



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN.

Música y cultura: un análisis sociológico de la relación entre compositor y oyente.

TÉSIS Y EXÁMEN PROFESIONAL.

PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA.

PRESENTA

ERNESTO CAYETANO SOTELO GALICIA.

Asesor: Mtro. Héctor Manuel Pedraza Rosales.

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Edo. de México. Enero 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos.

A lo largo de mi vida he conocido a personas que son muy queridas por mí y a las cuales tengo mucho que agradecer, porque a través de sus enseñanzas soy la persona que soy y ha sido posible mi desarrollo humano y académico.

Así que agradezco a mí padre, por haber compartido conmigo su pasión por la música, eso siempre ha sido algo muy especial que nos ha unido como padre e hijo, pero también como amigos. Al mismo tiempo, agradezco a mí madre por todo su cariño y su apoyo en los momentos difíciles de mi vida.

A mí hermano Víctor por todo su apoyo, cariño y por todas aquellas experiencias tanto buenas como malas que hemos atravesado juntos. A mí hermana Esperanza y a mí cuñado Mijael por sus consejos, su amistad y por haber aportado material bibliográfico sin el cual no hubiera sido posible la presente investigación.

En mi vida académica también conocí en la FES a maestros que dejaron un recuerdo indeleble en mi memoria, por eso les agradezco a Jesús Rodríguez Tinajero, Juan Carlos Campuzano González y Lilia González García. También quiero extender mis agradecimientos a mis compañeros Arturo Cornejo, Alejandro Camacho, Julio Borja, Luis Sánchez, Rodrigo Sandoval e Ignacio Millán. De manera paralela, a mis amigos con quienes pase experiencias entrañables Azucena De la Cruz, Lizeth Bastida, Armando López-Wario y Víctor Plascencia.

Por otra parte, agradezco a cada uno de mis sinodales por sus observaciones, sin ellas no se habría enriquecido mi tesis, y en especial a Georgina Santa Cruz Gómez, con quien no sólo fue un placer trabajar, sino haber tenido las extensas conversaciones sobre música a lo largo del proceso de investigación.

Finalmente quiero agradecer a Héctor Pedraza Rosales, con quien aprendí mucho como alumno y asesorado, ya que confió desde un inicio en mí trabajo y me impulsó de manera constante a mejorarlo. Muchas gracias maestro por todos esos momentos.

Dedicatoria.

Esta tesis es *in memoriam* a mi hijo, tu paso efímero dotó de sentido mi existencia y siempre te recordaré. Te amo mucho.

¿Recordarías mi nombre
si te encuentro en el cielo?
¿Sería lo mismo de antes
si te encuentro en el cielo?
Debo ser fuerte y seguir mi camino
Porque sé que no pertenezco aquí en el cielo.

Eric Clapton.

Índice.

Introducción.....	6
1.0 Capítulo I: Los alcances y las limitaciones de la teoría sociológica de la música.....	9
1.1 Weber: un análisis sobre el proceso de racionalización de la música.....	9
1.2 Simmel: un análisis del espíritu a través de la música.....	13
1.3 Schutz: un análisis de la relación social dentro de la actividad musical.....	15
1.4 Silbermann: una sistematización de la actividad musical a través de la metodología empírica.....	18
1.5 Adorno: un análisis sobre la influencia de la industria cultural en la actividad musical.....	21
1.6 Elias: un análisis sobre la propuesta sociohistórica de la actividad musical.....	25
1.7 Hormigos: un análisis de una propuesta sociocultural de la actividad musical.....	32
2.0 Capítulo II: Análisis del entorno sociocultural del <i>rock</i>	37
2.1 Una aproximación a la definición de cultura.....	37
2.2 Análisis estructural de las sociedades industriales en el marco de la Guerra Fría.....	40
2.3 Análisis del marco de referencia inglés.....	44
2.4 Análisis cultural y social de Estados Unidos.....	48
2.5 La tradición musical afroestadounidense y la juventud de la década de los cincuenta.....	52
2.6 La influencia del <i>folk</i> en el <i>rock</i>	56
2.7 Análisis de la nueva cultura juvenil.....	57
2.8 El <i>rock</i> en Inglaterra y The Beatles.....	62
2.9 La influencia del <i>rhythm & blues</i> británico en el <i>rock</i>	64
2.10 Análisis de la relación entre el compositor y oyente en el <i>rock</i> de los sesenta en Inglaterra..	65

3.0 Capítulo III: Análisis del proceso formativo, creativo y la relación con la audiencia de Pink Floyd.....	77
3.1 Historia del proceso formativo de Pink Floyd.....	77
3.2 Análisis del proceso formativo y creativo de Pink Floyd.....	92
3.3 Las presentaciones en directo del álbum <i>The Dark Side of the Moon</i>	105
3.4 Análisis de la relación entre el compositor y el oyente a partir de <i>The Dark Side of the Moon</i>	112
Conclusiones.....	136
Anexo. Ficha técnica sobre <i>The Dark Side of the Moon</i>	143
Apéndice <i>Post-scriptum</i>	144
Fuentes consultadas.....	154

Introducción.

La música al surgir de la emocionalidad experimentada por las más diversas relaciones sociales hace posible una relación entre el compositor y el oyente, representando el cómo las experimentan y las valoraciones que tiene un grupo determinado. La presente investigación al partir desde una perspectiva sociológica, contempla a la música objeto de estudio porque es un hecho social que le precede a ambos (compositor/oyente) en sus formas simbólicas y emotivas, que al ser resultado del devenir histórico-social en cada una de sus estructuras modifica tanto la manera en la cual participan en la relación los interactuantes, como en la forma en que se experimentan ambos.

Por lo tanto la hipótesis de la actual investigación, es mostrar que tanto el oyente como el compositor comparten un sistema de símbolos que es producto del entramado social, posibilitándolos a establecer una relación en la que se interpreta el significado de la obra y posteriormente se establece el grado de significación personal con base en las experiencias de vida. Mientras el objetivo general subyace en analizar los procesos en que se construye la relación entre el compositor y oyente, y particularmente está vinculada con analizar la influencia del entramado social en la construcción de la obra. En razón de identificar lo anterior, se considera pertinente analizar las propuestas teóricas-metodológicas siguientes: Adorno; 2009, Elias; 1991; Hormigos; 2008, Schutz; 1962, Silbermann; 1957, 1968, 1984, Simmel; 2003 y Weber; 2012.

En el caso particular de Weber, se analizan sus investigaciones para establecer la interdependencia entre la actividad musical y el entramado social. Esto se realiza a través de establecer un diálogo con Durkheim, debido a que éste último en sus estudios sobre los rituales encuentra que los elementos estéticos constituyen una realidad colectiva. Finalmente se infiere con base en este diálogo que los elementos expresivos y las funciones surgen según las necesidades anímicas del entramado social a lo largo de su trayectoria histórica.

En Simmel la intencionalidad de estudiar su propuesta es vincular el marco de referencia que orienta las relaciones sociales con la personalidad del individuo (compositor y oyente) y el símbolo como representación anímica del objeto experimentado. Para ampliar lo anterior, se examina la perspectiva de Schutz que explica la actividad musical a través de un proceso de comunicación por medio de un sistema simbólico, en el cual la aproximación entre compositor y oyente está en razón de la interpretación de las acciones del otro. A su vez, se emplea para explicar el proceso creativo del compositor, porque ello está codeterminado socialmente por medio del estado de ánimo de las relaciones de las cuales se nutre la obra.

En este sentido se entiende que existen otras variables que codeterminan la actividad musical en general y en particular la relación compositor/oyente. Por lo cual se exploran las indagaciones de Silbermann para observar cómo operan las expectativas y tensiones que están en función del grupo social con el cual se vincula el compositor, esto dilucida que la actividad musical adquiere el carácter de fenómeno social cuando se estudian las manifestaciones inherentes a la relación; debido a ello es imprescindible contemplar las acciones socioemotivas para la animosidad que refiere la obra y la experimentada por los participantes en la relación.

En cuanto al objetivo de analizar las investigaciones de Adorno es tener un primer acercamiento con el concepto de la función social de la música, y a su vez, se plantea que a pesar de la rigidez del entramado social, también existen las condiciones de elasticidad que permiten elementos culturales no contenidos por el marco de referencia imperante (en contra corriente a la propuesta de Adorno). Lo anterior se traduce a la perspectiva de Elias, quien entiende a la actividad musical producto de una serie de entrelazamientos de fenómenos históricos-sociales e individuales que se encuentran en constante devenir; por ello se amplían los márgenes de acción del compositor y oyente codeterminando la relación.

Para finalizar con este análisis de las diversas propuestas teóricas se revisa la de Hormigos, con el propósito de ampliar la conceptualización de la función social de la música en términos multilineales. Se concluye entonces, que en el marco de una sociedad diferenciada las distintas funciones son inherentes a los grupos sociales que las producen; por lo tanto, el hecho que una sea la dominante no implica que excluya la existencia de otras funciones.

Con base en todo lo anterior, se plantea el empleo de una metodología histórica-biográfica en relación con la metodología fenomenológica para describir y analizar tanto el entrelazamiento de los fenómenos estructurales como individuales. Asimismo, para proponer un *corpus* teórico que defina *la relación compositor/oyente* al compartir los interactuantes un espacio/tiempo, en el cual orientan sus acciones socioemotivas hacia el otro por medio de símbolos que refieren a la emotividad experimentada. Además de entender *la experiencia musical* como el conjunto de interpretaciones y significaciones de las manifestaciones emotivas que experimentan el compositor y el oyente en la relación.

En el capítulo siguiente se analizan los cambios en el ámbito estructural en una amplia escala de tiempo, que posibilitaron el marco de referencia de la nueva cultura juvenil de los sesenta y del *rock*, con la intención de subrayar las maneras de relacionarse y expresarse entre los jóvenes.

Debido a ello, se comprende que la actividad musical es producto del devenir de cada una de las estructuras sociales y por lo cual se manifiesta en el marco de referencia de la vida cultural de la sociedad. En este sentido, se considera la conveniencia de una aproximación a la definición de cultura, para dilucidar la dinámica del marco de referencia de las sociedades industriales como la inglesa y estadounidense.

Lo anterior coadyuva para esclarecer un marco de referencia tipo, que codetermina una personalidad centrada en el uso extensivo de la razón en las relaciones sociales y que superpone el ordenamiento objetivo por lo subjetivo. En contraposición con la nueva cultura juvenil de los sesenta que representó una crítica al estado de las relaciones y una alternativa de experimentar al mundo por medio de los otros, para constituir un balance entre ambos ordenamientos.

Una vez determinado lo anterior se investiga la influencia de la música afroestadounidense y el *folk* en el *rock*, es decir, el proceso por el cual se constituyó el lenguaje musical de los sesenta que incidió en la experimentación del músico/compositor y encaminó las expectativas de la audiencia en ese sentido. De tal manera, que se identifica en términos generales los procesos por los cuales se constituye la relación compositor/oyente en el *rock* inglés.

En lo que refiere al tercer capítulo, se presenta evidencia de carácter histórico-biográfico para entrelazar los cambios estructurales en el ámbito social con el proceso formativo de Pink Floyd. Analizando la influencia del entramado social en su proceso creativo y la relación con su audiencia en el álbum *The Dark Side of the Moon*. En este caso en específico, la experimentación musical se entrelazó con la teatralidad para formar la totalidad de la fuerza expresiva, influyendo en la ejecución y al constituirse Pink Floyd como una banda orientada a presentar puestas en escena elaboradas, las expectativas en su audiencia se constituyeron en ese sentido codeterminando la relación.

Para finalizar, la importancia de la actual investigación es generar conocimiento sobre la influencia del entramado social en términos de expresar el estado de las relaciones sociales, los márgenes de la libertad creativa y los procesos en los cuales se construye la personalidad del individuo. A su vez, dilucidar la manera en que experimentan e interpretan los participantes las acciones contenidas en la relación compositor/oyente.

1.0 Capítulo I: Los alcances y las limitaciones de la teoría sociológica de la música.

Cuando los deseos y las pasiones marchan por la ruta correcta, la música se perfecciona. La música perfecta tiene su causa. Nace del equilibrio. El equilibrio emana del derecho, el derecho surge del sentido del mundo. Por eso sólo se puede hablar de música con un hombre que ha conocido el mundo. Lue Bue We. Primavera y otoño. En Hesse, Herman. *El juego de abalorios*.

La música al ser una actividad social que se ha presentado a lo largo de la historia de la humanidad es indicativa del desarrollo de la sensibilidad y emotividad, nutriéndose de las experiencias de vida en el marco de las relaciones sociales, por tanto remite a los afectos que despierta y el orden ideológico de una sociedad.

Las formas estéticas (musicales) están vinculadas con el establecimiento de la relación entre el compositor y el oyente, es decir, son empleadas por el primero para construir la obra, y en el segundo para interpretar el significado. Asimismo, los elementos estéticos al ser empleados en función de las necesidades expresivas representan el estado de ánimo social y el cómo lo experimentan los individuos.

En el presente capítulo se analizan las diversas propuestas teóricas y metodológicas de los distintos sociólogos que han estudiado el fenómeno musical, para identificar los procesos en los que se construye la relación. Empleando aquellos aspectos que resulten relevantes para estructurar un marco conceptual que establezca tanto los procesos de construcción de la relación, como la influencia del entramado social en la elaboración de la obra e interpretación.

1.1 Weber: un análisis sobre el proceso de racionalización de la música.

El objetivo del presente apartado es analizar las investigaciones¹ sobre la música realizadas por Weber, para establecer la interdependencia entre la actividad musical y el entramado social, observando que los elementos expresivos y las funciones surgen según las necesidades anímicas del entramado social a lo largo de su trayectoria histórica.

La revisión de las necesidades expresivas de la actividad musical es a través de las distintas sociedades, lo cual explica para Weber el proceso de racionalización de la música moderna. Al considerar la existencia de elementos sociomusicales de las tradiciones culturales orientales bizantina, china, islámica, judía e india que permearon en la tradición de la cultura occidental, sustituidas por acciones racionalizadas que estructuraron el material sonoro armónicamente en

¹ Véase Weber, Max, (2012). Los fundamentos racionales y sociológicos de la música. En Weber, Max. *Economía y sociedad*, pp. 1118-1183, México: Fondo de Cultura Económica.

acordes². Siendo posible por la serie de transformaciones en la estructura social en Europa a partir del siglo XV, en términos filosóficos, políticos, económicos, sociales y culturales que subsecuentemente conformaron la actual cultura occidental.

El acorde para Weber es un elemento fundamental en la dinámica interna de la música occidental, ya que motiva el paso de un acorde a otro, para constituir la disonancia (2012: 119). Es decir, la base de la relación dinámica en la música de acordes es la tensión entre las progresiones de los mismos, el paso de uno a otro exige una resolución, lo cual implica la construcción de un acorde resolutivo representando la descarga de la tensión acumulada.

El acorde resolutivo se construye a partir del principio de tonalidad, por medio del parentesco entre acordes representando la base armónica de la construcción del acorde consonante, en esa medida es la base de la tonalidad de la obra, por ende explica la base en la cual es construido. Empero, el sistema de acordes, en sí mismo, no representa la totalidad de la fuerza expresiva de la composición musical, sino que existen tonos ajenos a los acordes armónicos, y la conformación del acorde resolutivo depende de la relación con tales elementos ajenos:

La armonía de acordes trata los tonos ajenos a la armonía, o también a escala, de semejantes acordes, según los casos, como “transiciones”, o como tonos “sostenidos” o “repetidos” a lado de las voces que progresan conforme a acordes, cuya relación ambiente con respecto a ellos imprime luego a la construcción su carácter específico, o como “anticipos” o “apoyaturas no acentuadas” de tonos pertenecientes al acorde, antes o después de los acordes receptivos, o bien, por último y sobre todo, como “retardos”, esto es; como tonos armónicamente ajenos en un acorde, que han desplazado en cierto modo su lugar a los tonos correspondientes y no pueden aparcar «libremente» como las disonancias armónicas legítimas, sino que han de ser siempre «preparados». No existe la resolución armónica específica del acorde, sino que ésta produce, en principio por lo menos, por el hecho de que los tonos e intervalos suplantados vuelven en cierto modo a restaurarse en sus derechos vulnerados por tonos rebeldes (Weber, 2012: 1121-122).

Los tonos ajenos tienen la finalidad de enunciar la progresión de los acordes, y a su vez, construyen la diversidad de sonidos que caracteriza la pieza musical, entrelazándose para que el acorde resuelva la tensión entre ambos; los acordes disonantes. De esta manera, los tonos ajenos son la compensación de los ánimos que nutren la melodía para construir el ritmo, mientras la

² Los acordes forman parte esencial de la *notación musical* para Weber, organizan la sucesión progresiva de los tonos de carácter dominantes y subdominantes, al estar entrelazados forman nuevos acordes emparentados por una base tonal, mejor conocida como principio de “tonalidad”. Véase Weber, Max, *Op. cit.*, p. 1138.

armonía es el intento de aprehenderlos de una manera racionalizada por medio de una esquematización y regulación de la distancia de un acorde a otro, para construir un arte figurativo empleando elementos de carácter estético que expresen la concepción del compositor.

En Weber la racionalización del arte está asociada con la conformación de un sistema figurativo, por la tensión entre la fuerza anímica de los tonos irracionales y los acordes mostrando el dinamismo de la música moderna. Asimismo, estipula que los intervalos musicales que forman parte del esquema musical están asociados con la función social, lo cual se observa desde las sociedades preindustriales:

La música primitiva fue en buena parte sustraída muy tempranamente al puro goce estético y sometida a fines prácticos, ante todo mágicos; en particular apotropaicos (relativos al culto) y exorcísticos (médicos)...Y como quiera que toda desviación respecto de una fórmula prácticamente acreditada destruía su eficacia mágica y podía atraer la cólera de los poderes sobrenaturales, resulta que la acuñación en sentido propio de las fórmulas musicales era una «cuestión vital», y el «incorrecto» un sacrilegio (2012: 1137).

La estructuración del “intervalo justo” estaba asociada a prácticas rituales para alejar el mal, por medio de una serie de normativas vinculadas al cómo orientarse a una fuerza sobrenatural. Empleándose una serie de frases que se repetían con un tipo de entonación, acompañadas por instrumentos para asegurar la fijación de los intervalos y la efectividad.

En esta perspectiva, la música en estadios tempranos de la humanidad estaba sustraída del goce estético y su empleo era de carácter utilitario, limitando las funciones y las necesidades anímicas sociales en ese sentido. Sin embargo, los estudios sociológicos elaborados por Durkheim³ sobre distintos tipos de rituales, formula que expresen el pensamiento, y un sentido de unicidad moral de una comunidad, manifestada por medio de la organización de las experiencias emotivas, incorporando y acaparando elementos estéticos que las representen. Señalando la distinción entre los ritos asociados a la fecundidad del animal totémico, a través de una consustancialidad entre el hombre y el tótem, y los de carácter utilitario. Un ejemplo de los primeros:

El Alatunja [el jefe del clan] riega la sangre de todos los miembros de la comunidad sobre el sitio sagrado, para realizar un dibujo del tótem. Se arrodillan alrededor del dibujo y realizan un canto monótono. Se cree que el avestruz ficticio se le ha dotado de la energía vital suficiente para reproducirse y al mismo tiempo se ha emparentado con el animal al verter la sangre del clan (2004: 344).

³ Véase Durkheim, Emilie, (2004). *Las formas elementales de la vida religiosa*, México: Ediciones Colofón.

Otro ejemplo, es el que cita Durkheim (2004: 346) de Spencer y Gillen (1899) sobre el clan Canguro; “la gente se decora con dibujos totémicos y la noche transcurre con cantos que recuerdan las hazañas cumplidas en los tiempos del Alcheringa por los hombres y los animales canguros”.

Por lo tanto los rituales de fecundidad no se limitaban a verter sangre y a la ingesta del tótem, sino también se añadía la representación de héroes civilizadores, además de mostrar que la fecundidad de la tierra estaba relacionada con la dominación de las fuerzas de la naturaleza y con la unión espiritual. Entendiéndola como la serie de normas que orientan la conducta y el pensamiento de los individuos, estableciendo una relación entre el orden social y el cosmos, para Durkheim la serie de rituales de fecundidad (Intichiuma) engloba un sistema complejo de ideas y prácticas expresadas por medio de símbolos que tienen una significación colectiva con el propósito de renovar la espiritualidad moral, es decir, el ser espiritual de la comunidad se construye en la medida que el individuo participa en la realidad colectiva.

A manera de conclusión, si bien existe el empleo de la música con fines utilitarios, asimismo, existen rituales asociados a un orden cósmico encaminados a construir tanto el ser colectivo como el individual y en ambos casos la canonización de los intervalos tiene que mostrar la efectividad. Por otro lado, aun con la falta de una abundante evidencia empírica que respalde algunas de las aseveraciones de Weber, no se puede descartar las aportaciones teóricas como la interdependencia de la actividad musical con el desarrollo del entramado social. Por eso el análisis general de la música no se puede entender como un ente aislado, sino producto de un largo proceso de desarrollo contemplando los elementos socioculturales, políticos, económicos y tecnológicos.

Al ligar Weber las transformaciones estructurales con el arte figurativo de la música moderna⁴, no sólo muestra que el desarrollo de la racionalización no implicó la desaparición de las emociones sino una expresión más auténtica. Sin embargo, no puntualizó el cómo se constituye el valor social de lo estético en la música, en específico en su estado de “arte libre” (fuera de las imposiciones estéticas de un grupo dominante), y cómo se relacionan el compositor y oyente. Ahora bien, para fines de la presente investigación se contempla que más allá de las diferencias

⁴ Para el autor la organización corporativa hizo posible la influencia musical de los bardos, desarrollando instrumentos sobre las bases típicas, y por otro, los avances técnicos durante la Edad Media en la materia de la construcción de instrumentos de cuerda por la organización gremial iniciada en el siglo XVIII. Terminó por proporcionar un mercado fijo para la construcción de instrumentos y congregó personas interesadas en la exploración de nuevas formas musicales. La organización fue enriquecida por los cantantes que provenían de las orquestas de la jerarquía y por las aristocráticas. Véase Weber, Max, (2012). Los fundamentos racionales y sociológicos de la música. En Weber, Max. *Economía y sociedad*, p. 1174, México, Fondo de Cultura Económica.

entre Weber y Durkheim, ambos coinciden que el estudio de la actividad musical es un fenómeno interdependiente de las transformaciones estructurales.

1.2 Simmel: un análisis del espíritu a través de la música.

El revisar la propuesta de Simmel⁵ tiene el propósito de vincular el marco de referencia social con la personalidad del individuo (compositor y oyente) y el símbolo como representación anímica del objeto experimentado. Basándose en que la experiencia artística está vinculada con el desarrollo espiritual y simbólico empleados para expresar el estado de ánimo. Entendiendo por espíritu normas, valores, emociones e ideas que orientan a los individuos hacia un sentido social, conformándose la personalidad. Por símbolo⁶ una fuerza expresiva tendiente a exteriorizar los afectos y expresándose tanto en gesticulaciones como en el lenguaje.

Es a través del lenguaje que Simmel encuentra la manifestación del espíritu:

Lenguaje y espíritu se desarrollan apoyándose y reforzándose mutuamente; cada progreso de uno se basa en el otro. Lo que en los hombres originarios es proceso psíquico también es lenguaje: la tendencia humana hacia la exteriorización, hacia la compensación de los afectos internos a través de la moción externa, que hasta entonces sólo había podido liberarse a través de gestos y gritos, encuentra en el lenguaje formas más ricas y adecuadas (2010: 21-22).

El desarrollo de las relaciones sociales ha derivado en el enriquecimiento de las situaciones afectivas configurando la estructura de la personalidad. Así se genera la necesidad de símbolos representativos del carácter emotivo de las relaciones, paralelamente, manifiestan el grado de aproximación y de distanciamiento entre los individuos, tratando de aprehender las experiencias emotivas de la sensibilidad humana.

Por eso Simmel (2010: 23) afirma la asociación entre el ritmo y la emotividad al citar a Lazarus (1857):

La cadencia del lenguaje es tanto más melódica y armónica cuanto más nos apartamos, en altura y profundidad, de nuestro hablar, como si buscáramos una expresión externa de esa armonía interna.

⁵ Véase Simmel, Georg, (2010). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música*, Buenos Aires: Ediciones Gorla.

⁶ En estudios posteriores estipula que los símbolos son producto de los distintos ámbitos sociales, como el económico en el caso del dinero, considerándolo un símbolo producido por una tendencia a la objetivación de las relaciones sociales, con el fin de medir la distancia entre el sujeto y el objeto, y a su vez, orienta los esfuerzos del primero para la obtención del segundo. En este caso en particular, presupone un símbolo integrador y coordinador de las actividades comerciales en el marco de una economía monetaria, si se emplea para la presente investigación la misma primicia, el estudio de los símbolos musicales se debe considerarlos como elementos integradores y coordinadores de las relaciones afectivas. Véase Simmel, Georg, (2013). *La filosofía del dinero*, Parte analítica. *Valor y dinero*, pp. 41-133, Madrid: Ediciones Capitán Swing.

Además se observaría cómo el ánimo armónico influye al ritmo, no sólo porque el ritmo y la cadencia melódica estén estrechamente relacionados, sino también por sí mismos, esto es, porque el movimiento rítmico de la danza es ciertamente un reflejo —entre otros— del ánimo alegre.

La estructuración del ritmo para ambos autores es una compensación de los ánimos y experiencias del cual surgen, si en una obra musical el ritmo es rápido surgió de experiencias de felicidad. De manera contraria, un ritmo más lento de experiencias melancólicas. En el caso de emplear interjecciones (sonidos guturales), o algún sonido que evoque la vehemencia de los sentimientos y emociones tiene la finalidad de aprehender la afección. Es decir, como Simmel refiere en una observación etnográfica realizada por Martius, en la cual un Botocudo eleva el tono del lenguaje en un canto monótono para acentuar la fuerza emotiva en los símbolos existentes⁷.

La ejecución compensa la falta de símbolos más elaborados con la intención de aprehender el estado de ánimo e ideas, y a su vez, dota de nuevos significados a los símbolos existentes, así como la necesidad de construir unos que sinteticen los sentimientos, emociones e ideas. En consecuencia, guarda una relación directa con el proceso civilizatorio⁸, porque la formación de elementos simbólicos muestra el estado anímico de una sociedad, indicando los ánimos de los cuáles se nutren las obras musicales y el cómo se experimentan las emociones.

Para la formación de símbolos es necesario una serie de experiencias acumuladas, que en el uso y significado sea socialmente regularizado, posteriormente con el constante devenir histórico; “la música actual, comparada con aquella más simple, conmociona una plenitud de sentimientos diferentes, tal que las relaciones de inhibición entre ellas resulta un certero equilibrio, y con ello, la objetividad” (Simmel, 2010: 35). Utilizando técnicas e instrumentos para exigirle una mayor receptividad al oyente, mientras el compositor las emplea para comunicar su mensaje.

Las formas estéticas más sofisticadas responden a la objetivación del arte en general, esto no quiere decir que desaparezca la emotividad en la obra misma, “sólo que la música, y la forma en que ella es presentada artísticamente, ya no debe ser sólo una imagen de ellos, reflejada ahora desde el espejo de la belleza” (Simmel, 2010: 36). La música moderna para Simmel ha dejado de

⁷ Véase Simmel, Georg, (2010). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música*, p. 26, Buenos Aires: Ediciones Gorla.

⁸ Por proceso civilizatorio se entiende; el curso de una serie de transformaciones de tipo estructural a largo plazo en una dirección determinada de la emotividad y del comportamiento por medio de las regulaciones externas e internas. En el caso particular de la presente investigación se emplea para el análisis de la cultura occidental, ya que se estudia la influencia en la construcción de la obra musical y en la formación de la personalidad tanto del compositor como del oyente, por eso se considera como el conjunto de modales reinantes, asociados a las formas de convivencia entre los individuos en los distintos ámbitos sociales, así como el desarrollo técnico y científico. De ninguna manera quiere decir que no hayan otras formas de proceso civilizatorio, de hecho se considera que ningún proceso de tal índole es de tipo lineal, sino más o menos accidentado y puede configurarse en una dirección distinta a la de la cultura occidental, además de que el concepto “civilizado” no está asociado con un valor positivo o negativo. Véase Elias, Norbert, (2009). *El proceso de la civilización*, cap. I y II, México: Fondo de Cultura Económica.

ser solamente un tipo de arte sonoro imitativo, para constituirse en arte figurativo, empleando elementos estéticos para reflejar la concepción del artista sobre el mundo.

La construcción de la obra musical está codeterminada por un marco de referencia internalizado por medio de las experiencias personales del compositor, asociándolo con el conocimiento musical y con el proceso de síntesis simbólica. Simmel lo expresa de la siguiente manera:

Por más grandes y formados que puedan ser las aptitudes que un hombre trae a la vida, es la vida de la tierra de sus ancestros —que lo rodea desde su primer día y le deja devenir lo que es— la que imprime su carácter. De ella recibe metas y caminos. Y cuanto más grande es su alma, más recogerá en sí mismo, y para cada formación propia, la materia, tal como ésta se transmite a través de la vida nacional (2010: 50).

Por eso mismo, independientemente de la destreza en la ejecución de algún instrumento, es necesario el desarrollo de la sensibilidad del compositor para construir la obra por medio de las vivencias cotidianas que configura en las relaciones con los otros, compartiendo simpatías y antipatías. El compositor al desarrollar una mayor sensibilidad incorpora más elementos expresivos en la obra, estableciendo una conexión más próxima con el oyente. Empero, de ninguna manera Simmel propone que el entramado social limite tanto las obras como la personalidad del compositor y del oyente, sino:

Observa no sólo que para el carácter del pueblo en general es seguramente característica su música, sino también cómo la música es elevada y hundida por las oscilaciones de la vida popular y cómo cada elevación de la vida cultural también le provee un nuevo impulso (2010: 54).

Para finalizar, se rescata de la propuesta de Simmel que el marco de referencia es resultado de la dinámica social, orientando la manera de experimentar el mundo a partir de símbolos que son empleados en la relación compositor/oyente, y a su vez, expresan el estado de ánimo social. Por otro lado, el nivel de desarrollo simbólico indica el grado de exigencia de la relación, sus contenidos y el estado del proceso civilizatorio.

1.3 Schutz: un análisis de la relación social dentro de la actividad musical.

La razón de examinar la perspectiva de Schutz⁹ es porque amplía la propuesta anterior, al centrar la atención en el lenguaje musical para establecer la relación entre el compositor y el oyente, entendiéndola por “un contexto provisto de sentido que no está limitado por un esquema

⁹ Véase Schutz, Alfred, (1964). La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones. *Estudios sobre la teoría social*, pp. 153-170, Buenos Aires: Amorrortu.

conceptual” (1964:153). Al analizar la actividad musical como un proceso de comunicación de emociones por medio de un sistema simbólico¹⁰ no limitado a elementos conceptuales, la aproximación entre los participantes está en razón del conocimiento e interpretación del mensaje del otro (el sentido de la acción).

La explicación del sentido de las acciones del otro lo realiza mediante la teoría de motivos «para» y «porque». El primero refiere al futuro y es idéntico al objeto para cuya realización de la acción misma es el medio; el segundo, al pasado y representa el trayecto de vida. Estipulando que los contenidos típicos de las acciones están codeterminadas por un marco de referencia típico, por lo cual el conjunto de relaciones, las personalidades de los participantes y las acciones se circunscriben en un marco de referencia generalizado. Sin embargo, no contempla cómo las transformaciones estructurales pueden derivar en la formación de motivos no contenidos en el marco de referencia, y cómo forman parte en el proceso de la construcción de la personalidad de los individuos.

Una segunda limitante de la propuesta, si bien la música no se limita a un esquema conceptual sí se nutre del mismo, al emplearlo el compositor intenta aprehender las emociones que pretende despertar en el oyente y amplía el significado del esquema conceptual. En ese sentido para Schutz, el compositor utiliza el conocimiento del marco de referencia expresivo en el proceso comunicativo¹¹, es decir, “el compositor puede efectuar sus descubrimientos precisamente porque acepta las convenciones de esta sociedad y porque penetra en ella más a fondo que otros” (1964: 156-157).

