey de los *mods*" por sus elegantes trajes italianos y su Vespa. (cf. Buckley, 2000, 54) A partir de entonces comenzó a desarrollar el sentimiento de que estaba destinado a ser una especie de *elegido* en el mundo del *pop*. Sin embargo, como es natural, había una presencia que comenzaba a hacerle sombra en su carrera: David Bowie.

Que Bowie también fuera tratado con respeto en el mundo de la moda despertó en Bolan una rivalidad con él. A partir de entonces siempre se mantendría informado de los movimientos del "Camaleón". Para alegría de Bolan, su grupo, Tyrannosaurus Rex, había obtenido algo de renombre en el medio subterráneo londinense mucho antes de que Bowie llegara siquiera a encontrar reconocimiento alguno en cualquier lado. Pero para

cuando *Space Oddity* llegó a las listas de popularidad, Bolan ya estaba cansando al público,⁹ así que buscó la manera de renovarse. Thompson comenta acerca del impacto que Bolan causaría con dicha transformación:

In 1969, Marc Bolan was an itinerant drifter of no fixed musical abode, who wandered through the British underground with little more than raging self-belief and a string of minor singles to his name. By 1971, he was God,⁹ the founding father / figurehead of a musical genre which had been inconceivable a few months before. (1998,7)

Bolan no sólo abrevió el nombre de su banda a T. Rex, también se deshizo de su sonido acústico, retomó su antiguo gusto por la moda y lo adaptó a las nuevas circunstancias de la época para hacerla más llamativa de lo normal y, al ser él también un fanático de Barrett, copió el maquillaje así como la pose del guía espacial que el fundador de Pink Floyd adoptaba en sus presentaciones. De hecho, era tal su admiración por Barret que Bolan acudió a *Blackhill enterprises*, casa representante de Pink Floyd, para solicitar sus servicios. La respuesta fue positiva; de hecho, el contacto más importante de Bolan en *Blackhill* fue a través de June Child, una de las representantes directas de *Pink Floyd* quien terminaría casándose con él. Según Nicholas Shaffner: "June was instantly smitten, perceiving in Marc that other worldly 'illumination' she had heretofore thought unique to Syd" (1992, 100). Gracias al sencillo *Ride a Swan* Bolan se convirtió en el primer ídolo *pop* de la nueva década desde el rompimiento de The Beatles a mediados de 1970. (véase lámina 3).

Revistas especializadas como *New Musical Express* o *The Melody Maker* no lo consideraron en sus predicciones de los artistas que alcanzarían la fama en la década de los setenta, pues a finales de 69 aún no era muy conocido. Pero, como Dave Thompson comenta: "Bolan's transition from underground anti-hero to superstar demi-god completely shattered all predictions and preoccupations for the new decade dragging *Rock And Roll* from the grave." (1998, 8) El ascenso de Bolan se debió en gran parte al apoyo de *Blackhill* y sobre todo de June, quien para 1971 ya era su esposa. Programas de T.V., entrevistas en diversos medios y un ejército de fanáticos cuya mayor parte eran chicas adolescentes alimentaron el ego del "*booping elf*"¹⁰ de manera indescriptible. Según él, su imagen y arte eran resultado de la suma de lo más exquisito del *pop*. (Cf. Thompson,1998,9) Ese año fue publicado su segundo disco, *Electric Warrior*. En sus canciones se escuchaban ecos de los grupos *pop* más importantes hasta entonces y su imagen se asemejaba mucho a la de Barrett a finales de los sesenta. Quizá esto cubría todo lo que se refiere a lo más relevante del *pop*. Sin embargo, el *Glitter King*,¹¹ no iba a

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

49-A



3. La diva y supuesta divinidad

pasar por alto a su antiguo rival. Sabía que tarde o temprano Bowie iba a despegar dentro de la misma escena y que ello representaría la verdadera competencia. De hecho la única ocasión cuando sintió una especie de camaradería hacia el camaleón fue saboteada por June Bolan. El *Glitter King* había sido invitado por Bowie a participar en la grabación de una canción de su tercer disco, pero de acuerdo a David Buckley: "June felt it necessary to remind him of his pop-Messianic mission! (...) (She hissed) 'Marc is too good for you to be playing in this record!'" (2000, 81). Así pues, Bolan presentó su "manifiesto mesiánico" a través de la figura del *Space Cadet*, la única joya popular de Bowie hasta la fecha, haciendo una especie de desafío. La versión de Bolan no haría referencia a una rareza espacial si no a un artista cósmico.

Cosmic Dancer¹²

I was dancing when I was twelve
 I was dancing when I was aaah
 I danced myself right out the womb
 Is it strange to dance so soon
 I danced myself right out of the womb

I was dancing when I was eight
 Is it strange to dance so late
 I danced myself into the tomb
 Is it strange to dance so soon
 I danced myself into the tomb

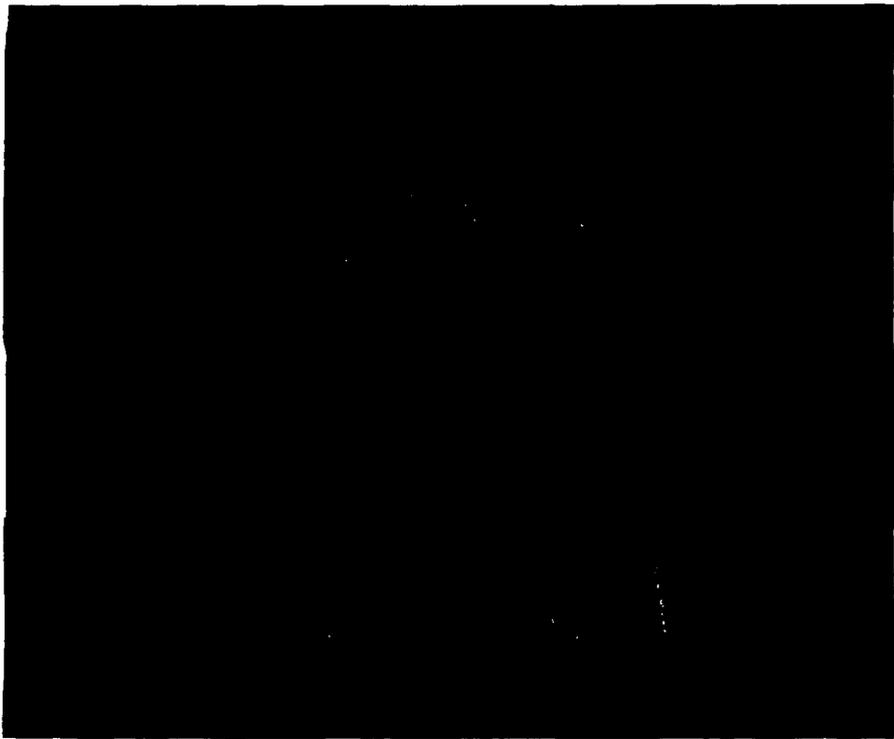
Is it wrong to understand
 The fear that dwells inside a man
 What's it like to be a loon
 I liken it to a balloon

I danced myself out of the womb
 Is it strange to dance so soon
 I danced myself into the tomb
 But then again once more
 I dance myself out of the womb
 Is it strange to dance so soon
 I danced myself out of the womb.

Como se mencionó, esta canción se incluye en el disco *Electric Warrior*. Desde el título del disco se pueden percibir las infulas de Bolan. Él es el guerrero eléctrico que defiende a sus protegidos, en este caso fanáticos, con su hacha, *axe*.¹³ En la portada del disco se puede apreciar a Bolan que simplemente toca su guitarra al frente de un amplificador. Su figura y la de su equipo se ven oscurecidas por el contraste que se hace entre un aura amarilla que lo rodea y el fondo negro que cubre el resto del disco. (Véase lámina 4). Esta

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

50-A



4. El guerrero esgrimiendo su hacha

imagen apoya el título del disco; es directa y concisa. Pareciera sintetizar la idea de que Bolan era el elegido del *pop*. *Cosmic Dancer* no sólo hace referencia a *Space Oddity* en el título, también en la forma musical. El ritmo de la canción y la forma de la melodía de la voz son una alusión flana a la obra de Bowie. Por otro lado, al igual que en la canción de Major Tom, Bolan emplea una guitarra acústica que suena casi siempre en primer plano. Con esto, incluye todos los valores y motivos que conforman al *Space Cadet* en su canción, aunque la letra los mencione. Ya planteada la intertextualidad en la parte musical, procede a agregar su granito de arena al tema-personaje. La palabra "cosmic" establece el escenario espacial, específicamente cósmico, refiriéndose a la inmensidad extraterrestre o bien al universo en contraste con la Tierra por sí sola. Como adjetivo, "cosmic" implica grandeza, sobre todo en cuanto a extensión, intensidad y entendimiento. Bolan emplea "dancer" haciendo una referencia obvia a la danza cósmica; este término se refiere al desplazamiento de los astros, o bien, a Shiva, deidad hindú, que es la que realiza la danza cósmica y mantiene el equilibrio del universo.

Entonces el personaje de Bolan en esta canción es quien interpreta el baile, lo que lleva a esta obra a conectarse con *Astronomy Domine* de Barrett. Hay que recordar que el protagonista de Barret es quien traza el movimiento de los astros; él será quien dicta la danza mientras que el héroe de Bolan la lleva a cabo, ambos están creando. Bolan muestra cierta humildad (extraño en él; sin embargo, ya se ha sugerido su fuerte admiración por el fundador de Pink Floyd), pues reconoce que el escenario del *pop* fue establecido por alguien más. El *Space Cadet* en cuanto a analogía del *rock star* ya no duda como Major Tom, más bien sabe que él es el elegido y lo único que tiene que hacer es mostrar su arte para probarlo.

La canción no cuenta con una introducción formal; en el momento que se escucha el primer rasgueo de la guitarra acústica, entra la voz cantando los dos primeros versos. Cada una de éstas se repite dos veces, no de forma intercalada sino seguida. Entonces tenemos que "I was dancing when I was twelve" se escucha dos veces antes de pasar a la siguiente parte. La voz de Bolan, aunque suave, está muy presente pues ocupa el primer plano. En este verso Bolan hace una alusión al pasaje bíblico en donde Jesús habla con los sabios del templo:

Sus padres iban todos los años a Jerusalén a la fiesta de la Pascua. Cuando tuvo doce años, subieron ellos como de costumbre a la fiesta y, al volverse, pasados los días, el niño Jesús se quedó en Jerusalén, sin saberlo sus padres. Pero creyendo que estaría en la caravana, hicieron un día de camino, y le buscaban entre los parientes y conocidos; pero al no encontrarle, se volvieron a Jerusalén en su busca. Y sucedió que al cabo de

tres días, le encontraron en el templo en medio de los maestros, escuchándoles y preguntándoles; todos los que le oían estaban estupefactos por su inteligencia y sus respuestas. (Biblia de Jerusalén, Lc 3:41-48)

El punto a destacar de este pasaje es que Jesús a sus doce años ya discutía con los hombres más sabios del pueblo sobre temas evidentemente muy avanzados no sólo para un niño de esa edad sino también para cualquiera que no estuviese versado en las escrituras. Bolan establece una concordancia entre Jesús y su personaje: del mismo modo que el nazareno, el bailarín ya manifestaba sus habilidades a muy temprana edad; aquí Bolan eleva a *rock star* a un nivel mesiánico. La verdadera estrella debe revelarse desde pequeña de la misma manera que el niño Dios. Ahora bien, al igual que San Lucas, Bolan emplea el tiempo pasado; sin embargo, no enuncia sino en primera persona. Este ser iluminado está haciendo su propio evangelio. El hecho de que en inglés el sujeto no sea tácito ayuda a Bolan a establecer su propia voz en la canción, él es una verdadera estrella, pues profesaba desde su adolescencia (al ser modelo).

En el verso, "I was dancing when I was aaah", Bolan es algo confuso. La interjección "aaah" en los *pulps* se empleaba en un momento de asombro o bien de dolor. Por otro lado, quizá este "aah!" sea también una onomatopeya que funcione polisémicamente, haciendo referencia fonética a "I", como en inglés británico. Sin embargo la idea del dolor no es equivocada si se considera "I danced myself out of the womb". Bolan hace un juego de palabras entre "danced out" y *come out*. Este verbo significa salir de algún lugar, hacerse público, revelarse ante la gente o bien debutar. Así pues el personaje se hizo público al salir del útero pero al mismo tiempo lo hizo desarrollando su arte. Considerando esto se puede aducir que el "aaah" es una expresión de dolor: al estar antes del enunciado que se refiere a la salida del útero este grito podría referirse al momento de nacer. El nacimiento es una experiencia dolorosa tanto para la madre como para el bebé. Bolan usa el verbo *was* para decir que mientras gritaba, en este caso mientras nacía, ya bailaba. Establece un hecho. Otra vez, al igual que Jesús, desde su nacimiento muestra su gracia. El personaje de Bolan es un ser predestinado. En el aspecto musical, el motivo del nacimiento se subraya cuando el arreglo gana vivacidad. Bolan prosigue con el resto de la letra. El tercer enunciado de esta estrofa tiene la estructura de una pregunta, aunque no lleve un signo de interrogación al final. El viajero se muestra escéptico ante el probable asombro de los que lo rodean al ver que desarrolló su arte dentro de la matriz. Para él *dance so soon* es algo normal. Al cierre de esta estrofa se vuelve a repetir "I danced myself out of the womb". Hemos dicho que en una canción

pop es común repetir partes, sobre todo la que corresponde al coro, esto puede verse como una herencia de la tradición oral. Su intención es establecer el *leit motif*. *Cosmic Dancer* carece de coro, sin embargo la repetición aparece en los enunciados que se refieren a la manera de nacer y de morir del personaje. Dentro del contexto que se ha manejado hasta ahora es importante mencionar que el *leit motif* se repite tres veces. El número tres es muy importante en la tradición cristiana. La santísima trinidad, las tres caldas de Cristo, las tres tentaciones, los tres días que Jonás pasa dentro del vientre de la ballena, etc. Tal vez con un afán de alejar su obra de la ortodoxia cristiana, Bolan decide referirse a los evangelios apócrifos¹⁴ cuando canta "I was dancing when I was eight / Is it strange to dance so late". En la historia de la infancia de Jesús, escrita por Santo Tomás,¹⁵ a la edad de ocho años el niño tiene un encuentro similar al que describe el pasaje mencionado unas líneas atrás:

Mas transcurridos pocos días, vino un doctor amigo de José. Y dijo: llévame al niño y yo le enseñaré las letras, tratándolo con mucha dulzura. Y José le contestó: Si puedes conseguirlo, instrúyelo. Y recibiendo el doctor a Jesús, lo llevó con alegría. Y llegando Jesús a la morada del doctor, encontró un libro en un rincón, y tomándolo, lo abrió. Mas no leía lo que estaba escrito en él, sino que abría la boca y hablaba por inspiración del Espíritu Santo, y enseñaba la Ley. Y todos los asistentes lo escuchaban atentos, y su maestro lo oía con placer y le pidió que enseñase con más extensión. Y mucha gente se reunió para escuchar los discursos que salían de su boca. (Apócrifos 13 : 1-8)

De nuevo se presenta la imagen del pequeño hablando sabiamente, de su poder de convocatoria y de la admiración que despierta en los extraños. Así pues, Bolan hace un paralelo con la popularidad que una estrella de *rock* posee y con la fascinación que causa en sus *fans*. Por otro lado, cuando canta "Is it strange to dance so late", Bolan repite la estructura de una pregunta estableciendo un ánimo similar al de la penúltima línea de la estrofa anterior, sólo que esta vez en lugar de decir *soon* dice *late*. Bolan manifiesta su vanidad, su pregunta refleja una falsa inocencia. En los siguientes versos "I danced myself into the tomb/ Is it strange to dance so soon" Bolan hace un nuevo juego de palabras con *danced into*: por un lado, se entiende que su mismo arte lo llevó a la tumba, que él mismo ocasionó su muerte, o bien que a través de su arte llegó a su tumba. De nuevo, como a Cristo, su tarea predestinada lo ha llevado hasta la tumba. Durante esta parte, la guitarra acústica deja de sonar. Al generar un pequeño cambio en la estructura musical, el compositor, en este caso Bolan, trata de llamar la atención del escucha. Por otro lado, la ausencia de un instrumento propone un vacío. Este vacío sugiere la muerte. Para la siguiente oración, la guitarra acústica regresa. El *dancer* vuelve a plantear una pregunta:

"Is it strange to dance so soon", en donde "dance", al ser cantada, suena como *die*. Entonces Bolan propone una muerte temprana, similar a la del Salvador. También al ser la oración intermedia entre los enunciados "I dance myself into the tomb" se puede pensar en *the last dance*, la última pieza antes de que termine un baile, antes de despedirse (en el contexto de una cita) o el último número antes de que termine una función. El hecho es que se refiere a un final. La última línea refrenda la estructura planteada con "I danced myself out of the womb", complementando el *leit motif*. Los versos importantes de la canción son aquellos que apuntan a la vida y a la muerte.

La siguiente sección representa un rompimiento en cuanto a la letra se refiere pues hay un cambio de línea temática, pero ni siquiera aquí Bolan abandona su posición de elegido. Cuando canta "Is it wrong to understand / The fear that dwells inside a man", emplea de nuevo la estructura de la pregunta para mantener una supuesta ingenuidad y/o humildad. "The fear that dwells inside a man" se refiere a la naturaleza humana: es un miedo trascendental, cósmico, un miedo que nace de las interrogantes de la vida, de no saber qué se es o qué se espera de uno. Sin embargo, el personaje de Bolan parece estar más allá de estas cuestiones. Con "Is it wrong to understand", confronta a todos aquellos que lo juzgan por los alcances de su capacidad de comprensión, pues, como se dice comúnmente, "sólo Dios puede juzgar". Ahora bien, por otro lado, puede que Bolan plantee la superioridad de su personaje, su creación ante la de Bowie. El *dancer* no duda, conoce su misión, y entiende los peligros que pueden acecharlo: *he understands the fear that dwells inside a man*. Sólo alguien fuera de sus cabales, un loco, un *loon*, se comprometería con algo así al no saber si se es apto o no para la tarea que le es encomendada, ya sea por el destino o por un *Ground control*. El conocimiento del *dancer* de Bolan sobre la naturaleza humana es tal que ante la pregunta *What's it like to be a loon*, él responde: "I liken it to a balloon". Para el viajero de Bolan un lunático es igual que un globo: está lleno de aire y su función se reduce a flotar por el espacio sin un destino fijo. No importa que se esté "floating in the most peculiar way", como Major Tom. Bolan reduce el "lonely impulse of delight" del personaje de Bowie a un simple arranque de locura. Durante todo este verso el arreglo de cuerdas se va haciendo más vigoroso, otorgando un sentido de majestuosidad a la canción y a las palabras que Bolan canta. El volumen de la voz también aumenta, haciéndola más presente. Todos estos elementos conceden mayor énfasis a la forma y al mensaje que se transmite.

En los primeros dos versos de la última estrofa el arreglo de cuerdas se detiene para llamar la atención del escucha y dar variedad a la progresión musical. Después, la

estructura musical será similar a la de la sección que la antecede. Aparentemente, el último verso sólo repite varios de los motivos empleados a lo largo de la canción, pero en realidad es ahí en donde la letra llega a su clímax. Aunque al comienzo de la estrofa "I danced myself out of the womb" se repita dos veces, ya no lo hará una tercera a diferencia de lo que se ha establecido a lo largo de la canción: en su lugar aparece "I danced myself into the tomb". Entre ellas, Bolan intercala la pregunta "Is it strange to dance so soon", y con esto dibuja, por decirlo así, el círculo de la vida. *Womb, dance so soon, tomb*, pueden leerse como nacimiento, vida, muerte. El verso que representa la vida es una interrogante, una duda que se debe resolver cada día. Parecería que por primera vez a lo largo de la canción tanto el autor como su personaje abandonan la posición de mesías. En cuanto a la estructura musical, éste sería el momento de progresión hacia el siguiente verso, sólo que Bolan une las dos secciones, transformándolas en una sola al decir rápidamente "But then again once more". Música y letra quedan ligadas enfatizando el concepto de circularidad.

Con el siguiente verso, "I danced myself out of the womb", Bolan recupera el sentido de iluminado del que parecía haberse olvidado. El último eslabón del ciclo de la vida es sólo un paso antes de que, "*once more*", el personaje de Bolan *danced himself out of the womb*. Así pues, el *dancer* tiene que morir para re-nacer o bien resucitar y volver a repetir su ciclo, tal y como se podría sugerir con los tres últimos versos de la estrofa. Aparte de la obvia referencia cristiana, la idea del descenso al centro de la tierra y el regreso como renacimiento es un patrón en el viaje del héroe planteado por Campbell:

La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza de un umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto. Este motivo subraya la lección de que el paso por un umbral es una forma de autoaniquilación, en este caso en vez de ir hacia fuera, de atravesar los confines del mundo visible, el héroe va hacia adentro, para renacer. (1998, 87-88)

Bolan también establece que la tumba, "tomb", es la matriz, "womb", que lo hará renacer, al igual que Jesús o Jonás. El verso termina repitiendo la alusión al dolor que provoca el parto. Detrás de éstos comienza a escucharse una guitarra eléctrica que anuncia la entrada de la conclusión de la obra. La guitarra continuará a lo largo de la coda. El sonido de la guitarra es reproducido en reversa (de la misma manera que The Rolling Stones lo hicieron en *2000 Light Years From Home*) y ocupa el primer plano. Bolan incluye este motivo musical para subrayar la idea del regreso. En segundo plano, se alcanza a

escuchar una voz en falsete haciendo una nota sostenida que evoca el movimiento del viajero a través del espacio. La estructura de esta última sección de *Cosmic Dancer* es un nuevo guiño a *Space Oddity* en cuanto a que es similar a la conclusión de aquella canción.

Esta carga mesiánica que la canción de Bolan aporta a la figura del *Space Cadet* es el último valor fundamental de su personalidad. El viajero espacial es una especie de salvador que viene a redimir a sus creyentes, a purificarlos a través de su música. Estaba más allá de la fragilidad espiritual y mental del Major Tom. El *Cosmic Dancer* sería el prototipo del *rock star* de los setenta, pero es sólo eso, el prototipo. En cuanto a Bolan, sus intenciones de convertirse (utilizando las mismas palabras con las que se presentó a su *manager* en 1966) en "the biggest rockstar ever" (cf. Thompson, 1998, 7) se vieron truncadas por su viejo contrincante al reelaborar su antiguo personaje desde la perspectiva que el mismo Bolan estableció. David Bowie comenta al respecto:

Well, all right, if you insist. We couldn't have pounced without Marc Bolan. The little imp opened the door. What was so great, however, was that we knew he hadn't got it quite right. Sort of Glam 1.0. we were straining in the wings with versions 1.01 and 1.02, while Marc was still struggling with satin. But boy, he really rocked. He did, y'know? (*Rock*, 2001, 12)

De hecho, para Mick *Rock*, uno de los fotógrafos más importantes del *pop* y el más sobresaliente de la escena *glam*, la posición de Bowie y Bolan en el *glitter* es la siguiente: "As the years thundered on, I came to understand that if Bowie was Glam's Messiah, then Bolan was its John the Baptist..." (2001, 1)

Loving The Alien

I haven't been the same since the cosmic light.
Richard O'Brian

5. Under the Milky Way

La segunda aproximación dentro del *glam* que se debe mencionar es la canción *Rocket Man*, de Elton John, publicada en abril de 1972. Es básicamente una versión que trata de respetar las características básicas impuestas por Bowie como la melancolía y la soledad. Sin embargo, los desplazamientos en cuanto a música y letra que presenta son algo así como una muestra del futuro del *rock*.

Rocket Man¹

(I think it's going to be a long, long time)

She packed my bags last night pre-flight
Zero hour nine a.m.

And I'm gonna be high as a kite by then
I miss the earth so much I miss my wife
It's lonely out in space
On such a timeless flight.

And I think it's gonna be a long, long time
Till touch down brings me round again to find
I'm not the man they think I am at home
Oh no no no I'm a rocket man
Rocket man burning out his fuse up here alone

Mars ain't the kind of place to raise your kids
In fact it's cold as hell
And there's no one there to raise them if you did
And all this science I don't understand
It's just my job five days a week
A *rocket man*, a *rocket man*

And I think it's gonna be a long long time...

El título de la canción hace una referencia directa al *Space Cadet*, no hay deidades ni rarezas espaciales, simplemente se menciona al "*Rocket Man*", es decir, a la persona que conduce un cohete o bien que se transporta en un cohete. El título lleva un complemento "(I think it's going to be a long, long time)" el cual será el *leit motif* de la obra. Ahora bien, En el primer verso, Elton John introduce a dos personajes: el narrador, que es el *Rocket man*, y una mujer anónima en tercera persona. "She packed my bags last night pre-flight". Lo único que se sabe de la chica es que preparó el equipaje del

protagonista la noche anterior al vuelo. Al carecer de nombre se puede suponer que se trata de una aventura, dentro del contexto de la estrella de rock, "she" podría referirse a una *groupie*.² El vuelo al que se refiere este *Space Cadet* es al viaje que un *rock star* hace cuando está de gira entre una ciudad y otra. Así que la mujer pasará la noche con él antes de que parta. El cohete es el camión, o avión si se es muy famoso, que transporta al grupo o al solista. Por otro lado, también puede estar haciendo una referencia a las drogas. Las "bags" serían las dosis de cocaína o heroína y el "flight" sería el viaje que éstas provocan.³ En el siguiente verso, "Zero hour nine a.m.", John emplea un nuevo motivo espacial. *The zero hour* se refiere a la hora del despegue de una nave. En cuanto a la hora, por lo general los músicos debían salir muy temprano de determinado lugar para llegar a tiempo a la siguiente cita y poder "relajarse" un poco antes de cubrir sus compromisos. Por otro lado, el viajero anticipa el momento en que la droga hará efecto, lo cual se recalca con "I'm gonna be high as a kite by then". Para la hora en que su autobús, o su cohete parta, el viajero ya va a estar "elevado".⁴ Cuando Elton John canta "And I miss the Earth I miss my wife", introduce por primera vez un motivo que no se había empleado en ninguna otra obra referente al *Space Cadet*: "I miss my wife". El *rock star* extraña a su familia, su vida anterior a la de una deidad, una vida "normal". Major Tom hace una referencia a su esposa pero no precisamente para decir que la extraña, sólo se despide de ella. Esta visión del viajero se adapta más a un público maduro pues aparte de sentir nostalgia por su hogar, "Earth", extraña a su compañera de vida, el descanso dominical, la normalidad doméstica. (Véase lámina 5).

En el siguiente enunciado vuelve a aparecer el valor de la soledad, empleado de la manera tradicional dentro de este tema-personaje: "It's lonely out in space". Pero es en el último verso donde Elton John emplea un concepto nuevo: el tiempo. "On such a timeles flight". Cuando John aplica el adjetivo *timeless* le quita algo de *glamour* a la idea que se tiene de una gira y la convierte en algo cansado y rutinario. En el coro Elton John comienza con el *leit motif* de la canción, que por supuesto incluye el motivo del tiempo; no obstante, la idea central de este fragmento se desarrolla a través de cuatro de los cinco versos que lo componen. Las dos primeras oraciones, "And I think it's gonna be a long long time / Till touch down brings me round again to find", pueden referirse a que la gira es muy larga y va a pasar mucho tiempo antes de que vuelva a recorrer un terreno familiar, o bien al viaje proporcionado por las drogas y a que le va a costar mucho trabajo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

SB-A



5. El *Rocket Man* contemplando su universo.

salir de éste o desintoxicarse. Ahora, cuando Elton John canta "to find I'm not the man they think at home" establece algo que funciona para cualquiera de estas interpretaciones.

La canción plantea un cambio de identidad. Aunque extraña lo que sacrificó al convertirse en un cadete espacial, una estrella de *rock* o bien un drogadicto, y añora su forma de vida previa, la distancia recorrida en sus viajes, ya sean físicos o mentales, lo han transformado en alguien más, en un *Rocket Man*, tal y como lo afirma en el penúltimo verso del coro. Curiosamente, el énfasis de tal afirmación se incrementa proporcionalmente en el número de "Nos" que canta. Aunque ya no es a él a quien extrañan en casa, el *Rocket Man*, que en el viaje dejó de ser quien alguna vez fue, extraña, sin embargo y paradójicamente, la casa que dejó.

En el verso final, "Rocket man burning his fuse up here alone", pareciera que el personaje es consciente de esta paradoja y de sus consecuencias. La palabra "fuse" puede tomarse como una metáfora de la vida. El estilo de vida que escogió, ya sea como viajero o como estrella de *rock* lo condena a "quemar su combustible" o bien "a pasar la mayor parte de su vida" (el motivo del tiempo otra vez) en solitario. Como drogadicto, también está condenado a hacer sus viajes solo o acompañado de extraños ocasionales (se debe pensar el "She" del principio) al no poderlo hacer junto a su familia. John regresa al desarrollo de la historia: Elton John puede utilizar "Mars"⁶ como analogía del lugar en donde el trabajo del *rock star* se desenvuelve, el *star system* o bien del mundo de las drogas. En toda esta estrofa Elton John hace un énfasis en la noción de que el medio del espectáculo es un lugar solitario. Al emplear "cold" en el segundo verso, se puede estar haciendo referencia al ambiente que se genera en ambos espacios, el del espectáculo y el de las adicciones, donde nadie se interesa por nadie. Luego entonces "it's cold as hell" podría entenderse como que la frialdad en las relaciones es abrumadora. Detrás de su voz comienza a sonar un teclado que emula el sonido de un órgano de viento. Dicho sonido acentúa el ambiente espacial de la canción. En el último verso John regresa al punto del hastío profesional y a la crítica del *star system* a través de la imagen de la ciencia. Muchas estrellas de *rock* no entienden de logística, producción y finanzas. Dejan eso en manos de quien los maneja: ellos sólo se dedican a "hacer su trabajo". Por otro lado, este verso, "And all this science I don't understand", parece exhibir la falta de educación y cultura de muchos de los músicos del *pop*. Con "It's just my job five days a week" se hace un nuevo intento por bajar del altar al *rock star*. Su trabajo es como cualquier otro. También parece aludir nuevamente a la monotonía de las giras a las que

su condición de viajero, de *rocket man*, lo someten. Elton John repite la oración "And I think it's going to be a long, long time" hasta el final de la pieza. Ésta simplemente se desvanece.

La tercera aproximación al *Space Cadet* surge a finales de 1972, y forma parte del único disco que Lou Reed lanzó durante su periodo *glam*, *Transformer*. (Véase lámina 6) Hasta ese entonces pocos discos de la escena *glam* podían hacerle frente a la obra que ocho meses antes Bowie lanzara, en cuanto a popularidad y provocación, pues la propuesta del discurso y de la forma de *Ziggy Stardust*⁶ nunca fue superada por ningún otro artista en la escen.

Para Reed fue una época muy difícil, sobre todo porque no tenía mucha experiencia como solista. Había pasado seis años al frente del grupo subterráneo de *art rock* The Velvet Underground recorriendo los circuitos más oscuros e intensos de la escena *underground* norteamericana. La banda, incapaz de soportar el peso de su propuesta ni los constantes desacuerdos entre Reed y John Cale, terminó por colapsarse a principios de los setenta. Poco después *The King of New York*⁷ sacó su primer disco, el cual fue un fracaso comercial. Sin embargo, la alianza con Bowie, quien desde siempre había admirado a The Velvet Underground y que para 1972 contaba con una buena posición dentro del medio, fue el trampolín que lanzaría a Reed al estrellato. (Cf. Thompson, 1998, 94) Desde un principio *Transformer* llamó la atención por sus productores artísticos: David Bowie y Mick Ronson. Pero fue su propuesta musical y los temas de las letras las que lo consolidaron. Dave Thompson comenta al respecto:

Its very title suggested some kind of deviation. *Transformer* emerged as a lush, almost impeccably delivered catalog of permutations and perversions. It has been described as one of the most decadent albums of its time. It was certainly one of the campest, hustling its way through the soft white underbelly of New York and pulling back exactly the same curtains as the Velvet Underground used to, but looking in from a very different angle. The sordid degradation, the hopeless wandering through a twilight world of sex change kittens and midnight cowboys were the same as they always were. But for the first time, Lou wasn't taking things so seriously. Or at least his audience wasn't – and in the halls of legend, it all amounts to much the same thing. (Thompson, 1998, 94.)

La influencia de Bowie está muy presente en este disco de Lou Reed,⁸ musical y temáticamente. La alusión obligatoria al *Space Cadet* aparece en *Satellite of Love*. No obstante, ésta se desarrolla desde el punto de vista que Paul McCartney adopta en *Eleanor Rigby*⁹ en contraste del que todos, desde Barrett a Elton John, explotaron. Lou Reed trabaja desde el punto de vista del fanático.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

60-A



ò. Reed en su época ¿glitter?>

En su canción, McCartney habla de la enajenación que sus fans desarrollaron ante el fenómeno *beatle*, de cómo pretendían llenar el vacío en sus vidas a través de las vidas de los famosos.¹⁰ Reed toma esta idea y la introduce en su canción. El fenómeno que Bowie había despertado entre la juventud inglesa sólo se comparaba con la *beatlemania*. Chicos y chicas vestidos al estilo Bowie, consumiendo todo tipo de mercancía relacionada con el cantante y desmayándose en sus tocadiscos. La mirada crítica del *Space Cadet* había rebasado el plano musical y mediático. Reed encontró un buen pretexto para ofrecer una perspectiva distinta del cadete.

Satellite of love¹¹

Satellite's gone
up to the skies
Things like that drive me
out of my mind

I watched it for a little while
I like to watch things on TV

Satellite of love
satellite of love
Satellite of love
satellite of

Satellite's gone
way up to Mars
Soon it will be filled
with parking cars

I watch it for a little while
I love to watch things on TV

Satellite of love
satellite of love
Satellite of love
satellite of

I've been told that you've been bold
with Harry, Mark and John
Monday, Tuesday, Wednesday to Thursday
with Harry, Mark and John

Satellite's gone
up to the skies
Things like that drive me
out of my mind

I watched it for a little while

I love to watch things on TV

Satellite of love
 satellite of love
 Satellite of love
 satellite of

Desde el título de la canción se encuentra la referencia a los motivos espaciales. Un satélite es un aparato transmisor-receptor. Capta señales que vienen de un punto determinado de la Tierra y las emite a otro, quizá en el hemisferio contrario del mundo. Los satélites eran parte de la carrera espacial, lo mismo que los astronautas. La única diferencia es que en éstos el margen de error era menor, ya que el elemento humano quedaba reducido a quienes programaban la ruta y misión que estos aparatos debían seguir. De esta manera, estos aparatos son mucho más confiables que cualquier Major Tom. A través del motivo del aparato y su programación, Reed se mofa de cómo muchas estrellas de *rock* planificaban sus carreras para obtener popularidad y buenas ventas. Un lanzamiento espacial generaba mucha expectación, lo mismo que un nuevo lanzamiento por parte de la industria discográfica. Reed observa a la estrella de *rock*, sobre todo a la que Bowie plantea, como un receptor y transmisor de ideas del mundo *pop* que lleva las ideas de un lado a otro por medio de sus presentaciones en vivo, en video o por la radio. Reed continúa su burla cuando complementa su título con "of love". Al mantener la comunicación entre distintas partes del mundo, la idea de las nuevas telecomunicaciones se vendía a través del concepto del "mundo unido" (siempre y cuando se tratase de un mundo capitalista o bien comunista, sin mezclar). Al usar "of love", Reed exhibe lo ridícula y absurda que resultaba esa idea. Por otro lado, si se toma la idea desde el punto de vista del *rock*, la burla de Reed va directamente al movimiento *hippie*, que ya para ese entonces estaba decrepito. Para la nueva generación del *pop*,¹² resultaban muy ingenuos los ideales de la generación del *flower power*¹³ ante los eventos mundiales. En 1967, muchas cosas llevaban el complemento *of love*. *Summer of love* (el de ese mismo año), *city of love* (San Francisco, California), por mencionar dos. Así pues, Reed se mofa de los *hippies* y de todos aquellos que se habían tragado el cuento de que el *rock* mantendría juntos a los jóvenes¹⁴ por medio de un título muy cursi insertado en un disco donde los temas escabrosos abundaban. En la primera estrofa Reed canta cada par de versos como si fuera una sola, en realidad las dos forman una oración. En el primer enunciado, al emplear el pasado perfecto se establece que el aparato ya está en su órbita cumpliendo

su misión. El narrador de la historia describe lo que sucede en su mundo a partir de esta situación. El narrador es parte de la historia; de hecho, es un espectador. Al cumplir esta función se convierte en una analogía del fanático de *rock*. Entonces, al decir "Satellite's gone up to the skies", se refiere a que el éxito de la estrella fue tal que encumbró todo tipo de listas y batió todo tipo de marcas.

El siguiente verso "Things like that drive me out of my mind" le otorga al narrador su calidad de fanático. Reed compara la euforia de los primeros lanzamientos al espacio, entre los que estaban los que portaban al Sputnik y al Telstar (ambos satélites), con la que llegan a sentir algunos aficionados al *rock* por sus ídolos. Este enloquecimiento puede verse en el comportamiento del público en un concierto de *rock*, en aquel entonces en los de Bowie, o bien en las costumbres de las *groupies*.

La siguiente sección incluye una de las ideas más importantes de la canción y se repite durante toda ésta, antecediendo al coro. Reed canta "I watched it for a little while" recoge una situación paradójica. Aunque el narrador afirma que *he loves to watch things on t.v.*, sólo fue capaz de mirarlo "for a little while". Su capacidad de asombro se va reduciendo debido a la cotidianeidad de ese tipo de eventos, o bien sufre de un desapego producido por la cultura de masas, que lo hace admirar más cosas banales como el *rock* en lugar de los adelantos técnicos.¹⁵

En la oración "I love to watch things on t.v." Reed emplea dos viejos valores del *Space Cadet*, la enajenación y el aislamiento. Se entiende que el narrador-fanático sólo observa lo que (por un momento) le apasiona, encerrado en un cuarto, alejado del mundo, a través de una pantalla. El *satellite of love*, el objeto que viene a unir al planeta, propicia esta situación. En otro nivel, sólo se conocen los beneficios del satélite a través de la imagen que se recibe, aunque ésta no represente al transmisor-receptor en realidad. Reed retoma la idea de que la atención de los fanáticos es capturada a través de la imagen. En este caso está representada por una T.V.; en otros, por la investidura de héroe que el rango de *Space Cadet* le brinda, o bien, por el brillo, el maquillaje y el escenario en un concierto.

En la sección que corresponde al coro, Reed repite únicamente la estrofa que reproduce el título de la canción. La historia continúa su desarrollo en la siguiente estrofa. Con el verso "Satellite's gone way up to Mars", el narrador señala hasta dónde llegó el aparato. Reed, al igual que Elton John, emplea el motivo de Marte que ha sido puesto en boga por Bowie. Sin embargo, a diferencia del pianista, esta referencia es una especie de homenaje al camaleón. La estrella de *rock* (Bowie) llegó hasta Marte (el nuevo *Space*

Cadet del autor de *Space Oddity* viene de ese planeta) y desde ahí comenzó a elaborar sus funciones (con este nuevo personaje, Bowie obtuvo fama, gloria y prestigio). Bowie innovó el mundo del *rock* con esta reinterpretación, abrió un nuevo mundo de posibilidades al *rock* en distintos niveles. Cuando canta "Soon it will be filled with parking cars", Reed se mofa un poco de esto y de la visión del ciudadano común y corriente cuya concepción de la conquista del espacio es simplemente una extensión de territorio que no pondrá en peligro su estilo de vida rutinario. También se puede referir a que toda la tecnología que se está desarrollando servirá únicamente para desarrollar espacios, *parking lots*, que sirvan de comodidad a los bienes que requieren otra comodidad, "cars". Por otro lado, "parking cars" evoca un estado de estatismo, aun cuando se tienen los medios para evitarlo, así que "it will be filled" trae otro de los conceptos empleados por Bowie en *Space Oddity*, la incapacidad de acción. Sólo que esta vez no se trata de una situación que rebasa al individuo sino de la misma falta de voluntad que éste puede desarrollar a causa de la enajenación.

La progresión musical repite la sección que antecede al coro así como a este último antes de caer en una variación. El tercer verso presenta un cambio en estructura musical pero no en el tiempo. La melodía de la voz establece un ambiente lúdico. Por un lado, en las dos primeras líneas "I've been told that you've been bold with Harry, Mark, and John" Reed introduce la carga sexual que corre por todo el disco. Es un retrato del ambiente de liberación sexual y moral que se vivía en aquella época, sobre todo en la escena *glam*, más aún, entre los fans de Bowie. Al decir "bold", Reed sugiere que el "you" a quien se dirige el narrador ha sido osado con muchas personas, conocidos y desconocidos. Debido a que se trata de un transmisor-receptor de amor esta osadía puede interpretarse desde un plano sexual. Al cantar los días de la semana, convierte este hecho en rutina. Reed también podría estar haciendo alusión a la vida tras bambalinas de Bowie. Las fiestas sexuales ofrecidas por el Camaleón y su esposa Angie se volvieron famosas por su intensidad y regularidad. (Cf. Pegg, 2000,147) Es claro que *Satellite of Love* Reed se refiere a alguien que gira alrededor de muchos amantes, como un satélite, que no se queda en ningún lado (con ningún amante) sino que está siempre en órbita. Es decir, el *love* no es sólo el amor como ideal platónico, sino más bien en su sentido de acto sexual. Por otro lado, el *Satellite* subraya la idea del *rock star* como individuo errante, siempre de gira alrededor del planeta. Dentro de ésta, se puede considerar el ánimo mesiánico impreso por Bolan. Pues tanto el satélite como el mesías son portadores errantes de un mensaje .

La cuarta versión del *Space Cadet* es demasiado compleja para analizarse en este capítulo pues no sólo se desarrolló a través de la letra de una canción. La versión abarcó niveles gráficos, escénicos y publicitarios entre otros. Este personaje fue el catalizador de la cultura *pop* de ese momento. Su impacto y calidad lo llevaron a él y a su creador a ocupar un lugar privilegiado no sólo en la escena *glam*, sino en la historia de la cultura *pop*. Este fue el modelo perfecto de una estrella de *rock and roll*, el nuevo viajero interestelar, la versión más completa y sofisticada del tema-personaje en tan sólo dos palabras: *Ziggy Stardust*.

To know him is to love him.
Phil Spector

6. 20th Century Boy

Hasta ahora el análisis de las obras que se han ocupado de la figura del *Space Cadet* ha permanecido sobre todo en los planos que se refieren a la música y la letra. Sin embargo, algunas de las características de la siguiente aproximación se apoyan sobre las posibilidades que abre el desarrollo escénico en el *rock*. Muchos cantautores de *rock*, sobre todo los solistas, se vieron muy influidos por la tradición de la narrativa e interpretación de la *chanson française*. Ésta comprende una historia dentro de un esquema lineal. Plantea una situación, le sigue un desarrollo que desemboca en un final delicado o catastrófico. Ahora bien, los intérpretes de este estilo no sólo se limitaban a contar una historia, también formaban parte de ella pues su persona se definía a partir del tipo de situaciones por las que pasaban los personajes de las obras que entonaban. Frith comenta al respecto:

On the one hand, the imagery of the songs (which had an obvious cinematic source in terms of both character and setting) determined "how" they were performed – the singer lit and staged as if she' too were on screen; on the other hand, the singers were taken to live the same lives as their characters, with the same melodramas, the same oppressions, the same romance, the same sadness.(1996, 170)

Esto aportaba una especie de teatralidad a las presentaciones de las intérpretes de la *chanson française*, que fue absorbida por los cantantes de *rock* desde los principios del género; sin embargo, al igual que en el teatro, los personajes interpretados tanto por las francesas como por los músicos de *rock* se quedaban en el camerino al terminar la función. En cuanto al *Space Cadet* se refiere, ya se ha visto que sólo Syd Barrett adoptaba esa personalidad a lo largo de algunos de sus conciertos. No obstante, el viajero sólo era una parte de su persona. Para Bolan, John y Reed el uso de este tema-personaje era menos significativo. Citaban al *Space Cadet* por los valores y motivos que contenía ya que algunos de éstos formaban parte de sus personas y porque era la moda. Si llegaban a hacer una personificación del personaje, sería únicamente para aumentar la carga dramática en la interpretación de la canción o para imprimir su sello personal en la misma en el caso de que alguien llegara a hacer una versión posterior de *Satellite of Love*, *Rocket Man* o *Cosmic Dancer*. David Bowie era diferente. Aunque después de *Space Oddity* los motivos espaciales seguían apareciendo en sus canciones o en alguna presentación aislada, ninguna de estas manifestaciones se equiparaba con el interés que

Barrett mostraba por el viajero espacial. Sin embargo, para 1972, todo esto iba a cambiar. En palabras de David Buckley: "Bowie was now the personification of something *other*. And, even more importantly, his name became synonymous with one character: the ultimate fabricated *rocker*, Ziggy Stardust." (2001, 128) Este juicio de Buckley no es para nada desproporcionado, como se verá a continuación. Una de las razones por la cual Ziggy Stardust² sobresale de entre las otras aproximaciones a la figura del *Space Cadet* es que David Bowie plasmó todos sus intereses artísticos en este personaje y halló en él el vehículo adecuado para desarrollarlos dentro del contexto del *rock*. Por ello el análisis de esta aproximación se debe dividir en las siguientes categorías: la creación del personaje y su desarrollo dentro y fuera del escenario, el plano musical y el plano de las letras. En cuanto a estos dos últimos, se puede adelantar que Bowie no se limitó a abordar la figura en sólo una canción sino que le dedicó un disco completo.³ Éste está considerado como el primer disco posmoderno del pop en cuanto a que la mayoría de alusiones e intertextualidades se refieren a conceptos y figuras del mismo medio. (Cf. Buckley, 2001, 146) Se trata de un álbum hecho por una (supuesta)⁴ estrella del pop sobre una estrella ficticia del pop que puede o no ser una destilación del propio David Bowie.

Lo anterior puede parecer algo confuso, por ello, para hacer el análisis de la obra musical, primero se deben hacer las observaciones pertinentes al plano escénico y de caracterización del personaje Ziggy Stardust que asentarán el contexto del cual Bowie partió para realizar su disco. La premisa de la cual parte la historia ficticia del personaje es la siguiente: Ziggy es un marciano que llega a la tierra y se convierte en una mega-estrella de *rock*. El fanatismo que despierta entre sus seguidores se ve acentuado por su apariencia andrógina, pues despierta una atracción sexual entre hombres y mujeres. Stardust será presa de su fama al morir en manos de sus fans. Aunque Ziggy es un *Space Cadet* extraterrestre, todos los valores que se habían manejado en el tema-personaje están incluidos en él; sin embargo, la lectura que más peso tiene es la de la crítica al *star system*. Ziggy es la suma de diversos conceptos artísticos tanto pop como académicos. La escena *glam* era el espacio propicio para su desarrollo. Las características del *glam* proporcionaron un sentido teatral a las presentaciones de los grupos musicales que la integraban. Pero sólo Bowie imprimió una propuesta artística e intelectual en su trabajo. El hecho de haber estudiado pantomima bajo la supervisión de Lindsay Kemp, una de las autoridades británicas en el rubro, le brindaron las bases teóricas y prácticas para delinear el aspecto físico de Ziggy y diseñar sus presentaciones.

El personaje tiene sus raíces en dos artistas *pop* del medio subterráneo. El primero era The Legendary Stardust Cowboy. Un tipo obsesionado por convertirse en una estrella que tocaba en fiestas música *country* y *western* y sentía una fuerte afinidad por todo lo que estuviese relacionado con los temas espaciales. El segundo era Vince Taylor, el "Presley" francés. Taylor fue el ejemplo perfecto del martirio *rockero*. Vivió rodeado de los excesos que el medio brindaba: sexo, alcohol y drogas; pero terminó pasando sus días en instituciones mentales después de su última presentación en donde apareció envuelto en una sábana blanca anunciando a los espectadores que era el nuevo mesías. A partir de esto, Ziggy, al igual que el Cosmic Dancer de Bolan, se convirtió en el *rock star* predestinado.

La imagen de Ziggy se componía de elementos tales como la influencia de Kubrick, que nuevamente se hacía presente en un trabajo de Bowie; sólo que esta vez no lo haría en el plano de la letra. Bowie quedó impresionado por la adaptación cinematográfica de la obra de Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*, sobre todo por el vestuario, la actitud y los gestos de su protagonista, Alex. Bowie adoptó la estética de la película despojándola de su contenido violento para la primera versión del vestuario de The Spiders from Mars (el grupo de Ziggy), y mimetizó muchas de las expresiones faciales que Malcom McDowell, quien interpretaba a Alex, utilizaba en la película. Estos elementos cubrían el aspecto *pop* del personaje.

No obstante, la mayor influencia sobre la imagen del marciano y su vestuario venían de oriente. Bowie siempre se ha sentido fascinado por la cultura japonesa. La esencia de los espectáculos de Ziggy/Aladdin Sane⁵ provenía del teatro kabuki. Con esto, Bowie demostró que el *rock* angloamericano no estaba exento de influencias.⁶ El peinado de Ziggy/Aladdin insinuaba un estilo "siamés", parado en la parte de arriba y el resto hacia atrás. Esto más su coloración zanahoria influiría a la generación punk años más tarde. Por otro lado, el sentido andrógino del personaje se vería exaltado por los conceptos del kabuki, lo cual en el contexto de la escena glam venía como anillo al dedo. Buckley lo describe de esta manera:

Kabuki was perfect for the Ziggy show in that, by its very nature, it is a "gender-bending" theatrical form. In Kabuki theater, all parts, both men and women, are played by men. Its androgynous nature was elevated by Bowie to a position of fundamental importance...(2001, 134)

En aquel entonces la apariencia física de Bowie era andrógina. Y puesto que el *glam* jugaba con los brillos y el maquillaje⁷ encontró las mejores condiciones para explotar su imagen. Sobre esto, Michael Watts escribió, el mismo año en que salió el disco, una

reseña en el *Melody Maker* donde se leía : "The main preoccupation of David's work is not direct with gay sexuality, though the element is there, as with a flourishing theatricality and dramatic sense". (Paytress, 1998, 120) En efecto, el kabuki tenía mucho que ver con la estética *glam*, pues los trajes conservaban los colores chillones típicos del *glitter*, pero bajo una estética formal. Por otro lado un cambio de kimono representa un cambio de personaje. Bowie realizaba varios cambios de vestuario a lo largo de los conciertos. Con esto evocaba en Ziggy el precepto establecido por la *chanson française* de la interpretación pues dichas variaciones de vestuario representaban nuevas facetas en la personalidad del marciano. Bowie extendería su crítica a la música *pop* hasta el campo de la *persona*. Al dotar a su personaje con una máscara representada por el maquillaje y de un vestuario llamativo (motivos propios del *glam* que finalmente encontrarían un sustento teórico), parodiaba el mito del estrellato *pop* que se sostiene sobre la falsedad esencial de la pose *rockera*. Buckley dice al respecto:

By theatricalizing rock, "debasing" it musically, and opening it up to all sorts of musical and extramusical influences and ideas, Bowie struck a blow for all those people who were sick to death of rockers going out on stage in denim, pretending that they were really one of the boys and patronizing their audience with songs about what they should be feeling. (2001, 596-597)

El *glam* le abrió la puerta a los chicos que no se sentían a gusto con las actitudes machistas de los típicos *rockeros*. Por otro lado las innovaciones de Bowie dotaban de cierto aire intelectual a la escena. Para estos chicos era mejor discutir acerca de las alusiones literarias de los artistas que conformaban la escena que juntarse a beber cerveza y comer papas fritas un sábado por la noche. Aunque los labios marcadamente pintados de rojo o dorado, la sombra de ojos negra y el colorete, en contraste con la palidez blanqueada del resto de la cara, imitaban el maquillaje utilizado en el teatro kabuki, Bowie mantuvo una insinuación al personaje Pierrot que demostraba su pasión por la comedia del arte y la tradición teatral europea en sí (Véase lámina 7). De hecho, el espectáculo de Ziggy Stardust estaba muy influido por la tradición de la mascarada teatral. Ésta, según M.H. Abrams consiste en lo siguiente:

The masque was developed in Renaissance Italy and flourished in England during the reigns of Elizabeth, James I, and Charles I. It was an elaborate and costly form of court entertainment, combining poetic drama, music, song, dance, splendid costuming and stage spectacle. A plot-often slight and mainly mythological and allegorical- served to hold together these diverse elements. The speaking characters, who wore masks, were often played by amateurs. The play concluded with a dance, in which the players doffed their masks and were joined by the aristocratic audience. (1988, 99)

TEMAS CON
FALLA DE ORIGEN

CA-A



7. Bowie poniéndose la máscara

Las presentaciones contaban con un personaje, un trazo escénico (en algunas de las canciones se desarrollaban determinados movimientos, bailes por parte de un grupo de danza profesional o bien algún montaje de pantomima) y de iluminación, cambios de vestuario y, en determinadas funciones, llegó a haber intermedios. Además, la distribución del escenario hacía referencias a los estándares marcados por la época isabelina en donde la acción se dividía entre "el cielo, la tierra y el mundo subterráneo". El nivel central estaba encima de la tarima en donde Bowie desarrollaba su número. Por encima de él y del grupo se proyectaba una secuencia de video o bien podían aparecer figurillas sostenidas por cables. A un costado o en un nivel inferior se desarrollaban los números del grupo de danza. Fue la primera vez que en el *rock* se ofrecía una disposición vertical del espectáculo.⁸ (Véase lámina 8). Por otro lado y partiendo de esta misma noción, Bowie recuperó la actitud del guía que Barrett ofrecía en sus conciertos con la diferencia de que su perspectiva estaba fundamentada en el espectáculo del chamán.⁹

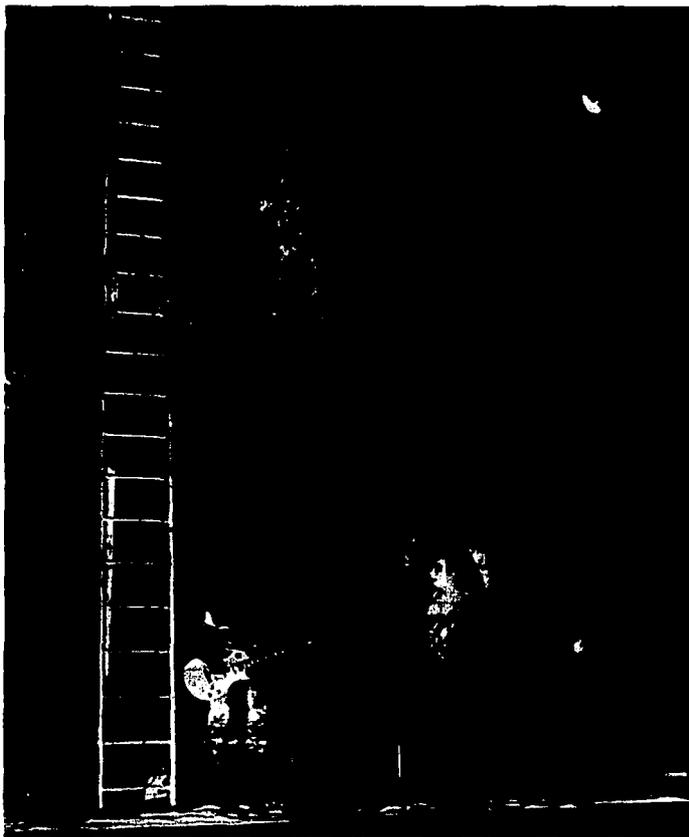
Los guiños teatrales no terminaban ahí. Bowie iba a adentrarse en la parte más arriesgada¹⁰ del concepto Ziggy Stardust: establecer al mundo como un escenario.¹¹ Bowie comenta al respecto:

It's very hard to convince people that you can be quite different off stage in *rock 'n' roll* than you are on stage. One of the principles in *rock* is that it's the person himself expressing what he really and truly feels –and that applies to a lot of artists. But to me it doesn't. It never did. I always saw it as a theatrical experience. (Buckley, 2001, 165)

Es importante decir que Bowie no colgaba el personaje de Ziggy al abandonar el escenario; en realidad, llevar su personificaciones a todo lugar que implique un encuentro mediático es una costumbre que ha seguido a lo largo de su carrera. Sin embargo, Ziggy fue la más representativa al ser la primera vez que realizaba dicho ejercicio desde la posición que le había brindado el éxito. Parte de su crítica al *star system*, incluía los medios de comunicación, así como el imaginario colectivo, pues ambos forman una parte fundamental del sistema: los medios en tanto que creaban una realidad ficticia alrededor de las estrellas de *rock*, y el público, al sostener dicha falsedad en un afán de llenar el vacío ocasionado por la rutina (la soledad y el aislamiento volvían a aparecer en la obra de Bowie). Si todo esto era parte del espectáculo del *rock and roll*, independientemente de que formara parte del mundo real, luego entonces era una extensión del escenario.¹² Esta visión del mundo retoma las ideas establecidas por Susan Sontag acerca del *camp*, quien citada por Buckley dice al respecto: "To perceive camp in objects and persons is to

TESIS C O N
FALLA DE ORIGEN

70.17



8. Ziggy en el *Cielo*; Ronno y Kemp en la *Tierra*

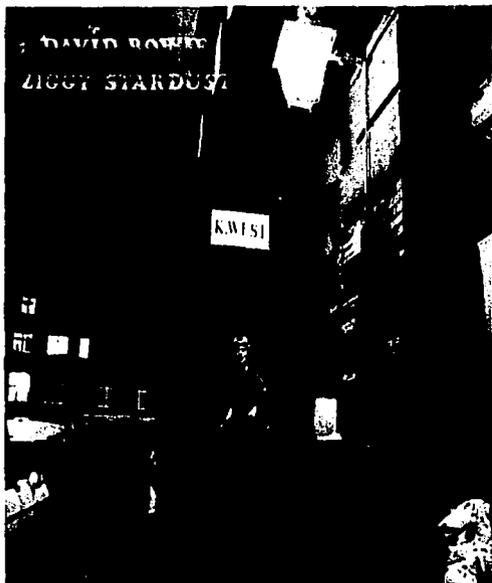
understand being-as-playing-a-role. It is the farthest extension, insensibility of the metaphor of life as theatre.” (2001, 123) Para Bowie todo espacio vital es espacio teatral.¹³

Todo este discurso escénico, así como los temas y motivos que definen la figura del *Space Cadet* y alguno que otro recurso y alusión literaria se presentan a lo largo del disco *The Rise and the Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* en sus partes musical, lírica¹⁴ y gráfica.