Pero la representación de los sentimientos y emociones por medio de sonidos implica más que una mera aceptación de convenciones, el marco de referencia expresivo remite a los sentimientos que los constituyen y las valoraciones sobre los mismos, implica en qué sentido ha desarrollado la sensibilidad un grupo social y cómo se relacionan el compositor y oyente. Todo lo anterior termina por formar parte en la construcción de la personalidad de ambos, e indica que no es una mera aceptación, sino engloba las experiencias cotidianas de las cuales se nutre la obra.

¹⁰ Para Schutz toda función simbólica cumple cuatro elementos; el sujeto, el símbolo, la concepción y el objeto. Entendiendo que el objeto representado no es mera imitación del mismo, sino que implica el cómo el sujeto percibe la experiencia. Véase Schutz, Alfred, (1974). *El problema de la realidad social*, p. 262, Buenos Aires: Amorrortu.

¹¹ No basta que dos personas se encuentren en un mismo espacio/tiempo, sino que las acciones estén orientadas y codeterminadas por el otro para constituir una experiencia vívida, esto presupone que comparten un sistema de símbolos en común, que efectúa con mayor eficacia la comunicación entre los mismos, esto es posible en la medida que los símbolos en su significado socialmente regularizado han conformado un grupo sociolingüístico. En la actualidad, en el marco de la globalización la difusión de ciertos elementos culturales de los países occidentales posibilita la adopción, entre éstos se encuentra la música y con ella su lenguaje lingüístico, instituyéndose su uso en las sociedades que las adoptan, debido a ello se puede decir que los grupos tanto sociolingüísticos y musicales hacen uso de tales elementos para la construcción de su obra, al igual que los oyentes los emplean para interpretar el significado de la misma. Véase *Ibid*, p. 305.

Pero el autor entiende una relación mediada por la mecánica de sonidos de la notación musical (Schutz, 1964: 158). Contemplándola a través de la ejecución musical colectiva, en la cual cada uno de los copartícipes tiene conocimiento de la notación musical, con base en ello realizan la ejecución de la parte correspondiente constituyendo una interdependencia. El proceso de comunicación en este caso en particular, refiere a un tipo de relación compositor y ejecutantes. Sin embargo, en términos generales la relación entre compositor y oyente no se ubica en esas condiciones, sino en los sonidos. Eso no quiere decir que no existan oyentes con conocimiento sobre teoría musical permitiéndolos a la interpretación de la notación, sino que la comunicación musical no se limita a ella.

Por eso cabe destacar la distinción entre los distintos sonidos de una composición musical: el primero, por medio de instrumentos que durante el proceso de racionalización responden a un sistema de progresión de acordes con la finalidad de construir el acorde resolutivo; segundo, por medio del aparato vocal, encontrándose dos subdivisiones, la primera contempla las interjecciones como Simmel lo plantea, para formar el ritmo y evocación de las afecciones que intentan aprehender. La segunda, es el uso del lenguaje conceptual en la composición musical para redimensionar los sonidos emitidos por los instrumentos y el significado de las palabras.

Finalmente el análisis de Schutz plantea que la interacción es posible por la “mutua sincronización entre el emisor y el receptor de la comunicación” (1964, 169). Al compartir el espacio/tiempo existe una interacción de símbolos que son orientados e interpretados por el otro. En términos sociológicos se entiende por espacio el lugar donde se interactúa, fijándose la distancia entre los participantes según el contexto social, el grado de aproximación o de alejamiento de los mismos. En el caso específico de la interrelación durante la ejecución de la obra musical, el grado de aproximación entre los ejecutantes con el grupo de oyentes puede generar mayor intimidad y receptividad. Sin embargo, un alejamiento puede llevar a una mayor maniobrabilidad.

En suma, la propuesta de Schutz establece la relevancia del lenguaje musical para estudiar el proceso de interacción entre el compositor y el oyente, pero su perspectiva fenomenológica se distingue porque entiende el lenguaje musical como un esquema que trasciende lo conceptual. Los sonidos empleados por el compositor y captados por el oyente pueden ser interpretados por el segundo cuando proceden de un mismo contexto social o en su defecto próximo, sin embargo, no contempla que la música al ser una actividad comunicativa emplea todo tipo de elementos disponibles, por eso puede incluir el uso de palabras e interjecciones que traten de aprehender emociones, sentimientos e ideas. De manera simultánea, se entrelazan con el primer tipo de sonidos que son primordialmente de carácter evocativo ampliando la fuerza expresiva de la obra.

Si bien la propuesta de Schutz no coadyuva a explicar, en qué medida el entramado social posibilita el desarrollo de motivaciones no contenidas en el marco de referencia general, expresados por el compositor e interpretados por el oyente. La presente investigación toma en cuenta el método fenomenológico¹² para establecer la interdependencia entre el lenguaje musical y las acciones emotivas que se presentan en la relación compositor y oyente, para analizar la experiencia musical¹³ y el proceso creativo¹⁴.

1.4 Silbermann: una sistematización de la actividad musical a través de la metodología empírica.

El objetivo de estudiar la perspectiva analítica de Silbermann es para ampliar la vinculación de la actividad musical como un hecho sociocultural, es decir, la relación entre compositor y oyente por medio de las expectativas y tensiones. Afirmando que “el aspecto social sólo aparece cuando establecemos las relaciones entre el artista creador y la difusión de su arte con la época en que vive, cualesquiera sean las condiciones que se consideren para ello” (1957: 59).

¹² La fenomenología de Schutz parte de los supuestos generales de Edmund Husserl: la intencionalidad de los actos concretos se refieren a los objetos, y la correlación entre acto y objeto. El objeto que se le presenta al individuo no se limita a la percepción sensorial, sino a las percepciones sensoriales imaginadas que lo complementan. Por lo cual, la comprensión del mundo cotidiano es un conjunto de generalizaciones e idealizaciones que organizan el pensamiento (sentido común). No existen los hechos puros y simples, son hechos interpretados.

El individuo al internalizar en su trayectoria de vida un sistema de significatividades tiene un “conocimiento a la mano”, que refiere a las cualidades generales sobre las cuales se puede actuar sobre el objeto. No obstante, la experiencia concreta puede negar la validez, ampliarla o mantenerla. Es decir, el objeto apercebido por el individuo es un ejemplo del objeto general, pero no se piensa que el objeto concreto defina el objeto general. El individuo al estar determinado biográficamente por un espacio/tiempo y por el entorno sociocultural, en la medida que se vincula con otros se inmiscuye en un universo de significados que originan la actividad humana. Lo cual indica que los otros también pueden comprender el sentido de sus acciones, porque poseen una estructura cognitiva que hace accesible el mundo, sin embargo, los objetos experimentados significan algo distinto por las condiciones espacio/tiempo y socioculturales (“conocimiento a la mano”) que posibilitan el desarrollo subjetivo del individuo. Constituyendo *el postulado de intersubjetividad*.

En ese sentido, los objetos experimentados por los interactuantes no se encuentran a la misma distancia y se experimentan de manera distinta algo típico de los objetos. Pero estas diferencias se superan con la idealización de la intercambiabilidad de puntos de vista; cambiar el lugar con el otro y se observa la tipicidad que él otorga al objeto. También es a través de la idealización de la congruencia: cuando las diferencias biográficas entre los participantes no son tan amplias, y la interpretación del objeto es similar a ambos.

El individuo al compartir un espacio que está al alcance de su copartícipe cada reacción fisiológica es un síntoma de un pensamiento, y el tiempo es un presente vívido por los pensamientos de ambos. La conducta del otro es captada como una forma típica de actuar, con un típico motivo subyacente y actitudes típicas de la personalidad. En resumen, cada copartícipe se encuentra en la biografía del otro; envejecen juntos y viven en una “relación Nosotros”. En cambio, entre más anónima es la relación tanto más alejada es la singularidad, y cuando la anomia es completa los individuos son intercambiables. El proceso de autotipificación del individuo en la relación se realiza con la definición de la conducta del copartícipe.

Para definir los términos de la relación social, cabe mencionar que el individuo preconcebe la acción como un proyecto anticipado de la conducta del otro, ocasionado por los motivos «para» de efectuar la acción, es decir, el objetivo del acto presupuesto, y el motivo «porque» es la determinación biográfica del individuo. La interpretación de la acción del otro es un proceso imbricado con el motivo por el que la realizó, así que los motivos «para» de un individuo son los motivos «porque» de otro.

En el proceso de la “relación Nosotros” se manifiestan los motivos porque los interactuantes comparten un conjunto de significatividades y propósitos, en otras palabras, en la medida que son concretas las experiencias entre ambos y se actualizan de manera regular y se entrelazan los motivos de las acciones. La comprensión de los actos de otros no es más que la reducción de los mismos por medio de motivos, que hacen accesible el sentido de las acciones. Esto constituye *el postulado de la subjetividad de sentido*. Véase Schutz, Alfred, (1964). *Estudios sobre la teoría social*, Buenos Aires: Amorrortu. Véase Schutz, Alfred, (1974). *El problema de la realidad social*, Buenos Aires: Amorrortu.

¹³ Comprende al individuo en sus acciones y sus emociones, el estado de ánimo que lo indujo a adoptar actividades específicas con el entorno social, a partir de un marco de referencia adecuado al objeto de estudio que permite su análisis al reducirla a una actividad humana, en relación con los motivos que la originan. La presente investigación muestra la suficiente evidencia empírica para constituir un compositor y un oyente típico a partir de un contexto social determinado, estableciendo una interdependencia entre los elementos estructurales y la experiencia musical.

¹⁴ Es relevante sólo en razón de cómo el entramado social influye en el proceso de interpretación, tensiones y expectativas que codeterminan la relación.

Al partir de cómo operan las condiciones sociales que orientan al compositor en la relación con el oyente, considera el estudio del fenómeno un hecho interdependiente del esfuerzo, la naturaleza y la experiencia cotidiana. “Esto significa que, la distinción entre el patrimonio instintivo— y el desarrollo sociocultural de su personalidad, es decir las condiciones debidas a la educación, debiéndose decir en ese caso cuál de los dos elementos es determinante” (Silbermann, 1968: 23).

La aseveración del autor suscribe a la sociología en una doble tarea; primero, analizar el comportamiento humano, tanto en los elementos que se presentan de manera constante como sus variaciones en su orden estructural; segundo, definir las pautas que orientan la conducta de los individuos¹⁵. Al considerar la influencia del entramado social a través de la internalización de las mismas, añade la gama de posibilidades en la conformación de la personalidad del compositor y del oyente, y al mismo tiempo, en la construcción de la obra como en la relación entre ambos. Al estar en constante interacción e interdependencia se establece un proceso social denominado experiencia musical (Silbermann, 1984: 642). Dilucidando que la relación entre la actividad musical con la sociedad adquiere el carácter de fenómeno social y socioestético, lo cual define el objeto de la sociología no es la música en sí misma, sino el individuo como ser sociocultural.

En esa dinámica la relación social entre el compositor y oyente genera expectativas, cada una basada en las acciones realizadas por el otro y esperando el cumplimiento de normativas socialmente establecidas, desarrollándose una “tensión de fuerzas contrarias que engendra la vida propia de la obra de arte” (Silbermann, 1968: 29). Mostrando la interdependencia con el conocimiento de ambos grupos sobre el entorno sociocultural, en el caso del primer grupo el desarrollo de sus inclinaciones expresivas está en función del conocimiento estético, el desarrollo sensible y sobre la audiencia.

En el segundo grupo, el conocimiento posibilita a establecer una experiencia artística e interpretación de la obra, participando en la vida cultural y con un conocimiento técnico-teórico ejerce una tensión sobre el primer grupo en dos sentidos; primero, establece una interpretación más pronta de la obra, asignándole una reputación al compositor/artista y reconociéndole un lugar en el universo cultural porque al emplear las formas establecidas está refrendándolas, por lo cual esperan que el compositor/artista continúe realizando obras con esa misma sensibilidad artística. Segundo, el compositor/artista cuando sale de lo socialmente establecido es porque existen

¹⁵ El autor considera que la sociología del arte es producto de un proceso social continuo entre el artista y el entorno social, por eso es necesario emplear un marco orientador que explique el fenómeno. De ese modo, la experiencia artística debe partir del concepto de cultura que refiera; al desarrollo de elementos constitutivos de las expresiones artísticas, modelos de conducta en la adquisición y reproducción. Véase Silbermann, Alphonse (1968). Introducción y situación de la sociología del arte. En A. Silbermann; P. Bordieu; R. Brown; R. Clausse; V. Karbusicky; & O. y. Luthe (1968). *Sociología del arte*, p. 14, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

elementos de carácter sociocultural, político y económico que han derivado en un cambio del ánimo social generando la necesidad de expresarlo. Si existe un público con la necesidad de observarlo son más receptivos con la obra y las expectativas es que el compositor/artista continúe experimentando.

Al exponerse la influencia del entorno social por medio de las tensiones en la construcción de la obra se elucida las condiciones que moldean la interacción en términos de sensibilidad y expresividad del ser socio-artístico del individuo. Por lo que se reconoce la relevancia del proceso formativo del individuo en relación con los otros, y a su vez, los cambios que se configuran en los distintos ámbitos sociales que modifican el estado de ánimo. Sosteniendo que la sociología debe sistematizar los hechos de la actividad musical en los siguientes términos:

Tiene que distinguir de lo estructural de lo funcional, sino también ver que correctamente a que lo funcional se sitúa en dos planos diferentes: por un lado, el plano de las funciones *estéticas*, que ponen en comunicación al productor y al consumidor a través de la materia artística, de la forma y del contenido; por otro lado, el plano de las *relaciones sociales*, en las que también participan ciertamente las funciones *estéticas*, aunque lo hacen de manera secundaria (Silbermann, 1968: 31).

Si se acepta tal primicia, cabe interpelarse en qué medida las funciones estéticas se limitan a un elemento secundario, porque si se establece una mutua interdependencia se observa que las funciones estéticas posibilitan las maneras de relacionarse y el cómo experimenta una sociedad lo emotivo. Por ello se propone entenderlas en estos términos: 1) son símbolos que median la interacción; 2) son pautas socialmente regularizadas y el cambio de las mismas reflejan la reconfiguración de las relaciones sociales; 3) el desarrollo de símbolos más complejos son el resultado de la ampliación del conocimiento de las formas estéticas; 4) devela el alto grado de exigencia del oyente para interpretar el significado de las mismas, explicando la tensión en el proceso de interacción.

Otro elemento a destacar de Silbermann es el deslindar la labor sociológica de valoraciones sobre la calidad de la obra para constituirse en ciencia, investigando el arte “serio” y “ligero” porque el objeto principal es explicar la valorización objetivada de una expresión concreta, que sólo al producir un efecto social es cuando la sociología puede reclamarla para su estudio. Para cumplir con este fin, se debe examinar el origen social de los artistas, la condición económica, nivel de educación, el estilo de vida, resistencia, experimentación, hábitos de trabajo, contactos sociales, sus actitudes posibles y reales. Describir y analizar las reacciones de la audiencia/oyentes a

través de los aspectos socioemocivos de la risa, gestos y llantos para una investigación metódica de los aspectos sociológicos de la música (Silbermann, 1984: 643).

A manera de conclusión, el estudio de la actividad musical bajo la perspectiva de un hecho sociocultural es relevante para la presente investigación no sólo por los elementos estéticos, sino también en razón de entender que el proceso creativo está codeterminado por las expectativas y tensiones generadas en la relación. Por lo cual la presente investigación toma en cuenta lo siguiente: la influencia del oyente en la construcción de la obra a través de las expectativas y tensiones; el estudio del origen social, nivel educativo, estilo de vida, relaciones sociales y experimentación que influyen al compositor y; las acciones socioemocionales de la audiencia.

1.5 Adorno: un análisis sobre la influencia de la industria cultural en la actividad musical.

El objetivo de analizar la propuesta de Adorno es tener un primer acercamiento con la función social de la música y plantear de manera somera que a pesar de la rigidez estructural se desarrollan elementos no contenidos en el esquema cultural imperante.

La conceptualización del autor parte de la teoría crítica¹⁶ para establecer que la actividad musical es inherente al discurso de la industria cultural. Los diferentes productos elaborados no están asociados a un sentido crítico orientado a revelar las tensiones objetivas y subjetivas, sino a constituir distintos tipos de consumidores. Por lo tanto:

- 1) El ideal de la industria cultural es reducir la tensión de las formas estéticas y la imagen cotidiana, constituyendo una barbarie estilizadora.
- 2) El funcionamiento de la industria cultural es explicado en términos técnicos y las valoraciones a través de elementos cuantitativos.

La reproducción de estos principios en la vida cotidiana es cómo la industria cultural ha logrado difundirse en las formas más diversas de las actividades sociales incluyendo la musical. Reduciéndola en un mero placer pasajero y de los elementos que la componen en un pretexto para dispensar al oyente de pensar sobre el todo, cuya exigencia está contenida en el auténtico

¹⁶ Escuela de pensamiento fundada en la Universidad de Frankfurt, parte de una perspectiva filosófica y sociológica para el estudio de la modernidad, por lo cual emplea las propuestas de Nietzsche, Marx y Freud. Identifica el uso de la razón para conocer el mundo, estimulando el desarrollo del conocimiento científico y tecnológico con la finalidad de que el hombre domine las fuerzas de la naturaleza, mitificando la razón y el progreso de la sociedad moderna. De este modo, la razón está en función de los fines perseguidos por las sociedades industriales, convirtiéndose en un eje orientador del desarrollo de actitudes e inclinaciones inherentes a la objetivación de las relaciones sociales. Véase Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max, (2009). *Dialéctica de la Ilustración* (Obra completa, Tomo III), cap. I y II, Madrid: Akal.

escuchar; y el oyente se transforma, al igual que su mínima resistencia, en un comprador que todo acepta (Adorno, 2009: 19).

Una vez aclarado en términos generales la base de los supuestos teóricos es conveniente adentrarse en la propuesta sociológica de la música. En palabras del autor:

La sociedad es la suma de los oyentes y no oyentes de música, pero las condiciones estructurales objetivas de la música determinan, sin duda las reacciones de los oyentes. El canon que rige la creación de los tipos no hace referencia por ello, como los sondeos empíricos de orientación meramente subjetiva, solamente al gusto, [...] y a las costumbres de los oyentes (Adorno, 2009: 179).

En el centro del análisis la reacción del oyente está codeterminada por un marco de referencia musical y esto es el objeto de estudio de la sociología de la música. Empero, al ligarlo con la industria cultural considera que la música actual, en especial a la música “ligera” sólo tiene un valor de cambio vinculado con la circulación del capital, refrendando el sistema de dominio al abstraerle el espíritu crítico al arte. Caracterizando la interpretación del oyente por los márgenes de la industria cultural, la descripción y la explicación de la experiencia musical “choca de lleno, en la mayor parte de los humanos, con impedimentos insuperables cuando no se dispone de la terminología técnica precisa; además, la experiencia verbal está ya prefiltrada y su valor de reconocimiento de reacciones primarias es doblemente cuestionable” (Adorno, 2009: 180).

Para apoyar esta hipótesis establece un conjunto de categorías de oyentes dependiendo del conocimiento musical: *oyente experto* y *buen oyente*, su distinción es el conocimiento consciente y no consciente de elementos técnicos y teóricos; *consumidor cultural*, apela al valor estético y participa en la actividad musical como promotor; *oyente emocional* y *tired businessman*, los primeros en todo momento emplean la música como una distracción, y los segundos sólo por nostalgia de sentimientos que desean revivir; y por último el *estático musical*, desprecian la música actual, ya que está sometida al carácter dominante de la mercancía y sólo la música fuera del actual período escapa de ello (Adorno, 2009: 181-193).

Lo anterior lo lleva a estipular que los oyentes en la modernidad son producto de la dinámica de la industria cultural. Indicando que el proceso civilizatorio está encaminado por una continua represión de la sensibilidad humana, por el empleo de la razón y sólo los oyentes con

conocimiento sobre la lectura de partituras¹⁷, así como de elementos técnicos tienen una experiencia musical auténtica.

Si se acepta esto, cabe interpelarse por un lado si las sociedades que no tienen un sistema de notación musical están imposibilitadas a desarrollar un arte auténtico, por tanto las obras musicales no pueden considerarse artísticas, y la estructuración de su valor social estético está sólo en función del sistema de dominio. De igual manera sucede con el oyente, al desarrollar una sensibilidad en el seno de una sociedad que carece de un sistema de notación no puede tener una experiencia musical auténtica. Por otro lado, si es posible por el proceso de individualización en las sociedades industrializadas que los oyentes desarrollen actitudes, ideas, sentimientos, emociones e inclinaciones que no estén en concordancia con el esquema cultural imperante, posibilitando la necesidad de crear nuevas formas de expresión que representen la tensión objetiva y subjetiva.

Para Adorno esto último no es posible y la “canción de moda” manifiesta un esquema predeterminado, cuya finalidad es reproducir los patrones culturales e ideológicos de la industria cultural, reduciendo la experiencia humana y aminorando la tensión entre el ser humano individual y como especie:

Una canción estándar, consistiría, según ellos, en que la melodía y el poema de una canción de moda tienen que mantenerse dentro de un esquema estricto e inflexible, mientras que las canciones serias permiten al compositor una configuración libre y autónoma (2009: 204).

Al reproducir en la música el marco de referencia de la vida cotidiana se desarrollan actitudes, inclinaciones y motivaciones en consonancia con el esquema cultural. Sin embargo, el esquema cultural también encamina el desarrollo de elementos no concordantes con lo socialmente establecido. La evidencia empírica muestra que el *rock* posibilita la estructuración de nuevas formas de composición, experimentación y simbolización manifestadas en la relación entre el compositor y oyente¹⁸. Si se acepta la hipótesis propuesta, es conveniente preguntarse cómo la música “ligera” trasciende las formas estéticas e ideológicas de la industria cultural. Por el momento basta con plantear tales cuestiones, ya que tal análisis se presenta a lo largo de la actual investigación.

¹⁷ Para el autor el desarrollo de esas habilidades forma parte de una educación musical digna y humana, conformando una experiencia musical auténtica. Véase Adorno, Theodor, W. (2009). Introducción a sociología de la música. En Adorno, T.W. *Disonancias/Introducción en sociología de la música*, p. 194, Madrid: Akal.

¹⁸ Véase el capítulo siguiente.

Pero aun no se resuelve la afirmación de Adorno sobre que la música se reduce a una mera identificación con el esquema cultural, para analizarlo se debe establecer lo que entiende por función:

Si la función de la música es realmente idéntica a la tendencia ideológica de la sociedad global, entonces es inconcebible que su espíritu, tanto el del poder institucional como el de los propios seres humanos, tolere una función pública de la música distinta de la establecida (2009: 235).

La afirmación excluye cualquier tipo de función distinta que tenga la música dentro de una sociedad, entrañando que a lo largo del devenir histórico social de las distintas sociedades se limiten o censuren. En todo caso lo más conveniente para dilucidar la problemática, es analizar la actividad musical en otros contextos para develar su dinámica y en ese sentido se tiene que considerar los siguientes factores:

- a) La función de la música cambia según las necesidades generadas en la sociedad, producto de las transformaciones estructurales.
- b) El dinamismo puede ampliar el marco de relaciones sociales, por ende los ejes que orientan la conducta de los individuos y esto se refleja en la construcción de nuevas formas estéticas que representen el cambio de ánimo social.
- c) La música más allá de las finalidades subjetivas, también constituye un elemento de identidad de un grupo social, las aspiraciones, las simpatías y antipatías. Relacionándose en el cómo establecen vínculos entre sí los miembros, lo que piensan sobre otros grupos y el cómo interactúan con ellos.

Por consiguiente, la actividad musical no está del todo predeterminada ya que implica una serie de variables para la construcción de la obra e interpretación, posibilitadas por el entramado social de manera no planeada. Variando la función de la música de una sociedad a otra y de un estadio a otro, y quizá la respuesta sobre por qué Adorno considera el proceso de identificación una negación del arte libre está relacionado con la “oposición irreconciliable entre el destino del ser humano individual y su condición humana como la representación de la siempre cuestionable conexión entre los intereses singulares antagónicos y la totalidad, así como, la esperanza de una reconciliación real” (2009: 252).

De ser así, lo ubica dentro de la tradición filosófica que considera que el individuo tiene una especie de *ser en sí* independiente de su entorno, por ende su ser y sensibilidad son *a priori* que dentro de los ordenamientos sociales se estrangula y sólo en el arte se libera, surgiendo la tensión

irreconciliable entre individuo y sociedad. En la presente investigación no se emplean los supuestos teóricos de Adorno, pero sí se reconocen las tensiones entre el ámbito objetivo y subjetivo sólo que las condiciones estructurales conllevan al desarrollo de contenidos discordantes con el esquema cultural imperante. Por ahora hasta aquí se deja este planteamiento¹⁹.

1.6 Elias: un análisis sobre la propuesta sociohistórica de la actividad musical.

El propósito de analizar la propuesta de Elias es para plantear que una sociedad diferenciada posibilita una amplia gama de personalidades con base en el desarrollo intensivo y extensivo del proceso individualizador, por tanto la sociedad no sólo construye elementos comunes entre los individuos sino también diferenciadores. Esto se traduce en su análisis de la actividad musical en una serie de entrelazamientos de fenómenos históricos, sociales e individuales en el proceso formativo de una sociedad, por lo cual la serie de sucesos históricos no planeados que direccionan el desarrollo social en un sentido; estructuran una serie de relaciones interdependientes configurando un marco orientador del comportamiento y emotividad de los individuos.

El desarrollo de las inclinaciones, motivaciones y actitudes de los individuos a lo largo de su trayectoria de vida está moldeado en relación con otros. Depende de la rigidez o de la elasticidad del entramado para generar o no una vinculación, esto lo presenta Elias en su estudio sobre Wolfgang A. Mozart²⁰, empleando el método histórico con los siguientes propósitos: 1) analizar el contexto social; 2) establecer la relación con los cánones de comportamiento y musicales en el proceso formativo del compositor; 3) la dinámica de la relación entre los oyentes con el compositor y; 4) vincular las experiencias significativas del compositor que alimentaron la necesidad de expresarlas mediante la construcción de una obra musical.²¹

En la reconstrucción histórica-social de Elias señala que la actividad intelectual y en particular la artística en la que se desarrolló Mozart:

¹⁹ Esta postura teórica posteriormente se contrasta con la de Hormigos. Véase el presente capítulo en las pp. 32-35.

²⁰ Más adelante Elias compara de manera somera a Mozart con Beethoven con el propósito de subrayar cómo los eventos históricos-sociales codeterminan la personalidad y con ello los elementos que le son significativos. Asimismo, para identificar la influencia del entorno social en el proceso creativo del compositor.

²¹ Aunque el autor no lo propone tal como se presenta en la actual investigación, sí realiza una serie de preguntas base que orientan tanto metodológicamente como teóricamente la investigación, además cabe destacar que en la introducción de *El proceso de la civilización* plantea que en el curso de las transformaciones generales a largo plazo, cambian en un sentido determinado la emotividad del comportamiento y las experiencias, la regulación de las emociones individuales por medio de coerciones externas o internas. Asimismo, las manifestaciones humanas constituyen un entrelazamiento de cambios estructurales e individuales dentro de una serie de relaciones más o menos interdependientes y una serie de eventos históricos. Por tanto una de las tareas del sociólogo es recabar y sistematizar la evidencia histórica con la finalidad de establecer el entrelazamiento de las mismas. Véase Elias, Norbert, (1991). *Mozart: sociología de un genio*, p. 150, Barcelona: Ediciones Península. Véase Elias, Norbert, (2009). *El proceso de la civilización*, pp.29-72, México, Fondo de Cultura Económica.

Los ámbitos de la literatura y la filosofía en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII fue posible liberarse del canon aristocrático-cortesano. Las personas que desarrollaban su labor en estos sectores que podían llegar a su público burgués a través de los libros; y puesto que en Alemania, en la segunda mitad del siglo XVIII, había un público de lectores bastante amplio y cada vez más numeroso, se pudieron desarrollar relativamente temprano ciertas formas específicas de ciertas capas sociales, que correspondía al canon estético de los grupos burgueses y no cortesanos, cuya autoconsciencia creciente expresaba frente a los estamentos aristocráticos-cortesanos dominantes (1991: 22).

Al situar el ámbito de la literatura con cierto distanciamiento del estamento aristocrático-cortesano conlleva a: 1) señalar una tensión entre dos grupos como resultado de las transformaciones estructurales de carácter social, cultura, económico, político e ideológico; 2) un cambio de ánimo en las relaciones sociales; 3) la formación de personalidades discordantes con lo socialmente establecido; 4) dilucida el desarrollo de ciertas concepciones del mundo a través de elementos estéticos que se alejan de lo socialmente establecido, englobando que las relaciones de poder²² entre los grupos dominantes y los subalternos estaban en proceso de cambio, modificando las formas estéticas, la función social, la relación entre el artista y el público.

Sin embargo la actividad musical no estaba en las mismas condiciones en Europa, y en particular en Salzburgo donde Mozart vivió gran parte de su vida, el desarrollo de la actividad musical dependía principalmente del mecenazgo de los círculos aristocráticos-cortesanos. En efecto, si un músico serio quería sobrevivir tenía que ajustarse al gusto estético del grupo dominante; es en este contexto histórico-social que Mozart desarrolló gran parte de su obra y personalidad.

La actividad musical en cierta medida estaba condicionada por el contexto social donde se desarrolló, en la etapa formativa del compositor se asocia el desenvolvimiento estético con el gusto del grupo dominante y posteriormente con motivaciones personales que lo llevaron:

Transgredir por sí mismo como persona, pero también en su creación, los límites de la estructura de poder de su sociedad, a cuya tradición estética se sentía todavía muy vinculado no sólo por su propia fantasía musical, sino también por su conciencia musical; y además es determinante que lo hiciera en una fase de desarrollo de la sociedad en la que las relaciones de poder tradicionales todavía estaban prácticamente intactas (Elias, 1991: 25).

²² El poder en términos de Elias es la capacidad de ampliar el margen de posición entre un individuo y otro, esto quiere decir primero que existe una distancia entre ambos, a esto se le llama el espacio social de interacción, cada uno de ellos es capaz de incidir en las decisiones, en la autorregulación y con la trayectoria de vida del otro. Tal capacidad de influir al otro, tiene que ver con el margen de movilidad del primero sobre el segundo. Véase Elias, Norbert, (1990). *La sociedad de los individuos*, p. 72, Barcelona: Ediciones Península.

La actividad musical de Mozart estuvo influenciada por el entramado social en distintos niveles:

- 1) Lo condicionó a las tradiciones estéticas dominantes de la sociedad aristócrata-cortesana.
- 2) La audiencia tenía internalizado las tradiciones dominantes, permitiéndoles interpretar el mensaje y relacionarse con la obra.

Se infiere que el grado de experimentación presente en una obra estaba configurado por las relaciones de poder en la estructura social, pero en el caso de Mozart las limitantes de la composición estaban acompañadas por ciertas libertades que trascendían el ámbito musical y se vinculaban con el establecimiento de relaciones con otros miembros de la corte, ampliando las expectativas que tenía sobre él mismo y sobre los otros respecto a él:

En casos semejantes, un músico burgués era tratado por los nobles cortesanos casi como igual. Se le invitaba a diversas cortes de los poderosos, como era el caso de Mozart, para producir allí música, y el emperador y los reyes le expresaban abiertamente el placer que su arte les deparaba y la admiración que sentían por sus obras (Elias, 1991: 27).

El trato y admiración expresado por diversos nobles cortesanos generó en Mozart una actitud más o menos displicente de los cánones musicales y normas de comportamiento de alguien en su posición. La confusión fue posible porque su padre Leopoldo Mozart desde muy temprana edad le educó bajo las normas de comportamiento y de sensibilidad aristocrática-cortesana con el objeto de colocarlo en una corte de mayor renombre. Viviendo en dos esferas, por un lado con personas de igual condición que realizaban distintas tareas en la corte, al relacionarse con ellas realizó burlas sobre la nobleza cortesana, por otro, convivió en los grandes salones con los aristócratas-cortesanos con los cuales sintió una cierta identificación en las formas estéticas.