La primera parte a analizar sería la portada del disco. Desde ahí Bowie imprime el concepto de la falsa realidad que representa el espectáculo, o bien de la imitación que éste hace de la vida, en otras palabras, se plantea que dicha obra es una farsa en su sentido teatral y quizá hasta peyorativo. (Véase lámina 9). Al respecto de las fotografías frontal y posterior del disco Buckley escribe:

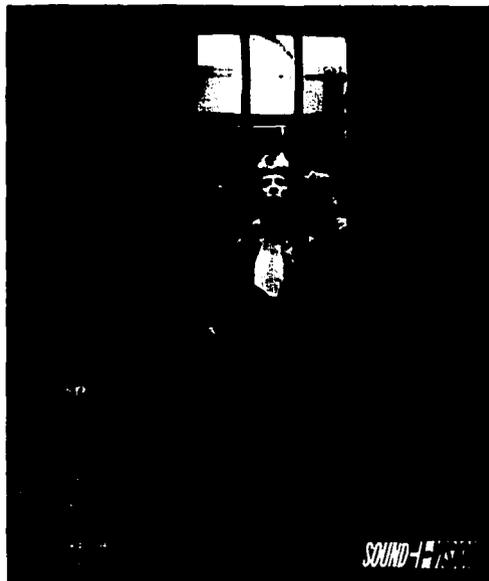
With his blond feather-cut, Bowie stares rather coyly, his platform boots resting on a dustbin, the detritus of the inner city piled up before him, the lad on the verge of the big time. Suffused with the eery [sic] reflected glow of a wet London night, the picture has a blurry slightly distorted realism, as if this were not London but a mock-up of it in Moscow or some parallel universe. Even more striking, the back shows Bowie campily entombed in a red telephone box, his hand bent at the wrist, lamely raised to the eye level (as if about to limply tap at the window?), the right clasping his hips. Bowie's eyes half opened avoid our gaze. The figure in the phone booth looks like a mannequin, an almost lifeless simulacrum of camp. The effect is one of deliberate mystification. The telephone box has been rendered a kind of style laboratory a sort of one-man-or-woman "voguing booth. (2001,136)

Buckley olvida mencionar que la fotografía de la portada es un plano general y la figura de Bowie se muestra minúscula ante los edificios que la rodean. Es como si quisiera decir que la urbe, la gente, el público, lo devoran. Tal vez es un antecedente a lo que le espera al *rock star* en determinado punto de su carrera: será devorado por el medio. Sería bueno recordar que en la anécdota de Ziggy, el marciano muere en manos de su público. Otra cosa que habría que mencionar es el atuendo de Ziggy, un traje azul claro brillante, que contrasta con las construcciones típicas de la ciudad. En cuanto a la contraportada, es posible que Bowie quisiera establecer desde ahí su crítica al empleo desmesurado de los medios de comunicación para promocionar una obra de arte. Desde este punto de vista, la cabina de teléfono es una representación de los medios y Ziggy de sus obras de arte. La cabina se cierra como si ésta fuera una especie de jaula, y el marciano permanece dentro de ella plácidamente, acostumbrado a su nuevo hábitat, incluso aprendiendo a



9. *Is it really so strange?*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



The oddest living curiosity

7-1-A

posar para las cámaras. Esto último no es descabellado si se toma en cuenta que la contraportada es una fotografía de Ziggy posando.

El nombre completo de Bowie así como el título del disco aparecen en la parte superior izquierda de la portada. En el primer renglón se lee *DAVID BOWIE* escrito en letras grandes, en el segundo con letras mucho más pequeñas *THE RISE AND THE FALL OF*, para el tercer renglón se repite la tipografía del primero con *ZIGGY STARDUST* y en el cuarto las letras se vuelven a reducir al tamaño de las del segundo *AND THE SPIDERS FROM MARS*. Al poner el nombre de Ziggy del mismo tamaño que el suyo, Bowie establece que va a representar el papel del marciano en esa obra. Por otro lado equipara su categoría de estrella con la de su personaje. También se puede leer como si el disco fuera solamente de Ziggy y Bowie lo acompaña o lo produce pues se asemeja al orden que siguen los nombres y créditos en las marquesinas teatrales. Este efecto se consigue si el disco se mira de lejos, pues el mensaje de las letras pequeñas pasa a un segundo término y a esa distancia no se pueden leer o bien se opta por no leerlas. Ahora, si se toma el título completo, las palabras *Rise* y *Fall* evocan una atmósfera épica. En sí, la palabra *Rise*, levantamiento, se emplea cuando algo o alguien, ficticio o real alcanza su cúspide dentro del contexto en el cual se esté desarrollando. Describe un momento glorioso, lleno de plenitud. *Rise* también implica un levantamiento rebelde, algo que confronta el orden establecido. *Fall* es el movimiento contrario, es la pérdida de gracia, la caída estrepitosa, en algunos casos, cuando se toma su tiempo puede implicar una decadencia de valores. En cuanto a la insurrección y caída de gracia se puede pensar en Lucifer, o bien en una época dorada y una pérdida, el caso de la fundación ("rise") y la decadencia ("fall") del imperio romano. En otro contexto se puede hablar del levantamiento ("rise") y caída ("fall") de un telón. Principio y fin de una obra. Bowie incluye una alusión al ciclo de una obra teatral en tanto a que consideraba los conciertos de Ziggy como una puesta en escena. La percepción de la realidad a través de una obra artística. Sin embargo el título es una referencia directa al ascenso de una estrella de rock como tal y su caída de la cima del éxito. En palabras de Buckley, el contenido de las canciones se refiere a lo siguiente:

As a critique or exposé of pop stardom, the album makes perfect sense. It becomes a shameless exercise in destroying the myth of art for art's sake, and reveals the grasping self-promotion that is at the center of most popular music. (2001,151)

Este mito era una herencia de la década anterior. La vieja consigna de los sesenta de que el *rock* era un movimiento rebelde reflejo de un sentimiento totalmente artístico que no buscaba otra cosa más que establecer una comunicación entre el creador y su público no resultaba demasiado eficaz en los setenta.¹⁵

El disco cuenta con once canciones, y aunque todas hacen alusión a los motivos y valores que se han visto a lo largo de esta tesis (especialmente a lo largo de este capítulo), el discurso del disco y del espectáculo se condensa en la siguiente obra:

Ziggy Stardust¹⁶

Ziggy played guitar, jamming good with Weird and Gilly
The spiders from Mars. He played it left hand
But made it too far
Became the special man, then we were Ziggy's band

Ziggy really sang, screwed up eyes and screwed down hairdo
Like some cat from Japan, he could lick 'em by smiling
He could leave 'em to hang
Came on so loaded man, well hung and snow white tan.

So where were the spiders while the fly tried to break our balls
Just the beer light to guide us,
So we bitched about his fans and should we crush his sweet hands?

Ziggy played for time, jiving us that we were voodoo
The kids were just crass, he was the nazz
With God given ass
He took it all too far but boy could he play guitar

Making love with his ego Ziggy sucked up into his mind
Like a leper messiah
When the kids had killed the man I had to break up the band.

Oh yeah
Oooooooo
Ziggy played guitaarrrrrr

Desde el título de la canción se pueden observar las pretensiones artísticas de Bowie ya que a partir de éste establece una *Mise en abime*,¹⁷ una obra dentro de otra obra. Bowie personifica a Ziggy Stardust, un marciano que se convierte en una super-estrella del *pop* al lanzar un disco que a través de sus canciones relata, precisamente, *The Rise and the Fall of Ziggy Stardust*. A su vez, una de estas canciones lleva por título *Ziggy Stardust*. En ella se hace el recuento de la historia de Ziggy desde sus orígenes como músico aficionado hasta su muerte, ya convertido en *rock star*, a manos de sus fans. Esto es, toda proporción guardada, algo similar a lo que Shakespeare hace en la escena segunda

del acto tercero de *Hamlet*. En ella el príncipe con la ayuda de unos actores monta una obra para la corte en donde narra los eventos que involucran el asesinato de su padre a manos de su tío, el rey Claudio, y la usurpación que éste hace del reino de Dinamarca.¹⁸

A través de esta escena Shakespeare hace una representación de lo que sucedió antes de que la obra comenzara. Hay que recordar que ésta comienza con la boda de Claudio y Gertrude. La anécdota de la muerte de Hamlet padre se va dibujando a lo largo de la obra, hasta llegar al momento de la representación escénica. Bowie hace lo mismo. Cada canción del disco va describiendo por partes el ascenso de Ziggy, pero es hasta la canción que lleva su nombre cuando se cuenta al escucha una versión directa de los hechos.

La introducción de la obra comienza con una guitarra eléctrica que desarrolla una figura vertiginosa, la cual será el *leit motif* musical de la canción. El sonido de la guitarra lleva un efecto de distorsión, el cual es un sello distintivo del *rock*. A través de éste, Bowie establece el contexto en donde la historia de Ziggy ha de desarrollarse. Desde el principio de la canción, con "Ziggy played guitar", Bowie se establece como un narrador en tercera persona contando la historia del marciano. La temporalidad de la historia se marca con el empleo del pasado simple. En esa misma parte Bowie se refiere a la imagen clásica del músico de *rock*, el *Electric Warrior* de Bolan, o el "electric boy" según Bowie, que esgrime su guitarra. Desde aquí comienzan los engaños, pues Bowie y Ziggy sólo tocaban la guitarra en determinadas partes de los conciertos. Por lo general, cumplían el papel de vocalista, de *front man*.¹⁹ Al cantar "jamming good with Weird and Gilly" el narrador pone en evidencia un estado pre-estrella de *rock* del personaje. Una de las acepciones de *Jamming*, que es una expresión idiomática cuya traducción al español de México es "palomenado", implica una sesión musical en donde los músicos tocan solos o ante un público sin ningún compromiso formal, por pura diversión. Por lo general, los grupos que comienzan palomean partes musicales o alguna que otra canción antes de ponerse a componer material propio. Ahora, *jam* también puede traducirse como "ensayo musical". De la imagen de Ziggy palomeando con Weird y Gilly se deduce que eran una agrupación amateur. Por otro lado, "Weird" y "Gilly" son los nombres de sus compañeros de banda; sin embargo ambas palabras tienen otros significados. El primero, si se toma como adjetivo puede ser "raro", "extraño" o "fantástico", mientras que el segundo, como sustantivo tal vez haga una referencia a *gill*, que es una medida de peso. Entonces Ziggy tocaba la guitarra y ensayaba, o, más bien, experimentaba con acordes raros con cierta medida y creaba música fantástica. Si hay alguien que se ajusta a esta descripción es

Syd Barrett. Por otro lado, posiblemente lo extraño se refería a la indumentaria *glam*. "Weird" como sustantivo es "fate, an ill fortune" (de acuerdo con el diccionario Merriam-Webster). Entonces Ziggy experimentaba-jugaba-tentaba a un destino fatídico. De hecho, si se toma como está escrito, o sea con mayúscula, la referencia es a las *Weird sisters* shakespereanas, lo cual establecería un paralelo entre Ziggy Stardust y Macbeth. Dentro del marco de un análisis básico, ambos son héroes trágicos. En el acto primero escena tercera, las brujas se aparecen ante Macbeth anunciando su fortuna.

MACB. Speak, if you can;-what are you?

1 WITCH: All hail. Macbeth! Hail to thee, thane of Glamis!

2 WITCH: All hail. Macbeth! Hail to thee, thane of Cawdor!

3 WITCH: All hail. Macbeth! Hail to thee, that shall be king hereafter. (Muir, i.iii.48-51)

Mientras que al entonces general las brujas le muestran su ascenso, his rise, Ziggy, en sus orígenes, palomea/ensaya su música con the Weird. De nuevo vuelve a entrar el valor de *rockero* predestinado establecido en *Cosmic Dancer* pero a diferencia del personaje de Bolan, Ziggy al igual que Macbeth, sufrirá una calda, a *Fall*, al final de su historia.

Retomando "Gilly", éste hace referencia a *gillyflower*, clavel, con lo que se abren otras posibilidades. Si se retoma la idea de que con "Weird" Bowie hace una alusión al *glam*, puede que con "Gilly" evoque el *flower power*, movimiento que adoptó los estilos musicales sicodélico y *folk*. Bowie quiso decir que la música de Ziggy era una amalgama de estilos, lo cual lo vuelve a colocar en un sitio privilegiado entre los demás músicos. Por otro lado, ya se había mencionado que Bowie sentía una gran admiración por Oscar Wilde, también conocido como "el hombre del clavel verde". Si Ziggy "was jamming with Gilly", era porque el marciano buscaba absorber la influencia y el ingenio del escritor, o bien es un simple homenaje de Bowie a Wilde.

En los siguientes versos vuelve a evocar el contexto del *rock* con *The Spiders*. Dos grupos trascendentes en la historia de esta música bautizaron a sus bandas con nombres de insectos, Buddy Holly and The Crickets y The Beatles, este último es un juego de palabras entre Beetles y Beat less.²⁰ Continuando en el mismo contexto, cuando Bowie canta "He played left hand" hace una clara referencia a Jimi Hendrix²¹ a la vez que mantiene el tono del engaño. Ni Bowie ni Ziggy son zurdos, por el contrario, Hendrix sí lo era. Al comparar a Ziggy con Hendrix, Bowie establece el nivel de superestrella de su músico de *rock* ficticio, hecho que se subraya con "became the special man". Tal vez Bowie retrata la inexactitud de las crónicas históricas cuando las figuras a las que estudian se ven envueltas en una mitificación. Los hechos se vuelven confusos.

Al final de esta estrofa se sabe que el narrador también era parte del grupo de Ziggy al cantar "then we were Ziggy's band". Ésta es también una manera de establecer distancias y asignar posiciones. Ellos eran simplemente la banda ya que el de la fama y el carisma es el marciano. El siguiente verso es en un primer nivel la descripción de la imagen de Ziggy. En "Ziggy really sang" el narrador establece que las aptitudes vocales del marciano eran fenomenales. Como expresión idiomática, el adverbio "really" se utiliza para hacer un énfasis en la acción que describe un verbo. Por otro lado, Bowie hace una crítica a los artistas que se presentaban en vivo y no tocaban, simplemente pretendían hacerlo mientras una pista musical sonaba a través del equipo de amplificación. Este tipo de prácticas es considerado como un engaño por parte de los músicos, los escuchas y los críticos. Es importante notar que esta observación al engaño la hace alguien que ha montado una farsa a través de una estrella de *rock* ficticia. En la siguiente parte del verso, hay un juego de palabras con "screwed up" y "screwed down". La primera palabra es un adjetivo que quiere decir fijo o atornillado, pero también echado a perder. Así pues, la mirada de Ziggy en escena era fija, no parpadeaba. Estaba muy seguro de sí mismo o quizá orgulloso. Debe recordarse que uno de los valores del *Space Cadet* es el sentimiento de saberse predestinado, superior ante los demás. Peca de soberbia.

Regresando al análisis clásico del héroe trágico, cuando éste comete el pecado de soberbia es castigado por los dioses, el destino o lo que corresponda. Así que el "screwed up" de la mirada de Ziggy será lo que lo condene.

Los dos siguientes versos se refieren al magnetismo animal de Ziggy y la respuesta de su público. En "like some cat from Japan", Bowie no sólo compara la gracia de Ziggy con movimientos felinos, también hace una mención de su gusto por la cultura nipona y la influencia de ésta en la imagen del marciano. Al cantar "He could lick'em by smiling", Bowie describe el poder que este *Space Cadet* tiene sobre su público, así como los efectos de la carga sexual que despide. Ziggy sólo necesita sonreír para que, al igual que un gato con su lengua, los humedezca. La palabra *hang* en el siguiente verso hace referencia a esperar. Entonces con "leave them to hang" el Camaleón dice que Ziggy podía dejar esperando a su público por un largo tiempo. Bowie evoca las esperas anteriores a un concierto. Por un lado la que tiene lugar antes de que comience la venta de boletos para asistir al concierto del artista de moda, por otro, la que se da antes de que dicho evento comience. Habla veces en que ambas situaciones se prolongaban en exceso sólo por capricho de la estrella.

El último verso de esta estrofa hace referencia a los atributos externos de Ziggy. "Loaded" en la primera mitad de la línea se refiere al estado financiero de Ziggy. Traducido equivale a la expresión idiomática "cargado de dinero". El adverbio "so" enfatiza esta cualidad. En el *star system* la cantidad de dinero que un individuo tenga es directamente proporcional a su éxito en el medio. Ziggy llegó a tener un éxito descomunal. Aquí también se hace un juego de palabras con "hung", pues al decir "well hung", Bowie puede referirse a que Ziggy se adaptó con naturalidad a ese estado de la fama (lo cual es natural, pues es un predestinado), o bien se refiere a las características de los genitales masculinos del marciano. Ziggy es rico, exitoso, atractivo y tan pálido como la nieve. En Japón la blancura de la piel es sinónimo de belleza, por eso las geishas usan maquillaje blanco, pues al igual que los personajes del kabuki deben proyectar hermosura.

A continuación viene la parte del coro, sin embargo, no hay un *leit motif* en cuanto a la letra se refiere. Bowie opta por seguir narrando la historia de su personaje. La estructura musical cambia, el arreglo se vuelve incisivo y la guitarra eléctrica encabeza el sonido de nuevo. En la siguiente estrofa Bowie plantea el abandono del marciano a sus músicos. Al preguntar "So where were the Spiders, while the Fly tried to break our balls", el narrador establece que el grupo no estaba preparado cuando la mosca intentó desquiciarlos, o engatusarlos. Bowie también hace una alusión a su rivalidad con Bolan, pues el primer sollo discográfico del *Booping Elf* se llamaba Fly. La ausencia de Ziggy se hace implícita cuando el narrador dice "Just the beer light to guide us". Ante el desamparo de su gula, tienen que acudir a otras instancias para salir del problema. Ahora bien, las consecuencias del cambio desembocaron en una traición. Al sentirse abandonados, sus músicos "bitched about his fans". Como verbo, *bitch* quiere decir quejarse, molestar o traicionar. Esto es una alusión a Cristo. *The Spiders* son apóstoles, aquellos quienes le ayudaron a transmitir su música, su mensaje. Al igual que Judas, lo traicionarán. La referencia es más clara cuando el narrador pregunta "should we crush his sweet hands?", pues con dicha oración se infiere que traman algo en contra del marciano. Jesús cura con sus manos y quedan destrozadas, "crushed", al ser crucificado. Ziggy no podría tocar más la guitarra, sanar con su música, si sus manos fuesen destrozadas. La intensidad de la música sube en este último verso de la canción como si se buscara incrementar la agresividad de las palabras. También, sirve de cierre del coro y da paso al tercer verso.

La primera línea de la última estrofa puede parecer confusa a primera vista. Ziggy "played for time", puede que sea una alteración de, *played for money*, que quiere decir tocar por dinero. Luego entonces Ziggy tocaba para ganar tiempo, pero ¿para qué?

Hay que recordar que en la estrofa anterior se vislumbra un enojo por parte de *the Spiders* por la ausencia del marciano. Quizá lo que el narrador sugiere es que Ziggy tocaba con ellos por puro compromiso. Tal vez tenía otros planes, tal vez buscaba una carrera solista.²² El narrador termina la oración al cantar: "jiving us that we were voodoo". El vudú es un rito mágico haitiano en el que supuestamente quien lo practica tiene la capacidad de hechizar a uno o varios individuos haciéndose dueño de su voluntad. A estos individuos se les dice zombies y actúan como si carecieran de voluntad propia. En un contexto popular es común llamar zombie a quien se enajena con los medios visuales de comunicación. Como se mencionó en el capítulo tercero, la enajenación mediática derivada por la cultura de masas era una de las preocupaciones de Bowie. También se debe recordar que la enajenación es uno de los valores contenidos en el tema-personaje del *Space Cadet*. Bowie recurre a este valor a través del contexto popular mencionado unas líneas arriba para decir en su canción que Ziggy hizo creer a *The Spiders* que el carisma de la banda era muy grande, tanto, que parecía que ejercían en el público un efecto que evocaba un hechizo vudú. Sin embargo, la banda descubre el engaño, como se aprecia en el segundo verso de la estrofa. En la oración "The kids were just crass", "kids" se refiere al público fanático de la banda, mientras que el adjetivo "crass" los tilda de ignorantes y maleducados. La ignorancia puede hacer que alguien crea ciegamente en las palabras de un embustero si éste sabe mentir con convicción.

Hasta ahora se ha visto que el embuste de Bowie a través de Ziggy está muy bien armado. Entonces el narrador de la canción dedujo que no es que el carisma de la banda se asemejara a un hechizo vudú, más bien, su público era ignorante, fácil de impresionar. Volviendo al contexto de la enajenación, Bowie hace más cruda su crítica. Este estado de pasmo es resultado de la ignorancia. La línea "he was the nazz" ha generado cierta confusión en el medio del *rock* desde el público hasta los críticos. Puede ser que Bowie estuviese hablando de otras dos de sus influencias: Alice Cooper, uno de los máximos exponentes del *glam rock* estadounidense y Todd Rundgren, otro músico del *rock* estadounidense quien también tuvo una destacada participación en la escena *glitter*, pero es sobre todo su trabajo como productor lo que es más valorado en el medio. De acuerdo con Nicholas Pegg:

The Nazz was a name shared by erstwhile backing bands of both Rundgren and Alice Cooper (who had also fronted a group called The Spiders in the mid-1960's), while some had suggested that the word implies both "Nazarene" (hence Christ) and "Nazi" (dovetailing nicely with the album's totalitarian undertones and Bowie's later evaluation of Hitler as "one of the first rock stars"). (2000, 186)

Esta mención de dos figuras del *rock* se complementa con la noción del *front man* que Bowie utiliza a lo largo de la obra. Por su parte "Nazarene" establece un paralelo entre el *rock star* y el mesías. El tercer verso de la estrofa, "with God given ass", vuelve a meter en la canción la carga sexual propia de la escena. Al ligar esta oración con la del *nazz* a través de la palabra "with" Bowie mantiene a Ziggy al mismo nivel de su atractivo sexual. Con esto, exaltaría el sentido del *glam* como un estilo musical relacionado con lo más frívolo del *rock*.

En la última línea de esta estrofa se escucha el último juicio de la banda a Ziggy por su actitud. "He took it all too far". Al llevar las cosas demasiado lejos, el marciano estaría decidiendo su suerte. Como todo héroe trágico, debe pagar su soberbia. Al final de la estrofa, el narrador hace a un lado cualquier sentimiento negativo producido por Ziggy y simplemente reconoce su talento, "but boy could he play guitar".

El verso también termina con esas palabras y se repite la estructura musical de lo que se ha considerado la parte del coro. La historia llega a su clímax y al desenlace. En la última estrofa se hace más clara la noción de que el defecto más grande de Ziggy fue su vanidad. En el primer verso el narrador dice que el marciano fue tan vanidoso que terminó por encerrarse en sus propias fantasías, o bien por volverse loco. Este encierro o aislamiento cobra mayor sentido cuando Bowie canta "Like a leper messiah". La condición de guía de Ziggy no se ha visto afectada, sin embargo ahora es como un leproso. En tiempos antiguos una población aislaba a los leprosos por temor al contagio. Ziggy se aísla en sí mismo, "he sucked up into his mind". La línea final establece el destino trágico de Ziggy, la muerte a manos de sus seguidores, "the kids". Bowie continúa con las referencias a Cristo, pues éste también fue crucificado por sus seguidores, por su mismo pueblo, como puede leerse en la siguiente cita: "Y todo el pueblo respondió: "¡Su Sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos!" (Mt 27:25)²³

A diferencia de Jesús, nunca se sabe por qué Ziggy muere a manos de sus seguidores. Bowie ha dejado muchos huecos en la historia del marciano para ser llenados por el escucha (cf. Paytress, 1998, 78). El narrador sólo menciona que después de que los chicos mataran a Ziggy la banda tuvo que disolverse. Después de la muerte del marciano, el narrador se da cuenta de que el grupo no es nada sin su *front man*. Los guiños de Bowie al contexto del *pop* continúan pues esto es similar a lo que vivieron el resto de The Doors al morir Jim Morrison.²⁴ Las últimas palabras de la canción "Ziggy played guitar...." establecen el *leit motif* de la letra, la imagen del *Electric Warrior*. El músico de *rock* y su

guitarra. A través de Ziggy Stardust, Bowie plantea una especie de Narciso patético, pues aunque la estrella de *rock* predestinada está enamorada de la falsa imagen que aparece en las publicaciones y medios electrónicos. No importa si las estrellas le dictan un futuro mesiánico o de guía del viaje, sólo llegará a serlo a través de una máscara producida por el mismo reflejo. Con su nuevo *Space Cadet* Bowie hizo un pronóstico de lo que sería la cultura popular los siguientes veinte años, que en palabras de Buckley es "far more playful, the divisions between the arts far less stable, music far less static, combination of ideas and styles a common place, our own lives less rooted to one direction or intention." (2001, 586)

Bowie retrató todo esto a través de una parodia del *star system* y de la cultura *pop* representada bajo la mascarada de una estrella de *rock* narcisista dentro de una escena que por sus brillos, atuendos y carga sexual evocaban un carnaval. Dos realidades aparentemente distintas son una sola, o bien una es reflejo de la otra. Víctor Antonio Bravo maneja esta idea en su libro *La irrupción y el límite*:

El mito de Narciso y la expresión carnavalesca de la máscara expresan -como extremos complementarios de una misma pasión- la razón dualista que parece esencial en la construcción de lo estético en Occidente.

Si, por un lado, el mito de Narciso expresa con profundidad, en la manifestación artística de Occidente, esa razón dualista que el arte propone ante el mundo, los elementos carnavalescos – la risa y la parodia, el espectáculo y, fundamentalmente, la máscara – expresen esa misma dualidad pero de manera festiva revelando uno de los profundos sentidos del arte: el juego y la manifestación lúdica, el sujeto como 'Homo ludens', para decirlo en los términos del famoso libro de J. Huizinga, donde las relaciones entre arte y juego se ponen de manifiesto. (1988, 42)

Es importante mencionar que este sentido lúdico del arte que menciona Bravo le iba a dar forma a las siguientes aproximaciones del *Space Cadet*. Después de Ziggy Stardust este tema-personaje ha quedado delineado por completo. Para mediados de los setenta los creadores del *rock* podían trabajar exclusivamente con los elementos que el contexto de la cultura popular les brindaba. Esto más los otros personajes e historias que se habían desarrollado dentro de la música *pop* proporcionaban un metalenguaje muy rico con el cual jugar, divertirse y delinear una obra de arte. Los últimos tres capítulos de esta tesis observan los ejercicios más importantes que retoman la figura del *Space Cadet* y que cumplen con estas características.

The Fairy Feller Master Stroke

*To take a break,
and just to remind yourself
that you're a real guy
not a fictional conceit.
(You are, aren't you?).
Andy Patridge, XTC*

7. Hey You!

Después de Ziggy Stardust la figura del *Space Cadet* parecía haber agotado sus posibilidades como medio a través del cual se podían proponer trabajos aventurados en el *pop* y en el *rock*. En apariencia, no había nada más que decir. Aunque ya estaba bien establecida en el contexto de la música *pop* para mediados de los setenta resultaba un poco anticuada. El *glam* pasó a mejor vida en 1975 y los valores del viaje espacial dentro del *pop*, como la soledad y la nostalgia, habían sido desplazados por aquellos propuestos por la película *Star Wars* (George Lucas, 1977) y su espíritu aventurero emparentado con las historias de piratas, *cowboys* y caballeros de la mesa redonda.

El *Space Cadet* tuvo que esperar hasta 1979 para volver a ser incluido en una obra significativa del *rock* en cuanto a forma y fondo. Roger Waters, heredero del proyecto más famoso de Syd Barrett, Pink Floyd, recuperaría el tema-personaje para establecer la premisa de la historia que se desarrolla a través del penúltimo disco de la banda: *The Wall*. Este disco, al igual que *Ziggy Stardust*, también hace una crítica al mundo del *rock*, sólo que el personaje principal de la obra de Waters no está representado por alguna figura fantástica. Pink, el protagonista de la historia, es simplemente una super estrella de *rock*.¹

La idea del disco surgió del sentimiento de aislamiento que abrazó a Waters durante la gira de Pink Floyd de 1977 llamada *In the Flesh*.² El músico sintió que la categoría de super banda³ le había restado todo contacto con el público durante sus presentaciones en vivo. Debido a que éstas se realizaban en estadios y a que el despliegue técnico y teatral era muy sofisticado, las medidas de seguridad eran extremas. Así pues, en cada presentación, la fila más cercana se hallaba a más de diez metros de la orilla del escenario.⁴ Roger Waters diría al respecto:

This enormous barrier between them and what I was trying to do, had become almost impossible to clamber over, if Pink Floyd were ever to perform another concert extravaganza, it would literally be from behind ... a wall. (Schaffner, 1992, 220)

Durante los conciertos de *The Wall* una pared de ladrillos blancos se erguía delante de la banda a lo largo de la primera mitad del concierto. Entre otras cosas, era una

representación material de la barrera que el estatus de *rock star* imponía entre el músico y el público. Como se ha mencionado, la imagen del *rock star* debe ser espectacular e inaccesible ante los seguidores/simples mortales. Si esto se analiza con cuidado, se puede encontrar una relación entre el trabajo de Bowie y el de Pink Floyd. Waters desplazó el maquillaje de Ziggy y en su lugar colocó una pared. Otra similitud un poco más directa entre *The Wall* y *Ziggy Stardust*, es que ambas contienen una obra dentro de otra obra.

The Wall, como álbum conceptual cuenta, a través de sus 26 piezas, la historia de Pink, un *rock star* atribulado por el éxito y su pasado. Se observan cuatro niveles posibles de interpretación. El primero: Pink Floyd, la banda real, integrada por Waters, Gilmour, Mason y Wright, que interpretan su obra *The Wall*, ya sea en el disco o en el escenario. El segundo: la primera canción dentro de la obra *In The Flesh?* funciona como una introducción a la historia. Es aquí donde, a través de la voz de Waters, un vocalista ficticio, comienza a contar la historia de Pink. El tercero: el resto del disco relata la historia de este *rock star* desde su infancia hasta el momento en que sufre una crisis emocional y existencial desencadenada por el *star system*. El cuarto: el concierto que Pink ofrece dentro del universo ficcional donde interpreta una variación de la canción con la que el grupo ficticio del segundo nivel abre el disco. A esto hay que sumar un posible quinto nivel, la representación del personaje que Pink, como *rock star*, debe hacer ante su público. El análisis que corresponde a este capítulo se enfoca, sobre todo, al primer y al segundo nivel de la obra de Pink Floyd, ya que es en *In the Flesh?* donde Waters emplea la figura del *Space Cadet* y en donde se establece *The Wall* como una metaficción del *rock*.

In The Flesh?⁵

"...we came in?"

So ya

Thought ya

Might like to go to the show.

To feel the warm thrill of confusion

That space cadet glow.

Tell me is something eluding you, sunshine?

Is this not what you expected to see?

If you wanna find out what's behind these cold eyes

You'll just have to claw your way through this disguise.

"Lights! Turn on the sound effects! Action!"

"Drop it, drop it on 'em! Drop it on them!!!!!"

Desde el título, la canción plantea, mediante un mecanismo intertextual, el tipo de obra que se va a realizar. En el primer nivel, Waters hace referencia al mundo de la música pop, dando a la canción el mismo nombre de la gira anterior de Pink Floyd. Waters bromea sobre su trabajo al evocar las críticas que esta sesión de conciertos tuvo en algunas partes del mundo. Tim Lott, de la publicación inglesa *Sounds's*, hizo una reseña de la presentación de la banda en la arena Wembley en donde se leía: "Disappointment. I am left cold. They have acted as machines. No acknowledgement of the crowd. Minimum enthusiasm." (Schaffner, 1992, 218) Mientras que Michel Oldfield, del *Melody Maker* escribió: "The next logical step for them is to hire a bunch of puppets to stand on stage with Floyd masks on". (Schaffner, 1992, 219) Waters haría caso de este último comentario y durante toda la gira de *The Wall* una banda sustituta tocaría durante la primera parte del concierto portando máscaras blancas en las caras de cada uno de los integrantes. El público ignoraba que no eran Waters, Gilmore, Mason y Wright quienes interpretaban las piezas, sino, precisamente, una banda anónima contratada especialmente para este espectáculo montado. La mascarada apoyaba la teoría del distanciamiento entre audiencia y artista que Waters planteaba en este trabajo. Por otro lado, reforzaba el concepto de obra dentro de la obra en su segundo nivel, al hacer que una banda que no es Pink Floyd, pero que está dentro de su espectáculo, cuente la historia del personaje Pink. Entonces, ya no sólo es la referencia a las reseñas de la gira anterior. Waters parece retar al escucha o por lo menos su percepción al preguntarle si la banda que está viendo/escuchando es en verdad Pink Floyd. De ahí, la interrogación: "In the flesh?" Esta última lectura se verá reforzada a lo largo de la canción. Ahora bien, esta llamada de atención al escucha se hace desde los tres niveles de la obra, y es justamente en este punto en donde se plantea el concepto de "metaficción". De acuerdo con Mark Currie en la introducción al libro *Metafiction*, este término quiere decir "a borderline discourse, a kind of writing which places itself on the border between fiction and criticism, and which takes this border as its subject". (1998, 2) (Véase lámina 10)

Como Bowie, Waters juega con la línea que divide la crítica de la ficción. Waters plantea a través de una obra ficticia -*The Wall*- y desde el título de la primera canción de ésta "In the Flesh?" una crítica al *star system* sobre las ilusiones que se presentan como realidades en ese medio. A lo largo de la obra (de la misma manera que en *Ziggy Stardust*) estos dos ámbitos parecieran transgredir el límite que los separa legitimando en él una condición ambivalente. Esto cubre otra de las características que Currie menciona

TESIS C'N
FALLA DE ORIGEN



10. *The surrogate band*
o la banda que interpreta a otra banda que interpreta a Pink Floyd

acerca de lo que es una metaficción: "A metafiction is not definitively a novel whose author is both writer and critic, but a novel which dramatises the boundary between fiction and criticism". (1998,2) En el caso del disco *The Wall*, Waters muestra cómo este tipo de ejercicios pueden realizarse desde la música pop.

Al principio de la canción se escucha en el tercer plano de grabación un fragmento de la canción que cierra *The Wall (Outside the Wall)*. Ésta suena como si fuese transmitida por un radio en amplitud modulada. Vagamente se escucha a Waters decir "...we came in?" Waters pone de manifiesto, ya dentro de la obra, esta irrupción entre límites. En el primer nivel, puede que se trate de Waters preguntando al ingeniero del estudio si todo está listo para comenzar la grabación. En el segundo nivel, tal vez un miembro de la banda pide la señal a otro para comenzar el show. Quien sea que haga esa pregunta, está confirmando su acceso al escenario para comenzar el show. Pero el escucha no tendrá claro si se trata de un error de grabación, un "accidente" involuntario que, de todos modos, hayan dejado en la versión final, o de un guiño consciente, un ejercicio brechtiano de distanciamiento que recuerda que se está en el terreno de la ficción.

Toda esta atmósfera se corta con la entrada de la música en primer nivel. El arreglo de la introducción cuenta con la participación de todos los instrumentos. Pero son la guitarra eléctrica y la base los que aparecen primero marcando el tiempo en un tono grave y estruendoso. El arreglo es épico y grandilocuente; sin embargo, el volumen de la voz de Waters es mínimo. Esta imagen apoya el concepto de que el artista queda encerrado detrás de la inmensidad de la obra. Su tamaño aumenta debido al disfraz que le proporciona la imponente música. Queda resguardado detrás de un muro de sonido. La letra de la canción comienza, igual que muchos trabajos críticos, con una pregunta. Nuevamente el público vuelve a ser retado en el primer y segundo nivel de la obra. Por supuesto que el "ya" es impersonal y puede ser cualquier persona. Pero dentro del contexto de la obra el "ya" se refiere al público. Tanto al público del primer nivel, que está escuchando el disco o el concierto y como al del segundo, que tuvo la intención de acudir al espectáculo ficcional. El reto consiste en poner en tela de juicio la voluntad del escucha en ambos niveles. En este sentido las palabras clave son "So", "Thought", y "Might like to". La conjunción "so", empleada como una partícula introductoria, establece una conclusión en un juicio o después de una acción; en español podría tomarse como *Así que*. Esto se ve reforzado con "Thought", el verbo en pretérito establece que la condición en la que estuvo el pronombre "ya", dejó de ser. Entonces algo pasó para que "ya" dejara de creer

que le hubiese gustado ir al show. Al ser Waters en el primer nivel y una banda de rock en el segundo, se observa un sentimiento paternalista de quienes preguntan al público. Se debe recordar que los músicos de rock eran considerados por sus seguidores como líderes de opinión, héroes, *Space Cadets*. Waters busca retratar esta relación en su obra. De acuerdo con Currie, este retrato es otro rasgo de la metaficción: "Metafiction characteristically internalises the relationship between authors and readers, fiction and criticism or art and life." (1998, 5) Este tipo de relación se encuentra en muchas obras que no tienen nada que ver con la metaficción. Lo que distingue estos trabajos es que dicha interiorización se hace en función de su objetivo. O sea que refuerza el juego entre la crítica y la ficción que se desarrolla en el límite de ambos. Al hacer un retrato de la relación común entre el *rock star* y su público, Waters incrementa el sentido crítico en su obra. La cuarta línea de la estrofa es una de las que mayor interés despierta en cuanto al trabajo que se realiza en esta tesis, ya que por primera vez, en la literatura del rock se emplea el término "Space Cadet" como tema-personaje. Ésta es una de las referencias intertextuales del pop más importantes que Waters incluyó en su trabajo. Waters agregó a su protagonista todos los valores y motivos que conforman la figura del *Space Cadet*. Entonces desde el principio se sabe que Pink es una *rock star* que se siente aislado del mundo, nostálgico y melancólico; y a la vez es egocéntrico, vanidoso y ha desarrollado un sentimiento mesiánico hacia su público. El resto de los rasgos, valores y motivos que definen su personalidad, se irán adhiriendo conforme transcurran las canciones del disco. Sin embargo, todos los que forman parte de la estructura del *Space Cadet* también serán explotados hasta la saciedad a lo largo de la obra.⁶

Waters es muy consciente del estado mitogénico que despiertan las estrellas de rock en sus fans. Sentir "the warm thrill of confusion" fue lo que en principio llamó la atención a ya: ser parte del movimiento del pop, dejarse llevar por la emoción que desprende el mundo del rock, no importa que éste sólo sea una representación, un personaje. En el primer nivel Waters critica su posición de estrella; en el segundo, es el grupo quien pone de manifiesto la máscara de Pink. Cuando Waters canta "confusion" se refiere a todos los mitos que la estrella de rock ha generado exclusivamente entre el público y la crítica. Luego entonces, la atención de la obra se va a centrar en el desarrollo del protagonista como tal más que en el motivo de la pared. Si en algún momento el muro se antojaba como la representación del límite entre la ficción y la crítica en la obra de Waters, después de lo que se establece en la tercero y cuarto verso de la canción es

evidente que ese lugar pertenece a Pink, el *Space Cadet* de *The Wall*. Currie afirma que en una metaficción:

The borderline between fiction and criticism has been a point of convergence where fiction and criticism have assimilated each other's insights producing a self-conscious energy on both sides. For criticism this means an affirmation of literariness in its own language, an increased awareness of the extent to which a critical insights are formulated within fiction, and a tendency towards immanence of critical approach which questions the ability of critical language to refer objectively and authoritatively to the literary text. *For fiction it has meant the assimilation of the critical perspective within fictional narrative, a self-consciousness of the artificiality of its constructions and a fixation with the relationship between language and the world.* The reciprocity of this relationship indicates that metafiction is only half, the fictional half, of a process of challenging the boundary between fiction and criticism, and therefore that its explanation requires that it be articulated across the boundary. (1998, 2; el énfasis es mío)

Al inferir en su personaje las particularidades del tema-personaje del *Space Cadet*, Waters lo convierte en el punto de convergencia que menciona Currie. Como se vio en el capítulo anterior, a partir de *Ziggy Stardust* el término *Space Cadet* ya supone una aproximación crítica y autoconsciente al *star system* dentro del contexto del *rock* y del *pop*. Pero a diferencia de Bowie, quien armó su crítica empleando la metáfora del viajero espacial como crítica a la estrella de rock y a su mundo, Waters desarrolló una ficción y una crítica a partir de un tema-personaje nacido en de la lírica del *pop*. La pared es un tema-personaje que se define en relación con la personalidad de Pink y del contexto histórico, social y cultural en que se desarrolla. Pero, aparte de incluir dentro de ella valores determinados como frustración, aislamiento y protección, también forma parte, además de Pink, de la representación de la crítica de Waters al *star system*. La *self-consciousness* en la obra se desarrolla cuando el grupo del segundo nivel y Pink en el tercero retan al público a que dejen de un lado su posición pasiva y se cuestionen qué tan válido es lo que se propone a través de la obra que escuchan y qué tan real es la imagen que perciben. Waters pretende desvanecer la imagen del *rock star* como semidios *pop* y aquella realidad mediática que se ha mencionado a lo largo de esta tesis. Esto se puede apreciar en los siguientes versos de la canción: "Tell me is there something eluding you sunshine?/ Is this not what you expected to see? "

El hecho de que ambas oraciones sean interrogativas vuelve a hacer sentir que tanto Waters en el primer nivel, como el grupo en el segundo, buscan abrir una especie de diálogo con el escucha. "Tell me" y "sunshine" refuerzan el sentido paternalista de la

obra. Es Waters quien se mofa de la relación entre el *rock star* y el público. Waters es un *rock star* consciente de la admiración de su público. "Is there something eluding you?" es una pregunta retórica, Waters, como *rock star*, es quien oculta ciertas cosas para crear su propia imagen. El verso también funciona en el segundo nivel de interpretación. Tanto Waters como el grupo reconocen que el público, "sunshine", sospecha que hay algo más detrás de "the warm thrill of confusion that space cadet glows". La sospecha se enfatiza con "Is this not what you expected to see." Este enunciado también hace alusión al hastío que muchos sentían ante los espectáculos ofrecidos por las super bandas. No obstante, es en "If you want to find out what's behind these cold eyes, You'll just have to claw your way through the disguise" donde se establece el verdadero reto al público tanto en el primer nivel como en el segundo al cambiar las oraciones interrogativas por una condicional. Cuando Waters o el vocalista del grupo del segundo nivel cantan "these cold eyes", asumen su condición de *Space Cadet* dentro y fuera de la obra. Líneas arriba quedó establecido que ese papel le correspondía a Pink, sin embargo al pasar de "that space cadet" a "this" proponen que todos son parte del sistema ya que todos interpretan el mismo papel. La *autoconciencia* de la metaficción se vuelve a hacer presente, ya que la obra está haciendo referencia a sí misma. Es con estas líneas que Waters y la banda del segundo nivel sugieren a su público que abandone su pasividad y atraviese el límite establecido por la imagen de idolo *pop* que mantiene el *rock star*. No de una manera sutil sino agresiva. Para desmitificar al *Space Cadet* tendrán que desgarrar su disfraz. La palabra "disguise" hace una alusión directa a Ziggy Stardust, el máximo *Space Cadet*, pues como se dijo, cada uno de sus disfraces representaba diversos personajes ocultando siempre al individuo real, si es que en verdad había uno. En sí, de eso se trata *The Wall*, de destazar la imagen del *rock star*, sin importar la cantidad de capas que la conforman, para que el escucha descubra, de una vez por todas, qué es aquello que "is eluding him".

Cuando llega el momento en que Waters canta la palabra "disguise", la batería cambia su matiz. Con fuertes golpes a la tarola anuncia la entrada de la coda de la canción. De esta manera se pone un acento en el mensaje del último verso de la estrofa. La sección de la coda repite la estructura que asemeja un vals. En un segundo plano se escucha a Waters gritar "Lights, turn on the sound effects! Action! Drop it, drop it on 'em, Drop it on them!!!!!" Aunque las palabras "Lights, turn on the sound effects! Action!" no forman parte de la letra, refuerzan la idea de que lo que está a punto de escucharse es una obra ficcional. Waters y el grupo del segundo nivel concluyen con la presentación o

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

preámbulo de la obra y dan paso a la historia central, al tercer nivel. Éste comienza con la última línea, en donde se hace referencia a una batalla de la Segunda Guerra Mundial en donde *Pink* pierde a su padre.

Esta aproximación al *Space Cadet* abrió toda una serie de posibilidades en el *pop* en cuanto al tipo obras que se pueden obtener jugando con su lírica y con algunos elementos de la teoría literaria, aunque estas últimas se empleen de manera inconsciente. La figura del viajero contaría con dos últimos ejercicios significativos. Después de ellos, las canciones que lo incluyen, independientemente de su popularidad o calidad musical, no han aportado nada nuevo a la estructura del personaje ni al género en donde nació.

Your death could not kill our love for you.
Roxy Music

8. Captain Walker Never Came Home

La siguiente obra nació dentro de la escena denominada *New Wave*¹ o, como se le conoció al principio en Inglaterra, *New Romantic*, que tuvo lugar a finales de los años setenta y se extendió hasta mediados de los ochenta. Esta escena devino del movimiento *punk*. Muchos factores influyeron. Por un lado, las propuestas ideológicas del *punk* eran demasiado radicales y al mismo tiempo inocentes como para sostenerse. Por otro, muchos de los grupos musicales que lo integraban comenzaron a producir propuestas musicales mucho más elaboradas y menos estridentes. La capacidad creativa encontraba los famosos tres acordes que el *punk* ofrecía insuficientes para expresarse. Al adoptar esta postura musical y cambiar los andrajos por un atuendo mucho más elegante y estilizado, las probabilidades de ser contratados por una casa discográfica importante y de tener mayor penetración a un nivel masivo se multiplicaron de una manera asombrosa. Una de las influencias más importantes del *new wave* fue David Bowie. Su imagen y música nutrieron a muchos de los músicos, obras y estilos más representativos de la escena.² David Buckley comenta al respecto:

The new romantic scene had Bowie's fingerprints all over it. Whereas punk had ransacked every significant post Teddy boy look, subverted it and angrily gobbled it up, new romanticism looked to glam rock and reconstructed its self-preening narcissism for the 1980s. Initially, a London-based phenomenon, it was also a club-based movement. "Bowie Nights" were started by Rusty Egan and Steve Strange in clubs such as The Blitz in London, and the whole new romantic movement was essentially an early 1980s reconstruction of Bowie and Roxy Music with a disco beat. Soon, "Bowie Nights" were being held up and down the country. (2001,369)

Sin embargo, fue el frenesí de Bowie por los motivos y temas espaciales lo que mayor impacto tuvo entre quienes lo evocaban.³ La figura del *Space Cadet* ocupó un lugar privilegiado entre todas ellas. Muchos solistas o vocalistas de algún grupo adoptaron algunos de los valores del *Space Cadet* para construir su persona: la pose del melancólico y el solitario iba acorde con el sentimiento de desencanto que comenzó a manifestarse en la juventud británica de aquellos años.⁴ (Véase lámina 11). Emplear estos elementos de la figura del viajero, o bien los motivos y valores de Bowie y algunos otros miembros de la escena *glam* tenía más relación con un sentimiento de nostalgia por aquella época que con alguna propuesta del tipo de *Ziggy Stardust* o *The Wall*. Era como si estos músicos estuviesen esperando el regreso del héroe, sin importarles que el



11. *New wavers & new romantics*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

marciano hubiese muerto años atrás. Desafortunadamente, muchos artistas influidos por Bowie fueron tildados de imitadores baratos justa o injustamente. En el mundo del *pop* una acusación de este tipo puede enterrar una carrera artística por completo. Un caso que ilustra todo lo anterior fue, sin duda, el de Peter Schilling. Este cantante escribió junto a David Lodge la canción *Major Tom (coming home)* en 1982. La obra hace una clara referencia a *Space Oddity*, no sólo en el título sino en el contenido, aunque el mismo Schilling afirme:

It's definitely not from Bowie, except the title and the figure of I was inspired to write the song by a film in 1968 called 'Anger on the Moon', with Gregory Peck Major Tom he said to the *Melody Maker* on an interview (citado por Wayne Jonak, 1998, 435).

Quizá Schilling haya sido sincero en su declaración, o bien intentara salvar su prestigio. Después de esto su presencia en el medio fue prácticamente nula. Cualquiera que fuera el caso, la aseveración de este cantante lo separa del resto de los autores que han abordado la figura. Fue el único que demostró ser un ignorante en otras cuestiones artísticas fuera de la realización de una canción *pop* de mediano éxito.⁵ Cuando Schilling dice que lo único que tomó prestado para realizar su canción fue la figura del Major Tom, cualquier persona que no haya escuchado la canción pensaría que se trata de una nueva historia espacial que envuelve al personaje establecido por Bowie. También podría pensarse que dicho personaje incluye la mayoría de sus valores y motivos independientemente de los desplazamientos elaborados por quien llevó a cabo esta otra obra. Sin embargo, después de escuchar la canción, es más que evidente que la anécdota descrita en ella es la misma que la de *Space Oddity*. Schilling parece ignorar que el nombre de un personaje, y sobre todo de un tema-personaje, evoca un determinado contexto, independientemente de toda la carga de valores y motivos con la que está asociado. En otras palabras, un nombre que porta un significado no puede emplearse de manera gratuita. Quizá Schilling no hubiese sido presa del desprestigio si hubiese declarado que su obra era una reinterpretación de una anécdota pre-establecida o de un personaje-tipo como los don Juanes de Zorrilla y de Tirso o los Faustos de Goethe y Marlowe.

Más allá de toda controversia es interesante observar a *Major Tom (coming Home)* como un buen ejercicio de reescritura de una obra en el contexto de la música *pop* y del tipo de desplazamiento que tiene lugar en ella para adquirir una personalidad propia en contraste con la original. Es justo mencionar que no es lo mismo cantar acerca de Major

Tom en la Gran Bretaña de Duran-Duran que en la de los Beatles. Quizá las intenciones de Schilling iban más allá de hablar acerca de un viajero espacial con problemas existenciales.

Major Tom (Coming Home)⁸

Standing there alone
 The ship is waiting
 All systems are go
 "Are you sure?"
 Control is not convinced
 But the computer
 Has the evidence
 No need to abort
 The countdown starts

Watching in a trance
 The crew is certain
 Nothing left to chance
 All is working
 Trying to relax
 Up in the capsule
 "Send me up a drink"
 Jokes Major Tom
 The count goes on

4, 3, 2, 1...
 Earth below us
 Drifting, falling
 Floating weightless
 Calling, calling home

Second stage is cut
 We're now in orbit
 Stabilizers up
 Running perfect
 Starting to collect
 Requested data
 "What will it affect
 When all is done?"
 Thinks Major Tom

Back at ground control
 There is a problem
 "Go to rockets full"
 Not responding
 "Hello Major Tom
 Are you receiving?"
 Turn the thrusters on

We are standing by"
There's no reply

4, 3, 2, 1...
Earth below us
Drifting, falling
Floating weightless
Calling, calling home

Across the stratosphere
A final message
"Give my wife my love"
Then nothing more

Far beneath the ship
The world is mourning
They don't realize
He's alive
No one understands
But Major Tom sees
"Now the light commands
This is my home,
I'm coming home."

Earth below us
Drifting, falling
Floating weightless
Coming, coming home.

El título de la canción ofrece el primer desplazamiento. Major Tom, con todos sus motivos y valores, ha tomado el lugar de *Space Oddity*. Mientras que en la de Bowie la rareza espacial se realizaba a través del cadete, en la de Schilling la pura mención del nombre del viajero implica lo que va a suceder o lo que ya sucedió. Al no saber todavía de qué trata la historia de esta canción, el subtítulo puede ser engañoso. "Coming Home" se puede interpretar como si Major Tom regresara a la Tierra después de su odisea.

La sección musical evoca una atmósfera electrónica y fría que mucho tiene que ver con el sentimiento que generó la entrada de las computadoras al medio comercial. La voz de Schilling en el primer verso es suave, pareciera un susurro. Esto crea una atmósfera de misterio y calma. Otro desplazamiento que se debe mencionar yace en que a diferencia de *Space Oddity*, en *Major Tom (coming home)* no hay un diálogo entre Ground Control y el *Space Cadet*; en la canción de Schilling hay un narrador que describe la mayoría de los hechos. El valor de la soledad se introduce a través del verso "Standig there alone". La imagen evoca el terreno de lanzamiento de las naves espaciales que se

encuentra a una distancia considerable del *Ground Control* y del público que acude a presenciar el despegue. En un segundo nivel de interpretación, estas palabras también pueden implicar la gran brecha entre el super grupo y su público (como se vio en el capítulo anterior). La siguiente oración es importante pues introduce un concepto de la época: la sustitución de las máquinas por el hombre, pues es "The ship" quien espera y no Major Tom. A partir de los ochenta, el uso de computadoras comenzó a ser mucho más habitual que en otros tiempos. La creciente dependencia de las máquinas produjo una serie de reflexiones críticas en varios ámbitos.⁷ El resto de la estrofa refuerza este sentido cuando menciona que todo está bajo control y que no hay nada que temer ("the computer has the evidence"), ("no need to abort"). Por la manera fría y mecánica en que Schilling canta y escribe los versos de esta estrofa se puede suponer que la voz del narrador procede de una computadora. De hecho, el único elemento humano es la duda, o 'bien la inseguridad que se introduce a través de la oración "Are you sure?". Por supuesto que las comillas se incluyen para hacer una distinción entre narrador y el personaje que vocifera el verso. Pero también distingue entre los que temen y los que no. Al escuchar "Control is not convinced" es claro que quien pregunta forma parte del equipo humano que se encuentra monitoreando los datos enviados por la computadora. En el verso final Schilling hace un acento en el tono de la voz. El narrador/computadora canta "The countdown starts" con gran seguridad.