Pero no fue hasta pasada la euforia de un niño “genio”²³ y la adolescencia que se originó una tensión en contra de ellos, “teniendo que ir a sus casas y haciendo de todo para ganarse su favor,

²³ Elias plantea la hipótesis de que el emplear el término “genio” entraña misticismo entorno a un individuo, como si las facultades del mismo fueran independientes de su entorno social y esto no está basado en evidencia histórica que lo respalde. Partiendo de conceptos *a priori* de la larga tradición filosófica europea. En el caso particular de Mozart, estipula un entrelazamiento de fenómenos biológicos, sociales e individuales que posibilitaron su desarrollo precoz:

- 1) Mozart provenía de una familia de músicos, la evidencia señala la práctica desde su abuelo paterno.
- 2) Las familias de músicos en términos generales eran muy comunes en esa época, por lo cual el desarrollo de las habilidades de interpretación y de composición a edades muy tempranas era relativamente normal dentro de estas familias.
- 3) Los niños “genios” o “virtuosos” era un fenómeno que se presentaba de cuando en cuando en las sociedades cortesananas, de hecho Nannerl Mozart hermana de Mozart, también desarrolló sus habilidades desde una edad muy temprana. Sin embargo, su padre le prestó mayor atención a Mozart, por el mayor desarrollo musical y por ser hombre, ya que el padre sabía que una vez pasada la infancia de su hija no podría conseguir un cargo en una corte como músico.
- 4) Mozart amplió su conocimiento sobre los cánones musicales desde muy temprana edad, ya que realizó giras en gran parte de Europa.
- 5) Mozart presentó cierta predisposición para el desarrollo musical, sin embargo el mismo se desarrolló de manera amplia en el entorno social.

porque estaba buscando una colocación y necesitaba sus recomendaciones” (Elias, 1991: 30). Desde ese momento los cortesanos no le parecían los mismos que lo elogiaban en los grandes salones, fortaleciendo su impresión de que el mundo estaba mal organizado. A diferencia de otros compositores como Beethoven, Mozart no estaba interesado en los grandes ideales políticos y filosóficos de su época, sino su crítica al orden establecido la expresó en todo caso en los siguientes términos: “los amigos mejores y verdaderos son los pobres— ¡los ricos no saben lo que es la amistad!”²⁴.

Esto plantea una interrogante ¿En qué medida el sistema de relaciones dentro de una sociedad determina el estilo musical del compositor? Elias infiere que está directamente relacionado con el proceso formativo en el caso de Mozart y la influencia del entorno histórico-social en su actividad musical; primero, aun siendo educado bajo las normas aristocráticas-cortesanas constantemente no se ajustó a los criterios, fuese por incapacidad o por rebeldía tuvo como efecto el no poder colocarse, recurriendo a la ayuda de su padre que trabajó en la corte de Salzburgo. Segundo, Leopoldo Mozart al darse cuenta del fracaso de su hijo, convenció al príncipe de Salzburgo para incorporarlo como músico en la corte.

Esto generó una tensión con su padre y el príncipe por el control de sus acciones, llevándolo a decidirse por la emancipación económica, social, emocional y artística. En este contexto, escribió *Idomeneo* la última ópera acorde con el canon cortesano, cuyo texto alababa a un príncipe por su bondad y generosidad. Meses después del estreno de la obra Mozart rompe su relación con el príncipe de Salzburgo y se va a la ciudad de Viena independizándose de su padre, que al haber estado toda su vida dentro de los círculos aristocráticos-cortesanos la decisión la consideró inconcebible.

Pero la situación de Mozart no fue fácil, a pesar de la gran capacidad como compositor no existía un mercado amplio para ejercer la actividad de un artista “libre” a diferencia del arte artesanal²⁵, así como también las condiciones de trabajo eran bastante precarias. Mozart lo experimentó al realizar *El rapto del serrallo* su primera obra de carácter independiente, la cual no terminó la versión para piano con la suficiente celeridad, los dos editores sacaron la pieza al mercado sin pagarle. No había protección legal alguna y por cada una de sus óperas recibió un solo honorario.

Todas las anteriores aseveraciones son tratadas a lo largo de su obra. Véase Elias, Norbert, (1991). *Mozart: sociología de un genio*, Barcelona: Ediciones Península

²⁴ Esta expresión se encuentra en una carta que Mozart escribió el 7 de agosto de 1778. Véase Hildesheimer, Wolfgang (1997). *Mozart*, p. 95, Frankfurt. En Elias, *Op. cit.*, p. 31.

²⁵ El arte artesanal se construía la obra según los cánones dominantes de las sociedades aristocráticas-cortesanas, la finalidad de la obra de arte era validar el sistema de ideas y valores a través de las formas estéticas, expresando la superioridad del estamento dominante. Véase *Ibid*, p. 149.

Lo anterior muestra la inexistencia de las condiciones pertinentes para realizar la actividad como artista “libre”, debido a la dependencia en mayor medida de los editores que modificaban las obras al gusto general de la audiencia, lo cual imposibilitaba cubrir las necesidades básicas de los compositores obligados a sujetarse a las disposiciones de los editores o sino buscar colocarse en una corte. El artista libre que expresara la sensibilidad era prácticamente inexistente en el campo de la música, como lo sostiene el autor:

La formación de un mercado musical y de las instituciones pertinentes estaba todavía en sus comienzos; la organización de conciertos para un público numeroso y la actividad de los editores que vendieran las obras de conocidos compositores y que para ello adelantaran los honorarios eran, en el mejor de los casos, perspectivas que sólo comenzaban a abrirse. Todavía faltaban en gran parte las instituciones que facilitarían un mercado interlocal. Predominaban los conciertos y, en especial, las óperas (cuya composición interesaba por encima de todo a Mozart), organizados y financiados, tanto en Austria como en muchas de las regiones alemanas, por los aristócratas cortesanos (o los patricios de las ciudades) para un público invitado (Elias: 1991: 38-39).

De este modo, se puede plantear lo siguiente:

- 1) La música “seria” en sus formas estéticas estaba *ad hoc* del grupo dominante, estructurando una función social asociada a enaltecer la posición de la nobleza cortesana. Así que, las formas estéticas estaban alejadas del gusto de la mayoría de los grupos subalternos.
- 2) Además del grupo dominante, sólo los burgueses tenían acceso al disfrute de la música “seria”. Pero en términos generales, en los principados alemanes y en Austria estaban en un proceso temprano en comparación con Francia e Inglaterra. En consecuencia no existían los grandes capitales que posibilitarían la ampliación de un mercado y consolidación del artista libre en la actividad musical.²⁶

Una de las consecuencias fue un sistema de relaciones asimétricas entre el estamento dominante y los subalternos. En el caso de la “pequeña burguesía”, los ideales del movimiento Ilustrado aun no permeaban ampliamente, dependiendo tanto en términos económicos de la nobleza cortesana como socialmente en el proceso formativo como individuos, eran educados con la finalidad de servir y entretener al estamento dominante. Para Mozart esto fue determinante en el proceso de

²⁶ El desarrollo de las formas de los conciertos pasó por tres fases: conciertos para invitados, por suscripción y finalmente para un público desconocido que pagaba su entrada. En la época de Mozart todavía no se había alcanzado la tercera fase, el riesgo que comprendía el concierto debía correrlo él mismo, surgiendo la necesidad de una aportación previa que mostrara el interés de suficientes personas para que la empresa no arrojara pérdidas. Véase *Ibid*, p. 58.

composición e interacción, empleando los cánones musicales socialmente establecidos en la realización de sus primeras obras. Mientras para Beethoven las ideas de la Ilustración estaban ampliamente cimentadas, él mismo perteneció al grupo de artistas e intelectuales que apoyaron el reconocimiento de los derechos universales del hombre. Esa difusión de ideas fue un síntoma de la modificación en las relaciones de poder, posibilitando la formación de personalidades distintas a Mozart.

El cambio de las estructuras de poder entre el compositor y oyente tuvo como consecuencia que el arte no estuviera en función de la reivindicación de un grupo dominante, sino en centrarse en la percepción del artista sobre el mundo, lo cual configuró la diferenciación de lo “objetivo” a lo “subjetivo” en el campo de la música:

- a) Una transferencia de parte del poder a favor de los artistas les permitió utilizar la música como un medio de expresión de los sentimientos individuales.
- b) Una transformación de la estructura del público aficionado a la música hacia una creciente individualización. También los receptores de la música «subjetiva» estaban más predispuestos que los de la época del estilo musical «objetivo», a que la música expresara sus sentimientos más personales (Elias, 1991: 58).

La modificación de la relación entre el artista y la audiencia derivó en la necesidad de experimentar con las formas estéticas vinculadas con afecciones propias, trascendiendo los márgenes establecidos y exigiendo en mayor grado a la audiencia. Desarrollando un estilo directamente relacionado con el proceso de sensibilización conformado por experiencias propias, en el caso particular de Mozart, era concomitante con la tradición musical familiar que posibilitó un mayor margen de conocimiento. En otras palabras, las proyecciones mentales estaban vinculadas con una serie de sentimientos producidos por las experiencias del compositor (lo que dotó de significado su existencia) y de manera simultánea, organizó y orientó las potencialidades del objeto empleándolo para comunicar su estado de ánimo al internalizar las formas estéticas (Elias, 1991: 66).

En el caso de Mozart, las valoraciones que orientaron las acciones contra las humillaciones de los cortesanos tuvieron un elemento en común con los ideales del movimiento Ilustrado, basado en la dignidad humana independientemente de la posición social. Estructurando un sentimiento de igualdad a partir de su música, observó las valoraciones objetivas sobre sus composiciones y con ello generó expectativas sobre su arte, a pesar de la animadversión contra los aristócratas-cortesanos también estaba consciente que ellos apreciaban su música.

Él sabía que la sociedad vienesa se acogía a los mejores músicos de su tiempo, por eso la aceptación otorgada (audiencia vienesa) dotó de sentido su existencia; la incompreensión unida a la pérdida de muchas relaciones personales significó la ausencia de sentido. En ese contexto, a Mozart, su preparación temprana ayudó a desarrollar su fuerza expresiva libre de la estética cortesana. En los primeros trabajos presentados como artista “libre” muestra la experimentación con las formas estéticas para expresar su sensibilidad. Determinando la organización y el significado por medio de una síntesis de los cánones artísticos, pero al traspasarlos sintió la necesidad de ganarse de nuevo al público siguiendo con los lineamientos establecidos.

Otro elemento que influyó en su proceso de sensibilización fueron las relaciones sentimentales, que en general eran conflictivas y acompañadas por las expectativas generadas por su talento, un claro ejemplo fue con su padre como maestro, agente, amigo y médico fungía de intermediario de sus relaciones. Limitando las experiencias e interpretaciones sobre los otros, si a menudo un príncipe le dirigía una palabra con cordialidad, o alguna de sus obras era acogida con grandes aplausos en seguida sentía que su sueño de conseguir un cargo estable era posible. Al limitar el padre el margen de las relaciones sociales de Mozart, éste último entendió el mundo a través de la perspectiva del primero.

El desarrollo pleno de relaciones sentimentales fue hasta emanciparse de su padre y no se concretaron de manera óptima para Mozart²⁷, lo cual suscitó la sustitución del sentido subjetivo de su existencia por medio de la aprobación de la audiencia. Es decir, la valoración de sí mismo estaba codeterminada por el reconocimiento de quienes podían apreciar su arte, y debido a ello limitó su proceso creativo a favor de composiciones *ad hoc* al gusto del estamento socialmente dominante.

En resumen, la sensibilización en el arte es un fenómeno de entrelazamiento histórico-social con el desarrollo individual a lo largo de la trayectoria de vida, en la medida que adquiere conocimiento el compositor de los cánones musicales los vincula con ideas, emociones y sentimientos propios. Se amplía con el conjunto de relaciones que desarrolla, por tanto el margen de decisiones está directamente relacionado con el desarrollo de motivaciones, sentimientos y emociones que dotan de sentido al compositor.

Cuando el sistema de relaciones sociales presenta algún tipo de cambio implica que se modifica el proceso individualizador. Se redimensionan los márgenes de; pensamiento, sensibilidad y

²⁷ Durante este periodo conoce a Constanze Weber y decide casarse con ella a lo que se opone rotundamente su padre, sin embargo, el enamoramiento de su esposa pasó demasiado pronto y Mozart fue consciente de ello.

emotividad, por lo cual la sensibilización de la consciencia artística puede desarrollarse en distintos sentidos de los cánones establecidos, realizando síntesis estéticas gracias al conocimiento que tiene.

En términos generales la propuesta ha analizado la influencia del entramado social en la construcción de la obra y el desarrollo de la personalidad del compositor. En razón de identificar los elementos que constituyen la relación entre el compositor y oyente de manera directa e indirecta la presente investigación toma en cuenta lo siguiente: 1) estudiar la actividad musical a través del entrelazamiento de fenómenos de carácter estructural e individual en el constante devenir histórico-social; 2) la sensibilización de la consciencia artística está vinculada con el conocimiento de los cánones musicales y con el desarrollo de la personalidad, y; 3) las expectativas de la audiencia sobre el compositor codeterminan el empleo de las formas estéticas.

1.7 Hormigos: un análisis de una propuesta sociocultural de la actividad musical.

El objetivo de examinar la propuesta de Hormigos es aportar una perspectiva más amplia sobre la conceptualización de la función social de la música, partiendo de que el autor la explica como un fenómeno inherente al concepto de cultura, y la relación entre compositor y oyente; se comprende, que es una expresión cultural y además se emplean símbolos para comunicarla²⁸.

Para cumplir este cometido el autor propone definir cultura, con la inclusión ontológica del ser humano producto de la experimentación del sí mismo por medio de la interacción con los otros. Asimismo la dimensión fenomenológica²⁹, en el proceso de internalización e interpretación del entorno social, posibilitando la vinculación con los otros a través de motivos y fines comunes, sin dejar de lado la innovación de las manifestaciones culturales. Para terminar la sociohistórica, explicando el cómo se constituye este campo de acción, la significación para el individuo y cuáles son los elementos que la posibilitan (Hormigos, 2008: 136).

Al estudiar el ámbito cultural en relación con otros analiza las diferentes manifestaciones para vincularlas con la actividad musical, determinando el por qué están destinadas a un grupo social en específico. Para después subrayar que existen la subcultura y la contracultura en ámbitos más o menos limitados; propiamente la primera implica los estilos de vida, creencias, normas,

²⁸ Este punto en particular el autor entiende que la relación entre compositor y oyente es captada en el momento del establecimiento de una comunicación entre ambos, a través de la organización de elementos sonoros por parte del compositor. El oyente emplea el bagaje musical para ir decodificando el mensaje, realizando proyecciones mentales del siguiente movimiento sonoro estableciendo el mensaje que desea comunicar el compositor. Sin embargo, la presente investigación encuentra que esta perspectiva es coincidente con la de Schutz y Silbermann por lo cual no se incorpora al *corpus* teórico. Véase Hormigos, Jaime, (2008). *Música y sociedad: análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*, pp. 43-48, Madrid: Datauter.

²⁹ El autor se suscribe a la propuesta de Schutz. Véase p. 18.

tradiciones de un grupo específico dentro de la sociedad que representa una concretización del rango de posibilidades contenidas en la cultura, mientras la contracultura es la capacidad de generar alternativas a la cultura dominante (Hormigos, 2008: 137).

En un sentido más amplio ubica a la cultura popular y la cultura dominante. A la primera la define en contracorriente a la de élite, es una forma de asociarse entre las clases sociales o grupos sociales; la segunda, es inherente a la cultura de *masas* regida por socializaciones anónimas, caracterizada por:

- a) dirigida a un público heterogéneo y evita soluciones originales; b) destruye las características culturales de los grupos étnicos; c) por la falta de un público con conciencia grupal; d) mantiene el gusto existente sin renovar la sensibilidad; e) los medios de comunicación de masas están sometidos a las leyes del mercado; f) el pensamiento y el arte es resumido en fórmulas y es comunicado en pequeñas dosis; g) los productos de la cultura superior son puestos al mismo nivel que los de entretenimiento; h) alientan una actitud acrítica; i) sólo captan la atención a nivel superficial; j) imponen mitos y símbolos de fácil universalidad; k) desarrollan una acción social conservadora; l) se presentan como el instrumento educativo para producir modelos humanos (Hormigos, 2008: 141).

En resumen, la cultura de *masas* estandariza las pautas de comportamiento, pensamiento, de sensibilidad y emotividad de los individuos. El objetivo es el mantenimiento del subsistema existente, por eso necesita de la inclusión de cada uno de los individuos bajo esquemas de representación en los distintos ámbitos de la vida cotidiana. El análisis al parecer coincide con Adorno³⁰, sin embargo al proponer Hormigos la contracultura y la cultura popular como marcos antagónicos a la cultura dominante configura una gama más amplia del estudio de la música.

En ese sentido, para la investigación sociológica la función social de la música no sólo se comprende por una superposición de lo objetivo sobre lo subjetivo, sino que la actividad musical es inherente al conjunto de simpatías y antipatías que constituyen un vínculo de reciprocidad entre los individuos por medio de lo estético, como refiere Durkheim³¹. En otras palabras, no es que el individuo se reduzca a una mera función en cuanto a los otros, sino es a partir de las experiencias que comparte con los otros que se constituye tanto lo colectivo como lo individual (uno es para los otros en la medida que los otros son para uno), manteniéndose un equilibrio entre ambos ordenamientos. De tal modo, que la función social de la música no se limita a representar los

³⁰ Véase pp. 21-25.

³¹ Véase p. 11.

ánimos sociales, sino a construir el significado anímico de las relaciones sociales para el individuo. Por lo cual es necesario:

- 1) Exponer la función o la serie de funciones que cumplen en determinada estructura social.
- 2) Exponer la relación entre los símbolos sonoros con las pautas de comportamiento socialmente regularizadas, que posibilitan el establecimiento de la relación entre ambos participantes.
- 3) Exponer si existen cambios de tipo estructural entrelazados con los de tipo individual (Hormigos, 2008: 145).

En estos términos el contexto general de la experiencia musical, las conductas, interpretaciones y significaciones no están limitados por su regularización en la práctica social, sino son el resultado del entramado social que posibilita la estructuración de nuevos símbolos, nuevas formas de experimentar la música, nuevos instrumentos, nuevos tipos de oyentes y compositores que manifiesten el cambio de ánimo en la estructura de las relaciones sociales.

En el caso de los símbolos son *intencionales* porque surgen del esfuerzo colectivo de varias generaciones con la finalidad de denotar algo en el seno del grupo; *convencionales* al regularse el uso y significado socialmente; *estructurales* porque jerarquizan el orden simbólico; *referenciales* por expresivos; *valorativos*, reflejan los criterios articulados por la sociedad; *contextuales*, la variabilidad del significado dependiendo del contexto que se utilice (Hormigos, 2008: 151).

Desde esta perspectiva la obra musical se convierte en un símbolo cuando representa un conjunto de ideas, emociones y sentimientos para un grupo de individuos³². Para ello es necesaria una difusión generalizada, cierto grado de exclusividad de grupo y enarbolar determinadas ideas. Lo cual opera en el oyente al asociar el significado de la obra con el estilo musical, y a su vez, lo asocia con la experiencia de vida propia. En ese sentido la función social de la música es *multilineal*, correspondiente a la manera en que se establece la relación, las motivaciones, el estado de ánimo y el entorno social:

- 1) La función comunicativa opera en tres planos: a) sobre la constitución de símbolos en las melodías y en los textos de los cantos; b) el reflejo simbólico de los significados afectivos o culturales; c) el simbolismo profundo universal.
- 2) La función anímica influye en nuestro estado anímico.

³² La investigación plantea la existencia de composiciones que de manera intencional han sido formuladas como símbolos, apelando a un conjunto de sentimientos e ideas que coordinan la vida cultural y social de un grupo como en el caso de los himnos, también surgen de manera espontánea al asociar al conjunto de sonidos y letras que han acompañado a los individuos a lo largo de su trayectoria de vida, estructurando una identificación a partir de ideas, emociones y sentimientos expresados. Véase *Op. cit.*, pp. 143 -153.

- 3) La función imitativa construye atmósferas adecuadas evocando un ambiente con el objeto de despertar ciertos ánimos o realizar ciertas actividades.
- 4) La función estructurante reconoce una relación dialogística entre la letra y la música, no sólo es mero acompañamiento sino también forma parte de la fuerza expresiva.
- 5) La función asociativa vincula las pautas sonoras con actitudes, significados, conductas, valores e ideas.
- 6) La función ambiental tiene como finalidad establecer la interacción.
- 7) La función socializadora y educativa constituye un elemento que posibilita la internalización de las pautas de comportamiento para establecer una relación social, al igual desarrolla la vinculación con grupos sociales configurando la identidad cultural e individual (Hormigos, 2008: 202-204).

A manera de conclusión, la perspectiva multilineal es producto de las tensiones que se estructuran en la dinámica social, indicando que las distintas funciones de la actividad musical son inherentes a los grupos sociales que representan y por la misma diferenciación no se imposibilitan el desarrollo de otras simultáneas a la cultura de *masas*, por lo cual la presente investigación toma en cuenta la función social de la música en términos multilineales.

Los autores revisados hasta ahora no han presentado las suficientes evidencias empíricas para demostrar plenamente sus planteamientos, sin embargo, no se puede dejar de reconocer sus aportaciones en el estudio del fenómeno musical. La actual investigación parte del *rock* en general al representar las tensiones y el cambio de ánimo social, y en el caso particular de Pink Floyd con el álbum *The Dark Side of the Moon*, porque expresó la maduración de la síntesis musical colectiva de la banda, entrelazando la lírica con los diversos sonidos como los latidos del corazón, los pasos desenfrenados, los tic-tacs de los relojes, el caer de las monedas y las risas, para con ello criticar las presiones de la vida moderna. El impacto y los efectos sociales que dicho material tuvo en la audiencia no se limitaron al empleo de las herramientas electrónicas que representaron posibilidades sónicas no exploradas, sino que para una generación de jóvenes oyentes, manifestó la pérdida del sentido subjetivo de la existencia por la superposición del sentido objetivo que antepone el progreso constante, y que se desembarazaba del desarrollo anímico de las relaciones sociales.

Con el propósito de analizar el efecto social se emplea una metodología histórica-biográfica con asociación de la fenomenológica para entrelazar; los fenómenos estructurales con los individuales estableciendo una interdependencia en los cambios presentados en las relaciones sociales con la

dinámica de la actividad musical. Asimismo, se tomaron en cuenta elementos teóricos relevantes para proponer los siguientes conceptos:

- 1) *La experiencia musical* es el conjunto de interpretaciones y significaciones de las manifestaciones emotivas que experimentan el compositor y el oyente en la relación.
- 2) *Lenguaje musical o cánones musicales* son un sistema de símbolos sonoros que orientan el pensamiento y las manifestaciones emotivas.
- 3) *Símbolo* es una representación del objeto experimentado, producto del cúmulo de las experiencias de un grupo determinado.
- 4) *La relación compositor/oyente* al compartir los interactuantes un espacio/tiempo, orientan y coordinan sus acciones socioemotivas por medio de símbolos que refieren a la emotividad experimentada.
- 5) *Expectativas*³³ en términos generales son las acciones que se esperan de un individuo en asociación con el marco de referencia. En la actividad musical, en el caso específico del compositor, están orientadas a que el oyente tenga la capacidad de interpretar la obra a través de su conocimiento del lenguaje musical, mientras que éste último, que el primero mantenga ese mismo desarrollo musical que hace posible la relación.
- 6) *El proceso interpretativo en la relación;* en el compositor/ejecutante es por medio de vincular las acciones del oyente con la emotividad expresada a través de su ejecución, ajustando su conducta a las acciones referidas del otro. En el oyente, es una síntesis del lenguaje musical y de experiencias concretas que constituyen una sustitución objetiva por una subjetiva.
- 7) *La consciencia artística* en la actividad musical es un proceso de síntesis del compositor, por medio del aumento del conocimiento en sus elementos técnicos-teóricos, que vincula con experiencias significativas realizando; proyecciones mentales de las posibilidades sónicas en relación con los medios disponibles para expresar su emotividad. Cuando es producto de una actividad colectiva interpreta las acciones del coejecutante en relación con el desarrollo musical, la emotividad típica y el contexto social.
- 8) *La función social de la música multilineal* reconoce que el origen variado responde a las diversas *experiencias musicales*. Al mismo tiempo, no se limita a manifestar el estado de ánimo social, sino también el sentido anímico de las relaciones sociales para el individuo.

³³ Para la presente investigación sólo se pondrán en *cursivas* las relacionadas con la *experiencia musical*.

2.0 Capítulo II: Análisis del entorno sociocultural del *rock*.

...Franz no distingue entre la llamada música seria y música moderna. Esa diferenciación le parece anticuada e hipócrita. Le gusta tanto el rock como Mozart. Para él la música es una liberación: lo libera de la soledad, del encierro, del polvo de las bibliotecas, abre en su cuerpo una puerta por la que su alma entra al mundo a hermanarse.
Milan Kundera. *La insoportable levedad del ser*.

La finalidad del presente capítulo es analizar el desarrollo del ámbito político, social, económico y cultural que posibilitaron la conformación del *rock* en general. Para subrayar las formas de expresión, de convivencia, de pensamiento, las relaciones establecidas con los demás sectores de la sociedad, el rol de los medios de comunicación y la industria discográfica. Asimismo analizar los procesos por los cuales se construye la relación entre el compositor y oyente en el marco de referencia que constituyó la nueva cultura juvenil de los años sesenta y principios de los setenta.

2.1 Una aproximación a la definición de cultura.

Se mostró en el capítulo anterior que la actividad musical es una manifestación cultural en la cual los individuos participan. Por eso la idea de aproximarse a una definición de cultura tiene la finalidad de observar cómo se relacionan los individuos en una sociedad a través de un marco de referencia. De ese modo, mostramos que el valor estético de un grupo social expresa su ideología y la manera en que experimentan los individuos el mundo.

La definición de cultura a lo largo de la historia reciente ha sido un trabajo arduo debido a los cambios estructurales que se presentan en las sociedades, influenciando a los teóricos a considerar nuevas variables para la conceptualización. Los trabajos de los antropólogos del siglo XIX representaron un gran esfuerzo para delimitar los ámbitos de la vida cultural, tal como lo hizo E. Tylor al definirla como un “todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridas por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (1977: 19).

Sin embargo desde la sociología es insuficiente la categorización de los ámbitos culturales para su comprensión, para Weber el estudio “como cualquier otra ciencia cuyo objeto sean las instituciones y los procesos de la cultura humana (y exceptuando, quizá, a la historia política), la nuestra partió de perspectivas prácticas” (2006: 40). Las actividades humanas están en relación con los medios y fines observados en el proceso de interacción social. Develando las motivaciones del individuo y el conocimiento del marco de referencia para la toma de decisiones, optando por los medios más óptimos y disponibles para la concreción de sus fines. Empero, cabe

interpelarse cómo las motivaciones establecidas socialmente se convierten en significativas para el individuo.

En términos estructurales las motivaciones están asociadas con valores que orientan la vida cultural, determinando las acciones y su significado en relación con el fin. Mientras la construcción de las personalidades los:

valores a los cuales refiere una vida propia, y si estos, en el caso particular, residen exclusivamente adentro de la propia esfera de la individualidad, al “exteriorizarse” en aquellos de sus intereses para los cuales exigen la *validez en cuanto a valores* constituyen para ella, precisamente, la idea a la cual refiere (Weber, 2006: 44).

Por lo cual los valores que son los ejes orientadores de la vida cotidiana, el individuo al internalizarlos realiza valoraciones sobre sí mismo en relación con los medios y fines perseguidos requiriendo una validación vinculada al orden objetivo. La toma de una elección no es un elemento aislado, sino producto del entorno social donde se desarrolla.

La cultura al configurar valoraciones ideales sobre el comportamiento y el pensamiento de los individuos para medirse a sí misma, se ubica en dos niveles para fines analíticos; uno de carácter objetivo que conforma un marco orientador, y el otro, en la construcción de la personalidad del individuo. Desde la óptica de Simmel, existe una tensión entre lo objetivo y lo subjetivo por la aceptación o el rechazo de los elementos culturales, para la perspectiva de Weber se comprende por la aceptación o rechazo de las motivaciones y valoraciones. Remitiendo a la pregunta de cómo se constituye la significatividad en el individuo, la respuesta de Simmel no dista de la propuesta por Weber. Considera a la cultura una unidad compacta para ser lo suficientemente coherente con las valoraciones que manifiesta, y a su vez, por medio de las transformaciones estructurales se renueva. De este modo, moldea y diferencia el desarrollo de la personalidad por medio de ejes orientadores ideales (Simmel, 1988a: 206).

Esto presupone para Simmel que la cultura objetiva condiciona y posibilita la manera en que el individuo experimenta el mundo, sin embargo, el cultivo de las valoraciones las encamina a la apreciación y al desarrollo del arte, al igual que del intelecto. Al concordar con las tradiciones filosóficas sobre el concepto de cultura, entiende al fenómeno producto de la tensión entre el alma subjetiva y el espíritu objetivo, es decir, el individuo es una especie de ser *en-sí* más o menos independiente del mundo externo y sólo por medio de la adopción de ciertas valoraciones termina

por constituir la elevación de su propio ser. Mientras Weber la conceptualiza como “una sección limitada de la infinitud desprovista del sentido del acaecer universal, a la cual los seres humanos otorgan sentido y significación” (2006: 70). La cultura se experimenta en las diversas formas que constituyen la vida cotidiana de los individuos y no se limita a los valores máximos de una sociedad.

En resumen, los valores conforman la cohesión y sentido de la cadena de acciones realizadas por los individuos, la sociedad no sólo es un medio en donde los individuos concretan sus fines sino también es un fin su mantenimiento. En consecuencia la personalidad se desenvuelve por medio de las relaciones sociales desarrollando motivaciones, actitudes, sentimientos y emociones. Paralelamente, los individuos posibilitan el funcionamiento social para la concreción de sus fines, al internalizar el marco de referencia se constituye el sentido subjetivo y del entramado social.

Empero en los distintos estadios de la humanidad no se ha posibilitado la concreción generalizada de los fines particulares de los individuos, generando tensiones y trastornos. Sin embargo, la dinámica social continúa moldeando las nuevas motivaciones, pensamientos, sentimientos y emociones que manifiestan cambios de índole estructural. Esto se ha manifestado de manera más fehaciente desde el inicio de la modernidad por la autonomización de la cultura objetiva, al desembarazarse del desarrollo anímico y personal de los individuos se encamina a una falta de identificación. Debido a esta ausencia de equilibrio entre la cultura objetiva y la subjetiva impulsada por la especialización del trabajo, así como por el desarrollo tecnológico constante configura un tipo de individualidad centrada en una actitud intelectual, tendiente a la objetivación de las relaciones sociales en los más diversos ámbitos (Simmel, 1986a: 130). A su vez, el desarrollo intensivo y extensivo de la individualidad ha propiciado personalidades en discordancia con las formas socialmente aceptadas, con la necesidad de experimentarse a sí mismos por medio de las actividades culturales que reflejen los nuevos ánimos sociales.

Esta breve revisión del concepto de cultura desde el ámbito de la sociología coincide con la perspectiva ontológica de Hormigos³⁴, ya que el individuo al experimentarse a sí mismo por medio de los otros comprende; el proceso de internalización e interpretación del entorno social, la vinculación con los otros a través de motivaciones y valoraciones comunes. Entrelazándolo con el contexto histórico social para explicar los campos de acción y significación para el individuo.

³⁴ Véase p. 32

A partir de la evidencia empírica, en los apartados subsecuentes se analizan las diversas variables que estructuran la cultura, la relación con el proceso de la construcción de la personalidad, y cómo las tensiones son expresadas por medio de la música que conlleva a vincularse con otros.