En la siguiente estrofa se establece una diferencia significativa con la canción de Bowie. Major Tom no irá solo en su viaje, cuenta con una tripulación. La lectura de las máquinas controlando el destino del hombre continúa debido a la seguridad que ofrece a la situación el control de la computadora; los acompañantes del cadete se limitan a observar. Su dependencia es tal que pareciera que están "in a trance". Sin embargo, al igual que en la estrofa anterior, alguien rompe con lo frío de la situación. Major Tom bromea con el *Ground Control*. Y hay un nuevo desplazamiento. Mientras que el protagonista de la canción de Bowie se mantiene mudo durante el lanzamiento y solemne durante su misión, el de Schilling rompe con el protocolo e incluso pide un trago. La actitud de Major Tom puede interpretarse como un rasgo de experiencia ante este tipo de misiones. Mientras su "crew" permanece como hipnotizada, él está totalmente relajado. Hay un cambio de intención en la voz de Schilling después de citar al cadete. Cuando canta "Jokes Major Tom", Schilling arrastra la última palabra del verso, como si quisiera darle un poco de sentimiento a su entonación, humanizar la computadora. No obstante la

intención original se restablece al sentenciar "The count goes on" pues el plan debe seguir independientemente de los sentimientos humanos. Schilling emplea otro motivo de la obra de Bowie cuando canta sobre esta parte "4,3,2,1..." Al igual que el Camaleón, imita la cuenta regresiva que marca el despegue de la nave en cuanto a la historia y la entrada del coro.

El tema musical deja de ser frío y se vuelve mucho más melódico. Schilling abandona el matiz de los versos y ahora canta en un volumen normal. La voz cuenta con un efecto de eco, lo cual la hace sonar distante y etérea. Aunque en esta parte la canción parezca mucho más alegre, el canto de Schilling se asemeja a un lamento. En esta sección, aparece lo que tal vez sea una quinta voz (la cuarta sería la persona que hace la cuenta regresiva) que describe la situación de la nave y la vista a través de una ventana. Los dos primeros versos tienen una connotación en los niveles del dominio de la máquina sobre el hombre y en el del *rock star*. El primero coloca a la tecnología sobre la Tierra, sobre lo natural. Y el efecto es que la Tierra se aleja, cae. En cuanto al segundo "Earth below us" reincorpora el valor del mesianismo de la estrella de *rock*. La Tierra está a los pies del *star system*. Pero "drifting, falling" sugiere el distanciamiento entre público o vida ordinaria y *rock star*. Quizá la quinta voz sea la misma de Major Tom, pues como quedó establecido al principio de la canción, él es el enlace entre *Ground Control* y la nave. Sin embargo no hay nada que lo indique pues es hasta que se escucha "calling, calling home" que Major Tom intenta restablecer la comunicación con la Tierra, su hogar. Schilling enfatiza la palabra "home" alargándola. Con un efecto de eco sobre la voz, el desvanecimiento se acentúa.

Schilling vuelve a establecer el tono frío de la canción. Ahora el lugar del narrador lo ocupa otro personaje. Este bien puede ser algún miembro de la tripulación que le describe al cadete lo que está sucediendo o tal vez el mismo Major Tom quien informa al *Ground Control* acerca de dichos procedimientos. Lo que es un hecho es que la comunicación entre unos y otros se siente deshumanizada. El tono de computadora los ha absorbido. Incluso, cuando se revela el objetivo de la misión, "collect requested data" ésta se percibe. "Data" es una palabra muy socorrida en el contexto de la computación que se emplea en lugar de información. Al igual que en las estrofas anteriores, en ésta hay un rompimiento de ambiente. Es de nuevo Major Tom con sus pensamientos quien lo ocasiona. Cuando Schilling canta "thinks Major Tom", adhiere en su personalidad un rasgo reflexivo del cual carecen el resto de los personajes. La pregunta "What will it affect

when all is done? " implica que la información requerida contiene cierto riesgo. El cadete duda. Tal vez Schilling hace una referencia a la guerra fría. En los ochenta, los programas espaciales estuvieron muy ligados al espionaje y a establecer mecanismos de defensa por parte de las dos superpotencias, Estados Unidos y la Unión Soviética. Por otro lado, puede ser que el autor se refiera otra vez al asunto de la máquina sobre el hombre. Quizá esta información será empleada para crear nueva tecnología. De una u otra manera, Major Tom reflexiona acerca de las posibles consecuencias de sus actos. En cuanto al nivel musical, después de una breve pausa vuelve a repetirse el arreglo del segundo verso para que la canción continúe.

Al igual que en *Space Oddity*, después de que el protagonista sufre un cambio y decide abandonar la misión encomendada, la acción regresa al escenario del *Ground Control*. Schilling busca incrementar el tono dramático de su obra al establecer que los encargados de controlar la situación de la nave espacial pierden contacto con ella sin razón aparente. En la obra de Bowie, la deserción del cadete ocurre momentos después de salir de su cápsula y contemplar la Tierra; manda un mensaje antes de interrumpir la transmisión. Schilling prefiere esperar hasta la siguiente estrofa para hacerle saber a su público lo que sucedió con el viajero. Aprovecha que la estructura musical que se ha venido desarrollando es simétrica para que dicha espera se alargue pues de acuerdo con la progresión musical debe repetirse el coro. El arreglo musical y la letra son los mismos. De hecho, este segmento se vuelve a introducir con la cuenta regresiva. Ahora bien, el final de este coro es diferente del anterior en cuanto a que en lugar de regresar a la estrofa se hace una repetición de esta estructura mas no de la melodía vocal. En su lugar aparece un teclado que produce un sonido que evoca el despegue de una nave. En contraste, el final de la repetición será similar a la estructura original del coro dando paso al quinto verso. Éste difiere de los demás pues todos los instrumentos se detienen, salvo la batería y el teclado. La batería realiza la misma figura del primer verso y el teclado sustituye a la guitarra. Esto genera un ambiente más vacío. El cambio en el arreglo tiene dos funciones: subrayar lo que sigue en la historia y llamar la atención del escucha. El escenario sigue siendo el mismo, *Ground Control*. Schilling aún no resuelve el misterio de Major Tom, simplemente da una pista en los versos siguientes.

A diferencia de las estrofas anteriores que contaban nueve versos, ésta sólo tiene cuatro. Sin embargo este recurso no es gratuito. El narrador/computadora recupera su papel. Schilling canta las tres primeras oraciones con la misma frialdad de la primera

estrofa. La despedida del cadete de Schilling "Give my wife my love", una paráfrasis de aquella que en su oportunidad hace el de Bowie "Tell my wife I love her very much", vuelve a establecer un claro paralelo entre los dos personajes. Ahora bien, retomando el asunto de las cuatro líneas, parecería que Schilling trata de hacer un énfasis en el sentimiento de vacío que se genera en este verso. No obstante, hay otro aspecto recurrente en toda la canción que sí se respeta en esta parte: el cambio de ánimo en la voz. Sólo que esta vez corresponde a un humano y no a una computadora. Cuando Schilling canta la oración referente a la esposa comienza a hacer más lenta la melodía señalando que el enunciado es producido por el cadete. Al llegar a "Then nothing more" se detiene aún más. Schilling dobla la voz aplicando un tercer tono. Parecería que la computadora está muriendo, pues después de dar su mensaje, "nothing more" es justo lo que se escucha. El hecho de que esta sección lírica sea más corta que las anteriores deja un espacio libre después de cantar la última oración, en donde sólo permanecen el teclado y la batería. Al terminar el ciclo correspondiente a este verso vuelve a sonar la estructura musical que acompaña a las estrofas pares de la canción. Schilling canta una especie de epílogo donde deja saber a sus escuchas qué fue de la Tierra, del viajero y su tripulación. Éste despeja cualquier idea preconcebida de que el Major Tom regresaba a la Tierra. Aunque el final es similar al de la canción de Bowie, el protagonista de la obra de Schilling llama al espacio "home". (El énfasis en la voz se hará en la última línea por supuesto.) Se debe prestar atención al hecho de que a la gente en la Tierra no le preocupa el resto de la tripulación. De hecho Schilling no hace mención alguna de qué fue lo que pasó con ellos. Se puede presumir que murieron en cuanto a que el cuarto verso sólo se refiere a "He". Por otro lado, aunque Schilling haya declarado que su canción fue influida por la película *Anger on the Moon* al cantar "Now the light commands" no se puede evitar la referencia a *2001: A Space Odyssey*, evocando el pasaje en que Dave Bowman abandona la nave Discovery para "collect the requested data" sobre el monolito de dos kilómetros de longitud que flota frente a Júpiter. El astronauta sobrevuela el objeto, una luz aparece en su superficie y él decide seguirla. ("The light commands").

Las primeras líneas del segmento también ofrecen una lectura en el contexto del *rock star*. Schilling vuelve a hacer referencia a la cualidad mitogénica de la estrella de *rock* al emplear el adverbio "beneath", mucho más fuerte que *below* pues no sólo implica que se está físicamente bajo un objeto, sino que es de nivel inferior. El mundo no está al nivel de Major Tom porque es incapaz de entender (*understand*) y darse cuenta (*realize*).

Una tercera interpretación mucho más aventurada sería la que se refiere a David Bowie. Se ha dicho que en aquellos años gozaba de una posición acomodada dentro del rock y de la escena *new wave*. Quizá cuando Schilling canta "the world is mourning" se refiere a la añoranza que los integrantes de la escena sentían por los años *glam* del artista y a la idolatría que rendían a Ziggy Stardust. Tal vez cuando dice "they don't realize that he is alive" se refiere a que de alguna manera el marciano sigue vivo a través de la nueva propuesta del camaleón. Finalmente esta lectura se complementaría con los versos "No one understands/ but Major Tom sees" / "Now the light commands this is my home" . La primera podría hacer referencia a que no todos entienden la nueva propuesta de Bowie, sin embargo "Major Tom/Bowie sees". Y "the light" o las nuevas ideas le marcan el camino. Pero debido a las declaraciones de Schilling, esto no deja de ser una elucubración. Al mantener la estructura simétrica de la canción, la progresión musical establece la repetición del coro. Esto se hace dos veces de manera similar y una tercera que da paso a la coda de la canción. El único elemento distinto dentro del coro radica en un desplazamiento de las palabras "calling, calling home" por "coming home" el arreglo de la segunda repetición adhiere algunos coros para enriquecerlo. El cambio de la tercera repetición consiste en que en lugar de que Schilling cante "coming home", repita dos veces la palabra "coming". En la segunda ocasión en lugar de bajar un tono al final de la línea subirá uno y sostendrá la nota el doble de tiempo. La estructura de la coda es similar a la del coro pero en esta sección Schilling únicamente cantará "home", alargando la palabra y dotando la melodía de un matiz lastimero. La canción se desvanecerá hasta llegar a un silencio.

Se ha visto cómo la figura del *Space Cadet* se hizo de un lugar importante dentro del contexto de la música *pop* y cómo ha sido empleada para llevar a cabo algunas propuestas interesantes. Sin embargo, lo más insólito que podría haberle ocurrido sucedió dos años antes de que Peter Schilling publicara su obra, dentro de la naciente escena *new wave* justo cuando las "veladas Bowie" comenzaban a tener cierto auge y Ziggy había sido elevado al nivel de icono de la cultura *pop*. En 1980 el *Space Cadet* caería de su pedestal, y no sería sino la persona que lo había colocado ahí, Mr. David Bowie, quien llevaría a cabo tan delicada operación.

*Got tired of wasting gas
Living above the planet
Mr., show me the way to Earth.
Shudder To Think*

9. Welcome to the Human Race

En septiembre de 1980 David Bowie lanza su disco *Scary Monsters (and Super Creeps)* en donde hace una reflexión sobre su vida, su carrera, su pasado. Cada una de las canciones incluidas, desde la música hasta la letra, el diseño de la funda y hasta el material de promoción, hacen referencia a las distintas etapas por las que el camaleón ha pasado. Estas referencias se presentaban desde el punto de vista que el cantante había adquirido al momento de la producción del disco. Bowie estaba en la cumbre de su carrera, era respetado por la crítica y por el medio. Por ello creyó oportuno presentar un trabajo retrospectivo que le diera la oportunidad de prepararse para la nueva década y completar algunos ciclos inconclusos. El sonido de este disco era acorde con la época; de hecho, causó un gran impacto entre la juventud londinense. Nicholas Pegg apunta: "...the album was the epitome of the new wave sound at the time; from bubbling synthesizers to erratic and unconventional guitar playing, it had those elements that are, by definition, the young way of playing music." (2000, 236)

Bowie tenía 33 años entonces. Aunque no era un miembro de la nueva generación de músicos pop que hacía las delicias de los adolescentes, éstos lo miraban con respeto y admiración. Bowie, John Lennon, Iggy Pop y Lou Reed formaban parte de un grupo de gente que todavía tenía algo interesante que decir en cuanto a la música *pop* se refería. No habían caído en las garras de la Adult-Oriented Music como la mayoría de sus coetáneos. Pero definitivamente Bowie contaba con una posición privilegiada. Como se mencionó en el capítulo anterior, su influencia fue determinante para el estilo musical y la estética en el atuendo de la escena popular en turno. *Scary Monsters* tuvo mucho que ver en esto. Pegg comenta al respecto:

In Britain the album's performance was spectacular, spawning four hit singles, becoming Bowie's first UK number 1 since Diamond Dogs, and staying in the chart longer than any album since Aladdin Sane. Its success can be attributed partly to good timing: 'Fashion' became the national anthem of the burgeoning New Romantic movement, composed largely by former Ziggy kids who had come of age and were strutting their brightly-coloured stuff in joints like Billy's and the Blitz. (2000, 236)

Independientemente de lo que Pegg señala en estas líneas, sería la obligatoria mirada al *Space Cadet* en *Scary Monsters* la que mayor trascendencia tendría en muchos niveles dentro del mundo *pop*. *Ashes To Ashes* no sólo es la secuela de la historia de Major Tom, también es un recuento de los momentos más importantes de los últimos diez años en la carrera del camaleón y una alegoría del desarrollo del *rock*.

Ahora bien, para ese entonces la industria de los videos promocionales¹ estaba floreciendo. Bowie empleó este nuevo recurso para hacer una extensión del texto de *Ashes To Ashes*. Exprimió al máximo los recursos técnicos y artísticos que el medio brindaba obteniendo uno de los trabajos que definiría los videos de *rock* de principios de los ochenta en cuanto al lenguaje, técnica y efectos. Nicholas Pegg ofrece un resumen de las referencias a la carrera de Bowie que complementan la letra de la canción en este video:

The superb video, perhaps Bowie's best, used the new fangled Paintbox technique to turn skies black and seas pink, and premiered one of his best remembered looks. The sad face clown wandering up a lonely beach, pursued by a bulldozer and harangued by his ageing mother, is a resonant image that reaches back across Bowie's career. It's redolent white-faced mime period in the late 1960s (photos of Lindsey Kemp's Pierrot in Turquoise are startlingly similar), of the "love-machine" that "lumbers through desolation row" in "Cygnet Committee", of the original sleeve artwork for the Space Oddity album, of his 1971 estimation of *rock* as "the clown, the Pierrot medium", of his late denunciation of *rock* as a "toothless old woman", and his own perennial predicament, jumping on hoops at the centre of the industry's three-ring circus. The trio of characters Bowie enacts in the video's unsettling, dream like juxtapositions - clown, asylum inmate and spaceman - are staples of his work from its early days, again fuelling the notion that 'Ashes To Ashes' is a comprehensive exorcism of his past. (2000, 23)

Este video² es la representación gráfica de la purga que Bowie estaba llevando a cabo, buscaba nuevos horizontes y no estaba dispuesto a arrastrar por siempre el lastre de Ziggy. La canción desarrolla, por sí misma, todos los puntos que a Bowie le interesa exponer: once años después del despegue del Major Tom, el *Ground Control* recibe un mensaje desde "el éter", el cual se transmuta en una articulación de "entorpecimiento", soledad e inseguridad personal (cf. Pegg, 2000, 22). A partir de esta historia se pueden hacer tres lecturas básicas. La primera, la continuación de la historia de Major Tom. La segunda, Bowie expulsando sus fantasmas y la tercera, que llega a confundirse con la segunda, la condición del *rock* ante el *star system*.

El título de la canción es una clara referencia a la clásica oración fúnebre de un sacerdote en un entierro: *Ashes to ashes, dust to dust* (polvo eres y en polvo en convertirás). Bowie establece el fin de un ciclo en su carrera a través del fin a la idealización del *Space Cadet*. El viajero tira la máscara que lo presentaba como individuo mesiánico predestinado al exponer su verdadero rostro. En 1980 Bowie declaró al respecto a la revista *NME*: "It is an ode to childhood, if you like, a popular nursery rhyme... about spacemen becoming junkies." (Pegg, 2000, 22) Pero más allá de una oda, en su tercer nivel de interpretación, puede tomarse como una representación alegórica de la situación en la que el *rock* se encontraba por aquellos años. M.H. Abrams define la alegoría de la siguiente manera:

A narrative in which the agents and action, and sometimes the setting as well, are contrived so as to make coherent sense on the "literal," or primary, level of signification, and so to signify a second, correlated order of agents, concepts, and events. (1988,4)

En el tercer nivel de significación, Major Tom encarna al *rock* y su viaje al desarrollo que esta forma musical *pop* ha seguido durante los últimos diez años. Partiendo de esta base, las consecuencias del viaje, las cuales se analizarán a continuación, representan las consecuencias generadas por el desarrollo en el *rock*. Al ser un género lejano de la academia y con una tradición propia, la canción *pop* no cubre los estándares del concepto de alegoría como una obra literaria formal. Pero tomando en cuenta que su objetivo no es canonizarse, sino tomar prestados elementos que le sirvan para emular dichos estándares, adaptándolos a sus propias necesidades. Si se toma en cuenta lo que añade Abrams: "allegory is a strategy which may be employed in any literary form or genre" (1988, 5) no debe parecer extraño que el término se utilice en el contexto de la lírica de la música *pop*. Si se pudiera establecer un paralelo entre *Ashes To Ashes* y algún tipo especial de alegoría, éste sería el de fábula, en cuanto a que ésta, según Abrams, "is a short story that exemplifies an abstract moral thesis or principle of human behavior; usually in its conclusion either the narrator or one of the characters states the moral in the form of an epigram". (1998, 6) Esta obra de Bowie contiene algunos elementos que cumplen con la función de la fábula. Para poder observarlos, se debe pasar al análisis del contenido.

Ashes To Ashes³

Do you remember a guy that's been
In such an early song

I've heard a rumour from Ground Control
Oh no, don't say it's true

They got a message from the Action Man
"I'm happy, hope you're happy too
I've loved all I've needed to love
Sordid details following"

The shrieking of nothing is killing
Just pictures of Jap girls in synthesis and I
Ain't got no money and I ain't got no hair
But I'm hoping to kick but the planet it's glowing

Ashes to ashes, funk to funky
We know Major Tom's a junkie
Strung out in heaven's high
Hitting an all-time low

Time and again I tell myself
I'll stay clean tonight
But the little green wheels are following me
Oh no, not again
I'm stuck with a valuable friend
"I'm happy, hope you're happy too"
One flash of light but no smoking pistol

I never done good things
I never done bad things
I never did anything out of the blue, woh-o-oh
Want an axe to break the ice
Wanna come down right now

Ashes to ashes, funk to funky
We know Major Tom's a junkie
Strung out in heaven's high
Hitting an all-time low

My mother said to get things done
You'd better not mess with Major Tom

La sección musical de *Ashes To Ashes* no es muy convencional en su arreglo. La introducción comienza de golpe con todos los instrumentos involucrados realizando figuras que por sí mismas carecerían de lógica, pues aparentemente están mucho más cerca del campo de los sonidos incidentales que de una progresión melódica *pop*. El ritmo de la batería proviene de la tradición jamaicana conocida como *ska*, muy de moda en aquella época entre los músicos británicos. El bajo cumple su función acentuando el asincopado. Una guitarra eléctrica establece el fondo con rasgueos emulando los tonos

establecidos por el bajo mientras otra lleva la melodía principal en notas agudas elaborada con la técnica del pizzicato. La melodía se repetirá tres veces pero presentará ligeras variaciones evitando simetría en la composición. El arreglo de la composición establece un ambiente bizarro evocando en este nivel el sustantivo "Oddity" de la primera parte de la historia. Sin preámbulo alguno, la canción va directamente al primer verso. La base rítmica se mantiene pero a diferencia del sonido brillante que presenta en la introducción, el bajo se hace más opaco. La guitarra principal se detiene y en su lugar se escucha un teclado que imita al sonido del órgano Wurlitzer que se empleaba en los sesenta. De esta manera se hace otra referencia al pasado, pero esta vez es en el tercer nivel de interpretación, el que se refiere al *rock*.

Los dos primeros versos remiten al escucha a *Space Oddity. The guy who's been in such an early song* es por supuesto el *Space Cadet* protagonista de esa obra de Bowie. En la sección musical, después del primer verso, se escucha una pequeña figura en cascada producida por un piano en sus notas agudas. La cascada es evidentemente una calda. Por un lado anticipa el mensaje de la canción acerca de la calda del *guy who's been in an early song*, y por otro subraya la palabra "remember", pues puede considerarse como una calda en el tiempo, un regreso. Por lo general los cuentos infantiles, los de hadas y las fábulas abren la historia estableciendo el tiempo de la narración en un pasado mítico. Un tiempo ficticio al que se evoca con *Once upon a time, There was a girl/boy/city* o incluso *A long time ago*. "Do you remember a guy that's been/in such an early song" pareciera paráfrasis de estas líneas introductorias que pone a *Ashes to Ashes* en el contexto de la historia infantil o la fábula.

Estos versos se mueven en los tres niveles de interpretación. En el primero, el narrador pregunta al escucha o a un tú poético si recuerda al protagonista de *Space Oddity*. El narrador del segundo hace referencia a la rareza espacial, mientras que el del tercero se refiere a los orígenes del género del *rock*. Si se considera que Major Tom representa al *rock, the early song* es el terreno en donde se desenvuelve, o sea, el medio del espectáculo. Ahora bien, en los tres niveles "early" debe considerarse como una etapa de inocencia. Hay que recordar que *Space Oddity* fue publicada a finales de los sesenta. Aunque dicha obra ya auguraba un cambio en la actitud de los jóvenes, aún formaba parte del espíritu inocente que rodeaba a la generación *hippie*. Por eso es que Bowie llama a esta canción "an ode to a childhood" (Pegg, 2000, 22). Bowie dice: "when I originally wrote about Major Tom, I was a very pragmatic and self-opinionated lad that thought he knew all about the great American dream and where it started and where it

should stop." (Pegg, 2000, 22) Bowie no era el único que creía tener todas las respuestas: Lennon, Jagger, en fin, el *rock* se erigía a sí mismo a través de sus creadores y seguidores como la respuesta a todos los problemas que azoraban al mundo.

En el nivel musical, cuando Bowie canta el tercer verso, se escuchan algunos golpes percutivos que evocan el sonido de un reloj indicando que el tiempo ha pasado y colocando la historia en el presente. El ritmo de los sonidos se arrastra un poco, como si le costara trabajo mantenerse. Es como si hubiera pasado mucho tiempo desde el exilio de Major Tom, los años de carrera de Bowie y el desarrollo del *rock*. Cuando el Camaleón canta "They got a message from Ground Control" se mete a la historia, la comienza. Ya no es el narrador quien habla, es un personaje que trae noticias del *Space Cadet*. En el segundo y tercer nivel el *Ground Control* vuelve a tomar su lugar como la representación de la industria discográfica que maneja tanto la carrera de Bowie como la dirección del *rock*. "Rumour" hace referencia a los rumores (*gossip*) alrededor de una estrella de *rock* y que siempre atraen al público.

En la cuarta línea Bowie introduce a un segundo personaje que responde "oh no, don't say it's true", manteniendo el ambiente del rumor. El primer personaje sólo habla de un rumor mientras que el segundo ya lo transformó en verdad. En cuanto al segundo nivel de interpretación Bowie hace una alusión al sencillo que representó un ascenso real al nivel de estrella en la época del *glam*, *Starman*. Esta canción forma parte del disco *Ziggy Stardust*. *Ashes to Ashes* se refiere específicamente a la parte de la canción en donde dos muchachos comentan emocionados la noticia que escucharon en la radio sobre la llegada de un extraterrestre a la Tierra. Esta parte también se desarrolla a través de un diálogo:

I had to phone someone so I picked on you.
 Hey , that's far out, so you heard them too!
 Switch on the TV we may pick him up on channel two. (Bowie, 1972)

La diferencia es que los dos muchachos de *Ashes to Ashes* saben que el rumor no trae buenas noticias, aunque en apariencia parezca así. En cuanto al tercer nivel se refiere, esto apunta que el estado actual de Major Tom/*rock* no era saludable. El rumor que anunciaba que el *rock* estaba muerto venía propagándose desde mediados de los setenta. Para muchos críticos, como Lester Bangs o Dave Marsh el espíritu del *rock*, rebeldía, independencia, etcétera, se estaba perdiendo ante la monstruosa comercialización de la que estaba siendo presa por parte de la industria discográfica. Esta idea se acentuó tras la "muerte" del *punk*. La opinión era compartida por muchos grupos

quienes no sólo lo expresaban en entrevistas sino también en sus canciones. El grupo *punk* neoyorquino The Ramones dejó testimonio de ello en su canción *Rock n'Roll Radio* incluida en el disco *End of the Century*, de 1980:

We need a change, we need it fast
 Before *rock* is part of the past
 'Cause lately it all sounds the same to me.

Bowie no pretendía quedarse atrás en este tipo de comentarios. En cuanto a la relación de *Ashes to Ashes* con dicha noción, declaró: "I was wrapping the seventies for myself, and that seemed a good epitaph for it-That we lost him". (Pegg, 2000, 22) Por supuesto se refiere a Major Tom, a su relación con el *star system* y al *rock*.

El arreglo se vuelve mucho más común en los patrones del *pop*. Bowie está a punto de presentar a Major Tom en la historia. En el verso "They got a message from the Action Man" parece que regresa al narrador, aunque aún podría tratarse de los chicos que comentan el hecho. Cuando Bowie canta "Action Man", vuelve a hacer una referencia a su pasado. En sus primeros años estuvo representado por Tony deFries y su compañía Main Man. Bowie sufrió un desfalco por deFries a lo largo de su relación legal, hecho que lo dejó casi en la calle. Sin embargo, fue él quien colocó al camaleón en el nivel de superestrella. Aunque en realidad, en la época de Ziggy, Bowie no contara con el dinero suficiente, deFries lo hacía aparecer ante las cámaras como toda una celebridad cuyos ingresos ascendían a millones de libras. Bowie consideraba esto como parte del acto de Ziggy pero nunca dejó de ser una apariencia. Por lo mismo, la primera declaración de Major Tom al Ground Control y a los medios es "I'm happy, hope you're happy too". En cuanto al nivel musical, esta oración es interpretada por Bowie y por sus músicos. Se escucha más de una voz. Tal vez Bowie quiso ilustrar la idea de que detrás de cada declaración existen otras voces. Por otro lado, también puede ser un apoyo a la idea de la multi-personalidad de la estrella de *rock* o bien, de Bowie. En el tercer nivel, durante los setenta el *rock* también debía guardar la apariencia de que ya no representaba una amenaza social pero al mismo tiempo seguía siendo un símbolo de rebeldía. Las casas discográficas se encargaban de cubrir los desmanes de sus artistas contratados y al mismo tiempo, cuando el *rock* se convirtió en un negocio de millones de dólares, también pagaban todos sus excesos. El objetivo era mantener las apariencias de lo próspero e inofensivo cuando los setenta están considerados como la época más salvaje del *rock* en cuanto a consumo de drogas y esparcimiento de los músicos.

Por otro lado, cuando Major Tom dice "I've loved all I've needed to love" habla de que su etapa de aprendizaje ha concluido haciendo una referencia al viaje del héroe. Después de atravesar diversos umbrales que lo harán madurar en diversos aspectos, el héroe debe regresar a su lugar de origen y transmitir de manera sencilla el conocimiento adquirido durante el viaje (Cf. Henderson, 1997, 91). Sin embargo, como apunta Joseph Campbell, "El héroe que regresa para completar su aventura debe sobrevivir el impacto del mundo". (1998, 207). Bowie logró superar su etapa con *Main Man* y se levantó. En cuanto a Major Tom y al *Rock*, no sucedía lo mismo. Hay veces en que el mundo no se interesa en lo que el héroe tiene que decir, o simplemente también ha cambiado durante su ausencia. Major Tom se encuentra en esa posición. En cuanto al *rock*, era evidente que el medio estaba más interesado en lo glamoroso y en vivir de sus obras que en transmitir un nuevo mensaje de amor. El público atravesaba por una etapa hedonista y no estaba interesado en comprometerse con un nuevo movimiento social que "amó todo lo que necesitó amar" durante los sesenta. *All you need is love* estaba ya agotado. Qué mayor prueba que la muerte del *punk*...