2.2 Análisis estructural de las sociedades industriales en el marco de la Guerra Fría.

Una vez que se analizó de manera general un marco de referencia contenido por valoraciones, motivaciones y acciones que son significativas para el desarrollo de las relaciones sociales entre los individuos. El objetivo del presente apartado es estudiar el desarrollo de los elementos estructurales que posibilitaron un marco de referencia de las sociedades industriales, para entender la dinámica y sus ejes orientadores.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial Estados Unidos surge como el gran vencedor y defensor del “mundo libre”. Con la Doctrina Truman en abril de 1947 se enarbó esta perspectiva que se tradujo en acciones concretas con el Plan Marshall, un programa de reconstrucción de las economías europeas por medio de un préstamo de 13 mil millones de dólares para la industrialización y fortalecimiento de las monedas. Con el propósito de estimular el comercio internacional, el aumento de la productividad, la afiliación sindical y combatir el comunismo sobre todo en los países con partidos de izquierda.

En el caso de la Gran Bretaña recibió el 26 %, pero para finales del conflicto bélico la mayor parte de los laboristas querían recuperar su independencia y conducir una campaña contra los conservadores. Aunque la necesidad de acabar con el régimen nazi ocasionó que la coalición con los conservadores se mantuviera. Éstos últimos querían aprovechar la victoria aliada y el prestigio de Winston Churchill para mantenerse como mayoría en el Parlamento. Las elecciones del 5 de julio de 1944 dieron como ganadores a los laboristas³⁵.

El rey Jorge VI terminó por anunciar el 16 de agosto un programa ambicioso: la nacionalización de la industria carbonífera y del Banco de Inglaterra; seguridad social y servicio médico nacional. El préstamo para la reconstrucción de la Gran Bretaña dependía de la ayuda de Estados Unidos, forzándolos a abrir el mercado colonial y creando instituciones norteamericanas que vigilaran la paulatina independización con la conformación de gobiernos “democráticos” y “soberanos”.

La renovación del gobierno británico fue entendida por la clase política no sólo en términos de los efectos de la guerra, sino producto de las fallas asociadas al sistema político y económico, por lo

³⁵ Véase Ferguson, Nail, (2006). *El imperio británico*, pp. 394-400, Barcelona: Debate.

cual solicitaron a los círculos intelectuales una revisión sistémica³⁶. Los primeros en desempeñar un papel principal fueron los historiadores, algunos asumieron una actitud crítica y pesimista sobre el sistema capitalista británico como John H. Plumb al publicar *La muerte del pasado*. Por otro lado, hubo perspectivas conservadoras como la de Hugh Trevor-Roper, la cual manifestaba en su discurso: “La afirmación de quien no está con nosotros está contra nosotros, [que] debemos tomar como aliado a cualquiera que se oponga al comunismo, y que la virtud política debe medirse por el alcance y la profundidad de la oposición de la gente al comunismo” (Stonor, 2001: 5).

En ese contexto, la industrialización de Europa exigió una mano de obra especializada e intensificación de las actividades comerciales, tanto sólo las exportaciones de Inglaterra representaron para 1950 el 25 % a nivel mundial. El desarrollo industrial permitió por una parte el continuo progreso de los avances científicos y tecnológicos, la formación de un entramado social altamente diferenciado en la especialización del trabajo, mientras el marco de referencia se encaminó en función de una alta valoración a la continua expansión del sistema económico.

Por eso es necesario revisar cuáles eran esas altas valoraciones que impulsaron el proceso de industrialización y en qué medida incidieron en el desarrollo individual. En las sociedades europeas desde la Revolución Industrial en el siglo XVIII se fue configurando una economía monetaria, basada en un intercambio de productos elaborados en los grandes centros industriales, surgiendo la necesidad de un medio de intercambio común a todos los miembros de la sociedad; entre sus características el mediar la distancia entre el objeto deseado y el sujeto, que sólo mediante la práctica cotidiana se regularizó el uso³⁷. También fue indicativo del aumento de las cadenas de acciones e interdependencia de los individuos, así como la especialización del trabajo y la masificación de la educación en términos académicos.

Al regularizarse una actitud basada en la racionalidad de la determinación de los medios para la concreción de los fines perseguidos. Se expandió el uso efectivo y calculado de las herramientas tecnológicas, que objetivaron las relaciones sociales en el ámbito laboral. El individuo al inducirle la continua capacitación para satisfacer las demandas del mercado, provocó la inversión de la mayor parte de sus energías y tiempo en alcanzar a una cultura de progreso incesante (Simmel: 1988b: 50). Si se aceptan tales características propuestas, implica cuestionarse qué elementos son comunes a las disposiciones configuradas por la actitud racional, cómo se manifiestan en las relaciones sociales y en el proceso formativo de la personalidad.

³⁶ Véase Colls, Robert, (2002). *Identity of England*, pp. 146-147, Oxford: Oxford University.

³⁷ El dinero es un símbolo que representa la objetivación de las relaciones comerciales o de intercambio en una economía monetaria, por lo cual actúa como una especie de norma que dictamina el valor de los objetos, reduce cualidades a una cantidad. Véase Simmel, Georg, (2013). *La filosofía del dinero*, p. 120, Madrid: Ediciones Capitán Swing.

En cuanto a la primera interrogante es la exactitud de los términos en los cuales se fijan las relaciones de tipo comercial, midiéndolas a través de las metas perseguidas objetivando la concreción de los intereses de ambas partes. Se excluye así, cualquier tipo de negociación con un individuo con el que se tenga algún tipo de relación personal e influya de manera negativa a la concreción de los fines en la relación laboral. En la segunda, el proceso de objetivación de las relaciones se establece con mayor facilidad en el marco del anonimato entre los interactuantes, al mantener una mayor distancia social entre los individuos es menos probable el desarrollo de un vínculo próximo, orientando las acciones referidas al otro por medio de actitudes tipo³⁸(Simmel, 1986b: 6-7). En el mundo laboral las pautas de comportamiento son una muestra de la estratificación de las experiencias concretas y anónimas que permean en los distintos ámbitos de la vida cotidiana. Cuanto más anónimo es el tipo ideal personal que media la experiencia de un individuo contemporáneo, es más avanzada la sustitución de la configuración de la experiencia directa del otro por matrices de experiencia indirecta.

Un ejemplo claro fue el Crack de la Bolsa de Valores de Nueva York en 1929, más allá de las diferentes perspectivas analíticas en el campo de la economía que consideran factores como: el empleo del oro para respaldar las distintas monedas, el bajo consumo junto con una sobre inversión, o resultado de la acumulación del capital. La participación de individuos ordinarios también formó parte de ello, desde el profesionalista hasta los jubilados en la compra de acciones, subiendo el precio de las mismas aunque poco tuviera que ver con el desempeño real.

En las sociedades altamente industrializadas la formación de valores asociados a la actividad económica permeó en amplios sectores de la sociedad, centrándose en el desarrollo de la personalidad y las aspiraciones. Cada vez que un individuo compró una acción esperando tener utilidades, tenía la expectativa que el corredor de bolsa lo asesorara de la manera correcta para tomar la decisión de efectuarlo, asimismo el poco o mucho conocimiento del crecimiento económico coadyuvara en ese sentido. En una visión más global, cada uno de los individuos que jamás había tenido contacto con corredores de bolsa, con el mayor o menor conocimiento esperaba un desempeño adecuado de un individuo tipo (el corredor) para concretar su fin, el cual era un bienestar material. Por otra parte, el corredor orientaba sus acciones de la misma manera,

³⁸ Las actitudes tipo forman parte de un sistema de tipificaciones o marco de referencia por medio del cual en el proceso de interacción el individuo internaliza para interpretar las pautas de comportamiento, pensamientos, motivos, sentimientos y emociones del otro. Actualizándose de manera constante en la medida que interactúa, no siempre se constituye de manera directa, sino a través de los otros, presentando una idealización de las actitudes tipo y un mayor anonimato. Independientemente de cómo se constituyen las acciones al estar referidas a otros implica un conocimiento de un marco de referencia, proyectando las acciones, motivaciones y expectativas de los individuos. Coadyuvando a definir un plan de conducta en la relación social. Véase Schutz, Alfred, (1964). *Estudios sobre teoría social*, p. 40, Buenos Aires: Amorrortu.

tratando de obtener la mayor cantidad de beneficios en la venta de acciones para obtener bienestar material.

Sin embargo, no se ha establecido del todo si el desarrollo de este tipo de actitudes fue posibilitada por el proceso de industrialización. En las sociedades más diferenciadas cuando aumenta la especialización y se prolongan los escalafones que la sociedad coloca ante los individuos, se alarga el tejido de interrelaciones posibilitando la rigidez y, al mismo tiempo, la elasticidad, que abre a los individuos nuevos márgenes para la determinación individual (Elias, 1990: 146). Al disminuir la influencia de los grupos primarios en la orientación del comportamiento, el marco de referencia ensancha los controles que aplican para la adecuación de la conducta pues no sólo se basa en la vigilancia, sino también en la conformación óptima de la autorregulación, en este mismo sentido adquieren roles y mayor margen de movilidad sus acciones, al mismo tiempo desarrollan sus propias motivaciones y fines. Este aumento de independencia de los grupos primarios, ocasiona una mayor interdependencia de la cadena de acciones especializada para el mantenimiento y funcionamiento de la sociedad.

Ahora bien, esta alta valoración al trabajo en los países anglosajones tiene su razón histórica en la Reforma protestante³⁹; con la vida práctica del trabajo el individuo alcanzaba la salvación eterna, llevando a una autorregulación del comportamiento con la finalidad de la perfección moral⁴⁰, es decir, un autodomínio de los impulsos más primarios hasta la manifestación excesiva de ciertas emociones en contextos no socialmente aceptados. La regulación mediada por los otros y luego la autorregulación del individuo configuró una acción de tipo racional⁴¹, por lo tanto el tipo de individuo con alto grado de autorregulación de la conducta fue un proceso paralelo al desarrollo intelectual y al proceso de industrialización.

Por lo anteriormente mencionado, se comprende que antes de la Segunda Guerra Mundial, la conformación de un tipo de individualidad con una alta valoración al trabajo estaba en su proceso de expansión en concordancia con el sistema económico. Las contradicciones que presentaron las crisis económicas y los conflictos bélicos no mostraron un detrimento en los ejes orientadores de la vida cotidiana, al dividirse el mundo en capitalismo y socialismo se aceleró el proceso de

³⁹ Movimiento religioso que surgió en Alemania en el siglo XVI y que posteriormente se expandió en gran parte de Europa, el cual criticó los lineamientos y la estructura de la Iglesia católica, debido a ello se produjo un cisma.

⁴⁰ Weber analiza la ética protestante en general para establecer que la sociedad burguesa presentaba rasgos ascéticos, y solamente interrelacionado con las motivaciones, instituciones y los procesos sociales era posible explicar tanto la racionalidad como el sistema económico. Véase Weber, Max, (2011). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.

⁴¹ Schutz propone la acción racional distinta a la de Weber, en lugar de dividirla con arreglo a valores y a fines. Considera sólo racional cuando se tiene una idea clara y nítida de los medios, fines y resultados secundarios que entraña la consideración racional de medios alternativos para alcanzar el fin, y sensata, cuando el motivo y el curso de su acción es comprensible en términos de valores. Véase Schutz, Alfred, (1974). *El problema de la realidad social*, p. 55, Buenos Aires: Amorrortu.

industrialización y de masificación de la educación académica nunca antes experimentada en la historia de la humanidad. Los individuos con estas valoraciones más arraigadas reconstruyeron sus sociedades, monopolizando la división funcional no sólo en términos materiales, sino en valores sociales, políticos, intelectuales y expresivos convirtiéndose en foco de tensión con las generaciones más jóvenes durante la década de los sesenta⁴². En consecuencia, para comprender de manera más amplia tales valoraciones y las tensiones que se originaron *a posteriori* con las generaciones más jóvenes. El próximo apartado se analiza el marco de referencia inglés.

2.3 Análisis del marco de referencia inglés.

La finalidad del presente apartado es examinar el marco de referencia inglés y el proceso formativo del individuo para comprender cómo orienta la manera de experimentar el mundo. Un primer acercamiento a esta idea es la observación hecha por Theodor Fontane⁴³:

Inglaterra y Alemania se comportan recíprocamente como la forma y el contenido, como el parecer y el ser. Aunque en Inglaterra hay cosas cuya esencia depende fundamentalmente de la pureza de su contenido, más que en cualquier otro país, allí lo decisivo para los hombres es la pura forma de las apariencias externas. No es preciso que sea un *gentleman*, basta con que tengas los medios necesarios para parecerlo y lo serás. No es preciso que tengas derecho, basta con que te muevas dentro de las formas legales y tendrás derechos [...] Por todas partes la apariencia. En ningún otro lugar se encuentra gente tan propensa a entregarse al brillo y en la pompa de un nombre.

El alemán vive para vivir; el inglés vive para representar. El alemán vive para sí; el inglés vive para los demás.

El inglés [dice Fontane] tiene mil comodidades, pero no está cómodo. En lugar de la comodidad aparece la ambición. El inglés siempre está dispuesto a recibir, a conceder una audiencia [...] cambia de traje tres veces al día y observa ciertas reglas de la elegancia en la mesa, tanto en el *sitting* como la *drawingroom*; es un hombre refinado, una figura que nos impresiona, es maestro con el que vamos a la escuela (Elias, 2009: 112-113).

La mayoría de las observaciones elaboradas por el literato contienen más juicios de valor que validez científica, pero muestran que las formas de comportamiento implican un alto grado de autorregulación en la interacción social, imposibilitando una manifestación fehaciente de sus

⁴² El acaparamiento de la división funcional conlleva a que otros sectores no concreten sus fines particulares, provocando una tensión entre ambos. Véase Elias, Norbert, (1990). La sociedad de los individuos. En Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*, pp. 15-84, Barcelona: Ediciones Península.

⁴³ Poeta y novelista alemán representante del realismo literario.

propias motivaciones. La presentación es esencial para mantener vigentes las relaciones con los otros, vestirse de acuerdo a la ocasión es inherente a la valoración social de conducirse según el contexto, manteniendo el buen nombre del individuo y de la familia para la aceptación social. Elias estipula que las regulaciones externas e internas son producto de la sociedad cortesano-burguesa inglesa. La manera de interactuar entre los nobles y los bajos funcionarios estructuró el marco de referencia más allá de que existieran motivaciones contrarias entre distintos grupos (2009: 114).

Si se acepta que las formas denotan el contenido de las valoraciones, cada actividad humana conlleva la perspectiva que se tiene del mundo. Maillaud muestra la conexión entre el diseño de las rutas y el carácter inglés:

En términos prácticos se explica que el rodeo de las rutas es para no afectar alguna propiedad. Pero en realidad, manifiesta una tendencia a tolerar disposiciones locales más bien que imponer la uniformidad, a corregir más bien que a revolucionar, a ofrecer soluciones alternativas más bien que a dictar una solución única. Uno puede ver ello, cuando viaja en caballo en lugar de un automóvil, apreciando sus caminos, la vida en el campo, los patios engramados, las herrerías, la vida misma (1947: 16-17).

Al describir el paisaje inglés señala que la organización de la vida en la campiña y las soluciones no son impositivas, sino dadas a través de acuerdos y sobre todo no incomodar a los otros manteniendo la distancia para evitar disputas. Al construir acuerdos para mantener la vida colectiva, se controla la emotividad por medio de las formas haciendo factible las relaciones sociales, por lo tanto el conocimiento mundano está en la observación y en lo práctico lo que hace posible la vida cotidiana⁴⁴.

Al tener el saber mundano una alta valoración se impulsa el desarrollo de hablar correctamente y de manera fluida en público⁴⁵, sobre los temas socialmente aceptados entre muchas cosas. Demuestra que es capaz de establecer una interacción de las maneras más básicas y el tener una respuesta recíproca en el otro indica que para ambos tiene un sentido lo social que constituye la identidad inglesa. Por lo cual se manifiesta en los aspectos más mundanos como precisa Maillaud, al decir que la comida francesa era desdeñada por ser “demasiada rica”, ya que al provocar el sobresalto era contrario a la actitud sosegada y generaba un regaño con severidad (1947: 31).

⁴⁴ Robert Stevenson deduce que el individuo desde temprana edad desarrolla sus facultades de aprendizaje en la calle, al observar e inferir cómo se conducen los otros. Véase Stevenson, Robert (1950). Una apología de los ocios. En Coordinación de Humanidades, (2006). *El carácter inglés: ensayo informal en Inglaterra*, p. 159, México: UNAM.

⁴⁵ Richard Baxter teólogo inglés reformista, influyó tanto en la conducción moral de los clérigos como de los individuos en general, expresando que la enseñanza de una vida sosegada era clave de una alta moral, y en la medida que hablaran y se condujeran de manera irreprochable estarían más cerca de la salvación. Véase Baxter, R. (1656). *El pastor reformista* [en línea], Consultado 23 de octubre de 2015, http://www.iglesiareformada.com/Baxter_el_pastor_reformado.pdf

Refleja que la manera de orientarse evita cualquier expresión exacerbada, y el aspecto culinario advierte una actitud sosegada ante las pasiones y apetitos desordenados, vinculándose con la finalidad del perfeccionamiento moral a través de un alto grado de autorregulación. Los ingleses son ante todo respetuosos de las convenciones sociales, aun de aquellas con las cuales no están del todo de acuerdo tal como se puede observar en el siguiente relato:

Un día durante una tertulia dominical en Dorset, el señor de la casa como era su costumbre criticaba duramente los dogmas anglicanos y no puede contenerme en decirle:

—Si de ese modo censura todo lo de su propia parroquia, para no hablar de otras... ¿para qué concurre a la iglesia?

Quedose él callado y pensativo un momento y luego replicó:

—Bueno, le diré que es una pregunta extraña de veras. Pero le contestaré. Debo decirle que me agrada la idea de que todos los individuos de la aldea, o lo más posibles, hagan la misma buena cosa en el mismo día santificado (Maillaud, 1947: 50).

En este diálogo se infiere que más allá de que los individuos no concuerden con los dogmas religiosos, el carácter inglés estriba que la relevancia está en la práctica social para la vida colectiva. De tal modo, que la personalidad en una sociedad altamente regulada por los códigos de conducta tiene como efecto: la identificación con las normativas imperantes y el desarrollo de motivaciones en concordancia con lo socialmente establecido. Sin embargo, surge la interrogante si la autorregulación que ejerce sobre sí mismo el individuo limita su margen de sensibilidad, aun cuando participa de manera activa en la construcción de su realidad social. Para Foster (1976, citado en Coordinación de Humanidades, 2006: 199) esto no es así, la actitud práctica posibilita el actuar con rapidez para la solución de cosas concretas, manifestándose en la siguiente situación:

Hace un tiempo una diligencia, en la que iban algunos ingleses y algunos franceses, se desplazaba por los Alpes. Los caballos se desbocaron...Los franceses se mostraron frenéticos de terror: gritaron, gesticularon, se lanzaron unos contra otros...Los ingleses siguieron sentados en calma total. Al cabo de una hora la diligencia llegó a la posada para cambiar de tiro; para entonces, la situación era exactamente la contraria.

En una primera instancia se puede dilucidar que regularmente no expresan demasiada alegría o tristeza debido a la intensa regulación y autorregulación del marco de referencia, sólo manifestando las afecciones en ocasiones especiales. En cuyo caso, en situaciones emotivas pueden entenderlas, pero al estar habituados a acciones prácticas provoca un tipo de retraso en la manifestación concreta de sus sentimientos.

Las restricciones de este tipo también se expresaron ampliamente en el sistema educativo a partir de que se reformó en 1944, con lo cual se impulsó una educación gratuita desde el nivel básico hasta el superior. Desde temprana edad, los padres dependiendo de su condición económica-social enviaban solicitudes de inscripción a las escuelas públicas de gran prestigio o en el caso de los más pudientes a escuelas privadas, en ambos casos al niño se le enseñaba a portarse como adulto, desde la vestimenta de pantaloncitos cortos, camisa, saco y corbata hasta el recato en toda ocasión, de lo contrario era reprendido severamente tal como se puede observar en la película *The Wall*, el maestro al encontrar un poema escrito por el protagonista lo lee ante la clase y hace mofa de la sensibilidad⁴⁶ de quien lo realizó.

El sufrir todo tipo de castigos por infringir el código de comportamiento era algo habitual en las instituciones públicas, y en las escuelas privadas eran más severos porque se limitaban las comodidades. Para convencerlos que una educación altamente disciplinada consagraba las buenas costumbres y el uso de la razón. En las escuelas preparatorias no existía un programa unitario, preparaban según a la universidad a la cual pretendía asistir el estudiante, las penas de tipo corporal eran impuestas en la práctica por los prefectos y las tareas pesadas impulsaban el desarrollo de un alto nivel de autorregulación en los distintos ámbitos, la vida comunitaria escolar se estructuraba bajo un sentido de responsabilidad social por las tareas compartidas, donde el joven estaba consciente de la alta valoración de la educación, debiendo al mismo tiempo concluir de manera adecuada los estudios para mantener o elevar el prestigio familiar.

Al parecer en los distintos ámbitos de la vida cotidiana de los ingleses estaba estructurada con la finalidad de limitar su sensibilidad y emotividad. Empero, para Foster detrás del conservadurismo estaba la imaginación y el cultivo por el gusto de las cosas pequeñas⁴⁷, conformando un tipo de individualismo basado en extravagancias que no transgredían el orden social. Como se puede apreciar en la canción "I Know What I Like"⁴⁸: "Yo sé lo que me gusta, y me gusta lo que sé; es mejor estar en tu armario, mantenerme un paso afuera de tu vista." Esta sustracción del individuo de la vida pública para entablar un diálogo consigo mismo denota el miedo a la desaprobación, y a su vez, que las formas por las cuales se cultivó la individualidad inglesa no se encaminaba a generar una tensión con el marco de referencia que orientaba las relaciones sociales.

⁴⁶ La película basada en las experiencias personales de Roger Waters, muestra la severidad del sistema educativo inglés, no sólo restringiendo las expresiones emotivas sino del pensamiento en general. Véase Parker, A. *The Wall*, 1982 [DVD] Metro Goldwyn-Mayer: Reino Unido.

⁴⁷ La falta de relaciones sociales más próximas por los convencionalismos es compensado por la simpatía y el romance manifestado en el imaginario inglés, cultivando cualquier actividad recreativa para escapar de la modernidad. Véase Foster, Edward. Notas sobre el carácter inglés. En Coordinación de Humanidades, (2006). *El carácter inglés: ensayo informal en Inglaterra* p. 200, México: UNAM.

⁴⁸ Letra compuesta por Peter Gabriel para el álbum *Selling England by the Pound* en 1972.

A manera de conclusión, se comprende que la predisposición a reprimir las emociones de los ingleses hasta que se hacen incontenibles es producto de su proceso histórico, enseñándoles a través de las distintas instituciones sociales y por el proceso de industrialización a contener la efusividad. Con ello se estructura en el carácter inglés una profunda melancolía basada en la incapacidad de expresar libremente su sensibilidad, tratando de recuperar la animosidad reprimida por medio de peculiaridades, es como si a través de ellas pudieran establecer un lazo más próximo consigo mismos⁴⁹.

En ese marco la sociedad inglesa canalizó las tensiones por medio de extravagancias inofensivas, sin embargo, al finalizar la Segunda Guerra Mundial se desvaneció la actitud acrítica, en el campo de la literatura Aldous Huxley⁵⁰ mostró una fuerte oposición a los excesos de la tecnificación por la deshumanización, proponiendo el uso de drogas psicotrópicas para la liberación de los sentidos. George Orwell⁵¹ realizó severas críticas a los regímenes tanto de derecha como de izquierda. En la pintura Richard Hamilton y Eduardo Paolozzi⁵² expresaron su pesimismo sobre la influencia de los medios masivos de comunicación en la sociedad, provocando con ello una banalización de la sensibilidad humana. Todas estas manifestaciones en ese momento no se difundieron en amplios sectores de la sociedad, limitándose a los círculos académicos e intelectuales, pero con la masificación de la educación las ideas permearon en las generaciones más jóvenes posibilitando un posicionamiento crítico sobre las bases de la cultura occidental.

2.4 Análisis cultural y social de Estados Unidos.

En el apartado anterior se elucidó que la contención de expresiones emotivas y el recato fueron producto de la tradición histórica-social de Inglaterra. La intención del presente apartado es estudiar qué elementos componen el carácter estadounidense en la década de los cincuenta con relación a las tensiones políticas, sociales, económicas, raciales y culturales en los diferentes sectores sociales, generando en la década siguiente una cultura juvenil en contra corriente con lo socialmente establecido.

⁴⁹ La presente investigación entiende en términos sociológicos por emoción a la manifestación de la vida interna del individuo, en una primera instancia se presenta en situaciones que lo abruman, pero el cumulo de las experiencias colectivas estructuran el significado socialmente regularizado que forma parte del marco de referencia. En el proceso de interacción el individuo la emplea para manifestar los afectos que le produce el otro, y a su vez, cada uno de los individuos se aprehende a sí mismo por medio de la respuesta del otro. Al moldearse la vida afectiva, se generan expectativas sobre el comportamiento. Los individuos adecuan las manifestaciones a las situaciones socialmente aceptadas. En el caso particular de la música se manifiestan por medio de los sonidos emitidos por los instrumentos, las interjecciones y las letras que tratan de aprehender la emotividad que surge de la vida misma.

⁵⁰ Novelista y ensayista crítico de la sociedad de consumo, entre sus obras más destacadas están *Un mundo feliz* y *Las puertas de la percepción*.

⁵¹ Activista, escritor y periodista, fue un severo crítico de los regímenes totalitarios en sus obras *Rebelión en la granja* y *1984*.

⁵² El primero, fue un pintor influenciado por el *cubismo* y *surrealismo* que fundó *The Independent Group* , representando desde su perspectiva una alternativa estética enfocada a la crítica de la sociedad de consumo. Mientras el segundo, fue un escultor que perteneció a ése mismo grupo.

Para eso es necesario poner especial atención que la mayoría de la población en aquel entonces era de origen anglosajón, desarrollándose bajo los lineamientos de su origen histórico en la tradición puritana inglesa estructurando una actitud práctica, con la lucha por la independencia, la consolidación de la soberanía y posteriormente la política expansionista la manifestaron al extremo de considerarse a sí mismos como un pueblo elegido por Dios. Nació la idea que el “hombre americano” estaba formado por virtudes de igualdad, libertad e independencia (Oltra, 1999: 135). Asumiéndose herederos del progreso y de la modernidad en un plano global, de esa concepción surge un desprecio por todo aquello que no reafirme su visión de sí mismos⁵³.

Si se añade a esta tradición histórica que Estados Unidos no sufrió los estragos en su territorio en la Segunda Guerra Mundial, surge como el gran líder de la cultura occidental autodenominándose “defensor” de los principios democráticos. Al exhibir de manera clara su oposición al comunismo a través de políticas de seguridad nacional, encargadas de indagar cualquier actividad sospechosa y contraria a la política interna del gobierno por el Comité de Asuntos Antiamericanos⁵⁴. Por otro lado, gran parte de la sociedad quería regresar a la paz y tranquilidad anterior al conflicto bélico, muchos vivieron los estragos de la Gran Depresión y las nuevas directrices para reactivar la economía a partir del “New Deal”⁵⁵. Configurando un Estado de Bienestar que garantizaba los derechos políticos, sociales, económicos y culturales reflejándose con un crecimiento de la clase media para 1955 del 60 %.

Para la década de los cincuenta la prosperidad económica aumentó las comodidades, el “American Way of Life” enarbó un estilo de vida basado en los valores democráticos, morales, religiosos y materiales que constituían una sociedad justa e igualitaria⁵⁶. El rol de la mujer estaba supeditado, no se esperaba que trabajara, fuera independiente o asistiera a la universidad, en todo caso de asistir sólo era para cumplir con los estándares de las clases sociales más altas, de igual manera se esperaba que se casara y se limitara a la crianza de los hijos, en el caso del hombre debía tener una alta moral cristiana representando tanto la unidad familiar como el gusto por el trabajo, mientras que los hijos asistían a la escuela. En el sistema escolar se incentivó la

⁵³ La filosofía pragmática estadounidense considera a la figura de Dios como eje orientador de las expectativas, de las valoraciones ideales que constituyen un carácter equilibrado a partir de una voluntad poderosa, actividades poderosas y un intelecto fuerte. Véase James, William, (1999). *Las variedades de la experiencia religiosa*, pp. 161-162, Barcelona: Ediciones Península.

⁵⁴ Investigó, enjuició y castigó a supuestos partidarios del comunismo en el cine hollywoodense. Tales acciones fueron lideradas por el senador Joseph McCarthy.

⁵⁵ Véase Bandura, 'R. Crisis y depresión 1929-1933'. *Boletín de lecturas sociales y económicas*, 103-118, 5(23).

⁵⁶ En el centro del ideario se concibe la posibilidad de una movilidad ascendente a través del trabajo duro, enlazándola con la idea que es el país de las oportunidades, dando paso al nacionalismo exacerbado.

participación de manera activa en la clase propiciando el debate y la retórica, sucede de manera similar con la práctica deportiva, para asistir posteriormente a la universidad⁵⁷.

Sin embargo los afroestadounidenses no disfrutaban del ejercicio de los derechos como el resto de la población, mientras el sector intelectual consideraba que la sociedad de consumo limitaba el desarrollo humano. En el caso de los primeros, la tensión estaba relacionada con la segregación racial producto de la monopolización de los bienes sociales y materiales limitando el desarrollo pleno del individuo. Influyendo en la autodirección y en la participación en los distintos ámbitos sociales, es decir, la participación en las actividades sociales en muchas ocasiones estaba orientada bajo las valoraciones del grupo racial dominante y el mantenimiento de los intereses de los mismos⁵⁸.

No tenían acceso a cargos públicos y por tanto tampoco derecho al voto. En el tema de impartición de justicia, las instituciones encargadas de dirimir los conflictos no tomaban una posición neutral. En las ciudades norteñas la división del trabajo estimuló la ampliación de las relaciones interdependientes, posibilitando que la población afroestadounidense se pudiera integrar a las grandes urbes, aunque no necesariamente tuvieron acceso a los derechos civiles.

Las aspiraciones de libertad conformaron el Movimiento por los Derechos Civiles⁵⁹, mientras que la frustración por las vejaciones y excesos cometidos por la población anglosajona fueron canalizados en la música. Convirtiéndose en un elemento liberador, con sonidos pesados, ritmos rápidos, voces profundas y gritos, todo aquello que no era socialmente aceptado por el grupo dominante. Por otro lado, la música suave y romántica angloestadounidense dominaba tanto en las compañías discográficas como en la radio no sólo con el objetivo de vender⁶⁰, sino para mantener el marco de referencia emotivo socialmente regularizado, cada sonido evocaba el recato del carácter equilibrado y calculador del estadounidense, lo cual tuvo como efecto el ruido constante de la radio para aliviar la angustia y soledad que vivían los individuos (Silbermann, 1957: 46).

⁵⁷ La visión educativa en Estados Unidos está muy vinculada con la filosofía pragmática de Dewey, aseverando que es un medio para la continuidad de la vida orientada a la reafirmación de los valores en un orden práctico. La comunicación en la educación se constituye para manifestar las experiencias y relacionarse con el entorno, y el deporte implica la cultivación de un carácter sosegado que supera las incomodidades que pueden surgir en la práctica, mostrando la elevación de los valores morales en el individuo. Véase Dewey, John, (1998) *Democracia y educación*, pp. 14-18, Madrid: Ediciones Morata.

⁵⁸ Para una gran cantidad de afroestadounidenses les era cada vez más intolerable que no tuvieran acceso a los mismos derechos que la mayoría de la población, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial. Donde muchos habían combatido, pero al regresar las condiciones no habían mejorado, teniendo la percepción que lo habían hecho en beneficio de los anglosajones. Véase De los Ríos, P. 1998 'Los movimientos sociales en los sesenta en los Estados Unidos: un legado contradictorio'. *Sociológica*, 13 (38), 12-30.

⁵⁹ El movimiento surge alrededor de 1955 y fue liderado por Martin Luther King.

⁶⁰ Este ámbito estaba sometido a criterios conservadores por la American Society of Composers, Authors and Publisher y el emporio musical Tin Pan Alley que producían canciones suaves y románticas para cantantes como Frank Sinatra, Dean Martin y Nat King Cole entre muchos otros. Véase nota p. 55.

En el caso de los segundos, gran parte de su oposición partía de esa angustia por una posible guerra nuclear como una manifestación de los excesos del uso de la razón para la aniquilación humana, compensada con la adquisición de cualquier tipo de bienes materiales y comodidades.

La crítica del sector intelectual de la “Generación Beat”⁶¹ fue posibilitada porque tuvieron acceso a la participación en los diversos ámbitos. Uno de ellos fue el académico, pero al tener entre sus valoraciones la distinción como símbolo de la individualidad en la sociedad estadounidense se desarrollaron actitudes, motivaciones, valoraciones, comportamientos y pensamientos en contra corriente con lo socialmente aceptado. Aunado al contexto histórico, consideraron que la amenaza nuclear servía no sólo para mantener la unidad nacional a través de la rigidez de los valores morales típicos estadounidenses, sino para la expansión del sistema capitalista y la alienación de los individuos.

Este sector observó que la razón en relación con los valores conformaba actitudes recatadas provocando un estrangulamiento del individuo y las relaciones sociales respondían a las concreciones de fines materiales. Al estructurarse de manera superficial las relaciones se reducía la proximidad entre los individuos y el sí mismo del individuo ya no se reflejaba en las manifestaciones del otro⁶². Ocasionando con ello un vacío por una falta de desarrollo de nexos emocionales más próximos en la búsqueda ilimitada del placer.

Ahora bien, ambas sociedades analizadas comparten elementos comunes en su marco de referencia que posibilitaron el desarrollo intensivo del proceso individualizador. Por un lado, un entramado de relaciones interdependientes de las acciones de cada uno de los individuos, el devenir histórico aceleró el proceso constituyendo personalidades no concordantes con lo establecido. Esto no quiere decir que con anterioridad no se presentaran, sólo que con la intensificación del proceso individualizador e industrial se desarrollaron de manera amplia. Por lo cual se abrieron nuevos márgenes de movilidad para estructurar elementos no contenidos en el marco de referencia como en el caso de los intelectuales.

⁶¹ Un grupo de intelectuales, poetas y novelistas que tomaron del inglés la palabra “beat” la acepción de “derrotado”, oponiéndose a la sociedad de consumo al construir un ideario inspirado en relaciones más próximas con el ser, sin estar mediado por la razón, en la literatura desarrollaron un proceso creativo a través de la escritura automática, descripción de sueños, hipnosis y el uso de drogas para transmitir experiencias extraracionales. Un ejemplo fue la novela *El camino* de Jack Kerouac, escrita bajo la primicia de no correcciones, representó la búsqueda de experiencias nuevas, mientras el poema *Aullido* de Allen Ginsberg fue una denuncia de las contradicciones y excesos de una sociedad deshumanizada.

En el campo de la política criticaron las prácticas tradicionales y se vincularon con grupos de izquierda. Mientras la relación con la música siempre fue próxima, primero con el *jazz* considerándolo transgresor por las improvisaciones, pero fue a mediados de los sesenta que se acercaron al *rock*.

⁶² La interpretación del individuo es una síntesis del marco orientador y de las experiencias propias configurándose una sustitución objetiva de sentido a una serie de complejos subjetivos de sentido, entrelazados e interdependientes, en la medida que el conocimiento social está mediado por las experiencias de los otros el conocimiento internalizado es más anónimo, la orientación no establece las particularidades de un individuo determinado, sólo a través de las funciones que cumple, de los roles y de las pautas, limitando las relaciones y las experiencias. Véase Schutz, Alfred, (1964). *Estudios sobre teoría social*, pp. 53-54, Buenos Aires: Amorrortu.

En el caso particular de Inglaterra, la actitud crítica sobre las valoraciones imperantes fue resultado de los estragos de la guerra provocando un profundo pesimismo. En cuanto a Estados Unidos una de sus primordiales valoraciones es la individualización como símbolo de autodominio e independencia del “hombre americano”, ese proceso tiene una alta valoración sólo cuando está en concordancia con los valores establecidos. De manera contraria, son reprobados socialmente como en la “Generación Beat”, pero el mayor grado de tensión fue por la monopolización de los bienes sociales y materiales de la población angloestadounidense en detrimento de los afroestadounidenses. De cualquier manera, aun con la rigidez del marco orientador de ambas sociedades, simultáneamente presentaron elasticidad por la diferenciación de las relaciones sociales.

En todos los casos anteriores las tensiones se generaron en pequeños sectores de la sociedad, empero para la década siguiente la mayoría de la población de estas sociedades fueron jóvenes con acceso a todos los beneficios que otorgaba el Estado de Bienestar, que desarrollaron una gran frustración y una falta de identificación, teniendo una actitud crítica no sólo a través de ideas sino de acciones concretas en contra de lo socialmente establecido, y a su vez, esa misma frustración y anhelos de cambio encontraron un primer elemento de identificación con la música afroestadounidense.

2.5 La tradición musical afroestadounidense y la juventud de la década de los cincuenta.

El presente apartado tiene como propósito examinar los márgenes de sensibilidad y emotividad expresados en la música afroestadounidense vinculados con el *rock*⁶³, la aproximación de los jóvenes angloestadounidenses a ésa tradición musical y el papel de los medios de comunicación para su difusión.

La sociedad estadounidense manifestó tensiones entre los angloestadounidenses y los afroestadounidenses en el campo político, pero ese no fue el único ámbito, presentándose en la música desde el proceso de colonización de Las Trece Colonias. La música afroestadounidense al ser producto de esas experiencias representó cómo lo experimentaban a través de símbolos sonoros. Manifestando una nostalgia por el hogar perdido, la inconformidad por la segregación racial y la explotación, a través de cantos parecidos a lamentaciones, la elevación de la entonación compensó la falta de símbolos que aprehendieran sus sentimientos. Las

⁶³ Es una mezcla de la tradición anglosajona y africana, sin embargo no del todo homogénea y sobre todo la segunda fue determinante para su desarrollo. Una de las aportaciones principales de la primera es el *country*, la guitarra es acompañada por el violín, la mandolina y el banjo. El desarrollo tecnológico modificó la dinámica, al incorporar la guitarra eléctrica que añadió a la sección rítmica la *steel guitar*; se coloca de manera horizontal sobre las piernas, las cuerdas son tocadas por algún objeto metálico usando el método *slide*, que consiste en tocar una nota y deslizar el dedo sobre el traste produciendo un sonido llorón y melancólico.

interjecciones⁶⁴ (sonidos guturales) al regularizarse se fueron estilizando y constituyeron parte de los coros *góspe*⁶⁵ empleados por las iglesias para catequizar a los esclavos africanos. Los individuos al formar parte de tal sector social internalizaron el marco de referencia musical para interpretar el significado de la obra, mientras en el caso específico de los compositores emplearon el conocimiento del lenguaje musical para la elaboración de las obras.

La música pasó a ser un elemento de identificación y la participación activa en los coros moldeaba las maneras de expresar la emotividad en los individuos. Asimismo no sólo regularizaban los cantos y las expresiones corporales asociadas al marco de referencia emotivo, sino al mismo tiempo internalizaban las aspiraciones, valoraciones y motivaciones posibilitando el desarrollo de la personalidad. En muchas ocasiones la actividad musical en la iglesia era orientada por la figura del clérigo incitando a los participantes a aplaudir, golpear los pies con el piso, contonearse y a realizar cualquier tipo de interjecciones. En cierto grado la participación colectiva validaba la unidad moral del grupo, al igual constituía parte de la descarga emotiva de la *experiencia musical*⁶⁶.

En ese entorno sociomusical muchos de los futuros compositores se desarrollaron durante la Segunda Guerra Mundial. Los músicos en el ambiente urbano y rural desempeñaron un rol similar al clérigo, incitando a la audiencia a participar, compensando a través de la descarga emotiva el desánimo social y un acto de liberación de las restricciones sociales experimentadas a diario. Un ejemplo fue Otis Rush, quien con la canción “Double Trouble” habló al respecto: “Sí, porque algunos de esta generación tienen millones, y yo no puedo tener ropa decente que ponerme”. O B.B. King con “Why I Sing The Blues”: “Cuando llegué por primera vez al blues, ellos me trajeron en barco”.

Más allá de sus motivaciones personales que ambos desarrollaron en su proceso formativo⁶⁷ manifestaron las aspiraciones de un grupo social, y al secularizarse la actividad musical esto posibilitó nuevas formas de expresión. No fue sólo en el *blues*⁶⁸, sino en diversos géneros que

⁶⁴ Véase p. 14.

⁶⁵ Tradición oral de los africanos llevada al continente americano en el siglo XVII, fue hasta el siglo XX que alcanzó nuevas connotaciones al mezclarse con otros géneros como el *blues*, *funky* y *rock*. Véase Rafastribe, (2013). *Soul deep/ Capítulo 2: “La música góspe*.” [Video online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2mGmbQSPIXs> [10 de agosto 2015]

⁶⁶ Las presentaciones de la Hermana Rosetta Tharpe muestran en cierta medida que al reducirse el espacio social entre los participantes, *la experiencia musical* y la relación con el músico/compositor es más vívida, reflejándose en las expresiones del coparticipante. De tal manera, que las interpretaciones del mismo son una síntesis del marco de referencia y de las experiencias concretas. Véase RoboAnt (2009). Sister Rosetta Tharpe: Up Above My Head [Video Online] Disponible <https://www.youtube.com/watch?v=JeaBNAXfHfQ> , Consultado 20 de octubre 2015.

⁶⁷ Las aspiraciones personales de ambos pueden estar entrelazadas a las motivaciones y aspiraciones grupales, por medio de las experiencias personales que reafirmen o amplíen las mismas, traducándose en una necesidad expresiva.

⁶⁸ Es un lamento repetido sobre una misma base musical, en sus orígenes no estaba acompañado de algún instrumento, sólo con el monótono golpear del pie contra el suelo marcaba el ritmo, por definición es tristeza, lentitud, y se caracteriza por la carga emotiva en el momento de la interpretación.

expresaron la emotividad. De manera paralela sucedió con los oyentes, al compartir un marco de referencia común, y al escuchar esos nuevos géneros hablando de las condiciones que experimentaba el compositor, las cuales eran semejantes a sus experiencias personales en la vida cotidiana, la interpretación y significación fue más próxima. La diversificación de géneros amplió las temáticas musicales, si bien el *rhythm & blues*⁶⁹ mantuvo la cuestión racial incluyó otros temas de índole sexual con ritmos más rápidos y efusivos. Utilizando metáforas como “La moneda en la ranura” en la canción “School Days”⁷⁰ para describir el acto sexual, da muestras que el lenguaje en la música no es lineal, y el significado puede variar según el contexto social. Por lo que observamos un cambio de arte imitativo a uno figurativo, que en principio eran lamentaciones que trataban de evocar los sentimientos y posteriormente con la riqueza del lenguaje la música constituyó una fuerza expresiva tendiente a colmar los sentidos. Cada cambio simbólico puede ser entendido en los siguientes términos: a) al presentarse alguna nueva experiencia se amplía la representación de un símbolo, esto no se limita a uno solo, sino necesariamente a otros símbolos, y; b) mediante el proceso creativo, en el cual el compositor vincula su conocimiento del lenguaje musical con las experiencias concretas que le son significativas⁷¹.

El *jazz*⁷² trajo un mayor grado de experimentación porque al carecer de un lenguaje hablado la fuerza expresiva se centró en lo sónico. En el *swing* los *riffs*⁷³ mantuvieron una tendencia uniforme y poca variabilidad en la rítmica interpretada por la sección de metales, pero se dejó espacio para que la batería improvisara. En el *be-pop*, con *riffs* más variados y rápidos progresó constantemente en la búsqueda del acorde resolutivo. Los músicos experimentaban con las posibilidades de cada uno de los instrumentos teniendo como resultado un amplio dominio de los mismos y el desarrollo de solos⁷⁴. Debido a ello, se generaban *expectativas* de que el coejecutante tuviera el conocimiento y la capacidad de síntesis musical para desarrollar improvisaciones. En cuanto a la relación entre compositores y oyentes, los primeros esperaban a una audiencia con el suficiente conocimiento para interpretar la obra, mientras los segundos esperaban que los primeros tuvieran la destreza y sensibilidad necesaria para la ejecución⁷⁵.

⁶⁹ Influenció de manera determinante el desarrollo del *rock* con una base musical del *jazz*, el *blues* y *gospel*.

⁷⁰ Elaborada por C. Berry en 1957.

⁷¹ Este elemento de análisis es tratado con mayor amplitud en el último capítulo.

⁷² Se le atribuye una estructura encaminada a la improvisación, en Nuevo Orleans cobró su identidad surgiendo del *ragtime pianístico* (fundamentalmente la idea es incrementar el tiempo de las piezas)

⁷³ Es un *fraseo musical* repetitivo a lo largo de una composición, en otras palabras es una organización expresiva de la música a través de la agrupación de las notas.

⁷⁴ Es la parte de una obra musical donde un instrumento se hace notar por sus particularidades sónicas.

⁷⁵ El oyente al adquirir conocimiento sobre el lenguaje musical le permite orientar su conducta e interpretar el significado de la obra, y a su vez, en ciertas ocasiones anticipar el siguiente movimiento musical, es decir, él realiza proyecciones mentales sobre las posibilidades de la obra.

La música afroestadounidense por medio de las letras manifestó el ánimo social de manera directa, los ritmos efusivos con temáticas de índole sexual y la música al incitar a la experimentación transgredió lo socialmente aceptado por la mayoría conservadora angloestadounidense. Contrariamente a las valoraciones de la American Society Of Composers Authors and Publishers (ASCAP) que limitaba la libertad creativa⁷⁶. Mientras las disqueras independientes al editar estos nuevos géneros captaron la atención de una nueva audiencia. La masificación de los nuevos géneros provino de una audiencia adolescente, aun en la tensión con las generaciones más viejas debido a los prejuicios raciales, comprando los discos de manera cautelosa y escuchando las pocas estaciones de radio que difundían esos géneros, tal aumento de la demanda provocó una mayor libertad creativa.

Esta paulatina aceptación de la música afroestadounidense fue aprovechada por los medios masivos de comunicación. Fueron algunas radiodifusoras que consideraron que emitir este tipo de música para una audiencia masiva les podía ser redituable, pero no lo realizaron en sus versiones originales sino en la voz de cantantes anglosajones. La gran industria discográfica observó los niveles de audiencia de estos programas, entre ellos el de Alan Freed (acuñó el término *rock & roll*) y cambiaron tanto las letras de carácter social como las de índole sexual por metáforas más vinculadas a las valoraciones socialmente aceptadas. Al omitir la tensión racial y social que se manifestaba en la sociedad estadounidense el *rock* fue adoptado como elemento identitario de las nuevas generaciones.

Empero la efusividad manifestaba un cambio paulatino de los ánimos sociales del sector juvenil inconforme. La recepción tuvo en sus inicios mucha tensión, pero poco tiempo paso para que fuese socialmente aceptado en gran parte porque las grandes disqueras difundían versiones *ad hoc* de la mayoría angloestadounidense.

⁷⁶ En los años treinta la música en Estados Unidos estaba dominada por el emporio musical de Tin Pan Alley, un núcleo editorial de las grandes obras de cantautores del momento. La música de factoría se consumía y era promovida por la ASCAP, una sociedad de autores que monopolizaban el mercado, gestionando los estándares musicales en la radio. En el inicio de la Segunda Guerra Mundial, surgió un sector de profesionales de la radio y formó Broadcast Music Incorporated (BMI) con el fin de incluir a autores minoritarios, al ganar una importancia gradual propició mayor amplitud musical. La respuesta de la ASCPA fue doblar los derechos de grabación de sus obras, pensando que con ello BMI no tendría la fuerza necesaria para sustentarse, sin embargo éste último se apoyó tanto en el *folk*, *jazz*, *blues* y en el *rhythm & blues*. La ASCAP intentó demostrar que la apertura a nuevos géneros era por sobornos de las editoras a los disc-jockeys. Véase Sierra i Fabra, Jordi, (2003). *La era del rock (1953-2003)*, pp. 13-17, Madrid: Espasa.

2.6 La influencia del *folk* en el *rock*.

El propósito del presente apartado es mostrar el carácter social que influenció al *rock* a partir del *folk*, éste último es un género identificado con la cadencia rítmica del lenguaje, expresando los sentimientos, pensamientos y los relaciona con el entorno (cantos para que llueva, cantos fúnebres, cantos para la guerra, etc.). En términos generales el *folk* por antonomasia representa los elementos identitarios de cada pueblo, ya que recoge las tradiciones más arraigadas.

En el caso particular de Estados Unidos, este género se nutrió de las problemáticas que encerraba el ser migrante en un país en pleno proceso de industrialización y las contradicciones que se presentaban en esta situación. Esto cobró relevancia para los sectores menos favorecidos al surgir Joe Hill el primer *folk-singer*, quien denunció las condiciones laborales de los obreros a principios del siglo pasado. Todo aquello permaneció como un recuerdo indeleble de lo que podía generar una música con un carácter crítico social.

Para una nueva generación de *folk-singers* Woody Guthrie⁷⁷ y Pete Seeger la imagen de Hill era un paradigma que debía continuar; influenciados por la miseria de la Gran Depresión emprendieron una carrera de poetas, cantantes y activistas. Éste último fue sujeto a una investigación por el Comité de Asuntos Antiamericanos, pero continuó su denuncia en canciones como “We Shall Over come”, “Turn, Turn, Turn” y “If I Had a Hammer” teniendo una buena recepción en el público.

La comercialización fue posible en un periodo en que los medios masivos de comunicación comenzaron a ser parte fundamental para la divulgación, los críticos musicales les pareció cuestionable porque la idea central de varias de sus canciones eran en contra del sistema capitalista. Esto fue objeto de cuestionamientos, y en alguna entrevista se le preguntó:

¿Hasta qué punto algo dicho contra el sistema tiene validez, cuando el propio sistema lo utiliza comercialmente y lo convierte en consumo?

Yo no habría grabado jamás un disco, porque al hacerlo doy dinero a una compañía discográfica, incrementando el capitalismo, pero reconozco que debo hacerlo y que me siento obligado moralmente a ello, puesto que como artista, considero que lo más importante de una obra es su difusión (Sierra, 2003: 94).

⁷⁷ Influenció de manera particular a Syd Barret. Roger Waters lo señala durante una entrevista. Véase Daverosales, (2014). *Entrevista a Roger Waters sobre Syd Barret (subtitulada en español)* [Video online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=t-V20exs10Q> [12 de agosto 2015]

Dejando claro que lo importante era difundir las contradicciones del sistema empleando los canales que el mismo produce, la siguiente generación de *folk-singers* encabezados por B. Dylan conscientes de la división racial en la sociedad estadounidense se comprometieron a expresar sus ideas a favor de los derechos civiles. Participaron en la marcha del 27 de agosto de 1963 con Martin Luther King, Dylan se inspiró de esta experiencia y al incorporar al *rock* letras con problemáticas sociales le dio un carácter más profundo.

2.7 Análisis de la nueva cultura juvenil.

El objetivo del presente apartado es estudiar la relación de la música con las tensiones sociopolíticas, el proceso industrial y el proceso individualizador para la conformación de un concepto general de cultura imperante, en contraposición con las valoraciones, motivaciones, actitudes, pensamientos, sentimientos y emociones de los años sesenta.

Para principios de la década gran parte del mundo occidental se caracterizó por el proceso intensivo de industrialización, ocasionando que el desarrollo individual estuviera en consonancia con las necesidades del mercado, predominando una alta valoración por la actitud racional, productiva y sosegada. El crecimiento de las clases medias, aunado a la protección y el desarrollo posibilitado por el Estado de Bienestar configuró en las generaciones más viejas una actitud conservadora, porque la concreción de sus fines particulares eran factibles, y en el marco de la Guerra Fría encaminó una tendencia a la alienación del comportamiento y pensamiento de los individuos.

En términos propios del desarrollo de las nuevas generaciones es conveniente preguntar qué elementos constituyeron una actitud crítica a lo socialmente establecido y posteriormente a la conformación de una nueva cultura juvenil. El proceso individualizador al intensificarse y ampliarse configuró formas específicas no socialmente aceptadas, el alejamiento imposibilitó la concreción de las mismas provocando una tensión con los sectores que monopolizaban los bienes sociales. Las relaciones al tener una fuerte tendencia a la objetivación la aproximación entre los individuos estaba en función de la concreción de ciertos fines y al ampliarse la distancia entre los mismos se compensó la falta de animosidad con los bienes materiales.

Asimismo la masificación del ámbito académico impulsó las actividades artísticas e intelectuales que se esperaba que reafirmaran a la cultura imperante. La necesidad de tener recintos para fomentar la vida intelectual abrió la posibilidad de expresar posturas críticas, que al combinarse con la ampliación del proceso individualizador con el propósito que los facultara a integrarse de

manera óptima a las necesidades sociales, tuvo entre sus efectos el aumento de la mayoría de la edad social⁷⁸. Sin embargo, una de las dificultades de la ampliación es que no sea posible encontrar un correcto equilibrio entre las motivaciones personales, la autorregulación y las formas sociales (Elias, 1990: 148).

Al verse imposibilitados a desarrollarse en los márgenes sociales establecidos estructuraron formas alternativas para vincularse, representando una confrontación abierta con los sectores dominantes. Rechazando la sociedad de consumo y los sistemas de gobierno porque se encaminaban a la centralización del poder, proponiendo un cambio social a partir de la libertad de expresión para relacionarse de manera más próxima, sustituyendo la despersonalización de las relaciones objetivadas por experiencias concretas, no se limitó a los planteamientos teóricos sino en la exploración de prácticas y técnicas como el uso de sustancias psicotrópicas⁷⁹. Una organización social en comunas más allá de ser una unidad de cooperación económica que distribuía el trabajo y los bienes producidos equitativamente, comprendía una reciprocidad entre los individuos en la participación y en las expectativas que generaba la vida colectiva. Encontramos en estas formas de socialización un equilibrio en el mantenimiento de lo colectivo con el desarrollo individual. En cierto grado esto se manifiesta en la entrevista hecha a un asistente en el festival de *Woodstock: tres días de paz, de música y amor*:

— ¿Consumes drogas?

Antes muchas, ahora ya no tanto. Ahora me parecen falsas las drogas, la revolución y el frente unido, sólo quiero ser humano, creo que un cambio radical solamente producirá locura colectiva, quiero encontrar un lugar donde puede mantener cierto equilibrio personal (Wadleigh: 1970).

No todos compartían las mismas valoraciones, presuponiendo que las experiencias concretas de algunos individuos constituyeron una perspectiva moderada, pero permaneció el desarrollo humano como uno de los estandartes, manteniéndose la tolerancia y la libre expresión de las ideas⁸⁰. Expresado en la organización del Movimiento Estudiantil, que en un inicio con una actitud pacífica puesta en práctica en las manifestaciones, trató de mantener un diálogo abierto con los sectores dominantes. La participación activa de los jóvenes incitó al intercambio fluido de ideas y

⁷⁸ Muchas de las ideas de la "Generación Beat" se comenzaron a difundir ampliamente con la masificación de la educación superior, al igual que otras teorías críticas de la modernidad en general y la filosofía oriental. Las nuevas generaciones encontraron en esas ideas una identificación a las limitaciones sociales de la época.

⁷⁹ El L.S.D. fue empleado en un inicio por el investigador y psicólogo Timothy Leary para combinarlo con psicoterapias con los reclusos, pensando que alterando la percepción del individuo podía reinsertarlo a la sociedad. Sin embargo, los resultados no fueron los esperados y fue despedido.

⁸⁰ Para 1969 el año en que se realizó el festival, el movimiento se radicalizó tomando actitudes contrarias, provocando desconfianza y desaprobación de algunos sectores juveniles.

en la medida que organizaban las directrices provocó un sentimiento de pertenencia a una colectividad. Alejándolos de la indiferencia y la exclusión manifestada en la sociedad en general, desarrollando una empatía en la colaboración con el Movimiento por los Derechos Civiles, pensando que con base en un frente unido lograrían su objetivo.

Estas actividades se constituyeron en un contexto político de cierta apertura con la llegada a la presidencia de John F. Kennedy, mientras que su política exterior era imperialista en Cuba con la operación de Bahía de Cochinos y el desplazamiento de tropas para finales de 1961 a Vietnam. Estos eventos no pasaron desapercibidos en el sector estudiantil, agrupándose en Estudiantes por una Sociedad Democrática S.D.S. (por sus siglas en inglés), incorporando al discurso una postura antiviolencia. Las distintas organizaciones coincidieron en concientizar a la población en general sobre el problema de la división racial y apoyaron al líder del Movimiento por los Derechos Civiles Martin Luther King en una marcha multitudinaria en la capital del país en 1962.

A finales del siguiente año la desaprobación de la Guerra de Vietnam aumentó en los sectores más liberales, incluyendo en la élite política de Estados Unidos, el presidente John F. Kennedy contempló la disminución del número de tropas pero los sectores más conservadores estaban en desacuerdo, porque ello sería visto como un mensaje de debilidad por los líderes comunistas. Poco tiempo después el presidente John F. Kennedy fue asesinado en una visita que realizaba en el estado de Texas en 1963.

En el ámbito musical fueron los *folk-singers* caracterizados por su compromiso social, conscientes de las contradicciones producidas por la sociedad de tipo capitalista y su activismo, quienes a través de las letras de sus canciones hablaron de experiencias concretas y con un lenguaje directo como su fuerza expresiva⁸¹. Las interpretaciones podían ser en pequeños escenarios o en lugares un poco más amplios como el Festival de Folk en Newport en 1964, en cualquiera de los casos el espacio entre el músico y la audiencia no era muy grande, la actitud de ésta última era pasiva, la atención plena y la efusividad al final de la interpretación se hacía presente con letras de Dylan en “The Time They are A-Chingin”:

Vamos madres y padres
A lo largo de la tierra
No critiquen
Aquello que no pueden entender
Sus hijos e hijas
Están más allá de sus imposiciones

⁸¹ A diferencia de las experiencias típicas y los cánones musicales típicos de la gran industria discográfica, establecieron una relación más próxima con el oyente.

Su antiguo camino está envejeciendo
Por favor, salgan de lo nuevo
Si no pueden prestar su mano
Para los tiempos que están cambiando.

Las nuevas valoraciones expresadas implicaban la concientización de las problemáticas sociales para la participación activa, comenzaron con brigadas informativas para difundir las ideas del movimiento, ya que consideraban a los medios de comunicación en poder de los sectores tradicionales voceros de la alienación del pensamiento, aunque quisieron concientizar a la población en general consideraron a la juventud un elemento primordial, porque representaba un amplio sector de la sociedad y la idealizaron como un símbolo de cambio.

La inestabilidad de la política internacional influyó en que adoptara el movimiento un discurso antibélico y con las próximas elecciones a efectuarse consideraron oportuno un intercambio de ideas entre los candidatos con el estudiantado de la Universidad de California en Berkeley, cambiando las viejas formas de la práctica política al reducir la distancia entre la ciudadanía y con ello el formato del discurso, ya no sólo sometido a una actitud pasiva sino a una actitud crítica y propositiva tratando de evitar la centralización del poder⁸². El cambio de administración primero con Lyndon B. Johnson y después con Richard Nixon terminó por crispar más la relación tomando una actitud represiva cuya reacción fue la radicalización del movimiento.

Al tomar posturas segregacionistas, bélicas y dogmáticas por medio de la conformación de organizaciones como “Las panteras negras” entre otras, se estructuró un profundo pesimismo por la tergiversación del “espíritu libre”. En ese punto la música también expresó el ambiente de violencia en canciones de The Rolling Stones como “Gimme Shelter”: “La guerra, niños, está a sólo un disparo de distancia”. Contrario a lo manifestado en Woodstock, una forma de reafirmación que la convivencia entre los individuos —fuera de las prácticas socialmente aceptadas y el equilibrio de las relaciones sociales estaba en la libre expresión, en la reciprocidad de ir constituyendo una solidaridad y empatía. Artie Kornfeld co-organizador de *Woodstock: tres días de paz, de música y amor* (1970) manifestó: “Si no podemos vivir juntos y felices, si tenemos miedo de pasear o de sonreírle a alguien ¿qué clase de vida es ésa?”.

Con base en todo lo anteriormente expuesto se entiende por cultura un sistema de símbolos que expresan valores, ideas, normas, comportamientos y la manifestación de la vida afectiva producto

⁸² Durante meses la paralizaron obteniendo una respuesta positiva, pero sus demandas y activismo político incluyó el registro de votantes afroestadounidenses, al igual plantearon una reforma educativa en las universidades.

de las experiencias colectivas de un grupo a lo largo de su trayectoria histórica-social. Al regular el conjunto de las relaciones sociales más o menos interdependientes en las que participa el individuo en la vida cotidiana.

En el caso particular de la cultura occidental del siglo pasado, el sistema de símbolos orientaba a la objetivación de las relaciones sociales, reduciendo la emotividad de su contenido y aumentaba la distancia entre los individuos. No es que hubiera una ausencia de sentido en la interacción, sino una ausencia de lo subjetivo y la pérdida del sí mismo, es decir, la aprehensión del individuo no estaba en el otro sino en la obtención del objeto reafirmando las valoraciones del sistema. Al trasladarse el sentido de la reciprocidad en lo objetivo se redujo el contenido de las significaciones conformando una actitud racional, sosegada y antipática, por otro lado, la participación del individuo se convirtió meramente en un agente coercitivo de las conductas de los otros. Orientando y coordinando las acciones en esos términos se constituyó una *cultura de masas* formada por socializaciones anónimas, con una actitud acrítica y pasiva, mientras los medios de comunicación masivos emplearon esquemas repetitivos y superficiales abstrayendo contenidos que representaran alguna tensión, sometidas a las leyes de la oferta y la demanda.

Sin embargo, el marco emotivo se modificó cuando los cambios estructurales posibilitaron la intensificación del proceso individualizador aumentando la mayoría de la edad social, conllevando a la manifestación de formas distintas a lo socialmente aceptado, paralelamente la racionalidad encaminada para el desarrollo industrial en los recintos académicos mostró una actitud crítica al sistema imperante. Configurando un sistema cultural en oposición al socialmente aceptado y caracterizado: a) libertad de expresión b) la primacía de la afectividad y de los estados emotivos sobre la razón; c) la expansión de la consciencia a través del uso de sustancias psicotrópicas; d) la solidaridad emotiva y el sentido de comunidad; e) libertad sexual e igualdad entre los sexos; f) organización económica y social comunitaria; g) rechazo a las posturas dogmáticas; h) rechazo al autoritarismo ; i) libertad creativa en las formas estéticas⁸³.

Esto muestra que aun cuando el sistema cultural era rígido en sus valoraciones, el aumento de las acciones interdependientes en relación con la diferenciación de las funciones sociales posibilitó formas no específicas, y a su vez, la estructura social cambiante reflejó el desarrollo de las experiencias y el carácter simbólico que las manifiesto⁸⁴ (Elias, 1994: 108). En el ámbito de la

⁸³ Véase Galino, Luciano, (2001). *Diccionario de sociología*, pp. 225-226, México: Editorial Siglo XXI.

⁸⁴ Los sistemas simbólicos expresan las experiencias concretas de los grupos sociales, al mismo tiempo de manera implícita señalan la ausencia, en el caso de la emotividad muestran las experiencias que los sensibilizan y cómo lo manifiestan. Esto último no debe entenderse en términos de Elias, ya que en su análisis divide a los símbolos en los de carácter emotivo y de distanciamiento, los primeros son de tipo mitológico, y los segundos, son más congruentes con la realidad a partir del aumento del fondo social de conocimiento. Véase Elias, Norbert, (2002). *Compromiso y distanciamiento*, pp. 35-36, Barcelona: Ediciones Península.

música la función puede ampliarse debido a la dinámica de las relaciones sociales, adoptando las motivaciones de ciertos sectores y expresándolo en formas simbólicas que no necesariamente reafirmen el sistema de dominio. La difusión masiva implicó el empleo de los canales producidos por el propio sistema para expresar la visión crítica.

2.8 El rock en Inglaterra y The Beatles.

La finalidad de los dos próximos apartados es describir el desarrollo del *rock* en Inglaterra, ya que las tensiones raciales eran ajenas, por eso la adopción de géneros musicales como el *jazz*, el *blues* y el *rhythm & blues* fue más amplio, al igual se produjo música al estilo angloestadounidense como el *surf* en The Shadows.