Sería unos años más tarde cuando el sector de los músicos, ya acomodados en la popularidad y el éxito financiero, se interesara nuevamente por las causas sociales. Con el verso final de esta estrofa "Sordid details following", Bowie anuncia el desenmascaramiento de Major Tom. En el primer nivel, el personaje no será más un héroe, el *rock star* está a punto de mostrar su verdadero rostro. En el segundo, Bowie pretende confesarse; en el tercero, exhibir lo sórdido del *rock*. El *Space Cadet* está dispuesto a hacer lo necesario para regresar a su lugar de origen. No importa si tiene que derrumbar uno que otro mito en torno a su figura.

En el tercer verso, la progresión musical retoma la estructura rítmica establecida en la sección que acompaña la primera estrofa con una diferencia. El segundo plano lo ocupa un sintetizador que produce acordes sostenidos cuyos tonos son los mismos que produce el bajo. Durante toda la estrofa, también en segundo plano, se escucha a Bowie hablar detrás de cada línea cantada, pero las palabras son ininteligibles. La voz principal se vuelve más lastimera.

Cuando Major Tom hace referencia al "shrieking of nothing", Bowie exalta los valores de aislamiento y soledad de la figura del *Space Cadet*. Pero es hasta esta canción cuando dejan de ser agobiantes. La melancolía del viajero rebasa el punto emocional y comienza a manifestarse en un plano físico. Major Tom sufre un deterioramiento corporal. "I ain't got no hair". Puede decirse que está llegando al nivel de la bilis negra. Y aunque no

ha perdido la esperanza de sentirse mejor, "to kick" en este sentido debe tomarse como resistir o mostrar oposición, "the planet is glowing". Al emplear el presente simple se establece un hecho: el planeta brilla, lo cual puede ser una paráfrasis de *Planet Earth is still' blue and there is 'still' nothing I can do*. El héroe ha sido rebasado por aquel oponente que no esperaba, su propio contexto. En el segundo nivel, con el verso "I ain't got no money and I ain't got no hair", Bowie habla de la época posterior a Main Man cuando prácticamente estaba arruinado. Ya no contaba con la imagen andrógina de Ziggy y debía buscar un cambio. La época del personaje que aparentaba ser a *synthetic picture of a Jap girl* con todo y su *screw down hairdo* había quedado atrás, *he ain't got no hair, no more*. Esta imagen ya no lo satisfacía artísticamente. Fueron años difíciles para el camaleón pues cayó en una dura depresión y se volvió adicto a las drogas duras, en especial a la heroína y a la cocaína. Y aunque muchos fueron los intentos por *kick the drugs, The planet*, el mundo del espectáculo, *is glowing*, lo mantenía en esa dinámica. En el tercer nivel, los dos primeros versos de la estrofa representan lo ilusorio del mundo del espectáculo y el vacío detrás de la imagen. Los placeres son ilusorios, *just pictures of Jap girls in synthesis*. Y aunque se tenga la intención de abandonar esa dinámica, las cosas seguirán igual, tal y como el último verso parece indicar.

Por primera vez en la canción se presenta un preámbulo entre una sección musical y otra. Cuando Bowie canta "glowing" su voz lleva el efecto llamado *delay*, el cual provoca que un sonido se repita varias veces. Los intervalos entre las repeticiones, o sea, el retraso, pueden ajustarse al gusto. En esta canción, el efecto en la voz propone la imagen de alejamiento. Como si la voz de Major Tom se perdiera poco a poco en el espacio; este alejamiento puede considerarse también como un distanciamiento. Major Tom cede su lugar como narrador de la historia a otros personajes, de la misma manera en que en que el tercer verso cede su lugar al coro. El arreglo musical del coro sólo difiere del verso en cuanto a que las notas que la componen son similares a las de la figura de la melodía. Ésta y la letra del coro se asemejan a las rondas infantiles populares, o *skipping-games* que por lo general cuentan una historia. Las letras de estas obras incluyen personajes y motivos míticos y/o folclóricos. En su *nursery-rhyme* Bowie emplea personajes y motivos míticos del *rock*: Major Tom y su adicción a las drogas. Parecería que un motivo como las drogas está fuera de lugar de una ronda infantil. No obstante, muchas de estas rondas incluyen motivos macabros cuya intención es enriquecer el tono lúdico. Se pueden citar las canciones *Yo tenía diez perritos*, del dominio público, o bien *Soy cojo de un pie* de Armando Torres. En la primera obra el narrador, un niño, cuenta

como va perdiendo a sus mascotas a través de una serie de accidentes hasta quedarse sin nada. En la segunda, las reglas del juego establecen que los niños deben imitar diversas formas de cojera y dar saltos en un pie mientras se canta la canción que hace referencia a las reglas y nombre del juego

Soy cojo de un pie
Manco de una mano
Tengo un ojo tuerto
Y el otro apagado

El hecho de que Bowie cante acompañado de sus músicos en esta sección acentúa la referencia a los *skipping-games*. De hecho el "we" hace alusión a una voz infantil. La letra del coro termina por derrumbar la imagen épica del cadete reduciéndolo a un patético dependiente de los fármacos al cantar "we know Major Tom is a junkie". Entonces el we puede considerarse como el público que se compadece de la situación del viajero/estrella de rock. "All-time" es una expresión idiomática que hace referencia al comparativo gramatical que indica que la cualidad de un sustantivo es la mayor, o la más intensa, etc. por su parte "low" puede considerarse como la expresión idiomática se que refiere a un estado depresivo. El Major Tom está colgando en el cielo, mantiene su categoría divina, sin embargo es presa de una gran depresión.

En cuanto al segundo nivel se refiere, aparte de la clara declaración de su dependencia a las drogas que desarrolló mientras vivía en "Heaven's high" (una paráfrasis de *City of Angels*),⁴ cuando Bowie canta "funk to funky" hace una alusión a las transformaciones por las que ha pasado su música. En este caso "Hitting an all-time low" se refiere a su depresión, pero también al éxito que alcanzó su disco *Low* entre la crítica especializada y su público. Dicha grabación se realizó en Europa durante la época en la que el Camaleón buscaba desintoxicarse.

El tercer nivel sugiere con "ashes to ashes", al igual que en los otros dos la muerte del rock. Con "funk to funky" se refiere a las nuevas tendencias que han salido de él y lucen mucho más refrescantes. La dependencia del rock, o bien la droga del rock en los setenta, es el *star system*, el cual lo ha colocado como un ente inaccesible en lo más alto del firmamento pero que al mismo tiempo le ha quitado toda esencia. Lo ha dejado hueco "Hitting an all-time low".

Al momento en que Bowie canta los dos últimos versos del coro, el tono de la canción comienza a subir, lo cual intensifica la subida al cielo que propone la letra. Pero cuando se escuchan las palabras "all-time low", la estructura de la introducción comienza a repetirse debajo de éstas. Bowie aprovecha la situación para bajar el tono al ir

cantando la frase subrayando el mensaje de este segmento. La extensión es similar a su original. En el ciclo final, se escuchan algunos sonidos guturales abstractos seguidos de un grito ronco, como si Major Tom estuviera sufriendo.

Este sentimiento queda subrayado con los primeros cuatro versos de la estrofa que abre con "Time and again I tell myself", pues es una descripción de la dificultad de Bowie y el Major Tom para mantenerse sobrios. El primer nivel y el segundo coinciden. Sin embargo, puede decirse que la narración de este segmento corre a cargo del cadete. A través de esta confesión, el héroe/estrella de *rock*/Bowie acepta su condición humana. La oración "I'm stuck with a valuable friend" se refiere a la dependencia a la morfina, en el caso de Major Tom y a la heroína en el de Bowie. La morfina se emplea en el ejército, la armada y la marina para aliviar el dolor de los heridos en combate, ya que adormece los sentidos. No es raro entonces que el cadete la empleara para aliviar su dolor cósmico. La repetición de "I'm happy, hope you're happy too" tiene entonces una connotación sarcástica. En el caso del *rock*, se ilustra cómo es incapaz de romper su asociación con la industria. En los tres niveles el protagonista ha quedado deslumbrado "one flash of light", por algo que a la larga les ocasionará la muerte sin dejar huella, "a non-smoking pistol".

El quinto verso se presenta de la misma manera que los anteriores, sin preámbulo. La estructura es similar a la del tercero, que es en donde la voz de Bowie se hacía más lastimera. Este elemento también se repetirá en la melodía correspondiente, sólo que esta vez la intención será mucho más aguda ya que la quinta estrofa contiene el climax de la historia. Los versos "I never done good things/ I never done bad things/ I never did anything out of the blue, woh-o-oh", representan la opinión de Bowie: "a continuing returning feeling of inadequacy over what I've done". (Pegg, 2000, 22) En sí, resume en unos cuantos versos el *leit motif* de su carrera y en otras el sentimiento que la situación de ese momento; finales de los setenta, principios de los ochenta le provocaba. Bowie dice que los versos "Want an axe to break the ice/want to come down right now" reflejaban "A yearning to demolish the frozen emotions and paranoid isolation to which he had fallen victim". (Pegg, 2000, 22) Bowie se consideraba una víctima por todo el movimiento generado a su alrededor en Londres, el *new wave*. Aunque se sentía a gusto por el reconocimiento, sentía que la idolatría lo iba a encasillar en un momento determinado impidiéndole abandonar la posición e imagen conseguida. "Wanna come down right now" es la renuncia de Major Tom al estatus de héroe asumido. Ya no quiere estar en esa posición. La soledad lo consume. El *rock star* quiere ser nuevamente mortal.

En el nivel musical Bowie acentúa su mensaje. Dobra su voz para enfatizar la polifonía de todos los niveles. La segunda voz, sin embargo, sólo repite lo que se canta cada vez que termina un verso. Con esto le otorga un sentido esquizofrénico a su personaje. No sólo él habla, también otras voces en su cabeza, "the little green wheels". Es importante especificar que la segunda voz no canta, sino que dice las oraciones en un tono medio grave. En cuanto al primer y tercer nivel, los dos primeros versos proponen que las acciones del *Space Cadet/rock* carecen de carga moral; son cosa del pasado, independientemente de que cada paso que se dio haya sido planeado, "I never did anything out of the blue", desde el lanzamiento de un cohete o un disco hasta la mascarada de Ziggy Stardust. Los niveles de interpretación en los que se desarrollan el *Space Cadet* y al mundo del *rock* dentro de *Ashes to Ashes*, se empatan en el destino de Major Tom, víctima de su propio heroísmo. Refiriéndose a la suerte del *Space Cadet* y a todo lo que éste representa Bowie declaró en la misma entrevista de 1980 a la revista *NME*:

In "Space Oddity" we had a blast of American technological know-how shoving this guy up into space, but once he gets there he's not quite sure why he's there. And that's where I left him. Now we've found that he's under some kind of realization that the whole process that got him up there had decayed, was born out of decay; it has decayed him and he's in the process of decaying. But he wishes to return to the nice, round womb, the earth, from whence he started. (Pegg, 2000, 22)

Cuando Bowie habla del proceso que llevó al *Space Cadet /rock star /rock* donde se encuentra se refiere al *star system* y a la industria. Como se mencionó, muchos músicos, críticos y público de este estilo musical los culpan de la decadencia del mismo. Pero también reconocen que ellos mismos, los músicos, Bowie, forman parte de la energía que desencadenó el declive. Cuando Major Tom dice "Want to come down right now" no sólo pide regresar a su lugar de origen, también establece que su caída/descenso parte de una voluntad propia.

La coda propone el fin de un ciclo. El comienzo es el final y viceversa; ambas secciones musicales son similares. La letra entra en el segundo compás de la conclusión y se repite cinco veces. Conforme avanza la música, la voz se va desvaneciendo cediendo el primer plano a una melodía interpretada por el sintetizador. Esta figura termina con una nota muy aguda. La canción también se desvanece. La letra recupera el tono de la fábula, si el principio ubicó la historia en un pasado mítico, la conclusión cumple con las características de esa forma alegórica. Los personajes, en este caso los niños y el público, establecen el mensaje final o la moraleja en forma de epigrama. En las líneas "My

mamma said to get things done/ You better no mess with Major Tom". Bowie parafrasea uno de los *skipping-games* tradicionales de la lengua inglesa: My mother said, I never should/ Play with the gypsies in the wood (cf. Pegg, 2000, 23). Tal vez Bowie hacía una última referencia a quienes manejaban la industria. En cuanto al asunto de la rima infantil Pegg añade que "in view of the video it's worth noting that the poem continues 'I went to the sea – not ship to get across', and concludes 'Sally tell my mother I shall never come back'" (2000,23). Estas alusiones nunca se dicen verbalmente. Están implícitas visualmente en la secuencia que cierra el video. En ella Bowie, vestido de Pierrot, camina por la costa junto a su supuesta madre. Está impávido y silencioso mientras su madre pareciera aconsejarlo. El no decir estas últimas líneas o no cantarlas hacen que la canción respete la estructura de una fábula y, al mismo tiempo, añade una última noción: que Major Tom, nunca regresó del espacio.

Por supuesto que la moraleja en las líneas finales de *Ashes To Ashes* es un poco distinta a la que la rima infantil establece. Se dirige al mismo mundo del *rock*, si no se quiere formar parte de la decadencia que ofrece la industria, se debe establecer una distancia entre la inocencia de una propuesta, su crudeza, y la imagen exagerada en la que se envuelve para venderse. El camaleón reduce despiadadamente a uno de los temas-personaje más representativos y ricos de la música *pop* a una simple investidura que debe desecharse. (Véase lámina 12).

TESIS C N
FALLA DE ORIGEN

110-A



12. Bowie despojándose del atuendo del *Space Cadet*

110-B

Encore

Ground to Major, bye, bye Tom
Death the circuit, countdown's wrong.
 Neil Tennant, Pet Shop Boys

Conclusiones

A lo largo de la tesis se observa que la obra de Barrett, así como la de Jagger y Richards, aportaron elementos seminales para el desarrollo del *Space Cadet* que influyó por décadas al *pop* inglés. Heredaron como temas recurrentes los rasgos del personaje y muestran la influencia de Coleridge, Tolkien y Shelley como base para la elaboración de los temas que darán forma al *Space Cadet*. De entre estas dos canciones, la obra más representativa es *Astronomy Domine*. La escena *pop* psicodélica, contexto dentro del cual se elaboró *Astronomy*, así como la vida y visión de Syd Barrett del artista y de sus procesos creativos, fueron elementos clave tanto para la construcción del *Space Cadet* como para su establecimiento en un lugar privilegiado de la cultura *pop*.

Por su parte, David Bowie otorga la calidad de héroe de masas al protagonista de *Space Oddity* al darle nombre, rango y un contexto histórico paralelo a los acontecimientos suscitados en el momento de su creación. Pero la inclusión del valor melancólico es indudablemente su mayor aportación a la figura. A través del tratamiento que Marc Bolan hace en su canción *Cosmic Dancer*, el paralelo entre *Rock Star* y *Space Cadet* queda establecido por completo, pero además, al plasmar en este trabajo una especie de autorretrato, o bien, de autobiografía, imprime el último rasgo importante de personalidad en la figura del *Space Cadet*: el mesianismo. *Satellite of Love* es una reflexión sobre la visión del artista de la forma en que el público percibe a la estrella de *rock* y al *star system*. Por su parte, la canción de Elton John, *Rocket Man* es un ejercicio de aproximación al tema-personaje en el que el autor toma como base lo establecido por Bowie en *Space Oddity* para crear su propia versión.

Más adelante se contemplan dos de los trabajos más complejos relacionados con el viajero espacial. Por un lado, Bowie retoma su antiguo personaje, Major Tom, y lo reconfigura, aplicando elementos de diversas disciplinas y teorías artísticas. Conceptos como la obra dentro de la obra, el mundo como un escenario, la máscara, el andrógino, el crítico como artista, el *camp* y la subcultura de los platillos voladores se mezclan para dar forma a *Ziggy Stardust*, el personaje más representativo de la escena *glam rock* de los setenta y la versión más elaborada del *Space Cadet*. De esta manera, Bowie transgrede y amplía los límites del *rock*. Por otro lado, Roger Waters, con su obra *The Wall* y su protagonista *Pink*, reta a su público a cuestionar la autenticidad del discurso que el grupo

presenta en el disco en donde se incluye esta canción; la legitimidad del *rock star* como artista, del *rock* como medio artístico honesto y la supuesta posición pasiva que una audiencia muestra ante una obra intelectual. Se hace hincapié en la forma en que el *rock* adopta en los ochenta la nomenclatura y algunos conceptos idealizados del romanticismo para aplicarlos a una nueva tendencia musical muy influenciada por el movimiento *glam rock*. En el *new wave* inglés, los *new romantics* producen obras musicales influidas principalmente por el trabajo de David Bowie y en particular su versión del *Space Cadet*. Partiendo de esta añoranza, Peter Schilling reúne la noción de lamento y de idealización de las figuras míticas del periodo clásico del *pop* a través del concepto de reescritura en su canción *Major Tom (coming home)* aun a costa de una copia parca del original. En *Ashes To Ashes*, obra que cierra este estudio, David Bowie establece una alegoría del desarrollo que el *rock* había tenido hasta ese momento en una especie de reescritura o continuación de su *Space Oddity*. Bowie hace una crítica y una burla de quienes ven todavía con solemnidad y melancolía el espíritu desgastado del *rock* y busca, por medio de esta sátira, derrumbar el mito alrededor del *rock star* como personalidad a la cual hay que rendirle culto.

Las reflexiones en torno a la figura del *Space Cadet* abren la puerta a un análisis teórico que permita observar con claridad cómo es que funciona como un tema-personaje con base en lo que Luz Aurora Pimentel contempla en su estudio tematólogico. Así pues, no es contradictorio hablar del tema de Fausto, de Electra, de Salomé, o en este caso, del *Space Cadet*, ya que en ellos convergen los conceptos tematizados que seleccionan y orientan el contenido posible de otros nuevos textos. Entonces, los motivos que constituyen al *Space Cadet* son: la cápsula espacial, los paisajes interplanetarios, la imagen del planeta de origen a la distancia y el público. Los temas-valor agrupados son la soledad, la nostalgia, la melancolía, la enajenación, el aislamiento, el mesianismo y la incapacidad de acción.

De acuerdo con Pimentel, los temas-personaje se construyen a partir de un texto original, un mito o una leyenda que luego se toman como materia. La tradición literaria, al definirlos, los convierte en una especie de esquema de orden pretextual. Puede observarse que varios autores de canciones *rock* y *pop* han recurrido a estos esquemas literarios para elaborar una visión particular del tema- personaje seleccionado. Así como hay un Satanás de Milton y un Mefisto de Marlowe, también hay un adversario de Jagger y Richards y un contratista de Sting. Aunque cada uno de estos temas-personaje guarden valores o motivos similares, las variantes empleadas al momento de su construcción

serán lo que les otorgue una identidad propia. Pimentel lo establece de la siguiente manera:

No obstante, la cristalización de la historia, mito o leyenda no implica necesariamente una significación fija o predeterminada para todas sus realizaciones; por el contrario el tema – especialmente el tema-personaje – se nos presenta como un esquema ideológicamente vacío, susceptible de proyectar los más diversos contenidos. (1993, 217)

Esto se puede aplicar del mismo modo al *Space Cadet*. Aunque este tema-personaje cuente con características propias que lo definan como tal, cada autor puede integrar una nueva perspectiva del mismo. Por ejemplo, el primer *Space Cadet* de David Bowie cuenta con un nombre propio, es más solemne y reflexivo, mientras que el de Elton John no fue "bautizado"; se muestra como un hombre común y corriente, y sobre todo nostálgico por su hogar. Aunque cada autor juegue con diversos motivos o valores en su construcción, debería mantener aquellos elementos que brinden la esencia del tema-personaje. Dice la doctora Pimentel:

Debido a que los temas-personaje, a diferencia de los temas-valor tienen un grado más alto de prefiguración, una especie de "perfil narrativo", es imposible "vaciarlos" totalmente de los contenidos ideológicos que marcan las versiones anteriores. (1993, 217)

Un Fausto no puede ser tal sin el pacto de sangre, mientras que el elemento diabólico o la sed de conocimiento pueden estar más presentes en determinada versión que en otra. El *Space Cadet* debe hacer su viaje solo. Si se ha de presentar un contacto con alguien más, éste no debe ser físico, pues los temas-valor incluidos perderían sentido.

Pimentel sostiene que en los temas-personaje se observa la tensión entre los nuevos investimentos de orden semántico e ideológico a los que se somete un tema-personaje y la "memoria intertextual" de los anteriores. Aunque el desarrollo de la figura del *Space Cadet* haya sido infinitamente más rápido que el de un personaje literario como Salomé se puede notar dicha tensión en las diferentes aproximaciones que se han hecho a este tema-personaje. A partir de esta tensión, Pimentel apunta que

Los temas-personaje son una verdadera caja de resonancia intertextual. Si bien es cierto que los don Juanes románticos, por ejemplo, son más afines a los Faustos y Prometeos románticos que al Don Juan de Tirso de Molina, también es cierto que toda versión de Don Juan declara su filiación a una tradición, a un esquema narrativo fijado por la tradición y, por lo tanto, que toda nueva versión de un tema personaje entabla un diálogo significante con todas las que le preceden. (1993, 218)

En cuanto al *Space Cadet*, se puede ver de la siguiente manera: uno de los personajes de la cultura *pop* que puede nombrarse como la influencia directa de este tema-personaje es David Bowman, de la película de 1969 dirigida por Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey*. Sin embargo, el viajero propuesto por Marc Bolan en *Cosmic Dancer* hace una fuerte alusión al Jesús bíblico, mientras que el de Bowie en *Space Oddity* hace lo mismo con *An Irish Airman Foresees His Death*, de W.B. Yeats. En palabras de Harry Levin, un tema

is thus an avenue for a progression of ideas. Themes like symbols, are polysemies: that is, they can be endowed with different meanings in the face of different situations. This is what makes an enquire into their permutations and adventure in the history of ideas. (Citado por Pimentel, 1993, 219)

Pimentel agrega que aunque el esquema de la *historia* que sigue Don Juan es más o menos la misma en sus diversas versiones, se pueden observar "desplazamientos en la carga temática".¹ Como ejemplo puede observarse de la condena en Tirso, a la salvación en los don Juanes románticos, o bien, del abandono a la suerte en el Major Tom de Bowie al reconocimiento del hogar en el de Schilling. Los desplazamientos intrínsecos en la carga temática son según Pimentel, "una forma de articulación ideológica de un material temático de naturaleza pre-textual." (1993, 219)

Un último aspecto a considerar con respecto a los temas-personaje en el análisis de Pimentel es la recursividad (que como ya se ha visto también está presente en los motivos), si es que hay una clara asimilación entre tema y personaje, no se concibe un tema si no es por su recursividad. Don Juan, como el *Space Cadet*, no sería tema si no fuera por todo lo que se ha generado a su alrededor. A partir de esto, Pimentel sugiere que "actorialización" o lo que es lo mismo, "individualización del concepto" y "recursividad" son elementos de definición mucho más pertinentes que la oposición abstracto *versus* concreto.

Para hacer más clara la diferencia entre tema y motivo, Pimentel repara en las particularidades de los motivos y su relación con los temas-personaje, y después ofrece los distintos grados de figuración que tienen los temas. En cuanto a los motivos, para comenzar ofrece una cita de Greimas de donde obtiene una definición más precisa: los motivos son

unités figuratives transpharistiques, constituées en blocs fixes...formes narratives et/ou figuratives autonomes et mobiles, susceptibles de passer d'une culture à l'autre, de s' intégrer dans des ensembles plus vastes, en pendant partiellement ou totalement leurs significations anciennes aux

profit d'investissements dérivantes ou nouveaux. (e ideológicos, añade Pimentel, 1993, 219-220)

Estas formas narrativas y/o figurativas aparecen en distintos grados de abstracción que se pueden clasificar de la siguiente manera:

- a) Como *idea* o *concepto* abstracto ("la rebelión" o "la alineación" en el caso del *Space Cadet*). Puede que aquí se genere una confusión con el mismo concepto como tema-valor, sin embargo, se puede hacer una diferencia de acuerdo al grado de figuración.
- b) Como situación de base. "Un segmento de la trama" que en la obra se presenta como un *programa narrativo potencial*. Por ejemplo, "la oposición entre padre e hijo", en el caso del tema de esta tesis, "el viaje interplanetario" o bien "la contemplación a través de la ventana de la cápsula".
- c) Como espacios u objetos que se presentan como *programas descriptivos potenciales*. ("la casa embrujada", "el cisne", "el laberinto", y en tanto al viajero espacial "la cápsula", " los paisajes estelares" o "planetarios", el mismo "cosmos").
- d) Como *imagen* recurrente (palabra o frase) que puede incluso convertirse en *leit-motif*, imagen por asociación implica un concepto. (cf. el "Agenbite of inwit" en el *Ulysses*, de Joyce; el "nothing" en *King Lear* y en cuanto al *Space Cadet*, el "coming home" de Schilling).
- e) Como topos: Cristalización *verbal* de la idea (*locus amoenus*, "mundo como teatro", "la vida es sueño" y en el contexto del cadete, "*planet Earth is blue*") Estas frases u oraciones, aparecen dentro del cuerpo de una obra, no como *leit motif*, sino como la concentración de una idea trascendente a desarrollarse a lo largo de ésta. (Levin citado por Pimentel, 1993, 220)

En cuanto a los temas, Pimentel establece que sin dejar de ser abstractos en tanto que materia pre-textual, éstos van desde el simple concepto, o sea tema-valor, hasta su individualización en los temas personaje. No todas las clasificaciones funcionan para la figura del *Space Cadet*, de hecho, la única que se adapta es la de los temas de *situación*, en donde los valores tienen una mayor fijación (no son tan libres como los anteriores) pues individualizan situaciones de base o programas narrativos potenciales, tales como el tema de Antígona, en donde se desarrolla un conflicto entre lo divino y lo humano.

Los valores y conceptos que definen el conflicto del *Space Cadet* (o la situación) de este personaje parten del dilema establecido por la relación entre el *rock star* con el

público y el *star system*. Esto es, aceptar una posición de *divinidad* frente a un público que lo idolatra abandonando todo vestigio de *humanidad* que lo delate como simple mortal. A partir de esta situación los valores de soledad, melancolla, enajenación, etcétera, se desarrollan en el *Space Cadet*. Fuera del contexto del *rock*, ya sea en el cine o en la literatura, el *Space Cadet* es sólo un tema de *héroe*. Pimentel dice al respecto:

Bajo la cobertura de un nombre propio, un tema-personaje es una síntesis de diversos motivos y de temas valor, ordenados e interrelacionados de tal manera que dibujen un perfil narrativo que le confiera identidad al tema. (1993, 221).

Cada una de las actualizaciones del tema-personaje puede hacer hincapié en uno u otro valor; es decir, uno de los temas valor tendrá un peso mayor; será en el que descansa la carga temática y por lo tanto la orientación ideológica de la obra.

Como se observó, las aproximaciones que recibió el *Space Cadet* entre los años 1967 y 1973 definieron los valores y motivos que habrían de configurarlo como tema-situación. Pasó de un estado contemplativo a uno reflexivo; de ser un simple retrato del proceso creativo de un músico de *rock* a una descripción de las consecuencias que sufre un individuo que vive de los frutos del *star system*. Por otro lado, las versiones producidas entre 1979 y 1983 ofrecen una reflexión teórica acerca de los valores y motivos que integran a este tema-personaje.

Partiendo de estas consideraciones Pimentel precisa el concepto de Harry Levin de "desplazamiento de carga temática":

En un tema-personaje coexisten en distintos grados de actualización y de jerarquización varios conceptos o temas valor. Es evidente que ciertas reelaboraciones pondrán el énfasis en uno más que en otro. Es por ello que en las diversas realizaciones de un tema-personaje se observan desplazamientos en la carga temática; estos desplazamientos de un tema valor a otro tienen, en sí un fuerte valor ideológico. El don Juan de Tirso se condena, el de Zorrilla se salva. En el sólo desplazamiento de carga temática queda implícita toda una postura ideológica. (1993, 221)

Esto también puede verse ampliando el ejemplo del Major Tom de Bowie y el de Schilling. La decisión del personaje de *Space Oddity* por abandonarse en el espacio es el resultado del sentimiento de impotencia generado por su imposibilidad de acción, mientras que la decisión que toma el protagonista de la canción de Schilling nace de la idea de hacerse uno con el cosmos, para él su hogar no está en la tierra sino en el espacio exterior. En sus consideraciones finales, Pimentel escribe:

Si el tema-personaje es una unidad compleja resultado de una combinatoria, el motivo en cambio se presenta como unidad simple ya sea en forma de micro relato o de figura. La situación de base no es otra cosa que un programa narrativo potencial. (1993, 221-222).