La agrupación The Shadows y Cliff Richards reflejaron esa influencia a partir de su estilo musical y por su forma general de vestir se les vinculó con los *mods*⁸⁵. Fueron iconos de la juventud británica, influenciando el desarrollo de otros músicos. En cuanto a Richards, de manera similar que Elvis Presley sólo interpretaba música, filmó películas, su aspecto en general era de un joven *ad hoc* a la sociedad inglesa, por lo cual era visto con buenos ojos y fue presentado en el programa "Oh, Boy" de la ITV destinado al público adolescente. La BBC también le abrió un espacio a finales de la década de los cincuenta.

La tendencia cambió para principios de la década de los sesenta por la difusión de los diversos géneros musicales provenientes de Estados Unidos, escuchados por jóvenes para expresar su inconformidad. Lo menciona Eric Burdon ex vocalista de la agrupación The Animals en *Saven age of the rock: El nacimiento del rock. My generation:*

No había una asociación política para la aceptación de la música negra en los jóvenes británicos. Mientras que en Estados Unidos sí, había una fuerte restricción. Tocar *covers* de la música negra fue una experiencia liberadora, pero eso generó un hambre de hallar una forma personal de expresión (Graham-Brown 2007).

Al tener una amplia gama de influencias musicales enriquecieron su bagaje, unos más apegados a las raíces musicales afroestadounidenses, otros al estilo musical de Bill Haley, Elvis Presley y Jerry Lee Lewis mezclándolo con un subgénero musical llamado *skiffle*⁸⁶, aunque es de origen estadounidense se desarrolló de manera amplia en la Gran Bretaña.

⁸⁵ Adolescentes bien vestidos, limpios y aseados, su estilo de vida se asoció con la moda y la música. Se encargaron de desarrollar elementos distintivos juveniles y tuvieron como epicentro de la moda británica Carnaby Street, en Londres. Véase Sierra i Fabra, Jordi, (2003). *La era del rock (1953-2003)*, pp. 111-113, Madrid: Espasa.

⁸⁶ Es un subgénero del *jazz* que incorpora elementos del *blues* y del *folk*.

Los representantes más conocidos de éste subgénero fueron The Beatles originarios de Liverpool. Ellos como muchos otros jóvenes de ciudades portuarias para finales de los cincuenta entraron en contacto con una gran cantidad de discos de los más diversos géneros musicales, cuando llegaban las grandes embarcaciones estadounidenses. Eric Burdon afirma en *Saven age of the rock: El nacimiento del rock. My generation* (2007): “Los jóvenes de Londres, New Castle y Liverpool fuimos responsables de buscar en los botes de basura de Estados Unidos y extraer cultura”.

Al adoptar la música del otro lado del Atlántico de The Beatles se desarrollaron como músicos. En el marco de la vida clandestina en Liverpool concurrida por marinos e inmigrantes que tuvieron un impacto en la apertura de distintos clubes, entre ellos The Cavern, lugar en el cual se presentó tal agrupación. La recepción de su música nunca antes se había experimentado, pero la relevancia de ellos estriba en que realizaban música para jóvenes hecha por jóvenes. Al cambiar el cómo se trabajaba en el mundo musical significó un cambio en las relaciones de poder, las empresas discográficas no se arriesgaban a que los músicos no tuvieran un respaldo que asegurara un éxito en ventas, el modelo de músico/compositor era bastante limitado. La facilidad de componer fue por el desarrollo de habilidades durante años antes de firmar con una compañía discográfica. Agregándole el “espíritu libre” de la época junto con el éxito que lograron posibilitó la experimentación. La sociedad cambiaba, la psicodelia llegaba, Paul McCartney aseveró al respecto en *The making of Sgt. Pepper's Lonley Hearts Club Band* (1992): “La diferencia es que en el pop nadie arriesgaba, nosotros nos dimos cuenta que podíamos arriesgarnos”. Es decir, su proceso creativo no solo fue determinado por la síntesis musical de la agrupación, sino por el contexto social que permitió la experimentación con nuevas herramientas. En consecuencia la industria musical tuvo que ampliar los márgenes de libertad creativa, porque había una audiencia más receptiva con los nuevos ánimos sociales.

Uno de sus álbumes más representativos fue el *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*⁸⁷ publicado en 1967, inaugurando musicalmente una etapa donde todo era posible y la búsqueda de nuevas formas musicales estaba asociada con nuevas formas de experimentar al ser, incorporando elementos tecnológicos diversos. Además introdujeron la idea de los álbumes conceptuales, influencias orientales en canciones como “Within or Without You”, composiciones orquestales completas en “A Day in the Life” provocando una gran conmoción. El integrante del grupo Genesis, Phil Collins recuerda en *The making of Sgt. Pepper's Lonley Hearts Club Band*:

⁸⁷ Para diversos expertos en la materia también se encuentran *Robber Soul* y *Revolver* porque ambos presentan la experimentación con el *folk*, la música oriental y clásica.

La gente empezó a ver a los discos de otra forma. La gente pensó: “¿Se puede hacer esto? Ellos lo han hecho. Así que yo también puedo hacerlo”. Abrieron una puerta y enseñaron otra habitación. Y que se podía jugar allí y además de hacerlo comercial (Pearson, 1992).

2.9 La influencia del *rhythm & blues* británico en el *rock*.

La adopción del *blues*, del *jazz* y del *rhythm & blues* se gestó con relativa facilidad porque existían una serie de músicos afines a tales estilos entre ellos Alex Korner, Cyril Davies, Chris Barber y Lonnie Donegan éste último acercó el estilo *jazzístico* al *blues*. En 1962 abren su propio recinto “Ealing Blues Club”, pronto se presentaron los más importantes intérpretes de la música afroestadounidense como Muddy Waters y Bo Diddley.

La aceptación de este tipo de espacios provocó un ambiente musical que dio forma a agrupaciones como The Rolling Stones, The Yardbirds⁸⁸ y The Graham Bond Organization. Los primeros conmocionaron a los jóvenes y preocuparon a los sectores más conservadores con canciones como “Satisfaction” por su forma de interpretar en el escenario. En cambio los segundos, se caracterizaron por un amplio dominio de los instrumentos, influenciados por el *blues* de Chicago: B.B. King y Muddy Waters en composiciones como “For Your Love” o “I Wish You Would”. Mientras que The Graham Bond Organization no fueron tan populares, pero cada uno de sus músicos eran instrumentistas, en su proceso formativo tuvieron la oportunidad de tocar con los músicos más representativos del *rhythm & blues* británico.

De esta experimentación surge un *rock* con fuertes raíces en el *blues*, generando un estilo que dejó mucho espacio para la improvisación como la banda Cream, formada por Jack Bruce, Ginger Baker y Eric Clapton, éste último expresó en *Saven age of the rock: El nacimiento del rock. My generation*:

Lo que oía más que nada en el *blues*, siempre era sobre un individuo y su guitarra contra el mundo, estaba completamente solo, no tenía opciones ni alternativas, sólo podía cantar y tocar para calmar su dolor. Eso expresaba lo que yo sentía en muchos aspectos de mi vida (Graham-Brown, 2007).

Para muchos jóvenes británicos de ciudades industriales como Birmingham, Manchester y Newcastle les pareció encontrar en el *blues* un sentimiento melancólico. Asociándolo con la

⁸⁸ Esta banda en particular resalta en la historia del *rock* por haber tenido entre sus filas a tres de los guitarristas más influyentes de la época: Eric Clapton, Jeff Beck y J. Page. Mientras The Graham Bond Organization sobre sale Jack Bruce y Ginger Baker.

marginación experimentada en su sociedad. Muchas bandas de aquellas ciudades expresaron esa falta de vinculación; por ejemplo en la banda The Animals con un sonido potente en la voz de Eric Burdon encontraron en la marginación del *blues* la base para expresar algo propio, al igual que The Who con “My Generation”, esto lo señala su vocalista Roger Daltrey en *Saven age of the rock: El nacimiento del rock. My generation* (2007): “Refleja la frustración e ira en la actitud de la canción, hay momentos en que quieres golpear a alguien, pero te detienes”.

En su presentación en el Monterrey Pop Festival en 1967 los miembros de la banda The Who destruyeron sus instrumentos al final del concierto, con lo que ampliaron la expresividad del *rock* estableciendo una conexión entre el sonido y lo visual. Con cada golpe de la guitarra sobre el piso, con cada bombo roto, conectaban más con una audiencia de jóvenes ávidos de expresar esa misma frustración. Pete Townsend guitarrista de la banda afirmó en *Saven age of the rock: El nacimiento del rock. My generation*:

Lo que cambió fue que mostramos la adrenalina y la agresión, mostramos al público que somos personajes frustrados que queremos expresar algo y queremos hacerlo delante de ellos. Está más relacionado con el arte y la música de lo que se cree (Graham-Brown, 2007).

2.10 Análisis de la relación entre el compositor y oyente en el *rock* de los sesenta en Inglaterra.

El presente apartado retoma los ejemplos antes expuestos, con el objetivo de analizar las características generales que constituyen *la relación entre el compositor/oyente*; es decir, la regularización social de los símbolos durante el proceso de interacción para definir la *experiencia musical* y mostrar que *la función social de la música multilineal* responde a la dinámica social.

Al comenzar la década de los sesenta se masificaron los ritmos más bailables como el *twist* y el *surf*, los grupos juveniles en su gran mayoría no componían sus propias canciones, limitándose a realizar *covers* de la música afroestadounidense e interpretando composiciones elaboradas por los grandes estudios discográficos.

Un ejemplo claro fue Cliff Richard con “Do You Wanna Dance” que dice⁸⁹:

Bueno, si quieres bailar estrecha mi mano,
Apriétame bebé, soy tu hombre,
¡Oh! nena, quieres bailar.

⁸⁹Véase Murrrough McBride, (2014). *Cliff Richard in the 1960's*. [Video online] Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=Ov70w-jkTFc> [10 de noviembre de 2015]

En la presentación realizada junto con The Shadows todos aparecían perfectamente bien vestidos de traje, bien peinados, desarrollaron una coreografía los guitarristas y el cantante, cada paso que daban estaba bien planeado, no fueron nada efusivos, el ritmo era calmo. La reacción de la audiencia fue apacible, no se escucharon gritos o algún tipo de exclamación, de cuando en cuando alguien aplaudió pero nada más, las acciones emotivas se desataron cuando Richards contoneaba las caderas, sucede algo similar cuando interpretaron “Summer Holiday”:

Diversión y risas en nuestras vacaciones de verano,
No más preocupaciones para ti o para mí,
En una semana o dos.

Observándose que las letras en general hablaban de la vida típica adolescente, con valoraciones típicas en función de cómo se relacionaban entre hombres y mujeres, una mutua interdependencia se desarrolló en el baile, el apretarse reflejó la cercanía emocional entre ambos. De manera análoga sucedió con la otra canción, hablando de las vacaciones veraniegas y las acciones típicas con su llegada. Al final de cada estrofa, en la presentación los ejecutantes realizaban algún paso de manera sincronizada. Las *expectativas* de cada uno de los coparticipantes fue que ejecutaran la acción esperada, realizando una síntesis por medio del conocimiento de las formas de expresión corporal en relación con el ritmo de la canción, es decir, el movimiento corporal estaba en concordancia con el ritmo expresado en la música.

En el caso de la primera canción, con un ritmo lento estableció en el baile un contacto más prolongado y cercano como señala la canción al decir “Apriétame”, en eso basó su fuerza emotiva en la lentitud del baile para una relación más íntima e intensa. En la segunda, el ritmo al ser más rápido, por el júbilo de saber que por fin las vacaciones llegaron, implicó tanto un mayor grado de coordinación entre los ejecutantes como un mayor grado de intensidad, cada quien a partir del conocimiento del lenguaje musical, el marco de referencia emotivo que supone el baile y las experiencias concretas realizó un proceso de síntesis que coadyuvó a establecer una acción recíproca con el otro, podría parecer un acto instintivo, sin embargo, a partir de una memoria práctica que ha sido estimulada a lo largo del proceso formativo del individuo y con la actualización constante se realizó de manera natural. La actualización estaba en cada movimiento que compartían los copartícipes, fijando el espacio entre ambos según el ritmo con relación a los movimientos corporales.

En ambos casos la emotividad fue bastante sosegada, la audiencia no respondió fuera del marco de referencia como se esperaba, por eso la difusión en los medios oficiales no tuvo ningún problema. Los medios de comunicación en general impusieron los criterios de los contenidos

trasmitidos a la audiencia, mostrando la centralización del poder a favor de las emisoras⁹⁰, reflejando una relación unidireccional e impersonal a partir de un marco de referencia de tipo de audiencia, limitándola a un rol pasivo caracterizado por la interpretación de las acciones del otro y sin la posibilidad de replicar. Si bien compartían el mismo tiempo, el espacio entre ambos era amplio por las características del medio masivo constituyendo una relación anónima e indirecta, las expectativas entre ambos estaban conforme a lo socialmente establecido, el emisor esperaba que la audiencia aceptara lo transmitido y los segundos, esperaban que siguieran transmitiendo ciertos contenidos⁹¹. Manteniendo e impulsando las presentaciones de cantantes al estilo de Tommy Steele con canciones como “Rock with the Caveman”⁹²:

Menéate con el hombre de las cavernas,
Bebé, hazlo con el hombre de las cavernas, ¡oh chico!
Menéate con el hombre de las cavernas,
Estalactitas y estalagmitas,
Sujeta a tu chica muy fuerte.

El ritmo al ser más rápido requería de mayor destreza entre los coparticipantes, sobre todo cuando daban vueltas manteniéndose la intensidad marcada por el piano. Tommy Steele se contoneaba mientras tocaba la guitarra, gritando de cuando en cuando, el resto de los músicos realizaba su ejecución sin ningún tipo de emotividad fehaciente, sólo el saxofonista se tiró al piso y al dar vueltas tocaba el instrumento. De este modo, la audiencia para principios de la década tenía *expectativas* que los intérpretes, músicos y compositores mantuvieran la dinámica de ritmos bailables y con temáticas centradas en la vida típica adolescente, paralelamente sucedió con ellos y con la industria discográfica, enfocándose en las utilidades generadas por los discos, conciertos y la alta demanda que provocó la asistencia de los jóvenes a los programas transmitidos.

La agrupación The Beatles en sus primeras canciones al igual que sus predecesores mantuvo los mismos contenidos y en ocasiones realizaba *covers*, pero la actitud en las interpretaciones no era tan sosegada, observándose en las reacciones de los asistentes⁹³. La apariencia no era la misma, el cabello era más largo y en ocasiones un poco desalineado, giraban la cabeza de un lado a otro y se contoneaban pero no realizaban ningún tipo de coreografía. Indicando que las maneras de

⁹⁰ La BBC dominaba el espectro radiofónico en la Gran Bretaña para principios de los sesenta, transmitiendo casi 20 horas diarias de música clásica, algo de jazz y el resto era música para jóvenes. Dentro de este contexto, entre 1962 y 1965 surgen las radios piratas que se confrontaron al monopolio de la BBC, finalmente ésta última y el gobierno británico decidieron hacerles frente, con la excusa de que un día las emisoras piratas podían dejar de transmitir música para emitir algo que afectara la seguridad nacional. El Parlamento el 14 de agosto de 1967 conminó el cierre de las radios piratas, mientras la BBC cambió las políticas y se abrió a las nuevas tendencias.

⁹¹ Esto no quiere decir que tales prácticas no se presenten en la actualidad, sólo se muestra la dinámica de las mismas y las valoraciones que las rigen en términos generales para después señalar la tensión generada con la nueva generación de oyentes.

⁹²Véase Ricko Chico, (2013). *Tommy Steele “Rock with the Caveman”*. [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mg6RE8v5V2E> [10 de noviembre de 2015]

⁹³ Véase Jenny McCartney, (2011). *The Beatles Live at the BBC*. [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=G9g-NYuX1FU> [10 de noviembre de 2015]

interacción estaban cambiando en las formas y en los contenidos de *la relación compositor/oyente*. La conducta manifestada desde la vestimenta mostró al oyente que la *experiencia musical* se estaba diversificando.

El desarrollo de las interpretaciones más espontáneas posibilitó regularizar todo tipo de interjecciones (sonidos guturales) en las canciones, los apoyos vocales en las entonaciones captaban el sentido melódico de las composiciones y enunciaban los cambios de ritmo, y a su vez, la tensión que generaban con lo armónico. La ejecución de los instrumentos fue más efusiva, en los remates de las baquetas con los bombos y los platillos, las pisadas en los trastes más potentes y aunque los solos de guitarra no eran largos y no daban grandes muestras de dominio, fueron lo suficientemente estridentes para provocar una respuesta emotiva nunca antes vista.

Las acciones socioemotivas en las mujeres se manifestaron con los gritos que no dejaban de sonar en los recintos, tomándose de los cabellos y de la cara, en ocasiones se desmayaban, no dudaban en quererse subir al escenario, y cada vez que ellos gritaban la respuesta provocaba una acción recíproca. Por otro lado, los hombres aplaudían y golpeaban con los pies el piso, al igual que The Beatles giraban las cabezas de manera frenética y chasqueaban los dedos como si al captar el ritmo aprehendieran la emotividad de la canción. El rol de las mujeres y de los hombres al diversificarse la *experiencia musical* posibilitó una interpretación más libre que paulatinamente se institucionalizó para configurar un marco de referencia más amplio.

Por otro lado, en un primer momento los jóvenes encontraron en los *covers* una identificación con el sentimiento de frustración experimentado por los afroestadounidenses, para posteriormente realizar composiciones conformadas por valoraciones como la libre expresión⁹⁴, manifestada en la manera de ejecutar y por las reacciones socioemotivas de la audiencia. Esto provocó que se presentara en la relación *compositor/oyente* una emotividad que relegaba la actitud sosegada típica del marco de referencia inglés.

La alta valoración que tenía la libertad de expresión afectó las relaciones con la industria musical. Esto lo apreciamos de manera más amplia en el caso específico de The Beatles, ya que uno de los efectos de la aceptación generalizada de su música por la audiencia juvenil fue la apertura paulatina de espacios en los distintos medios de comunicación, sobre todo en los medios impresos y de nuevos programas en la BBC. Esto último junto con el aumento de la demanda impulsó la gestación de nuevas emisoras no sujetas a las prácticas institucionalizadas, de ninguna

⁹⁴ Se aprecia que algunas de las valoraciones que desarrolló la cultura juvenil codeterminaron la relación entre compositor y oyente (libertad de expresión y estética). Véase p. 61.

manera quiere decir que el trato entre el emisor y la audiencia dejara de ser anónimo, solo que la transmisión de los contenidos y las ideas expuestas estaban en concordancia con la nueva cultura juvenil. Impactando en los niveles de audiencia de las emisoras tradicionales, y provocando una tensión y finalmente que las prácticas institucionalizadas por los medios de comunicación oficiales adoptaran los nuevos criterios.

Empero los efectos no se redujeron a la apertura de nuevos espacios, ya que al contar los compositores (en The Beatles entre otras agrupaciones) con la aceptación generalizada del sector juvenil, se estructuró una distribución de poder a favor tanto del primero como del segundo en detrimento de la industria discográfica. Por lo tanto, el proceso creativo para la elaboración de un álbum no se limitaba a la experimentación de las posibilidades sónicas que ofrecían las herramientas y técnicas disponibles en los estudios de grabación, sino en el personal de producción que coadyuvaba a la exploración y a la síntesis musical.

En este ambiente de apertura el proceso creativo de la banda The Beatles fue estimulado, pero asimismo fue producto de su desarrollo temprano, pues varios de ellos en los primeros años de su adolescencia aprendieron a tocar algún instrumento, y las largas giras impulsaron la improvisación y con el conocimiento del lenguaje musical fueron elaborando sus propias composiciones, mejorándolas en la medida que las ejecutaban⁹⁵. Por lo cual el *rock* que tocaron no se mantuvo estático, el carácter transgresivo ya no solamente se expresaba en ritmos bailables, sino que la necesidad expresiva fue transformándose en concordancia con el contexto social, la música se convirtió entonces en una manera de estimular los estados de la consciencia limitados por el uso imperante de la razón, la experimentación representó una manera de establecer una conexión con el sí mismo sin olvidar lo que sucedía en la sociedad. Esto los influenció para que perdieran el interés por las grandes giras y centraron sus fuerzas en la elaboración de composiciones sofisticadas. Es “All You Need is Love” la que muestra la influencia del contexto social: “No hay nada que puedas hacer que no pueda hacerse, nada que puedas cantar que no pueda cantarse”.

La música de esta canción comienza con los primeros acordes de “La Marsellesa” entonada por las trompetas, los teclados, la guitarra, el bajo y la batería, se unen a la sección de vientos y los coros entrelazándose para tocar una parte de la “Invention No. 8” de J. S. Bach. Al emplear estos símbolos sonoros representativos de la cultura occidental, en conjunción con las nuevas valoraciones expresadas de manera lírica significó un himno por la lucha de la libertad en contra de la opresión del desarrollo humano, al tener una difusión generalizada entre los jóvenes oyentes

⁹⁵ Varias de sus composiciones en el álbum *Please, Please Me* fueron realizadas previamente a la grabación en 1963.

y una significación connotativa de las palabras en relación al contexto social constituyó una música generacional.⁹⁶.

Por otra parte, el desarrollo del *blues*, *jazz* y *rhythm & blues* generó improvisación, efusividad y un carácter nostálgico mostrado por sus representantes, buscando por medio de la música expresar esa frustración desarrollada en la medida que la concreción de sus valoraciones y aspiraciones generaban una desaprobación generalizada. Adoptando una actitud innovadora al transgredir el lenguaje musical, como si con ello significara el desarrollo más próximo consigo mismos, no dudaron en incorporar cualquier tipo de instrumentos, técnicas y letras provocativas. Las grandes giras de los músicos afroestadounidenses inspiraron a los jóvenes, que no les importaba en su mayoría las condiciones de los recintos⁹⁷.

El ambiente de clandestinidad daba cuenta que las valoraciones y las *expectativas* no eran las mismas. La aproximación entre el músico/compositor y la audiencia fue más cercana, cada una de las letras expresaban la represión de los primeros y los segundos la trasladaban en su propio contexto. Enfatizando la falta de identificación con los valores imperantes, y esa sensación de melancolía por la ausencia de una interacción significativa, pronto Cream empleó toda esa emotividad al tocar los instrumentos a un volumen tan alto que ensordecían y con unos solos interminables, sonando tan alto la guitarra como el bajo, la batería con raíces en el *jazz* exploraba las posibilidades sónicas y era golpeada con tal fuerza que parecía un mazo en lugar de las baquetas en “Tales of Brave Ulysses” y “Sunshine of Your Love”.

En las presentaciones de Royal Albert Hall en 1968⁹⁸ los oyentes estaban extasiados moviendo sus cabezas de manera frenética, aplaudiendo, brincando, otros simulando tocar la guitarra, algunos miraban atónitos las largas improvisaciones de este grupo, si las canciones en las versiones de estudio duraban entre cuatro y cinco minutos en directo podían durar doce, el golpeteo de los pies contra el piso cimbró el recinto. “Politician” desató aplausos y risas al decir:

Yo soy un hombre político y practico lo que predico,
Apoyo a la izquierda, cuando aprendí en la derecha,
Pero no estoy aquí cuando viene una pelea.

⁹⁶ Es un conjunto de emociones e ideas expresadas por medio de las letras y sonidos experiencias comunes de los individuos a lo largo de su proceso formativo. Véase Hormigos, Jaime, (2008). *Música y sociedad: un análisis sociológico de la cultura musical en la posmodernidad*, p. 144, Madrid: Datauter.

⁹⁷ En una parte de la gira de Muddy Waters y Rosetta Tharpe se realizaron en una estación de tren al aire libre. Véase RockabillySarin, (2013). *American Folk Blues 1963-1966: The british tour*. [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BZMoikK3ct8> [20 de octubre de 2015]

⁹⁸ Véase Palmer, T. *Farawell Concert Live at Royal Albert Hall*, 1969 [DVD] BBC: Reino Unido.

Los gestos denotaron esa desaprobación al pragmatismo y a las formas tradicionales de la vida política, señalando esa falta de representatividad que vivían en el día a día, la fuerza lírica y el dominio instrumental llevó a algunos asistentes a subir al escenario, ya que ellos como otras bandas manifestaban lo que muchos jóvenes experimentaban. Por otra parte, The Who con menos dominio técnico pero con más actitud provocaron algo similar en la audiencia, al tocar “My Generation”⁹⁹:

La gente nos menosprecia (hablan de mí generación)
Simplemente porque progresamos (hablan de mí generación)
Las cosas ellos las miran con un frío atroz (hablan de mí generación)
Espero morir antes de llegar a viejo (hablan de mí generación).

Desde las primeras presentaciones hicieron patente la tensión con las generaciones más viejas, en una de ellas en Estados Unidos se pudo dilucidar la desaprobación expresada por el conductor. El bajo y la batería sonaban muy altos en las primeras notas, el bajista mostraba el dominio técnico y los remates del segundo parecían destrozar la batería con la rapidez y efusividad del ritmo, el guitarrista giraba la mano cada vez que tocaba una nota y movía la palanca vibratoria para ampliar el sonido, el vocalista con una voz profunda y como si el sentimiento de frustración no lo dejara interpretar de manera fluida la canción tartamudeaba parte de la letra, al final sonaron explosiones adentro de la batería y el guitarrista rompió su instrumento al aventarlo de manera repetida contra el piso.

Las acciones del conductor fue intentar de detenerlos, en la audiencia algunos miraban atónitos y otros aplaudían, mientras que en su presentación en el Monterey Pop Festival en medio de proyecciones multicolores, desafinaron los instrumentos para después destrozarlos al estrellarlos con los amplificadores, los técnicos intentaron detenerlos, y a su vez, el público no dejaba de aplaudirles. Al ampliar la expresividad del *rock* construyeron un arte representativo que empleaba las más diversas formas para aumentar la fuerza emotiva. En ese mismo festival, James Hendrix cantaba¹⁰⁰: “Tú haces todo, maravilloso, sí cosa salvaje, sí lo salvaje”.

Puso la guitarra a sus espaldas y comenzó a tocarla, después la tiró al piso y empezó con los *slides* para desafinarla y prenderle fuego, al mismo tiempo alzaba las manos como si intentara engrandecer las llamas para exorcizar todas aquellas valoraciones que imposibilitaban el desarrollo humano, como la “razón” al servicio de la violencia, opresión y codicia en “Sympathy for the Devil” elaborada por The Rolling Stones:

⁹⁹Véase Cannoliolioli, (2009). The Who “My Generation” Live. [Video Online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=q63XogYtlcc> [10 de noviembre de 2015]

¹⁰⁰ La canción es “Wild Thing” originalmente grabada por The Wild Ones en 1965.

Miré con júbilo
Mientras que sus reyes y reinas
Peleaban por diez décadas
Por los dioses que crearon.

En suma, se ha mostrado un marco de referencia de tipo musical contenido por símbolos entretejidos que orientan y coordinan tanto el pensamiento musical como las conductas emotivas. Al presentarse cambios estructurales en la dinámica de las relaciones se posibilitan nuevas formas de expresión que son simbolizadas.

En estos términos *la relación entre el compositor/oyente* se establece por el conocimiento musical, para uno en razón de la construcción de la obra musical y en el otro para la interpretación. A inicios de los sesenta, la relación estaba codeterminada por las imposiciones de la industria musical (empresas discográficas y medios de comunicación) repitiendo ciertas fórmulas, las *expectativas* de los oyentes fue que los músicos ejecutaran composiciones relacionadas con el ocio y ritmos bailables, mientras los segundos, generar un estado de ánimo según lo socialmente establecido. Empero las actitudes y las valoraciones al cambiar formaron parte del marco de referencia de las nuevas generaciones, el uso y significado de las mismas comenzó a difundirse con las presentaciones, simbolizando la nueva emotividad de las relaciones sociales. Instituyendo *expectativas* en la audiencia sobre que determinadas acciones se realizaran. Cada movimiento corporal, facial y la entonación del compositor/oyente no sólo aprehendía el ritmo sino la emotividad de la obra, reflejándose en las acciones del otro la aproximación y la significatividad de la misma.

La significación en los oyentes se constituyó por las experiencias similares en relación con las nuevas valoraciones de la cultura juvenil, expresadas por el compositor con símbolos sonoros, letras y las actitudes en las presentaciones. Es decir, se definían las denotaciones y connotaciones por las acciones en relación con el contexto social, en ese sentido cada vez que la reacción del otro estaba en concordancia con lo manifestado se estructuró la validación social de un sector. Uno de los ejemplos claros fueron las expresiones en las presentaciones de la banda The Who, por un lado algunos reaccionaron según el marco de referencia imperante, adscribiendo un comportamiento, expectativas y valoraciones enfocadas a mantener la emotividad socialmente aceptada en las relaciones sociales, a su vez, este sector esperaba que ellos actuaran del mismo modo. Por otro lado, hubo un sector de la audiencia que aprobó esas manifestaciones con los

más diversos gestos. Algo similar sucedió en las presentaciones de The Rolling Stones¹⁰¹, la participación de la audiencia era más cercana constituyendo una *relación compositor/oyente colectiva*, la actualización y la retroalimentación de la emotividad era de manera continua en la coordinación del entramado de acciones que constituyó la relación social.

Para fines analíticos es conveniente puntualizar la *relación compositor/oyente colectiva* y definir los elementos de la *experiencia musical*. Anteriormente se mencionó que Weber y Durkheim analizaron los ritos como una manifestación colectiva de los ánimos de una comunidad, para la cual era necesario un tipo de ambiente emotivo expresado en la manera de realizar las entonaciones. El rito refiere al cómo se dirigían hacia el objeto quienes participaban, las valoraciones, pensamientos, conductas y expectativas. Los encargados de orientar y coordinar representaban un tipo ideal de la comunidad a quien se le atribuían las más altas valoraciones, siendo la conexión entre el espíritu de la comunidad y el orden del cosmos. En esa medida que se construía una realidad colectiva se constituía la individualidad.

Ahora bien, en las iglesias de los afroestadounidenses se observó que el clérigo mantuvo ese rol, y con la secularización de la tradición musical esto se sostuvo. Representando las aspiraciones de ese sector, los oyentes posibilitados por el conocimiento musical y por las conductas emotivas mantuvieron un tipo de relación colectiva y activa. La figura del músico constituyó la conexión con la emotividad humana, esto se masificó con el *rock* debido a las condiciones de la vida moderna, al expresar la emotividad implicaba el desarrollo subjetivo, un balance entre el orden objetivo y la animosidad que lo vinculaba con los otros para aprehenderse a sí mismo dotando de sentido la interacción humana.

Sobre todo en las presentaciones de la música afroestadounidense y en los “happenings” musicales que se le incitaba al oyente a participar de manera libre a través de los movimientos corporales, los grados de intensidad y aproximación eran altos definiendo el ambiente emocional colectivo. En este proceso el baile era un marco de referencia que aprehendía la música por medio de los movimientos corporales, codeterminando las acciones del otro, los grados de intensidad y aproximación, al emplearlos e interpretarlos mostraba la manera particular en la cual experimentaba esa emotividad. Realizando proyecciones sobre los movimientos corporales en relación con la música y la significación personal.

¹⁰¹ Festival organizado por ellos en 1968, a las canciones que se refiere la investigación son “Sympathy for the Devil” y “Salt of the Earth”, en la primera M. Jagger incita a la audiencia a participar y comienza un baile colectivo “happening”. Véase Linsay-Hogg, M. *The Rolling Stones: Rock and Roll Circus*, 1995 [DVD] ABKO: Reino Unido.

Debido a lo anterior, *la experiencia musical* es el conjunto de interpretaciones y significaciones de las manifestaciones emotivas que experimentan el compositor y el oyente en la relación. En este tenor, la interpretación en el oyente es un proceso de síntesis simbólica del marco de referencia de tipo musical y las experiencias concretas de vida que constituyen una sustitución objetiva por una subjetiva de sentido, entrelazando su emotividad con la del compositor. Por ello, asocia las manifestaciones simbólicas con las posibles motivaciones por las cuales el compositor realizó la obra. Orientando su conducta dependiendo del grado de conocimiento y sensibilidad posibilitándolo a realizar proyecciones mentales que anticipen el próximo movimiento musical, aprehendiendo la emotividad con distintas acciones que muestren cómo experimenta la relación mediada por símbolos.

Los factores que condicionan la *experiencia musical* observados:

- a) El conocimiento musical en el caso del compositor/ejecutante es para la construcción de la obra. En el oyente para su interpretación.
- b) La condición social está vinculada con la posición que tiene un sector social en relación con la sociedad en términos de motivaciones, valoraciones y aspiraciones.
- c) *Expectativas* es el margen de movilidad del compositor y del oyente, cada una de las acciones de uno inciden en las del otro. En el caso del primero, es la exigencia que tiene sobre el segundo, y éste último que el primero mantenga ese mismo desarrollo musical. Relacionándose con la aceptación y el rechazo de una obra.
- d) El espacio condiciona la ejecución, estructurando el uso de diversos elementos para aumentar la fuerza expresiva. Al mismo tiempo es un símbolo contextual que codetermina los términos de la relación.

Las experiencias musicales observadas:

- 1) En la *relación ejecución/creativa* por medio del conocimiento musical del compositor y con base en experiencias propias organiza los sonidos de cómo experimenta el mundo. En el caso de haber coejecutantes, son una serie de acciones interdependientes que codeterminan la expresividad del otro, presuponiendo un conocimiento musical y emotivo de cada uno de los copartícipes.
- 2) En la *relación compositor/oyente colectiva* al compartir un espacio/tiempo cada una de sus acciones están codeterminadas por el otro. Constituyendo una experiencia vívida, presuponiendo que ambos tienen un conocimiento del lenguaje musical que hace posible la relación.

Por otro lado, al realizar un análisis a lo largo del tiempo se observó un desarrollo de la expresividad en *las experiencias musicales* manifestadas en el *rock*, esto responde al estado de ánimo social de un sector y no se reduce en una mera validación del orden ideológico de la cultura imperante, por lo cual es coincidente con la perspectiva de *la función social de la música multilineal*. Aunque tampoco se puede negar que la actividad musical ha sido empleada con estos fines como se mostró en el primer capítulo en la etapa inicial de Mozart, y en el gusto perfilado producido por la cultura de masas coincidiendo en cierta medida con Adorno y más ampliamente con Hormigos.

Empero con la perspectiva de *la función social de la música multilineal* se puede asociar con el estado de las manifestaciones artísticas que no son del todo mutuamente excluyentes. El primer estado con el arte comunal¹⁰² observado desde Durkheim, que revela que lo *sagrado* se presenta con la experiencia artística, es un balance entre lo colectivo y lo subjetivo. El individuo participa en la construcción de la realidad social, y simultáneamente constituye su subjetividad; una relación dialogística en la que se encuentra el sentido de lo subjetivo en el ordenamiento objetivo de lo social.

En un segundo estado, el arte como elemento legitimador de un orden ideológico. Aunque tiene ciertas coincidencias con el primero, este se caracteriza porque existe un posicionamiento dogmático de las valoraciones e ideas que son el eje orientador de las relaciones sociales, debido a ello no es necesario refrendarlo, por medio del rito, el ordenamiento objetivo, y a su vez, reduce la participación de los individuos teniendo como efecto una superposición de lo objetivo sobre lo subjetivo. En el caso concreto de la presente investigación, la música tenía validez no sólo por refrendar la expansión del sistema económico, sino por expresar el carácter sosegado de las relaciones sociales que orientaba la cultura anglosajona en general.

En el tercero, el arte individual o libre es autorreferencial porque se remite a sí mismo a partir de las relaciones sociales que establece. La animosidad experimentada por el “yo” se convierte en un eje expresivo de sus valoraciones entorno al mundo, despertando el interés de los otros no sólo por su calidad técnica sino por su calidad emotiva. Por lo tanto la finalidad del artista no está en absoluto en reproducir con integridad cómo experimenta el mundo, sino en constituir conjuntos imaginarios donde se reúnen rasgos extraídos de diversos momentos de la experiencia (Francastel, 1972: 75). Estos conjuntos imaginarios no son más que un sistema de símbolos

¹⁰² Se le considera comunal porque expresa las ideas míticas aceptadas de un modo general, o porque es utilizado en servicio de los ritos asociados a tales ideas. Las ideas costumbres delinean las formas estéticas para refrendar la comunión entre el cosmos y la comunidad humana. Véase Read, Herbert, (1970). *Arte y sociedad*, p. 71, Barcelona: Ediciones Península.

estéticos que cuestionan la realidad existente, porque al liberarse de las valoraciones imperantes constituyen las propias mostrando las tensiones entre lo objetivo y lo subjetivo.

En el caso particular del *rock*, esta asociación se constituyó en su etapa inicial con la emotividad de la música afroestadounidense, la cual expresó una posición discordante con la cultura imperante, comunicándola al asociar los símbolos con valoraciones manifestadas en las acciones socioemotivas, por lo cual reflejó la tensión y la frustración de este sector social. Este carácter social no se masificó debido a que las empresas discográficas trataron de limitar las tensiones raciales; sin embargo, el margen de movilidad del entramado social constituyó una nueva cultura la cual tampoco se identificó con las valoraciones socialmente aceptadas, considerándolas un factor limitante del desarrollo personal.

Este carácter transgresor se observó por medio de los ritmos efusivos, pero con su desarrollo en relación con la nueva cultura juvenil, generó una diversidad de símbolos sonoros y líricos que amplió la expresividad del *rock*, entrando a una segunda etapa como una alternativa al estilo de vida, cuestionando la validez del sistema cultural imperante, dotando de cohesión y de sentido las valoraciones en relación con las prácticas que posibilitaban el desarrollo personal por medio de la interacción con los otros, manteniendo un equilibrio entre lo objetivo con lo subjetivo. Por ende, la síntesis simbólica está, en cierta medida, en concordancia con la dirección de la animosidad de las relaciones sociales de un grupo determinado.

Para finalizar, se puede decir que en el presente capítulo se ha podido dilucidar algunos factores que codeterminan *la relación compositor oyente* en una época determinada. Empero, falta clarificar de manera más amplia y precisa la influencia del entramado social con el proceso formativo del músico/compositor, en cuanto a las relaciones sociales que configuran su personalidad, el proceso creativo y su relación con su audiencia, lo cual es tarea del subsiguiente capítulo.

3.0 Capítulo III: Análisis del proceso formativo, creativo y la relación con la audiencia de Pink Floyd.

La dificultad de la poesía consiste en encontrar palabras que sean al mismo tiempo música por sí mismas y música por analogía.

Música en la sensación y música en el sentido.
Paul Valery. Epílogo. En Valery, Paul. *El cementerio marino*.

El presente capítulo analiza el entrelazamiento de los elementos estructurales y personales de Pink Floyd, contemplando las historias de vida: el desarrollo de la personalidad de los integrantes a partir de las relaciones personales recopiladas, el nivel económico y la influencia de su círculo académico. Dentro de la banda: la dinámica de las relaciones entre los integrantes, las motivaciones generales, las *expectativas* sobre sí mismos y del entorno; es decir, la influencia del entramado social en el desarrollo de su *consciencia artística* y la participación de cada uno de ellos en el proceso creativo. Por la temática de este trabajo, se subraya la relación y las *expectativas* con la audiencia antes, durante y al final del proceso creativo del álbum *The Dark Side of the Moon*¹⁰³, asimismo la relación con la industria discográfica entendiéndose en términos de la libertad creativa.

3.1 Historia del proceso formativo de Pink Floyd.

El objetivo del presente apartado es realizar una descripción histórica, social y cultural en la cual se desarrollaron los miembros de Pink Floyd, para que en el apartado subsiguiente se realice el análisis de entrelazamiento entre los elementos de carácter estructural con los de carácter individual.

El primer encuentro entre Nicholas Mason¹⁰⁴, quien a la postre sería el baterista de Pink Floyd, con Roger Waters quien sería el bajista y principal compositor de la misma, fue durante su estadía en la universidad en 1963. En aquel encuentro, al parecer Roger Waters le pidió prestado el automóvil a Mason, éste se negó con el pretexto de no encontrarse en buenas condiciones el vehículo, posteriormente cuando Waters descubrió a Mason conduciéndolo le mostró por primera vez su tendencia a situarse entre la hipocresía y la diplomacia (Mason, 2007: 9).

Mason no sentía en un inicio un especial afecto por Waters debido a que durante un semestre hizo todo para ignorarlo. Un encuentro similar se dio entre Waters y Richard Wright, futuro

¹⁰³ El análisis a partir de este álbum con la audiencia es en relación con las letras, porque se considera que muestran de manera más explícita el desarrollo de la sensibilidad y la emotividad de ambos con el entorno social. Complementándolo con las acciones socioemotivas de la audiencia en los conciertos a través del material oficial y apócrifo presentado.

¹⁰⁴ N. Mason nació un 27 de enero de 1944 en Birmingham, Inglaterra.

tecladista y compositor de la banda, en la misma universidad, el primero le pidió un cigarrillo a lo cual el segundo se negó¹⁰⁵.

Pink Floyd emergió de dos grupos de amigos coincidentes, uno provenía de Cambridge y estaba constituido por Roger Waters, Syd Barret, David Gilmour y otras personas que se relacionaron con el grupo como Storm Thorgerson, quien realizó *a posteriori* el arte gráfico en los álbumes. El otro, conformado por el propio Waters, Richard Wright y Nicholas Mason durante el primer año de arquitectura en el Regent Street de Londres, actualmente la Universidad de Westminster.

La forma de enseñanza era conservadora¹⁰⁶, para impartir la historia de la arquitectura iba un profesor y dibujaba en la pizarra una representación inmaculada de algún diseño antiguo. Sin embargo, la escuela invitaba a profesores de otros colegios que estaban a la vanguardia, en una variedad de disciplinas vinculadas con las bellas artes, artes gráficas y tecnología, mismas que estimularon el interés de Waters, Wright y Mason en los aspectos visuales y tecnológicos. Aunque el mismo Mason reconoció en otro momento que el interés en su caso estaba vinculado con el hecho de que su padre fuera director de documentales¹⁰⁷.

Por otro lado, Mason estaba influenciado musicalmente por su abuelo materno Walker Kershaw que tuvo una banda de banjos, además su madre fue una pianista que gustaba de tocar piezas clásicas, así como canciones populares. Tomó clases de piano y de violín pero Mason no mostró destreza, fue a la edad de los doce años al escuchar a Bill Haley y Elvis Presley que se hizo seguidor del *rock*. Años más tarde, se juntó con un grupo de amigos y le pareció una idea excelente formar una banda, ahora él tocaba la batería pero la agrupación no prospero. Otro de los elementos que influenció su desarrollo como músico fue su afición por el *jazz*, mientras iba a la preparatoria Fresham Pounds porque en el salón principal de eventos los estudiantes podían ensayar.

Al incorporarse a la Regent Street trató de cultivar el gusto por la arquitectura, pero mostró más interés por la música, lo que lo relacionó con Roger Waters. Políticamente compartieron orígenes

¹⁰⁵ Richard Wright tiempo después confesó a Mason que no lo hizo porque Waters fue algo agresivo al pedirselo, Mason comenta que Waters normalmente es muy directo, algo que en ocasiones le traía problemas para relacionarse con otros y en ocasiones parecía solucionar algunas dificultades. Véase Mason, Nick, (2007). *Dentro de Pink Floyd*, Barcelona: Ediciones Robinbook.

¹⁰⁶ Para el diseñador gráfico Pearce Marchbak citado por Schaffner (2005: 32-33):

El origen de "toda la cultura de los sesenta" de la Gran Bretaña puede rastrearse en las escuelas de arte, que eran como laboratorios que producían músicos de rock y pintores [...]. Los estudiantes de arte teníamos una mentalidad muy abierta; nos interesaba todo lo que sucedía. El hecho de que nos adiestraron para diseñar jarrones de cerámica o libros era irrelevante. Luego íbamos al bar y nos encontrábamos con un pintor, un tipógrafo, un cineasta y un diseñador gráfico, todos sentados en la misma mesa, todos conversando, y eso no ocurría en ningún otro sitio.

¹⁰⁷ Véase Mason, Nick, (2007). *Dentro de Pink Floyd*, p. 11, Barcelona: Ediciones Robinbook.

muy similares, la madre de Waters perteneció al Partido Comunista Inglés y fue firme partidaria del Partido Laborista, al igual que los padres de Mason. Su padre formó parte del primero para combatir el fascismo y, luego, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial lo abandonó y se hizo representante de la Asociación de Técnicos Cinematográficos (ACT).

La educación de Roger Waters desde muy temprana edad estuvo a cargo de su madre Mary Waters quien era profesora, su padre murió en Italia durante la Segunda Guerra Mundial¹⁰⁸. Los primeros años de su vida escolar asistió a Cambridgeshire High School para varones, tocaba la guitarra y tomaba algún *riff* del *blues*, era un ávido oyente de Radio Luxemburgo y la American Forces Network. Cuando Waters fue a estudiar a Londres ya tenía cierta experiencia laboral debido a que trabajó en un despacho de arquitectos, por lo cual actuaba con desprecio por sus compañeros y maestros.

A su vez, Richard Wright llegó a la Regent Street por sugerencia de un profesor, no tardo más de un año en darse cuenta que no tenía mucho interés en continuar en ella y acabo en el London College of Music¹⁰⁹. Wright nació en Pinner un 28 de julio de 1943, su padre, Robert Wright fue bioquímico en jefe en Unigate Dairies y su madre era Daisy Wright. Ella lo estimuló a adentrarse a la actividad musical, fue así como Wright aprendió a tocar de manera autodidacta primero la guitarra y el piano, para luego enfocarse en el trombón y el saxofón, éste último influenciado por ser un oyente habitual del *jazz*.

Durante su primer año en arquitectura Wright, Waters y Mason fueron parte de una banda formada por Clive Metcalfe estudiante de la politécnica. Llamada Sigma 6, contaba con la incorporación de Keith Noble, mientras el puesto de Wright era bastante endeble porque carecía de un teclado electrónico, dificultándole sus actuaciones en los bares, por lo general sólo contaban con piano. Su novia fue una artista invitada, al final del primer año al igual que Wright se mudó de la politécnica a la Universidad de Brighton. Sin embargo, los vínculos de él con los miembros de la banda se hicieron fuertes por la música, así como por su novia que terminó en convertirse en su esposa.

¹⁰⁸ Roger Waters nació un 6 de septiembre de 1943, tiempo después su padre murió en un bombardeo alemán en Anzio, Italia.

¹⁰⁹ De manera simultánea estudió teoría musical y composición en Eric Gilder School of Music, enfocándose en el piano, cello y trombón. Desarrolló un gusto en particular por la música clásica, y al mismo tiempo empezó a escuchar a Duke Ellington, Miles Davies y John Coltrane músicos de *jazz*. Wright explicó: «Descubrí un tipo de tristeza y eso me provocó una gran emoción. "Porgy and Bess" es una brillante grabación. Las influencias de Floyd provienen de distintas áreas; y yo soy más próximo a la música clásica». (Palacios, 2010: 62).

Los conciertos los realizaban para un público en el círculo universitario, trabajando en canciones idóneas para fiestas estudiantiles. Metcalfe y Noble decidieron incorporar a M. Leonard¹¹⁰, profesor de medio tiempo en la politécnica, quien estaba fascinado por la interacción entre la música, el movimiento y la luz. Su trabajo en London County Council le permitió financiar el diseño y la elaboración de máquinas de luces fabricadas en su misma casa; la mezcla de los elementos visuales con los musicales de la banda quedó retratada en el documental *Tomorrow's World* elaborado por la BBC. Leonard, al estar interesado en la exploración de nuevas formas de expresión, contribuyó con el desarrollo creativo de la banda, permitiéndoles el acceso a los experimentos que estaba realizando, y los más entusiasmados en colaborar fueron Mason y Waters.

Luego se incorporó B. Klose, procedente de Cambridge; su habilidad con la guitarra los impresionó e hizo que aumentara la confianza al interior de la banda. Tal reconocimiento sobre las habilidades de Klose no se limitaba al interior de su círculo, por lo cual se puede presuponer que esto reafirmaba la idea de los demás miembros sobre el nuevo guitarrista, como se puede observar en la siguiente anécdota relatada por Mason:

Ir a una tienda de guitarras con él era una delicia, ya que incluso los altaneros vendedores se quedaban impresionados por sus acordes de *jazz* de Mickey Baker y su sorprendente digitación, aunque desde nuestro punto de vista, desgraciadamente, prefería las guitarras semiacústicas más conservadoras que la Fender Stratocaster (2007: 21).

Posteriormente llegó C. Dennis, que con su experiencia como vocalista se convirtió en el líder, cambiando el nombre de la banda a The Tea Set. Su liderazgo no duró mucho tiempo, ya que Waters llevó a Syd Barret¹¹¹. Él cual nació un 6 de enero de 1946 y al morir su padre, su madre le apoyó para que desde muy temprana edad explorara la música. A los siete años ganó su primer certamen de piano junto con su hermana, asimismo le gustaba la poesía concursando de manera recurrente y ganó varios premios. En la adolescencia comenzó a tocar la guitarra y formó su primera banda Geoff Mott and The Mottoes influenciados por el *rhythm & blues*. En esa época estrechó su relación con R. Waters cuando ambos asistían a Morley Memorial¹¹², reuniéndose de

¹¹⁰ M. Leonard en una entrevista señala algunos aspectos sobre la banda en general, pero particularmente realiza una distinción sobre la personalidad de Waters y Barret, por lo cual afirma que: "Roger era muy solemne y voluntarioso, pero Syd siempre estaba animado, efervescente, optimista, tenía mucha energía y mucho entusiasmo." Véase Edginton, J. *Pink Floyd & Syd Barret Story*, 2001 [DVD] BBC Two: Reino Unido.

¹¹¹ No siempre se llamó de esa manera, su verdadero nombre era Roger Keith Barret, el sobrenombre lo adquirió en un club de *jazz* llamado Riverside.

¹¹² A lo largo de la investigación se constata por las diversas fuentes referidas que tanto Waters como Barret se habían conocido desde la primaria. La madre del primero fue maestra del segundo y este fue el primer encuentro entre ambos, pero no fue hasta más tarde en

manera habitual después de clases, platicaban sobre la literatura de la “Generación Beat”, escuchaban música y fumaban marihuana. Waters recuerda al respecto en *Pink Floyd & Syd Barret Story* (2001): “Escuchábamos exclusivamente *blues* y *jazz*. Mucho de Bessie Smith, Billie Holliday, Honey Ledbetter después nos movimos a Art Blakey, Thelonius Monk, Charlie Mingus y otras cosas más duras como Sonny Rollins y John Coltrane”.

La afición por explorar nuevos sonidos lo relacionó con la música de Bo Diddley, The Shadows y Woody Guthrie, tomó la decisión en 1964 de formar una nueva banda Those Without. La creatividad de Barret no se limitó al ámbito musical también desarrolló un gusto por las artes plásticas, decidiendo realizar sus estudios preparatorios enfocados en las bellas artes en Cambridge Tech; ahí conoció a David Gilmour quien se incorporó a Pink Floyd años más tarde. Una vez concluido sus estudios preparatorios estudió en el Camberwell College Art en Londres, a su llegada Waters lo contactó para unirse a la banda. En aquel momento como se mencionó anteriormente se encontraba liderada por C. Dennis, con lo que Barret no se encontraba muy de acuerdo, probablemente porque sus ideas musicales de Dennis no eran concordantes con las de él. Klose relata el primer encuentro entre Barret y la banda:

Recuerdo el ensayo que marcó el destino de Chris Dennis. Fue en el ático de Stanhope Gardens. Chris, Roger, Nick y yo estábamos trabajando en algunas de nuestras canciones favoritas de R&B de entonces. Syd, que llegaba tarde, observó en silencio desde lo alto de las escaleras. Después dijo: “Sí, ha sonado genial, pero no veo qué podría hacer yo en el grupo” (Mason, 2007: 22).

El resultado de aquel encuentro fue la salida de Dennis, y con Barret comenzaron el desarrollo creativo¹¹³, en ese mismo periodo B. Klose dejó la banda por la presión de sus padres y de los maestros. No representó un gran contratiempo por el aumento de sus presentaciones, y cambiaron su nombre a Pink Floyd, Barret decidió fusionar el nombre de dos músicos de *blues* Pink Anderson y Floyd Council. En esa época dedicaban gran parte de su tiempo a estudiar y sólo los fines de semana realizaban sus presentaciones, al ser la única banda del lugar conseguían ser los teloneros¹¹⁴ del grupo principal. De esa manera conocieron a Jeff Beck y a su grupo The Tridents, este tipo de experiencias dieron cuenta de la diferencia entre quienes se dedicaban a la música profesional y quienes lo hacían de medio tiempo.

su proceso formativo en la adolescencia con gustos y motivaciones similares que la relación de amistad fue cada vez más cercana, realizando proyectos a futuro juntos como estudiar en Londres y formar una banda.

¹¹³ Waters señala que el proceso creativo fue producto de un trabajo constante de Barret:

“...todos los primeros discos de cualquier artista o banda, representan años de tomar notas, probar cosas, escuchar canciones. No tengo claro la cronología de los escritos de Syd, pero para el primer álbum, sospecho que esas canciones fueron escritas en un periodo de dos o tres años, en lugar de seis meses.” Véase Edginton, J. *Pink Floyd & Syd Barret Story*, 2001 [DVD] BBC Two: Reino Unido.

¹¹⁴ Son los encargados de abrir las presentaciones antes de la atracción principal.

Realizaron distintas audiciones en concursos de bandas obteniendo el segundo lugar en Best Contest organizado por *Melody Maker*. En esa presentación Peter Jenner copropietario de un sello discográfico los conoció:

Recuerdo con mucha claridad el día que vi la presentación. La banda básicamente estaba tocando R&B, cosas como “Louie Louie” y “Dust My Broom”, cosas que todo el mundo tocaba entonces. No podía entender las letras, pero nadie podía oír las letras en esos días. Pero lo que me intrigaba fue que en vez de solos de guitarras en plan de gemidos a mitad de las canciones, ellos hacían este ruido extraño. Durante un rato no pude lograr entender qué era. Y resultó que eran Syd y Rick. Syd tenía su Binson Echorec y estaba haciendo cosas extrañas con el *feedback*¹¹⁵. Rick también estaba haciendo algunos acordes extraños, largos y cambiantes. Nick utilizaba mazas. Eso fue lo que me atrajo (Mason, 2007: 29-30).

En 1966 Peter Jenner les expresó el deseo de contratarlos, Waters respondió que lo que necesitaban era un representante. Jenner y su socio Andrew King aceptaron, y comprendieron que si deseaban impulsar la carrera de la banda era necesario que compraran nuevos instrumentos para conseguir una mejor calidad de sonido. También al tener un gran número de contactos fuera del círculo habitual del *rock* los emplearon para aumentar las presentaciones. La banda abrigó la esperanza de mayor trabajo y de encontrar el lugar propicio para su desarrollo musical, para Mason esto respondió a que la Inglaterra de 1966 estaba pasando por algunos cambios estructurales; el Gobierno laborista de Harold Wilson estaba encaminado de presentar una serie de leyes relacionadas con el divorcio, el aborto, la homosexualidad y la disponibilidad de la píldora anticonceptiva. En lo cultural se presentaron cambios, The Beatles posicionaron las bandas inglesas en la escena internacional. Acompañado de una floreciente moda inglesa, innovaciones en el comercio, modelos y fotógrafos, posibilitado por el aumento de las becas disponibles para estudiar en las distintas universidades, una buena parte de las escuelas de arte no sólo formaron diseñadores y fotógrafos, sino también una nueva generación de músicos entre los que estaban Ray Davies, Keith Richards, John Lennon y Pete Townshend sólo por mencionar algunos (2007: 34-35).

Para ese año, uno de los momentos que marcó el movimiento *underground*¹¹⁶ fue el recital en que figuraron algunos escritores de la “Generación Beat”. Los organizadores esperaban cientos de personas al final hubo más de 7 mil asistentes. Se exploró nuevas formas de literatura y de

¹¹⁵ *Feedback*: se produce cuando existe un sonido helicoidal entre una entrada de audio (por ejemplo un micrófono y una guitarra) y una salida de audio (altavoz). La señal recibida es amplificada y se pasa hacia el altavoz, pudiendo ser recibida de nueva cuenta por el micrófono amplificándola más.

¹¹⁶ Es la manera en que los británicos denominan al movimiento contracultural de los sesenta.

manera similar con la música con la presentación de Andy Warhol acompañado por The Velvet Underground.

Los nexos de Jenner y King propiciaron la fundación de London Free School, la idea fue la formación de un sistema alternativo, el maestro enseñaba al alumno como el alumno al maestro, se ubicó en el barrio de Notthing Hill¹¹⁷ base del movimiento *underground*. Para hacerlo viable recaudaron dinero por medio de una presentación de Pink Floyd. El evento se organizó en la iglesia All Saints (se encontraba abandonada), el efecto que provocó en la banda fue significativo, sostiene Mason:

El público respondió tan bien y con tan poco sentido crítico respecto a las partes improvisadas de nuestro repertorio que empezamos a concentrarnos en alargar esos trozos en vez de, simplemente, seguir con una serie de versiones.

Los juegos de luces tuvieron un papel importante en los conciertos de All Saints: las actuaciones eran concebidas como “happenings” y se animaba a la gente a participar de la manera en que quisiera (2007: 38).

De manera similar lo hace Pete Brown¹¹⁸ al relatar: «Las sesiones de improvisación insaciablemente salvajes, una de las cuales terminó con Alex Korner, Arthur Brown, Mic Farren, Nick Mason y yo, todos cantando “Lucille”. Lo que fue aterrador para muchas personas; incluso ¡nosotros!» (Schaffner, 2005: 45).

Para ese entonces la contribución del juego de luces era parte central de las presentaciones de la banda. Aunque sencillo fue innovador para la época, lo señaló un artículo de *Melody Maker* del 22 de octubre de 1966:

Las dispositivas eran excelentes: los colores vivos, aterradoras, grotescas y hermosas, pero fallaron un poco en la fría realidad de la sala All Saints. Versiones psicodélicas de “Louie Louie” no tendrán éxito, pero si pueden integrar su capacidad electrónica con algunas canciones melódicas y líricas —dejando a un lado las cosas del R&B pasadas de moda—, seguramente podrían tener éxito en futuro próximo (Mason, 2007: 39).

¹¹⁷ Era el equivalente británico de Haight-Ashbury en San Francisco, había una gran variedad de clubes, en el Spantancous Underground Pink Floyd se presentó, lo relata John Hopkins:

No había mucha gente, alrededor de cuarenta o cincuenta personas – recuerda—la banda que tocaba música, tocaba sonidos. Olas y paredes de sonidos, algo completamente distinto de lo que cualquiera que hiciera *rock & roll* hubiera tocado antes. Parecía gente muy seria y no popular experimentando con sonidos salvajes. John Cage había hecho cosas como ésas. Y de pronto estaban estos jóvenes estudiantes que tocaban cosas loquísimas. A mucha gente le voló la cabeza. Era excitante (Schaffner, 2005: 27).

¹¹⁸ Poeta y artista que coescribió algunas letras con la banda Cream.

Se le consideró *underground* y el dinero ayudó a crear un periódico administrado por la London Free School, llamado *Internacional Times* (IT), tenía críticas culturales, periodismo de investigación, una posición liberal y radical de los acontecimientos. En la fiesta de presentación del IT se organizó un concierto de Pink Floyd en el Roundhouse en octubre de 1966, fue una mezcla de sus instrumentos, amplificadores y el juego de luces, la actuación fue descrita por la revista *Town* como algo “que destrozaba los tímpanos y los globos oculares”.

El éxito logrado hizo que formalizaran su acuerdo con sus representantes y también se convirtieron en socios en Blackhill Enterprises para obtener beneficios producidos por la banda. La conexión del dúo Jenner-King con promotores de la música clásica permitió la presentación en el Commonwealth Institute, acapararon parte de la prensa del *Financial Times* y *The Sunday Times* que publicaron una entrevista realizada a Jenner:

Si tomas LSD, lo que experimentes depende totalmente de quien eres. Nuestra música quizá te haga gritar de terror o alcanzar el máximo éxtasis de bailar. Hacemos que la gente se quede de pie alucinada y con la boca abierta (Mason, 2007: 42).

Las presentaciones se abrieron de manera gradual para un público más amplio pero en su mayoría estaban situadas en Londres, en recintos culturales y universitarios, añadiendo de vez en cuando algún club. En ocasiones, su música no gustaba, como en el caso de Hornsey College Art¹¹⁹, el promotor decidió no pagarles objetando que no interpretaban música, pero en aquel momento se abrió un nuevo lugar llamado Underground Freak Out mejor conocido como UFO, el cual se convirtió en el semillero musical del movimiento. El lugar había sido montado por Joe Boyd y John Hopkins, amigos de la dupla Jenner-King.

El UFO dio nuevos bríos a la carrera de la banda porque asistía una audiencia universitaria con *expectativas* de escuchar las nuevas propuestas musicales. Durante las presentaciones se realizaron recitales de poesía y representaciones teatrales. La escritora Jennifer Fabian¹²⁰ habla al respecto:

Lo mejor era el viernes por la noche, cuando podías vestirme como una vieja estrella de cine, tomar ácido, ir al UFO, ver a toda la gente de la misma onda, comer algodón de azúcar y correr por ahí hasta que aparecieran los Floyd. Era el primer sonido auténtico de la

¹¹⁹ Afuera de la ciudad de Londres no existía un circuito tan amplio, quizá por eso les agradaban composiciones más cortas y comerciales como “Arnold Layne” y “See Emily Play”. Al respecto Mason menciona: «Lo raro es que llevábamos dos carreras musicales, si tocábamos “Interstellar Overdrive” fuera de Londres la gente la odiaba». Véase Edginton, J. *Pink Floyd & Syd Barret Story*, 2001 [DVD] BBC Two: Reino Unido.

¹²⁰ Escritora que publicó *Groupie*, siendo el primer texto que habla sobre las mujeres que desean tener intimidad emocional pero sobre todo sexual con alguna figura reconocida.

conciencia del ácido. Me estiraba en suelo y ellos salían al escenario como gárgolas sobrenaturales tocando su música espacial, y los mismos colores que estrellaban encima de ellos también lo hacían sobre nosotros. Era como si se hubieran apoderado de nuestra mente, nuestro cuerpo y nuestra alma (Mason, 2007: 45).

Debido a la gran atención de la prensa y el constante lleno en el UFO Joe Boyd quiso conseguirles un contrato con la disquera Polydor, esto le permitió ser productor independiente del material discográfico. Grabaron en los estudios Sound Techniques “Arnold Layne” con una grabadora de cuatro pistas. En una pista sonaba el bajo y la batería, en otra la guitarra y el teclado; en dos pistas más, los efectos y las voces se añadieron encima. Sin embargo, un amigo de Peter Jenner, Bryan Morrison, al conocer a la banda les consiguió un trato con la EMI, la banda sintió que era lo indicado debido a la innovación en la producción y por el amplio mercado que suponía la empresa, en parte por la explosión del fenómeno de The Beatles. Tuvieron que despedir a Boyd porque la disquera no aceptaba productores externos.

Al conseguir el contrato había que promocionar las canciones mediante una gira por Inglaterra, la dupla Jenner-King decidió ponerse de nuevo en contacto con Morrison para ampliar de manera exponencial las presentaciones. Llegaron a un acuerdo y Steve O’Rourke fue designado para hacer las gestiones con los promotores, Pink Floyd pasó de hacer veinte conciertos en 1966 a doscientos conciertos en 1967. Al salir del circuito universitario, cambiaron del tipo de audiencia por lo cual se modificó la relación con la misma, presentándose en Top Rank, la manera de vestir era de etiqueta para alejar a la gente con pantalones vaqueros y cabello largo. Su pequeño grupo de fans no podían entrar a las presentaciones, en el lugar tocaban a menudo bandas con ritmos bailables, al salir Pink Floyd la audiencia se observaba confundida por una banda medio invisible que no invitaba a gritar, la reacción del público oscilaba entre el desinterés y la violencia. Fue similar en la Isla de Man, Escocía, la audiencia estaba compuesta por vacacionistas oriundos de Glasgow. Al comenzar a tocar el juego de luces inició, en un principio la banda pensó haberla cautivado porque sólo se escuchaba la música, al observar detenidamente dieron cuenta de una batalla campal. Estas experiencias no los desanimaron, de manera contraria terminó uniéndolos más, animándose unos a otros y riéndose de ello, convenciéndose que el próximo concierto irían mejor las cosas.