Algunos ejemplos son los personajes creados por Bowie: Major Tom y Ziggy Stardust. Ambas aproximaciones mantienen los valores y motivos esenciales del tema-personaje del *Space Cadet*, la soledad y la melancolía entre otros, así como la situación base, el viajero alejado de su hogar. Sin embargo, debido al desplazamiento que se da en cuanto al hado de cada uno de estos personajes, Bowie puede establecer dos cargas ideológicas distintas. Los dos son astronautas enviados a cumplir una misión pero uno viene de la Tierra y el otro de Marte. Mientras que Major Tom se pierde en el espacio, Ziggy Stardust llega a la Tierra, y si bien nunca se sabe si este planeta era su destino original, parece no importarle pues su desarrollo es a partir de este nuevo escenario. Pimentel añade:

Un tema personaje puede considerarse también como la combinación de varios motivos, ya que en su sentido más abstracto hay un punto de coincidencia en la significación de tema-valor y de motivo. (1993, 222)

Debido a que los motivos son unidades simples, su libertad de inserción, así como su capacidad de traslado, son mayores. Vagar en el espacio, en tanto que programa narrativo potencial, es esencial para la identidad del tema del *Space Cadet*, pero si se toma como una unidad transfrástica más o menos fija, mantiene su autonomía aun cuando se encuentra incluida en diferentes contextos que nada tienen que ver con ese tema-personaje sin que por ello pierda su identidad como motivo. El mismo motivo puede verse en canciones como *Yellow Submarine* (1966) de The Beatles o en el disco de The Orb *Adventures in the Ultra World*. (1991) Ninguno de estos trabajos tienen que ver con el *Space Cadet* y no por ello vagar por el espacio pierde su identidad como motivo.

Debe considerarse con cuidado que el *Space Cadet* sea una figura tan trascendente del *rock*, la cultura del ruido. El reino de este viajero es el espacio exterior, el único lugar en donde rige el silencio absoluto. Esto abre una serie de posibilidades que invita a la reflexión. Sin embargo, está visto que el espacio en donde se desenvuelve esta figura hace referencia a la visión medieval de la música de las esferas de acuerdo a la aproximación inauguradora de Syd Barrett. Siendo el *pop* justo eso, música popular, el escucha medio no tendría por qué saberlo. Evidentemente es una insinuación al escucha iniciado no sólo en la lírica del *pop* sino en la tradición literaria británica. En sus orígenes,

la lírica *pop* requería del escucha cierta noción del contexto social o cultural a la cual el autor hacía referencia para poder disfrutarla más. Si se carecía de éste, la canción funcionaba como difusor de dicho contexto. Si se desea hacer una buena apreciación de una obra nacida a mediados de los sesenta o posterior, se debe contar con una noción mínima de los personajes, valores y motivos empleados hasta entonces en el medio. Aunque no haya que entrar de lleno a un ámbito académico para hacer un análisis del mismo, sí se debe contar con el conocimiento básico acerca de su contexto para leer o escuchar con propiedad el texto, o bien, el fondo que el autor pretende hacer llegar a su público. De otra manera se estaría recibiendo una idea incompleta y se corre el peligro de desviar su sentido en una dirección totalmente equivocada.

Es evidente que se puede hacer toda una clasificación de géneros en la lírica con base en la estética de cada escena y movimiento gestado dentro de la música *pop*. Las posibilidades son tales que se puede hacer un estudio como el presente; o alguno que contemple la forma en un género determinado o bien la semántica e incluso la semiología del *pop*. Uno de los mayores logros del *pop* es poder tomar elementos tradicionales literarios que combinan los fondos artístico y tradicional de acuerdo a la definición a la que llega Cutler para la creación de una nueva estética. Sin embargo, la lírica *pop* sólo será un tipo de *literatura* en cuanto a que no es un fin en sí mismo sino una parte de una obra completa.

Es difícil pronosticar el tipo de evolución que la lírica *pop* seguirá. Debido a las nuevas tendencias musicales, como la música electrónica, en donde la parte instrumental predomina a veces hasta en un cien por ciento, el desarrollo de la lírica se ha estancado, volviéndose casi inexistente. El único género en el rubro de la lírica *pop* que mantiene cierto desarrollo en la forma y el fondo es el *rhyiming* o *mcing* del *hip-hop*, pues es el último que ha generado toda una estética, valores, motivos y códigos narrativos. Por supuesto que éstos son propios de una tradición afroamericana y aunque se encuentren ciertos coqueteos con elementos propios del *rock*, sus preocupaciones son otras. Aunque el *rock* tenga raíces negras está muy en deuda con la cultura anglosajona y tuvo su último momento brillante, en cuanto desarrollo lírico, con el *grunge* hace diez años. Las nuevas tendencias dentro de la música *pop* le han desplazado del lugar predominante que ocupaba dentro de ésta. Curiosamente, la figura del *Space Cadet* ha sobrevivido, pero su aproximación más valiosa ocurrió en el campo de la *persona*, no en el de la lírica. Sus valores y motivos han sido explotados adecuándose al contexto de la estética *pop*, no sólo en la música sino en los nuevos medios para producirla, así como en la moda.

A lo largo de la última década del siglo pasado estos motivos y valores se pueden encontrar en los trabajos de autores tan disímboles como *Primal Scream*, *Aphex Twin* o *Jamiroquai*. De hecho, el mejor ejemplo de la adopción en la persona se encuentra en el *DJ*. El nuevo guía del viaje, en el sentido que Syd Barrett imprimió en *Astronomy Domine*, encerrado en su cápsula, solitario y aislado de la multitud que idolatra sus movimientos, ha arrebatado a Bowie la imagen de Major Tom de *Space Oddity* y guía el ritmo y movimiento de las personas a su alrededor tal y como pretendía el *Cosmic Dancer* de Bolan.

El *Space Cadet* es el Ícaro contemporáneo que no se conforma con poder volar sino que mantiene una dirección mortal en su intento por llegar *Higher Than The Sun*. Es el condenado a la eterna melancolía por su deseo de distinguirse de los demás *Breaking Into Heaven*. El es el aspirante a la divinidad, que humildemente proclama ante quienes lo observan elevarse: *I Gotta Be Adored...*

TESIS C'N
FALLA DE ORIGEN

TESIS C: N FALLA DE CR: GEN

Notas

Introducción

- ¹ El término *popular* será explorado en el primer capítulo de esta tesis.
- ² Hay quien considera que el coqueteo que la música popular tiene con el mundo lucrativo y con el mundo de los medios de comunicación rebaja las aspiraciones artísticas que dicha música pretende alcanzar.
- ³ Tony Palmer, citado en el booklet del disco *Yellow Submarine* p. 4.
- ⁴ Lester Bangs: These are people who want you to write sanctimonious stories about the genius of rock stars. And they will ruin rock 'n' roll, and strangle everything we love about it, you know? 'Cause they're trying to buy respectability for that is gloriously and righteously dumb. You're smart enough to know that. And the day it ceases to be dumb is the day it ceases to be real, right? And then it just become an industry of cool. (Crowe, 2000, 19:28-19:51)
- ⁵ Si se despoja a la mayoría de las canciones del *rock* y del *pop* de la música con el objetivo hacerlas pasar o analizarlas como poemas, las carencias que mostrarán al ser medidas con la misma vara que se mide el trabajo de cualquier poeta reconocido serán significativas.
- ⁶ Se le llama Letra a los versos que son cantados en una canción. Esto se verá con mayor profundidad en el primer capítulo de la tesis.
- ⁷ Definición que presenta Luz Aurora Pimentel en su artículo Tematología y Transtextualidad.

Capítulo 1

- ¹ El análisis de Cutler tiene su base en teorías marxistas. Se enfoca sobre todo a los medios de producción. De aquí sólo se toman los rasgos que convienen a este trabajo para establecer un término apropiado para el desarrollo posterior del mismo.
- ² "Clásico", en este contexto, se refiere a toda la música compuesta para concierto de sala, por más moderna que esta sea. Por lo mismo, mucha gente, erudita o simplemente aficionada, toma la propuesta artística de la música popular como menor debido a que aparentemente no cuenta con un aparato académico que sostenga su propuesta estética o discursiva.
- ³ Existen dos tipos de productores en el ámbito musical. El ejecutivo y el musical. El primero es quien aporta el dinero y establece los tiempos en los que un producto (un disco) debe realizarse. El productor musical es quien dirige la manufactura artística del producto (ya sea un disco o una canción). Si se vale establecer una analogía, un productor musical es para un disco lo que un editor para un libro.
- ⁴ En ocasiones el coro antecede a los versos.
- ⁵ Modismo en inglés que se refiere a un arreglo orquestal.
- ⁶ Algunos ejemplos de estas figuras son: En cuanto a la radio, *Radio Ga-Ga* de Queen, *Rock 'n' Roll Radio* de los Ramones y *Video Kill The Radio Star* de Buggles. En cuanto al Gusano se pueden mencionar *The Wall* de Pink Floyd y *Anti-Christ Superstar* de Marilyn Manson y del Teenager cualquier canción bubblegum de los cincuenta como *Teen Angel* y *Why Must I Be A Teenager in Love* de Fabian.

¹ Los dos términos mencionados, motivo y tema han generado grandes discusiones en las escuelas alemana y anglosajona. Pimentel prefiere concentrarse en las bases de ambas que le permitan establecer una conciliación.

Capítulo 2

¹ El *Daily Mirror* apunta al respecto "The Pink Floyd according to some accounts reproduces the sound effects of LSD drug visions." (Schaffner, 1992, 103)

² Esta canción corresponde a la pista # 2 del disco anexo. Ahora bien, hay aparatos para los cuales esta pista será la # 1 y así sucesivamente.

³ El término *Blue* se emplea idiomáticamente para describir un estado de ánimo. En una canción, sin embargo, esto tiene una mayor trascendencia. El estilo musical *Blues* nace del sentimiento de nostalgia que produce a los afroamericanos el haber sido arrancados de sus pais natal y llevados como esclavos a una tierra extraña. No es difícil imaginarse porque se le denomina de esa manera.

⁴ En cuanto a ese medio, Don Hutchinson en su libro *The Great Pulp Heroes* dice: "By definition Un ejemplo de esto se puede apreciar en la película *Planet of the Apes* lanzada en 1968. Al principio de la cinta, el personaje que encarna Charlton Heston, el Coronel George Taylor, hace un último apunte en la bitácora de vuelo, antes de reunirse con el resto de la gente en las cámara de hibernación. En dicho monólogo se establece la misión de la nave y el estado del viaje. Volando a velocidad luz hacia un destino muy lejano y sabiendo que la Tierra como el la conoce ya no existe, Taylor cierra su reporte con la afirmación: "I feel so lonely."they (pulp) were magazines of popular fiction handling such staples as adventure action and romance. Between their birth in the first years of this century and their demise in the middle fifties they represented the greatest explosion of mass entertainment by a way of the printed word that a thrill-seeking public ever experienced. Variety was infinite. There were detective pulps, western, pulps, science fiction pulps, sports pulps, etc. Pulp magazines delivered on their promise: something for everyone.

Pulps are part of a more troubled, more innocent time. For armchairs adventurers it was a Golden Age, before television, when imagination and a need for heroes were coupled with a world of vicarious wonders.

Its ironic that the most galvanic era in American popular culture was not that of the two Great Wars but the decade of the Great Depression when the popular art were fired with creative optimism. Middle and lower class workers flocked to movies with titles like *Flying Down to Rio*, *A night at the Opera* and *Grand Hotel*. And hero-hungry readers anxious to buy an hour's anodyne poured mountains of dimes across newsstands counters to find new worlds of adventure on printed cheap pulp paper sandwiched between eye-searing covers.

As the audience for pulps thrills grew , the magazines became an enormous market for would-be wordsmiths as well as familiar names. Pulp developed such names as Robert E. Howard, Edgar Rice Burroughs or Dashiell Hammett and Raymond Chandler. Possibly the only fictional category invented by the pulps were science fiction. Beginning as early as 1910 adventure titles like *Argosy* and *All-Story Magazine* had feature what they called "scientific romances," stories of lost races and adventure on other planets. But it took a man named Hugo Gernsback to begin a new magazine, *Amazing Stories*, that would deal exclusively with this new breed of story as a genre in itself. Gernsback's discovery led the way to other pulp titles that attracted the early works of Ray Bradbury, Isaac Asimov, and Robert Heinlein." (Hutchinson, 1996,1-4)

⁵ "*The Piper at the Gates of Dawn* is the title of the seventh chapter in Kenneth Grahame's children's classic *The Wind in the Willows*, a Barrett's Favorite." (Schaffer, 65, 1992)

⁶ Esta canción corresponde a la pista # 3 del disco anexo.

⁷ Esta parte emula la música incidental que acompañaba las escenas de misterio de las películas o programas de televisión del espacio en aquella época.

⁸ Los planos en una canción se definen de acuerdo con el volumen que se les da en la mezcla final. Así, el primer plano será lo que se escuche más alto y el último plano será lo que se escuche más bajo. También se emplean los términos hasta adelante (primer plano) y hasta atrás (último plano).

⁹ Es importante señalar cómo los modismos lingüísticos en *turnin'* y *'round* aparecen en la transcripción de la letra. Esto se hace con el afán de generar un sentimiento de pertenencia hacia la audiencia. Los jóvenes escuchaban, leían o veían con mayor atención todas aquellas obras que retrataran el medio en el que se desenvolvían con mayor fidelidad. Al incluir ese tipo de modismos lingüísticos, los músicos de *rock* encontraron una mayor respuesta de su audiencia.

¹⁰ Nuevamente dentro del contexto de las series de T.V. y las películas del mismo género.

¹¹ Strauss basó su obra en el libro de Friederich Nietzsche *Also Sprach Zarathustra*, en donde, por un lado, se describe el viaje interno de este profeta. La abertura de Strauss se refiere al comienzo del viaje. Kubrick emplearía este movimiento en su película *2001: A Space Odyssey* al principio y al final de la cinta, así como en las escenas en donde aparece el misterioso monolito.

¹² Un ejemplo de esto se puede apreciar en la película *Planet of the Apes* lanzada en 1968. Al principio de la cinta, el personaje que encarna Charlton Heston, el Coronel George Taylor, hace un último apunte en la bitácora de vuelo, antes de reunirse con el resto de la gente en las cámaras de hibernación. En dicho monólogo se establece la misión de la nave y el estado del viaje. Volando a velocidad luz hacia un destino muy lejano y sabiendo que la Tierra como el la conoce ya no existe, Taylor cierra su reporte con la afirmación: "I feel so lonely."

Capítulo 3

¹ "A major influence on Bowie (and on Warhol) at the time came from the camp aesthetic. The camp figure –witty, dry, ironic, sardonic, standing aloof and commenting with a bitchy, wry disdain- to be found throughout much 19th and 20th century art, literature, theatre, film and television has also made its mark in popular music (Morrissey and Neil Tennant being good examples). It is remarkable how many of the sensibilities described in Susan Sontag's article, *Notes on Camp*, are possessed by Bowie: 'camp is a vision of the world in terms of style –but a particular kind of style. It is love of the exaggerated, the 'off', of things-being-what-they-are-not'. Sontag goes on to argue: 'camp is everything in quotation marks. It is not a lamp, but a lamp.'" (Buckley, 2001, 122-123)

² "The Chameleon" (el Camaleón) es el sobrenombre por el cual se conoce a Bowie en el medio debido a la cantidad de cambios que han tenido tanto su propuesta y estilo musical, como su imagen, sus alter-egos etc. que siempre se adaptan a lo que está vigente en cuanto a arte *pop* se refiere.

³ Esta canción corresponde a la pista # 4 del disco anexo.

⁴ Aunque la idea se había manejado en *2000 Light Years From Home*, nunca había sido tan directa como en *Space Oddity*.

⁵ La palabra en inglés que corresponde a estos conceptos es *alienation*. Más adelante Bowie jugaría con ésta en su elaboración del *alien space cadet* en la figura de Ziggy Stardust.

⁶ En la gestación de la rebelión de los adolescentes suburbanos hubo un factor decisivo: Estados Unidos, una cultura extraña que, durante un tiempo, fue la personificación de lo *cool*. Allí se había iniciado la conurbación suburbana (una expresión corriente desde la década de 1890) e introducido la idea de "comunidades modelo" como Beverly Hills en California y Forest Hills en New York. La

tensión entre cultura popular británica y americana fue crucial. Determinados sectores de intelectuales (sobre todo de la izquierda tradicional) consideraron que la llegada de la cultura de masas (primero circulación masiva de periódicos, revistas y películas; y luego, a mediados de los cincuenta, máquinas de discos, cafeterías y rock and roll) conllevaba a una atomización de la sociedad. Mientras que en el pasado comunidades y familias compartían unos objetos comunes tanto en el trabajo como en el ocio, la nueva cultura de masas condenaba a los jóvenes al aislamiento. La radio la televisión y la música grabada engendraban estrechez de miras y creaban un espacio privado para la diversión, alejado de las formas participativas de entretenimiento de antaño que dependían del concepto de "solidaridad", por más ensayado o afectado que fuese (en una década, las canciones familiares alrededor del piano fueron substituidas por el acto solitario de escabullirse para escuchar Radio Luxemburg). Asociada a esta tiranía percibida en la cultura de las masas iba la "americanización". Los escritores de izquierda, como Richard Hogart, veían en Estados Unidos todo aquello que era estéril, irreflexivo, artificial y salvaje.

La generación de Bowie fue la primera en recibir todo el impacto de este supuesto imperialismo cultural, y fue su respuesta al mismo lo que le confirió buena parte de su identidad. En su vida y obra, Bowie ha abarcado no sólo la "atomización" del individuo. La alineación y la separación de una sociedad de consumo que crea una idea "falsa" de comunidad a través de los medios de comunicación, sino también esa tensión entre Inglaterra y la música americana. No obstante, para los adolescentes, todo lo americano tenía un efecto deliciosamente liberador.

⁷ Esto quiere decir que además de la voz principal hay una más hecha por el mismo intérprete que suena al mismo tiempo. Técnicamente a esto se le llama "segunda voz", pero, en este caso, la voz suplementaria puede ser cantada por otra persona.

⁸ Luis Pueyo en su libro, *La conquista del espacio* describe las costumbres alimenticias de los astronautas en las primeras misiones que se llevaron a cabo fuera del planeta. Beber o comer de la forma habitual es una operación imposible en el espacio. Sólidos y líquidos flotan libremente, por lo que estos deben ir envasados en recipientes con boquillas para facilitar la deglución. El único condicionante de la dieta ha sido siempre el factor de peso. Los alimentos son reducidos tradicionalmente a polvo, deshidratados y/o comprimidos en cubitos para reducir su volumen de almacenamiento. (1981,44)

⁹ Tal fue la confianza de Bowie en este concepto que hasta la fecha se duda qué tan real sea la personalidad pública que ha manejado.

¹⁰ Por todo esto, es importante explorar el concepto de melancolía que es tan complejo que a menudo se comete el error de confundirlo. Kyzza Terrazas, en su tesis de licenciatura titulada *Melancolía y reflexión filosófica* (UNAM, 2001) ofrece un panorama general del concepto que puede evitar un estancamiento en el presente trabajo: "A través de los siglos el término se ha referido a asuntos distintos. Ya sea una enfermedad o una condición problemática de dimensiones y duración considerables, suficiente para estimarla motivo de atención médica. O bien; un conglomerado de síntomas que se creía conformaban una enfermedad, asimismo, pudo haber indicado cierto estado de ánimo emocional de cierta duración —extraño, también problemático—, pero quizá no patológico. En suma, el término se ha referido a estados mentales inusuales, pero que recorren un espectro más grande que aquel englobado bajo el concepto de enfermedad.

La melancolía, pues, ha denotado cosas que todos, en algún grado, hemos padecido: infelicidad, tristeza, desilusión, nostalgia, ánimos menguados, *the blues*, depresión, desesperación, abatimiento, pesar, desaliento, etc. Podríamos decir incluso que esta palabra encierra en sus adentros todas las posibilidades humanas de turbulencia y sufrimiento emocionales. Aunque esto es decir, al mismo tiempo, todo y nada. Ser humano, dice Stanley Jackson, quiere decir en gran medida saber acerca de estas emociones, muchas de las cuales consideramos normales. Es preciso aclarar, sin embargo, que el término recorre el espectro sutilmente indivisible que va de lo común a lo patológico. Y en este sentido, el concepto de melancolía resulta bastante escurridizo y multidimensional. A un tiempo sabemos e ignoramos lo que queremos decir cuando hablamos de melancolía." (17-18)

¹¹ El concepto de compañero de guerra es similar al de hermano de sangre, ya que la vida se ponía en manos del camarada de junto. A éste se le daba toda la confianza.

Capítulo 4

¹ " In fact, calling glam a'movevent' is a bit of a misnomer as it implies a sort of united front. There were far too few American bands to actually even form a glam-rock scene over there. What scene did exist centered around the Warhol crowd in New York (1970-71), an absurdist movement concerned not so much with music, but with theatre and film centered around Rodney Bingenheimer's English disco in LA (founded in response to Bowie's visit to the States in 1971). Furthermore, WASP middle-America always had major problems with any form of masculinity in pop which did not come housed in a white t-shirt and blue jeans. In the UK, any notion of a common ideology should be abandoned completely. David Bowie had absolutely nothing in common with Alvin Stardust, save for an interest in the number one spot". (Buckley, 2001, 85)

² Los discos sencillos eran acetatos de 6 pulgadas de diámetro que sólo incluían dos canciones (en casos raros podían traer hasta cuatro), una por lado. De estas canciones la que venía en el lado A o principal del disco, era la que a las casas discográficas o bien a los músicos o intérpretes les interesaba promocionar. Este formato fue muy popular hasta mediados de los sesenta ya que su venta era mucho mayor que la de un LP, (que podía incluir hasta trece canciones debido a sus 12 pulgadas de diámetro) al ser más baratos e incluir el éxito del momento de determinado grupo, solista o cantante.

³ De acuerdo con Dave Thompson: "Cockney Rebel was the group of Steve Harley, a former journalist who certainly knew a thing or two about manipulating the news. He came on like a little rock and roll Cassius Clay, insisting he was the greatest, and doing so with such conviction that before long, an awful lot of people were believing him." (1998,138)

⁴ Independientemente de que la cultura *pop* se caracterice por que la vestimenta de quienes la integran debe romper con los parámetros establecidos de la sociedad, los artistas *pop* eran quienes dictaban la moda al adoptar estilos nada convencionales en su país de origen y de esa manera hacerlos populares. El corte de cabello de los Beatles era muy común en Francia y Alemania, sin embargo, esto no sucedía en Gran Bretaña y mucho menos en los Estados Unidos. Siendo estos dos últimos los focos de atención de los medios en cuanto a cultura juvenil se refiere, el choque con lo que se acostumbraba fue tal que el cabello pasó a ser un icono de la cultura *pop* y un gran medio de promoción para el cuarteto de Liverpool.

⁵ David Bowie comenta al respecto en la introducción al libro fotográfico de Mick Rock, *Glitter and Blood*:

"However, for the likes of Roxy Music and myself, mascara was merely the conveyance by which great globs of non-rock flotsam and jetsam were to be delivered. Japanese kabuki, Dada, Dietrich and Leni Riefenstahl, Piaf and Futurism, and above all, 'elegant bloom' as author Barney Hoskyns has put it. Not for us the couple of pints in the backroom bar after the gig. We were wondering where to lay our hands on absinthe, puzzling through McCluen, the big questions: greasepaint or pancake? Climbing the heights of what we felt was much-needed pretension, we were above common-or-garden chat up lines to dodgy slappers. We craved the rarefied stratosphere from whence we dropped really heavy names: Burroughs, Brecht and Baudelaire tumbled meaninglessly over Warhol and Wittgenstein in a blur of de- and re-constructed Pop." (Sin paginación)

⁶ En 1956 las calles de las poblaciones británicas se velan majestuosamente recorridas por unos jóvenes vestidos con una ropa tan estrafalaria como siniestra. El atavío, consistente en chaquetas de paño ribeteadas de terciopelo, camisas con volantes y pantalones estrechos nació inspirado en parte por la moda eduardiana – de ahí el nombre de "Teddy Boy" – y en parte por los atuendos de los pistoleros y los jugadores profesionales de las películas de Hollywood. Su cabello, en un país

dominado todavía por el corte de pelo impuesto por el ejército resultaba increíble. Dos mechas grasientas caían por la frente a modo de tupé y pasando por detrás de las orejas, a fuerza de emplear el peine constantemente, formaban dos especies de solapas que se encontraban en la nuca como el trasero de un pato. Usaban calcetines de color rosa o naranja fosforescente y zapatos con suelas de cinco centímetros de espesor. La gente decía que iban armados con navajas, cuchillas de afeitar y cadenas de bicicletas. Su segunda afición, no menos amenazadora que la primera eran las "motocicletas", las "cafeterías" y el *rock and roll*. (Norman, 1982,34)

⁷ "Mod fashion was very important for both Bolan and Bowie- not the Anorak-wearing Scooter-driving. Soul-grooving mods of the Who generation, but their immediate antecedents. The fist mods in the early 1960s were dangerous modernists: they wore expensive suits, lipstick, blusher and eye shadow. They were yet another scion of gay subculture and sartorially part of glam's forbears." (Buckley, 2001, 55) Tiempo después vestirían anorak y serían, sobre todo, fanáticos de The Who y The Kinks. Los Mods y los Teddy Boys eran grupos antagonistas. A menudo escenificaban peleas callejeras que terminaban en alborotos tumultuarios.

⁸ Nicholas Shaffner comenta que: "To his small underground cult following, the effike Bolan had been reincarnated as a messenger from another time and place. Wrapped in a cape, strumming an acoustic guitar, and warbling about mystical creatures from the far shores of his fertile imagination. His 'group' boasted but one other member: the bongo playing Steve 'Peregrine' Took" (1992,100).

⁹ A lo largo de este capítulo se podrá apreciar cómo muchos críticos, biógrafos y comentaristas de *rock* emplean calificativos relacionados con deidades para referirse a Bolan. Esto se hace con el afán de subrayar la imagen mesiánica que Bolan tenía de sí mismo.

¹⁰ Sobrenombre de Bolan en el medio del *rock*.

¹¹ Sobrenombre acuñado por los fanáticos de Bolan en pleno apogeo de la escena *glam*.

¹² Esta canción corresponde a la pista # 5 del disco anexo.

¹³ *Axe* es un modismo empleado por los músicos de *rock* para referirse a su guitarra eléctrica. Debido a su espesor, si se le toma por el brazo (tal y como Pete Townsend lo hacía para destrozarla junto con el escenario) se asemeja mucho a esa arma.

¹⁴ Siguiendo sus intereses *hippies*, Bolan estaba muy inmiscuido en grupos que estudiaban ocultismo, astrología y religiones exóticas. Puede que en ese medio haya tenido contacto con este texto. Sin embargo todo esto lo hacía con la pretensión de ser una figura reconocida en el medio.

¹⁵ Este apócrifo es distinto del "Evangelio gnóstico de Santo Tomás", que no contiene ninguna parte narrativa, ningún relato de la infancia o vida de Jesús, sino que es una colección de "Logia" o "Dichos" del Señor.

El título que lleva en los mejores manuscritos es "Relato de la infancia del Señor por Tomás filósofo israelita". Tomás, el presunto autor, no fue identificado como apóstol, sino hasta después del siglo III. Filósofo equivale a sabio. Israelita es un término empleado para frenfrenar la autoridad del escritor.

Capítulo 5

¹ Esta canción corresponde al track # 6 del disco anexo.

² Las *groupies* eran chicas (por lo general) adolescentes (en su mayoría) que seguían a las estrellas de *rock* a todos lados a los que fueran. Podían seguir exclusivamente a determinado

músico o banda o bien podían no hacer diferencia. Dependía de la persona. Su objetivo principal era tener relaciones sexuales con los ídolos *pop*.

³ La cocaína y la heroína comenzaron a usarse dentro del *rock* para levantar a los artistas que quedaban exhaustos por el tren de trabajo. El ritmo que impone una gira es agotador pues en los setenta representaba bajarse de autobús, ir al hotel, hacer entrevistas, ir al hotel, hacer una prueba de sonido, ir al hotel, tocar, ir de fiesta, regresar al hotel y al otro día partir. Es necesario aclarar que toda visita al hotel representaba pasar tiempo con las *groupies* y festejar con los técnicos o bien con algún otro grupo que estuviese en la misma ciudad. Los setenta se caracterizan por ser la época más intensa del *rock* en cuanto a tocadas, grabaciones y fiestas. De ahí viene uno de los dichos más famosos del medio "He survived the 70's" para quien sigue tocando o bien para quien no murió víctima de la rutina mencionada.

⁴ "High" es un modismo que se refiere al estado de intoxicación a causa de una droga.

⁵ Marte es un motivo importante en la figura del *Space Cadet* que David Bowie introduce en su reelaboración del personaje como se verá más adelante.

⁶ *The Rise and the Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* de David Bowie es un disco seminal en la historia de la música *pop*, la escena *glam* y la figura del *Space Cadet*. Esta obra se revisará a fondo en el capítulo siguiente de esta tesis.

⁷ Sobrenombre de Reed en el medio.

⁸ Algo muy curioso es que en esa etapa la obra de Bowie estaba infestada de referencias a Reed. Cameron Crowe hace alusión a esto en un fragmento de su película *Almost Famous*:

Lester Bangs: *Do you like Lou Reed?*

William Miller: *The early stuff. In his new stuff he's trying to be Bowie. He should just be himself.*

Lester Bangs: *Yeah, but if Bowie is doin' Lou and if Lou's doin' Bowie, Louis still doin' Lou.*

William Miller: *If you like Lou.* (Crowe, 2000, min. 17:10-17:25)

⁹ Canción incluida en el disco de *The Beatles Revolver* 1966 EMI Records LTD

¹⁰ "Eleanor Rigby is like a really interesting poem... as a poem and it's got classical themes that you might have found in Thomas Hardy which is unreplayed love, people living separate lives within close to each other but not connecting. Also in its context is amazing that the Beatles at the beginning of the height of their fame looking at it, when they say look at all the lonely people they were talking about their fans." Allen Ginsberg (BBC, 1993, min. 40:10-40:17)

¹¹ Esta canción corresponde a la pista # 7 del disco anexo.

¹² *The Velvet Underground* eran originarios de New York, su visión del mundo era muy oscura, no tenía mucho que ver con el ánimo que reinaba en esos años en el resto del mundo 67-70. De hecho, en su primera gira por California, fueron abucheados y muy criticados por los medios y la comunidad *hippie*.

¹³ Sobrenombre del movimiento *hippie*. El slogan *make love not war*, propuesto por este movimiento, llevó a sus integrantes a adoptar las flores como uno de sus símbolos.

¹⁴ Estaba visto que ese era sólo un concepto de los medios, las divisiones establecidas a partir de los gustos musicales dentro del *rock* se acentuaron a partir de finales de los sesenta. Muchos fanáticos de grupos de *rock* pesado, o puro despreciaban a los que escuchaban *glam rock* y ambos eran despreciados a su vez por los que se sentían identificados con las bandas de *rock* progresivo.

¹⁵ En 1970 fue más importante el rompimiento de los Beatles que el lanzamiento del Apolo 12.

Capítulo 6

¹ Por lo general la *chanson* era un estilo visto para ser interpretado por mujeres.

² En una entrevista con Bowie publicada originalmente en el *Rolling Stone* 498 del 23 de abril de 1987, Kurt Loder decía que (the) "*Ziggy Stardust* persona was a daring departure for rock". (1992, 141).

³ No es necesario hacer una revisión minuciosa de todos los cortes de este álbum para cubrir el objetivo de esta tesis. Se harán las menciones necesarias de algunas canciones para ilustrar los conceptos teóricos que se han manejado hasta ahora y fundamentar los que aparecerán en este capítulo. Sin embargo, la canción *Ziggy Stardust* será sometida a la mismo análisis por el que pasaron las anteriores.

⁴ David Bowie fue considerado una estrella hasta después del lanzamiento de este álbum. Sin embargo, se comportaba como tal, ya que descubrió en esto una buena estrategia de mercado.

⁵ Aladdin Sane fue un personaje posterior a *Ziggy Stardust* que es considerado por mucha gente como una variación más estilizada del marciano. Aunque en esencia son distintos no se hace mucha distinción entre ellos; éste apareció antes de que la serie de conciertos de *Ziggy* terminara, por ello hay quien lo toma como un simple cambio de atuendo. Bowie mismo no marca una diferencia entre ellos. Por otro lado, se puede decir que Aladdin Sane es un personaje interpretado por *Ziggy Stardust*. El mismo Bowie explica así el concepto de Aladdin Sane: "It was meant to be... a crossover: getting out of *Ziggy* and not really knowing where I was going. It was a little ephemeral, 'cause it was certainly up in the air". (1992, 142).

⁶ Desde sus orígenes Estados Unidos había sentado las bases sobre las que este estilo musical y cultural debía sostenerse. Aunque la visión de los británicos fuera más desafiante, ésta siempre había sido una respuesta a lo que se proponía del otro lado del océano. Sólo George Harrison había hecho algo similar a lo de Bowie al incluir la sitara en sus composiciones. Este tipo de búsquedas enriquecerían al pop en los años venideros con propuestas de gente como Peter Gabriel, Brian Eno y David Byrne.

⁷ Sin duda, además del peinado y el vestuario, el maquillaje de *Ziggy/Aladdin* era de capital importancia en la construcción de su *persona*: "I came up with the flash thing on the face", explica Bowie. "I thought he would probably be cracked by lighting. Sort of an obvious-type thing, as he was sort of an electric boy". (1992, 142).

⁸ Sobre la reacción del público en sus primeras presentaciones en vivo, Bowie asevera: "There was quite a bit of an antagonism. Nothing like, say, the [Sex] Pistols got when they started. But the first couple of months were not easy. I mean, it was 'Aw, a bunch of poofsters', you know? Which was kind of fun. I mean, we played up—well, I did, anyway. Because it was the most rebellious thing that was happening at the time." (1992, 142).

⁹ "Shamanistic cultures perceived the universe in terms of a 'cosmic sandwich': an upper world, a lower world and the middle world of you and me and the here and now. Here's the Shaman, man or woman, who is at the crossroads of these worlds with the technique of "traveling" above and below. This was an activity of central culture significance for the tribe for whom he or she worked. For every move you make, whether it's marring of your daughter or finding the reindeer you need the process and the processor to make sure everything runs right for you. The Shaman made sure that the spirits were kept sweet'...

The method by which this was accomplished was, of course, the Shamans performance, a performance which had *impersonation* as its central theme. Taylor writes that the performance is pregnant with astounding events, supernatural journeys, weird sounds and whistles which come and go mysteriously, cosmic battles in unusual dimensions and breath taking feats of athleticism. The Shaman is revealed as the first actor, the impersonator of spirits. Dressed in extravagant costumes he rides, directs, produces and performs, as well as providing his own sound effects. Yet the whole show is inspired and spontaneous. 'He could almost be described a David Bowie show, Circa 1972. 'The opening feature of the (Shaman's) performance is the gathering of the *dramatis personae*' argues Taylor.' Over a period of two to three hour the Shaman calls the spirits to him, assembles his forces. They are all imitated by the Shaman. Bowie's making more clear the fact that it wasn't being one person, it was being lots of people that was central to the show.'" (Buckley, 2001, 161-162)

¹⁰ Bowie jugaba con las perspectivas del público respecto a la identificación y la correspondencia entre lo que se cantaba y lo que se sentía. En el escenario, trataba de presentar a un *rockero* compuesto, un monstruo Frankenstein al cual dirigía. Sin embargo, lo que para Bowie empezó como un ejercicio artístico, la creación de un *rockero* de 'plástico' que suplantaba sus emociones en el escenario, pronto cayó en confusión para él y para sus fans. El público de Bowie empezó a mezclar al verdadero Bowie con su *alter ego* y comenzó a identificar a Bowie como Ziggy en la realidad.

¹¹ Por supuesto, pensamos en Shakespeare:

"All the world's a stage,
And all the men and women merely players,
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts" (As You Like It, 2.7.139-142). O, quizá,

"A stage, where every man must play a part,
And mine a sad one." (Merchant of Venice, 1.1. 77-9)

¹² Al anunciar su bisexualidad ante los medios ocho meses antes del lanzamiento de Ziggy Stardust, Bowie estaba sembrando la semilla de su visión del escenario. Se dice que la bisexualidad de Bowie era sólo un ornamento más del disfraz que manufacturó para entrar con bombo y platillo en la escena glam. Buckley comenta al respecto: Like most cultural icons, Bowie is supremely 'mythogenic'. Biographers who concentrate on 'revealing the real person behind the mask' are constantly missing the point: it's the Mit. Which has far greater resonance and is far more intriguing than stolid attempts to identify some 'true' essence. Like all great names whether from film (one thinks immediately of Orson Welles or Greta Garbo), sport (Muhammad Ali) or indeed politics (JFK), Bowie's appeal has lain in the generation of myths. By myths I don't mean simply falsehoods or 'inaccurate history'. GAT Bowie did as a cultural icon was to interrogate those accepted stereotypes that have symbolic meaning, such as heroism and villainy, comedy and tragedy; those archetypes which help form the narratives that underpin our culture. In becoming a hero, and a sort of hero — media-manipulative, cross-generic, pan-sexual — at that, he was playing around with the very fabric of how we make sense of what is around us. (2001, 17)

¹³ Mientras que, como se ha visto, el grueso de los *mods* prefería andar en *scooters* y pasar las noches en los clubs, Bowie "liked going to art museums and [the] theater". (1992, 141).

¹⁴ Dentro del mundo de la música popular, este término se utiliza para designar a la parte que conforma la letra de una canción o de un grupo de canciones ya sea de un autor o en un disco. Por ejemplo, la lírica de Bowie por las letras de las canciones de Bowie.

¹⁵ Las cosas habían cambiado tanto que dicha idea resultaba ridícula ante la innegable industrialización del *rock*. Para que los requerimientos de un espectáculo de *rock* de esa época

funcionaran, se necesitaba de todo un nivel de logística profesional que sólo se obtenía por medio de la gente que ya conocía todos los vicios del *show business*.

¹⁶ Esta canción corresponde a la pista # 8 del disco anexo.

¹⁷ De acuerdo con J.A. Cuddon en *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* esto es: A literary recursion: André Gide's coinage for the literary effect on literary regression.

¹⁸ *Enter a KING and a QUEEN, the Queen embracing him and he her. She kneels, and makes show of prostration unto him. He takes her up, and declines his head upon her neck. He lies him down upon a bank of flowers. She, seeing him asleep, leaves him. Anon cines in another MAN, takes off his crown, kisses it, pours poison in the sleeper's ears, and leaves him. The QUEEN returns, finds the King dead, makes passionate action. The Poisoner with some Three or Four comes in again. They seem to condole with her. The dead body is carried away. The Poisoner woos the Queen with gifts. She seems harsh awhile, but in the end accepts his love.* (Jenkins, III ii.)

¹⁹ Front man es un modismo del *rock* con el que se designa al hombre que está al frente de la banda, generalmente un vocalista, en quien cae el mayor peso del desarrollo escénico. Su misión es transmitir los estados de ánimo de cada canción al público siguiendo la tradición de la *chanson*, la diferencia es que éste no puede ser solista, es necesario que sea parte de una banda. De otra manera pierde la categoría ya que trabaja para sí mismo y no en conjunto.

²⁰ La influencia de Holly en el *rock* fue determinante pues su estilo musical influyó a otras personalidades del medio. Le brindó al género una manera distinta de emplear la armonía. Holly también devolvió al *rock* el concepto del grupo musical así como el de *front man*. Éstos se habían perdido debido a la cantidad de solistas que abundaban en ese entonces. De *Buddy Holly and the Crickets* viene *Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*. The Beatles nombraron así a su banda en parte por hacer un homenaje a Holly, de quien eran admiradores. Bowie por su parte lo era del cuarteto de Liverpool.

21 Hendrix es considerado por el medio como el mejor y más influyente guitarrista del *rock*.

²² Esto no es inusual en el *rock*. Véase el ejemplo de *the Police* y su vocalista *Sting*. Cuando este grupo alcanzó la cima de la fama. *Sting* abandonó la banda para seguir su carrera personal. El mismo Bowie haría lo mismo. Cuando el *glam* estaba en pleno apogeo, abandonó al personaje de *Ziggy/Aladdin* y a los músicos que lo acompañaron durante esa etapa para hacer un cambio radical en su propuesta musical. Esto le valió el sobrenombre de *Camaleón*. Se sabe que los músicos que integraban a *The Spiders* en la vida real, no a los de la obra musical, quedaron resentidos con Bowie.

²³ En respuesta a Pilato, el pueblo acepta la responsabilidad de la ejecución que reclama (Biblia de Jerusalén, 1975, Nt. 48)

²⁴ Aunque quisieron continuar dentro de la escena del *rock* no fueron tomados en cuenta por el medio, pues la presencia de Morrison era indispensable en la banda.

Capítulo 7

¹ A diferencia de Bowie, Waters no hace ninguna alusión en su disco a conceptos o elementos de la llamada "alta cultura". Su obra se construye a partir del contexto del *pop* y de la historia contemporánea de Inglaterra. Mientras que *Ziggy* es una mezcla de los rasgos significativos de las estrellas del *rock* admiradas por Bowie, de valores del héroe trágico y del *pulp* de ciencia-ficción, el protagonista de *The Wall* busca representar al músico de *rock* inglés nacido en los años cuarenta.

² Esta línea se puede traducir como "De carne y hueso" y es una paráfrasis de la frase "en vivo."

³ Grupos de *rock* que debido a su popularidad y ventas de discos cuentan con todo el apoyo financiero y publicitario de una disquera para realizar sus más ambiciosos proyectos.

⁴ Era evidente que el *rock* apoyado por la industria discográfica había perdido cierta comunión con el público. La llegada del *punk*, hijo bastardo del *glam*, vino a enfatizar esa pérdida. El *punk* fue un movimiento que intentaba regresar al *rock* a sus orígenes sencillos: a ser interpretado por gente común, no por músicos virtuosos. Después el movimiento fue adoptado por las clases bajas inglesas y empleado como medio de protesta. Schaffner define al movimiento *punk*:

From a growing cauldron of anger, tension, and disillusionment, a new youth movement- and musical revolution- erupted in the summer of '76. "They wear torn and ragged clothes and hold them together with safety pins" warned one London tabloid. "They are boorish, ill-mannered, foul mouthed, dirty, obnoxious, and arrogant. They liked to be disliked. They use names like Johnny Rotten, Steve Havoc, Sid Vicious, Rat Scabies..." The punks had arrived.

Punk *rock* started out (before it broadened its musical base and popular appeal under the less threatening label 'new wave') as a nihilistic howl against not only the prevailing sociopolitical conditions but the complacency and nostalgia in which mid-seventies *rock* - and its reigning "boring old farts" - appeared to be mired. Promising to return the music to the streets, to the kids, and to the moment, the punks stripped the music of all niceties, subtleties and frills: back to *rock* and roll three basic chords, trashed out with the volume and treble controls of battered amps dialed past the threshold of pain. Anyone could play punk *rock*, and anyone did. Thousands of bands arouse almost overnight, recharging those three magic chords in a machine gun volley that threatened to level the superstars' vaunted pedestals, reconsecrate *rock* as a force of subversion and anarchy, and put fear loathing back into the hearts of respectable citizens. (1992, 209)

A diferencia de las grandes bandas los grupos *punk* tocaban en pequeños bares. No era lo mismo observar a un grupo desde la última fila de un estadio para 80,000 personas, que verlo al nivel del piso en un lugar en donde apenas caben 100.

⁵ Esta canción corresponde a la pista # 9 del disco anexo.

⁶ Por otro lado, Waters hace una alusión directa a su antiguo compañero de grupo Syd Barrett. Hay que recordar que él fue el primer *Space Cadet* quien para ese entonces se había vuelto una especie de mito. Él es el *rock star* genio caldo en desgracia por las drogas. Su súbita desaparición del medio del espectáculo le brindó una especie de misterio pues en aquel entonces nadie sabía en dónde estaba. *The Wall* es una mezcla de las historias de Barrett y Waters adornada con algunos motivos de otras estrellas de *rock*.

Capítulo 8

¹ En 1978 se estaba desarrollando un nuevo tipo de música *pop* que parecía hecha del mismo material que habían forjado Brian Eno y David Bowie en la época del disco *Low*. Esto es un *pop* experimental con base en sintetizadores (teclados que sintetizaban y emulaban cualquier tipo de sonido ya sea proveniente de instrumentos musicales o del medio ambiente). A finales del mismo año, en el Reino Unido, una escalada de grupos con estos instrumentos orientados hacia el *pop* exhibían grandes proyectos con mínimas aptitudes técnicas convencionales.

² Es necesario aclarar que Bowie se mantuvo como uno de los músicos más populares e innovadores durante la década de los setenta y hasta principios de los ochenta. Sus diversos

cambios de imagen y estilo musical lo convirtieron en la figura más influyente de la música pop según la crítica especializada.

³ El grupo más importante de la escena *New Wave*, Duran Duran (cuyos integrantes eran fanáticos declarados del Camaleón) tomó su nombre de la película espacial *Barbarella* y su primer éxito *Planet Earth* incluía muchos motivos y valores espaciales empleados por Bowie a lo largo de su carrera.

⁴ El corporativismo, el terrorismo y la guerra fría se acentuaron haciendo de movimientos como el *hippie* o el *flower power* recuerdo de una época ingenua. Así pues, era muy común escuchar canciones cuya forma y fondo estuviese plagada de *darkness and dismay*.

⁵ La canción llegó al número 14 de la lista de popularidad de la revista musical *Billboard*, el 24 de diciembre de 1983.

⁶ Esta canción corresponde a la pista # 10 del disco anexo.

⁷ En el plano artístico se pueden mencionar varias obras seminales como por ejemplo: La novela *Neuromancer* de William Gibson, *Blade Runner*, película de Ridley Scott, basada en una novela de Phillip K. Dick y *Terminator* de James Cameron, entre otras.

Capítulo 9

¹ El video clip o video pop, es un cortometraje producido con base en una canción, cuyo principal objetivo es ayudar a la promoción del artista. Estos cortometrajes han desarrollado un lenguaje visual propio. Actualmente todo músico en busca de promoción recurre a este medio. Fue a principios de los ochenta cuando comenzó a explotarse de manera industrial a partir del lanzamiento del primer canal exclusivo para videos pop MTV (Music Television, por sus siglas), Simon Frith comenta al respecto:

Pop videos are taken to be a postmodern medium. It is important not because it compels musicians to perform in quite new ways but in the way it necessarily draws on established performing conventions and adapts them to new technological and selling circumstances. Videos are ideologically important because they enable musicians to translate their performing ideals into televisual terms directly, without having to be mediated by the established norms of entertainment. Videos do, in fact, set the stars front stage and in the recording studio or back stage and in the rehearsal room, they also move them out of a musical context – into everyday (the street, the home); into the fantastic (the dream, the wilderness). And what makes such movement coherent is not the song (the closer the match between setting and lyric, the most banal the video) but the performer (whose ability to impose herself on all visual circumstances parallels the ability of the live performer to impose herself on all musical circumstances, to register the continuity between sad and happy song, rocker and ballad)". (1996, 224-225)

² El video es la pista número uno en el disco anexo a la tesis. Puede ser visto a través de una computadora.

³ Esta canción corresponde a la pista # 11 del disco anexo.

⁴ Sobrenombre de Los Ángeles, California.

Conclusiones

¹ Pimentel apunta que este concepto viene de Harry Levin (s.v. *motif*, *Dictionary of the History of Ideas*) pero que nunca lo define muy bien. Agrega que es sólo a partir del contexto en que Levin lo utiliza que se puede inferir su significado.

Bibliografía :

- _____. 1975, *Biblia de Jerusalén*, Versión dirigida por José Angel Ubieta, Bilbao, Desclée de Brower
- _____. 1995, *Evangelios Apócrifos*, México, colección Cien del mundo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- _____. agosto 2002, *Into Stellar Overdrive – The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars 30th Anniversary Edition* - en *Uncut Magazine*, No. 63, sección Reviews, West Yorkshire, Polestar Chantry Web LTD.
- Abrams, M.H., 1988, *A Glossary of Literary Terms*, NY, Holt, Reinhart and Winston, Inc.
- Bangs, Lester, 1987, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, NY, Vintage.
- Bartra, Roger, 1998, *El siglo de oro de la melancolía*. México, Universidad Iberoamericana, departamento de Historia.
- Bentley, Eric, 2001, *La vida del drama*, México, Paidós Studio.
- Bloom, Harold, ed., 1973, *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. II, Oxford, Oxford Press.
- Bravo, Victor Antonio, 1988, *La irrupción y el Ilmilo*, México, UNAM.
- Buckley, David, 2001, *Strange Fascination, David Bowie – The Definitive Story*, London, Virgin.
- Burke, Peter, 1978, *La cultura popular en la Europa moderna*, España, Alianza Universidad.
- Burton, Robert, 1947, *Anatomía de la melancolía*, Argentina, Austral.
- Campbell, Joseph, 1994, *El héroe de las mil caras*, México, FCE.
- Coria, Luis Felipe, 2002, *Cae la Luna: la invasión de Marte*, México, Paidós Amateurs.
- Cuddon, J.A., 1998, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, England, Penguin Books
- Currie, Mark (Editor), 1995, *Metafiction*, (Longman Critical Readers) Addison-Wesley Pub Co.
- Cutler, Chris, 1993, *File Under Popular – Theoretical & critical Writings on Music*, NY, Autonomedia.
- Eco, Umberto, 2001, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets.
- Hennion, Antoine, 1990, *The Production of Success, An Antimusicalogy of the Pop Song*, en *Rock, Pop and the Written Word on Record*, NY, Routledge
- Hutchinson, Don, 1996, *The Great Pulp Heroes*, NY, Mosaic Press
- Frith, Simon, 1996, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press.

Frith, Simon y Andrew Goodwin, 1990, *Rock, Pop and the Written Word On the Record*, NY, Routledge.

Gibson, William, 1984, *Neuromancer*, NY, Ace Books.

Goddard, Simon, *Stardust Memories – T.Rex's The Slider and the '72 Bowie versus Bolan Glam War* - en *Uncut Magazine*, No. 63, West Yorkshire, Polestar Chantry Web LTD.

Greimas, A.J. & Courtés 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

Levin, Harry "Themathics and Criticism", en P. Demetz et al. (eds.) *The Disciplines of Criticism*. Yale University Press. Citado por Pimentel en su texto *Tematología y transtextualidad*, p. 219.

Loder, Kurt, 1992, "David Bowie Interview" en *Rolling Stone Magazine*, No. 641, New York, Straight Arrow Publishers Inc.

Lodge, David y Wayne Jonak, 1998, *The Billboard Book of One Hit Wonders*. Revised and Expanded, NY, ed. Billboard.

Marsh, David & James Bernard, 1994, *The New Book of Rock Lists*, NY, Fireside Simon & Shuster.

Norman, Phillip, 1982, *Gritad*, Barcelona, Ultramar.

Paytress, Mark, 1998, *Ziggy Stardust*, NY, Schirmer Books.

Pegg, Nicholas, 2000, *The Complete David Bowie*, London, Reynolds & Hearn Ltd.

Pimentel, Luz Aurora en su texto *Tematología y Transtextualidad*. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XLI, 1993, N° 1, El Colegio de México. 405/N964 Colmex. Que a su vez se basa en la *Teoría transtextual* de Gerard Genette.

Pueyo, Luis, 1981, *La conquista del espacio*, colección Salvat temas clave, no. 59, Barcelona, Salvat editores.

Rock, Mick, 2001, *Glitter and Blood*, Londres, Vision On.

Shakespeare, William, 2000, *Hamlet*, Croacia, The Arden Shakespeare.

_____, 2000, *King Henry VIII*, Croacia, The Arden Shakespeare.

_____, William, 2000, *Macbeth*, Croacia, The Arden Shakespeare.

_____, William, 2000, *Titus Andronicus*, Croacia, The Arden Shakespeare.

Schaffner, Nicholas, 1992, *A Saucerful of Secrets- the Pink Floyd Odyssey*. NY, Delta.

Soligny, Jérôme, 2002, *David Bowie*, France, Musiques & Cie.

Terrazas, Kizza, 2001, *Melancolía y reflexión filosófica*, México, D.F.

Thompson, Dave, 1998, *20th Century Rock and Roll – Glam Rock – Canada*, Collector's Guide Publishing Inc.

Villafuerte Thomas, Martha Ester y Laura Villafuerte Thomas, 1989, *Apuntes didácticos para estudiantes - Romeo y Julieta* -, México, Fernández Editores.

Wolfe, Tom, 1983, *En nuestro tiempo*, Barcelona, Anagrama.

Discografía

The Beatles, 1966, *Revolver*, Londres, ed. Apple Records, ed. Parlophone

_____, 1967, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Londres, ed. Apple Records, ed. Parlophone .

_____, 1969, *Yellow Submarine* ed. Apple Records, Londres, ed. Parlophone .

Bolan, Marc, 1970, *Ride A White Swan/Is It Love/Summertime Blues*, Londres, Fly BUG 1.

_____, 1971, *Electric Warrior*, Londres, Fly HIFLY 6.

Bowie, David, 1969, *David Bowie*, Londres, Philips SBL 7912 (reeditado como *Space Oddity*).

_____, 1972, *The Rise and the Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, Londres, RCA SF 8287.

_____, 1981, *Scary Monsters (And Super Creeps)*, Londres, RCA BOW LP 2.

Cockney Rebel, 1974, *The Psychomodo*, Londres, EMI 3033.

John, Elton, 1972, *Honky Chateau*, Londres, DJM .

Pink Floyd, 1967, *The Piper at the Gates of Dawn*, Londres, Columbia SX/SXC 6157.

_____, 1968, *A Saucerful of Secrets*, Londres, Columbia SX/SXC 6258.

_____, 1979, *The Wall*, Londres, Columbia, PC2 36183.

Reed, Lou, 1972, *Transformer*, NY, RCA 4807.

The Rolling Stones, 1967, *On her Satanic Majesty Request*, Londres, DECCA.

Schilling, Peter , 1983, *Mayor Tom (Coming Home)*, Londres, Electra 6981.

Filmografía

_____, 1994, *Dancing In The Street*, Londres, BBC

Crow, Cameron, 2000, *Almost Famous (untitled version)*, Hollywood, Tristar-Columbia Inc., Dreamworks Inc.

Dunning, George, 1969, *The Yellow Submarine*, Londres, 1968, United Artist y Apple Corps. Ltd.

Haynes, Todd, 1998, *Velvet Goldmine*, Londres, Miramax.

Kubrick, Stanley, 1968, *2001: A Space Odyssey*, Londres, Turner Entertainment Co. y Warner Brothers.

_____ 1971, *A Clockwork Orange*, Londres, Turner Entertainment Co. y Warner Brothers.

Lucas, George, 1977, *Star Wars: Episode IV A New Hope*, Twenty Century Fox.

Scott, Ridley, 1982, *Blade Runner*, Hollywood, The Ladd Company en asociación con Sir Run run Shaw a través de Warner Brothes.

Schaftner, Franklin J., 1968, *The Planet of the Apes*, Twenty Century Fox.

Sharman, Jim, 1974, *The Rocky Horror Picture Show*, Twenty Century Fox.

Mallet , David, 1980, *Ashes to Ashes*, Beachy Head y Hastings, RCA.

Créditos fotográficos.

Lámina 1 Mick Rock

Lámina 2 Mick Rock

Lámina 3 Bill Orchard

Lámina 4 Spud Murphy, diseño Hipgnosis.

Lámina 5 Terry Orchard

Lámina 6 Mick Rock

Lámina 7 Mick Rock

Lámina 8 Mick Rock

Lámina 9 Portada Terry Pastor para la compañía Main Artery propiedad de George Underwood.
Contraportada Terry Pastor y Brian Ward.

Lámina 10 Mark Fisher

Lámina 11 Robert Ellis.

Lámina 12 Brian Duffy

Lámina 13 Mick Rock

136-A



I believe in Space