En este período, Barret estaba alcanzado su madurez como músico/compositor, debido a que tenía el tiempo suficiente para explorar las distintas posibilidades sonoras del lenguaje musical en relación con lo lírico, tal como lo señala Wynne Wilson (técnico de sonido e iluminación que se incorporó durante la gira):

Barret pasaba más tiempo tocando. Trabajaba distintos materiales, acumulándolos por actuación, en vez de escribir para un disco. Cuando componía la letra, sólo lo hacía las partes básicas, y luego jugaba sin cesar con la forma en que encuadraría la improvisación en el concierto. Aquellos eran días felices, todo era muy agradable. Las cosas salían tal cual Syd las quería. Disponía de todo el tiempo del mundo para escribir y tocar (Schaffner, 2005: 48).

Un elemento paralelo a la concreción paulatina del proceso creativo fue el empleo de instrumentos electrónicos, que posibilitaron tanto la continua exploración del lenguaje musical como el control de la atmósfera en los recintos musicales. Un claro ejemplo fue la presentación en Queen Elizabeth Hall, contaron con un aparato coordinador de sonido de dos canales manejado por Wright, cada uno de los canales tenía una palanca, una la empleaba para su órgano y la otra para los efectos de sonido. Si la palanca estaba recta, el sonido estaba centrado, al moverla de manera diagonal el sonido se enviaba al altavoz en la esquina equivalente de la sala, Wright hizo que los sonidos producidos por su teclado recorrieran todo el auditorio o sonaran pasos grabados atravesando la sala de lado a lado. Cada uno de los miembros de la banda se esforzaba en improvisar con las canciones, aportando diferentes elementos en la calidad de sonido de Pink Floyd, sin embargo los que más destacaban eran Wright y Barret, explica Mason:

Sentados en el piano, Syd y Rick discutían ideas. Ellos se comunicaban bien musicalmente, en vista de que sabían modificar los solos o extenderlos. Rick encontró a un socio musical y; cuando Syd se unió al grupo, él tenía todas esas ideas increíbles líricamente y musicalmente. Muy extrañas, infantiles de alguna manera como cuentos de hadas, jamás había escuchado algo como eso (Palacios, 2005: 69).

En aquel momento su primer sencillo "Arnold Layne" fue prohibida¹²¹ su emisión por hacer referencia a un individuo que practicaba el travestismo. Pero en marzo de 1967 el sencillo llegó a las listas inglesas de los más vendidos, y el nuevo sencillo "See Emily Play" ocupó el no. 17 en dos semanas. Les permitió aparecer en el programa de televisión "Top Of The Pops", aumentando el poder de convocatoria y los ingresos.

Con el éxito comercial pudieron realizar su primer álbum, la discográfica asignó a Norman Smith de productor. Las grabaciones del álbum *The Piper At The Gates Of Dawn*¹²² en sus primeras

¹²¹ La prohibición fue hecha por Lord Chamberlain, título de autoridad para controlar lo emitido hasta 1974. Además recuérdese que las radios piratas por su misma condición no estaban sometidas a las valoraciones institucionales de las emisoras oficiales y a pesar de ello se negaron a transmitir "Arnold Layne". Véase nota aclaratoria pp. 66-67.

¹²² El título en español es *El flautista en las puertas de Aurora*, el cual está basado en la obra *El viento en los sauces* de Kenneth Graham. El libro plantea la disyuntiva de vivir una vida placida y rutinaria, o emprender una aventura, aborda la sobriedad de las costumbres inglesas. El capítulo "*El flautista en el umbral del alba*" influyó a Barret, el tópico es una aventura emprendida por unos animales en busca de un amigo perdido. En su viaje escuchan una música celestial, que los libera de la angustia y los llena de paz.

sesiones fue infructuoso, sin embargo Smith consideró que debía involucrar a la banda con el proceso de producción. Recuerda Mason al respecto:

Desde nuestro primer día, Norman nos animó a involucrarnos en todo el proceso de producción. Era consciente de nuestro interés en los aspectos científicos y tecnológicos de las grabaciones, cuando, en palabras suyas, la mayoría de las bandas de la época se limitaban a subirse al denominado Mersey Sound (2007: 69).

Al encontrarse en el estudio Abbey Road emplearon la gran cantidad de instrumentos de la música clásica, electrónica y máquinas de efectos de sonidos. En las sesiones de grabación eran muy disciplinados, trabajaban duro y en equipo; primero grababan las canciones sin efectos y después, cuando era la hora de la cena —a las 7:30 pm— exploraban las distintas alternativas que ofrecían los elementos técnicos en relación con el desarrollo musical. En “Interstellar Overdrive”, Barret comenzó a explorar con los *slides* y los ecos, los demás hicieron lo propio en sus instrumentos.

La banda, al terminar el álbum renegoció su contrato reduciendo su porcentaje de ganancias de 8% a 5% a cambio de pasar tiempo ilimitado en el estudio, para agosto de 1967 el álbum fue editado y tuvo una buena recepción. Repercutió de manera positiva, eran un grupo conocido abriéndoles la posibilidad de aumentar el número de presentaciones y el control del escenario. Empero la presión para Syd Barret aumentó, tan sólo compuso nueve de las once canciones. La carga de trabajo se incrementó en la cantidad de entrevistas y de conciertos. Wright señaló en *Pink Floyd & Syd Barret Story*:

Recuerdo que en el Filmore West, cuando Syd salió al escenario se quedó mirando al vacío y desafinó todas las cuerdas de su guitarra, produciendo un sonido espantoso. Nosotros pensábamos qué podíamos hacer, pero al público le pareció genial; les encantó (Edginton, 2001).

Paralelamente la adicción de Barret por el L.S.D. se incrementó, los demás lo consideraron algo normal, era algo muy propio de la época la ingesta regular de las drogas por estar asociada con la cultura juvenil de los sesenta¹²³. Sólo June Bolan (amiga de la banda) se mostró preocupada, porque Barret de manera paulatina mostraba cambios de actitud que no eran concordantes con la personalidad de él:

Del Syd que conocíamos y queríamos a un lunático. Un día se volvía loco, sin motivo aparente, pero en esa época ninguno de nosotros vivíamos con él, así que no nos enterábamos de lo que ocurría en su

¹²³ Véase la relación entre las drogas y la nueva cultura juvenil p. 58.

casa. Más tarde se ponía bien durante un par de semanas, luego, estaba ido un día o tres días y nos dábamos cuenta que estaba tomando mucho ácido (Schaffner, 2005:89).

La carrera de Pink Floyd estaba despegando de manera exponencial, por lo cual los miembros no reflexionaron de manera detenida sobre la afectación de las drogas en Barret. Hasta que mostró un deterioro visible recuerda Mason:

Al principio no podíamos encontrar a Syd, luego lo encontré en los camerinos y estaba tan... ido. Roger Waters y yo lo levantamos y lo llevamos al escenario. Tenía una guitarra blanca y se la colgamos al cuello; fue al escenario y, por supuesto, el público se puso como loco, porque le adoraban. El grupo empezó a tocar y Syd se quedó ahí de pie. Tenía la guitarra colgada y los brazos caídos (2007: 74).

Cancelaron las presentaciones declarando a la prensa que Barret padecía de un agotamiento nervioso, mientras lo convencieron¹²⁴ de tomar terapia. Waters se excusaba frente a la prensa por la falta de presentaciones, apelando a que buscaban salas mejores para favorecer la calidad musical y el juego de luces. Al regreso de Barret, emprendieron una gira en Estados Unidos.

En la presentación en San Francisco la audiencia se conectó con la banda y enloqueció con Barret, fueron invitados al programa de televisión de Pat Boone, la banda tocó pero Barret no hizo el mayor esfuerzo. Luego de esta presentación, el evento que convenció a la banda de regresar a Londres fue encontrar a Barret inconsciente en un motel en Los Ángeles. Al terminar la gira se acordó que la situación no podía seguir, la idea inicial fue limitar a Barret a compositor, pero Waters llamó a un viejo amigo de Barret, David Gilmour, mencionándole la posibilidad de unirse a la banda como guitarrista adicional, lo consideraban competente y era conocido por participar con la banda The Jokers Wild. También originario de Cambridge, nació un 6 de marzo de 1946, su padre fue Doug Gilmour profesor de genética y su madre Sylvia Gilmour montajista de cine. En su adolescencia conoció a Barret en Cambridge Tech, le ayudó a Barret a aprender los *fraseos* de Keith Richards (guitarrista de la banda The Rolling Stones), experimentaron con los *slides* de la guitarra y cámaras de eco. Gilmour se concentró más en formarse una carrera musical que en lo académico¹²⁵.

¹²⁴ Para Peter Jenner una de las causas del estado mental y emocional de Barret era la presión que ejercía la disquera, afirmando; «Estaban todas esas personas que preguntaban: “¿Cuál es el próximo single?” Necesitamos otro éxito ya. Y nosotros pensábamos: “¡Demonios! ¿Qué es un éxito?” Todo estaba convirtiéndose en un negocio» (Schaffner, 2005: 95).

¹²⁵ Sus padres se mudaron a Estados Unidos por los altos salarios y Gilmour se hizo cargo de sí mismo, esto codetermino que tuviera que definir su proyecto de vida y que su proceso individualizador en ese mismo sentido se acelerara en función de sus propias motivaciones.

Para la navidad de 1967 fue el quinto miembro y en una semana logró dominar el repertorio de la banda¹²⁶, pero Barret lo consideró un intruso tensándose las relaciones, un ejemplo claro lo relata Waters en *Pink Floyd & Syd Barret Story*:

Nunca me olvidare, un día en los ensayos con una canción nueva
¡Oh, genial! ¿Cómo es?

Estaba sentado por ahí, tocando la guitarra; “Te enseño los acordes”, dijo Syd. “¿Ya la tienes? ¿Ya la tienes?”. Sí está bien, entonces comenzamos a tocar juntos, y Syd la tocaba un poco diferente y otro poco diferente, y seguía cambiándola. Después de la sexta vez que lo hicimos le dije “—Ya entendí—”. Deje la guitarra y eso fue todo (Edginton, 2001).

Finalmente concertaron una reunión Waters, Wright y Mason para discutir el futuro de la banda, pensaron que el nombre de la banda lo perderían porque Barret era el compositor principal y tenía los derechos sobre Pink Floyd en la asociación de Blackhill Enterprise, al igual que el dúo Jenner-King. Para su sorpresa llegaron a un buen arreglo para ambas partes, ellos podían continuar con el nombre y Blackhill conservaría el derecho a perpetuidad con respecto a todas las actividades en las que había contribuido Barret.

Con la escisión buscaron a un nuevo representante pensando en su promotor de giras Bryan Morrison, quien les asignó a Steve O’ Rourke. Desde un inicio tomó muy en serio su trabajo, consiguiéndoles una gira por Europa; contrataron a un nuevo grupo de ayudantes profesionales para montar los escenarios dirigidos por Peter Watts, produciendo en la banda mayor confianza y experiencia al aumentar el número de seguidores del grupo. Por aquellos días Norman Smith no estaba muy seguro sobre que la banda continuara sin Barret, al regresar a Londres grabaron el álbum *A Saucerful of Secrets*, aportando Wright con las composiciones “Remember Day” y “See-Saw”, Waters con varias composiciones más, entre la más destacada para sus compañeros fue “Set of the Controls Heart of the Sun”¹²⁷.

Waters en la lírica evoca al poeta chino Li-Ho con su composición *Don’t go out of the door (No salgas por la puerta de enfrente)* el cual contiene el verso: “Witness the man who raved at the wall as he wrote his question to heaven” (“Sea testigo del hombre que deliraba en la pared mientras escribió su pregunta al cielo”) y a Li Sang-Yin¹²⁸ que escribió: “Watch, little by little, the night turn around” (“Observa, poco a poco, la noche rodea”). Asimismo se inspiró en la novela *The*

¹²⁶ Alguna vez fue increpado sobre ello, Gilmour respondió: “Uso la caja de ecos años atrás que Syd. También uso el *slide* y también pienso que Syd sabe mucho sobre la guitarra. La gente piensa que le robé su estilo cuando en el fondo son muy similares...” (Palacios, 2005: 322).

¹²⁷ Véase Edginton, J. *Pink Floyd & Syd Barret Story*, 2001 [DVD] BBC Two: Reino Unido.

¹²⁸ Ambos poetas pertenecen al período tardío de la dinastía Tang, comparten una temática de tipo espiritual y en particular el segundo, su finalidad fue trascender la realidad para liberarse de las ataduras sociales.

*fireclown*¹²⁹, el protagonista lucha contra un régimen autoritario y para que deje de influenciar más gente el régimen decide detenerlo, fue uno de los primeros temas en contra de la alienación del pensamiento. Waters aclara en *Pink Floyd & Syd Barret Story* (2001); “Descubría que podía escribir una filosofía de vida, social y política que tenía que ver muy poco con otra clase de influencias”.

El lanzamiento del disco fue el 20 de junio de 1967 para promocionarlo tocaron un concierto gratuito, posteriormente se fueron de gira a Estados Unidos y durante la misma, tocaron junto con Fleetwood Mac, Soft Machine y The Who, al respecto Mason apunta:

Tocamos con ellos en Filadelfia en un espectáculo denominado “La invasión inglesa” (el cartel incluía a The Foggs y Herman’s Hermits) y tuvimos suerte cuando estalló el temporal durante nuestra actuación. Esto significó que The Who no podía salir a continuación ni eclipsar nuestra actuación. Ganamos puntos simplemente por aparecer y acabar siendo el grupo principal por incomparecencia de The Who, y luego nos marchamos con Keith Moon y varias cortesanas a un programa de radio (2007: 100).

Al volver a Reino Unido, Barbet Schroeder director de cine los invitó hacer la banda sonora de su proyecto cinematográfico *More*. La película retrata el amor en el marco de la contracultura, los protagonistas viven en comunas siendo partícipes de la liberación sexual y espiritual. El soundtrack de la película fue elaborado en ocho días, proyectándose imágenes en una gran sala mientras Pink Floyd utilizaba cronómetros para enlazar las canciones de manera precisa; la idea fue construir una conexión emocional con las imágenes. Inmediatamente después comenzaron a grabar *Ummagumma* un álbum doble, el primer disco captó el sonido en directo mostrando la calidad de sus presentaciones. La fama de las mismas iba en aumento, por lo cual en la encuesta anual de *Melody Maker* aparecieron en el sexto lugar de los grupos más populares en la Gran Bretaña. El segundo disco del álbum surge de la necesidad de Wright de tocar sin restricciones, cada miembro experimentó de manera libre con sus composiciones.

En 1970 intentaron fusionar elementos de la música clásica con el *rock* para componer “Atom Heart Mother”, pensaban usarla para la película *Zabriskie Point* sin embargo el director Michelangelo Antonioni la rechazó. La continuaron trabajando pero la insatisfacción de no conectar las distintas ideas musicales los llevó a incorporar a R. Geesin, quien había trabajado con Waters y sabía de música clásica.

¹²⁹ Fue escrita por Michael Moorcock en 1965, su estilo consiste en la sensibilidad humana y no tanto en los elementos tecnológicos, tratando de construir elementos de introspección.

Las presentaciones fueron en recintos cada vez más grandes y sofisticados con mayores restricciones, cada vez más se iban alejando de la audiencia en la medida que su equipo iba aumentando, tuvieron que incorporar a Arthur Max diseñador de luces. La primera gira por Estados Unidos terminó pronto, principalmente porque tanto Mason como Wright acababan de ser padres. Por otro lado, Gilmour aún seguía siendo soltero, y Waters vivía al norte de Londres, con su esposa Judith Trim.

La banda en ese momento de relajación, sintió una falta de inspiración y la mayor parte de la creatividad la enfocaban en la puesta en escena, pero deciden regresar a los estudios de grabación en enero de 1971, debido a que tenían un par de ideas musicales que habían quedado inconclusas en la gira anterior y querían trabajar en ellas. Sin embargo, durante esas sesiones de grabación trabajaron con un sonido producido por una nota única tocada en el piano y que sonaba a través de un altavoz Leslie. El aparato contenía una bocina giratoria que amplificaba el sonido recibido, girando a una velocidad variable, al poner el piano a través del Leslie la nota de Wright les pareció un sonido semejante a un sonar localizador de submarinos, al conjuntarlo con el *riff* del bajo basado en una sola nota filtrándolo a través del eco Binson generó una especie de ritmo entre el *riff* y el eco. El tema fue “Echoes”, emplearon las técnicas de trabajos anteriores, con la diferencia de tener mayor control en el proceso de producción del álbum en general. El nuevo álbum *Meddle* fue la concreción del trabajo colectivo, Wright sostuvo en *Which one is Pink?* (2007): “La banda estaba trabajando junta, nos alentábamos unos a otros; era una música colectiva. Sentíamos que estábamos encontrando un sonido propio, y eso aumentó la confianza de la banda después de la salida de Barret”. Mientras Waters refirió en *The making of The Dark Side of the Moon* (2003) que representó: “la dirección musical y poética en que nos encaminábamos, era el comienzo de la empatía, por así decirlo”.

La recepción del álbum, al ser positiva, les abrió el camino para realizar en 1972 un proyecto que inicialmente le llamaron *Eclipse*, pero fueron solicitados para la banda sonora de la película *La vallée* de Schroeder. La grabación del álbum fue elaborado en las afueras de París, Gilmour, aportó de manera solitaria con el tema “Childhood is End” basándose en el clásico de ciencia ficción *El fin de la infancia* de Arthur C. Clarke¹³⁰, y Waters con “Free Four” inspirado en la muerte de su padre. El álbum se llamó *Obscured by Clouds*, algunas de las canciones fueron utilizadas como fuente de inspiración de su siguiente trabajo.

¹³⁰ Es una metáfora sobre el fin de la humanidad, esto sucede cuando llega un grupo de alienígenas y ayudan en un primer momento a terminar con las guerras, construyendo una sociedad igualitaria y pacífica, después develan sus verdaderas intenciones, las cuales eran usar a la humanidad para evolucionar su percepción extra sensorial.

3.2 Análisis del proceso formativo y creativo de Pink Floyd.

El presente apartado analiza la relación entre la estructura social, la formación de la personalidad y el proceso creativo de los integrantes de Pink Floyd, la dinámica de la banda en las presentaciones, en la elaboración de los álbumes y la relación con la industria discográfica en términos de la libertad creativa.

Los miembros de Pink Floyd se desarrollaron en un entorno social condicionado por la amenaza de un conflicto bélico entre Estados Unidos y la entonces Unión Soviética. En este contexto, el desarrollo industrial de Inglaterra estaba codeterminado por los lineamientos del Plan Marshall, surgiendo como necesidad una mano de obra especializada para satisfacer la demanda del mercado en continua expansión.

Cada uno de los miembros se desempeñó según los márgenes de movilidad de acción de la estructura social, al provenir de un nivel socioeconómico medio alto, cada uno de sus padres tuvo una educación universitaria influenciando el desarrollo de ciertas motivaciones, valoraciones y actitudes. Cabe recordar que la madre de Mason fue pianista y su padre documentalista que intentó vincular lo visual con lo musical; por otro lado las madres de Barret y Wright se encargaron de impulsar el desarrollo artístico de sus hijos, el primero aprendió a tocar el piano y participó en certámenes de poesía, el segundo, a temprana edad, aprendió a tocar diversos instrumentos, cultivando desde entonces un profundo interés por la música. En el caso de Waters fue distinto, al morir su padre durante la guerra, su madre se encargó de ambos roles, debido a ello tuvo una alta valoración por la educación académica para complementar el proceso formativo de su hijo, pero el interés de éste último por la música surgió por su contacto con el *rock, jazz y rhythm & blues* a través de medios masivos de comunicación, algo similar sucedió con David Gilmour, quien desde temprana edad desarrolló un gusto particular por la música afroestadounidense y el *folk*.

Todos asistieron a instituciones académicas con una amplia tendencia al proceso de autorregulación del comportamiento según el marco de referencia, sufriendo todo tipo de castigos institucionalizados con la finalidad de que desarrollaran desde temprana edad un sentido de compromiso y consciencia de la alta valoración de las buenas costumbres, como el uso de la razón para incorporarse de manera óptima a la vida adulta. En ese intenso proceso de autorregulación, cada uno de ellos desarrolló una valoración por la música, sobre todo por la afroestadounidense que al expresar una vida de marginación y una falta de identificación con los valores imperantes les fue significativa, por eso tuvieron la necesidad de expresar esa emotividad al incorporarse a la actividad musical.

En los primeros años de su adolescencia la mayoría de ellos formó parte de alguna agrupación musical. Mason intentó aprender a tocar el piano y el violín, esta actividad en un primer momento no le significó, se puede presuponer que el lenguaje de la música clásica en ese momento no estaba en concordancia con su emotividad y la encontró después en el *rock* al tocar la batería. En el caso de Barret, el desarrollo en las artes en general impulsó la *consciencia artística* que años más tarde encontró su mayor expresión en Pink Floyd, para Waters la vida académica no le era significativa en un primer momento, el ambiente de represión fue una limitante para su desarrollo personal, en contraste encontró en la música y en la literatura de la “Generación Beat” un mayor margen de movilidad y emotividad, algo que compartió con Barret. En el caso de Wright, no se limitó a las nuevas tendencias musicales, exploró desde temprana edad la música clásica lo que lo conformó como multinstrumentista y después encontró en Barret un socio musical. Gilmour se adscribió a la música por ser un ávido oyente del *rhythm & blues* igual que Waters, enfocándose en aprender por su propia cuenta desde temprana edad.

En todos los casos el proceso formativo individual estaba en concordancia con el marco de referencia, el ámbito académico representó una extensión del mismo, ya que la continuación de sus estudios era un medio asociado con la concreción de un estilo de vida acomodado, manteniendo el estatus familiar y las expectativas sobre ellos. El desarrollo de la actividad musical en una etapa temprana era complementario; el caso de Wright es el más emblemático, aun cuando su desarrollo musical era amplio, la decisión de estudiar arquitectura fue en cierta medida coaccionada por el entorno social. En el lado opuesto estaba Barret, ya que su desenvolvimiento en las bellas artes a temprana edad coadyuvó a que continuara en esa área, en ambos casos tuvieron la oportunidad de elegir una opción y fue el segundo que al ser más consciente de sus propias valoraciones no fue dubitativo para tomar una decisión que le fuera significativa con sus motivaciones, a diferencia del primero que con un desarrollo precoz en la música no tuvo la capacidad de discernir, probablemente porque su proceso individualizador aún se encontraba en una fase temprana, se puede inferir que la toma de decisiones también está codeterminada por las valoraciones asociadas al marco de referencia y las expectativas que se generan en las relaciones con los otros.

Para Mason la situación fue distinta, no encontró en alguna actividad algo que le fuera significativo con sus propias motivaciones personales, por lo cual sus acciones estaban orientadas según las expectativas centrándose en lo académico en un primer momento. Waters por el contrario al desenvolverse en el campo de la arquitectura ubicó un elemento significativo con sus propias motivaciones, Gilmour no contó con el mismo apoyo de sus padres, pero el mismo sistema

educativo y el marco de referencia estaban en concordancia con una independencia temprana, posibilitándolo a que se enfocara en el ámbito musical participando en diversas bandas.

Todos tuvieron según los márgenes sociales la capacidad de decidir sobre sí mismos la opción que estuviera más o menos en concordancia con las motivaciones desarrolladas a lo largo de su proceso individualizador, pero no todos definieron ese aspecto aun cuando algunos de ellos estaban encaminados a determinado ámbito, señalando que estaban en un periodo temprano de su formación y gracias a las condiciones elásticas, y a su vez, rígidas terminaron por desarrollar los elementos significativos para la toma de decisiones. En cambio, Gilmour parece haber sido el único comprometido con la actividad musical, al formarse en un entramado social tendiente a la pronta independencia e inclusión en la vida laboral no tuvo problemas para hacerse cargo de sí.

Mientras los otros al ingresar a la universidad cumplieron con las expectativas sociales sobre ellos, respecto a Mason, aunque éste nunca terminó por encontrar en la arquitectura un elemento significativo no dejó sus actividades estudiantiles, lo cual no se mantuvo así en el contexto de las transformaciones estructurales que ampliaron distintas posibilidades para desarrollar sus motivaciones fuera del ámbito académico. Esto sucedió cuando se dieron los primeros encuentros entre ellos, mostrando a un Waters muy directo, una constante en todas sus relaciones, tanto ayudándolo a solucionar situaciones como a tener relaciones con cierto grado de tensión, sin embargo, ese exceso de confianza sobre sus capacidades fue uno de los elementos que lo convirtió en el líder de Pink Floyd con la salida de Barret, reforzado por su desarrollo musical.

A pesar de no ser tan sosegado y con una limitada tendencia a mantener el equilibrio de las relaciones, —contrario al marco de referencia inglés— Waters se relacionó con Mason y Wright por el aspecto lúdico que le significaba la música, compartiendo el gusto por las distintas artes. En ese periodo, el círculo universitario inglés estaba muy cercano al movimiento pacifista, otra afinidad que compartieron especialmente Mason y Waters, pues ambos provenían de familias con tendencias políticas de izquierda generando una visión crítica, sobre todo en el segundo, interesado por lo político-social y su desarrollo lírico lo encaminó a esas temáticas.

Por otro lado, Wright se inscribió en una academia de música ampliando su conocimiento e identificando tanto su sensibilidad como su *consciencia artística* con composiciones que despertaban la tristeza, algo que caracterizó el sonido de Pink Floyd, probablemente relacionado con el carácter nostálgico y a veces melancólico inglés por la ausencia de expresarse libremente, algo recurrente en él, que en un inicio dejó que otros encausaran sus motivaciones, sólo después

de tomar consciencia de lo significativo que era para él la actividad musical, eligió con base en sus propias motivaciones.

En ese primer periodo formativo, conocieron a B. Klose quien salió de la banda porque las expectativas familiares y académicas codeterminaron un proyecto de vida en relación a las valoraciones típicas. En el caso de Dennis, asumió el liderazgo por su experiencia reconocida por los otros; sin embargo, la llegada de Barret por la amistad con Waters representó un cambio en la dinámica. Barret, con mayor experiencia y desarrollo musical/lírico, elevó las *expectativas* de la banda, su liderazgo se instituyó en la medida que los otros reconocieron sus habilidades musicales y creativas, al igual él reconoció que las habilidades en los otros fueran en concordancia con las propias para definir las posibilidades de la banda, asumiendo funciones y *expectativas* en el continuo proceso del desarrollo¹³¹ de la relación. Fue Wright con quien interactuó de manera más próxima, porque ambos con mayor conocimiento del lenguaje musical comenzaron a experimentar las posibilidades sónicas, amplificando el sonido de las notas que cambiaban de manera constante al estilo del *jazz*, agregando los *slides* para emitir sonidos agudos, mientras Mason y Waters improvisaban. Las presentaciones fueron en aumento, pero seguían siendo un grupo de medio tiempo y tuvieron conciencia de que si querían continuar con un proyecto que incluyera una carrera musical debían aumentar el tiempo.

Por consiguiente indica que al aumentar el tiempo fue directamente incrementándose la significación del desarrollo musical en detrimento de la actividad académica, y de manera simultánea desarrollaron mayor confianza y conciencia de que sus habilidades iban creciendo. A causa de ello no dudaron en realizar audiciones para distintos concursos musicales, y al ampliarse los márgenes de acción para la libre experimentación musical por las transformaciones estructurales manifestadas en parte por la nueva cultura juvenil, se constituyeron las condiciones para estimular la improvisación en las presentaciones.

En lo que respecta a la audiencia realizaron una interpretación más abierta, es decir, en muchos casos consistía en una serie de movimientos más o menos inconexos del cuerpo (“happenings”) según su interpretación emotiva de la música mientras consumían L.S.D. Para un sector de la audiencia, su exploración sónica fue la manifestación concreta de la influencia de las drogas, saliéndose de lo que típicamente realizaban las bandas de *rock* con extensos solos de guitarra e interjecciones (sonidos guturales) que se fundían.

¹³¹ De alguna manera se puede establecer que fue un líder carismático, aunque no encuadra del todo con lo propuesto por Weber ya que no existe una sumisión, pero sí un poder en función de la alta valoración de su formación artística y en la medida que dejó de representarlo fue reemplazado. Véase Weber, Max, (1979). *El político y el científico*, p. 85, Madrid: Alianza Editorial.

Este estilo peculiar de Pink Floyd captó la atención de una pequeña empresa discográfica interesada en producirles, la respuesta fue negativa pero aceptaron ser representados, mostrando una mayor conciencia de sus propias habilidades porque las *expectativas* sobre sí mismos iban en aumento y querían un sello discográfico que les ofreciera los medios óptimos para desarrollar su proceso creativo. En este marco, se asociaron con sus representantes evidenciando que si bien el desarrollo musical tenía una alta valoración también una base económica para sustentarlo, y a su vez, Waters al encargarse de formar una empresa comenzó a desempeñar un rol importante en la toma de decisiones por el carácter directo y la experiencia en el mundo laboral lo hizo el mejor negociante.

El aumento de las presentaciones no cesó y los vínculos con la contracultura fueron recurrentes, al ejecutar improvisaciones con algunos de los músicos del *rhythm & blues* y con la participación de poetas en los “happenings” se generalizó la idea que pertenecían al movimiento contracultural. Aunque compartían varias de las valoraciones, no consideraban que la ingesta de drogas fuera un elemento esencial para la expresión de su individualidad. La empatía con la contracultura iba vinculada con la liberación por medio de la música, pero para Barret no fue así, adoptó la ingesta de drogas como un estilo de vida que orientaba sus acciones en la cotidianidad y posteriormente en la *experiencia musical*.

Mientras las relaciones de sus representantes con un círculo fuera de las bandas de *rock* en ocasiones fue óptima porque la audiencia se parecía a la londinense, es decir, jóvenes universitarios con ganas de escuchar cosas nuevas en concordancia con la contracultura, esto no ocurrió así en todos lados provocando una falta de conexión con la audiencia y teniendo un efecto de desaprobación. La receptividad se limitó a un entorno con condiciones muy particulares expandiéndose cuando abrió el club UFO y con la masificación de la psicodelia para 1967 terminó por ampliar el horizonte musical de la banda, encaminada a largas improvisaciones combinadas con juegos de luces elaborados, conformando una audiencia muy receptiva.

Lo anteriormente expresado tuvo entre sus repercusiones para la banda el reconocimiento del dueño del club UFO, que con conocimientos sobre las técnicas de grabación les produjo el primer sencillo, empero la banda y los representantes junto con alguien de su círculo de relaciones más cercano consiguieron un contrato con la EMI, accediendo por el prestigio social otorgado por el trabajo hecho por The Beatles, es decir, por los instrumentos, técnicas y el amplio conocimiento tanto de ingenieros como de productores, proyectando que sus acciones en el proceso creativo con los medios adecuados podían ampliar su *consciencia artística*.

Con el contrato firmado con la empresa EMI, aumentaron las presiones para la banda y sobre todo para Barret, realizando las composiciones durante las giras, las partes básicas a partir de proyectar acciones a través de su conocimiento del lenguaje musical, contemplando alternativas para determinar la elección más congruente con lo que se quería expresar y en relación con el conocimiento del desarrollo musical de los otros miembros, la nitidez de las mismas se estructuraba al interactuar en las presentaciones y ensayos, así como los otros también en esas mismas condiciones desarrollaron un conocimiento sobre él, proyectando acciones compatibles con elementos sónicos y líricos que estaba constituyendo la banda, Wright afirmó en *Which one is Pink?* (2007): “Syd Barret hizo cosas con la guitarra que nadie soñó con hacer, lo cual me influyó y me hizo hacer cosas con el teclado que nunca había hecho”.

Esto infiere una *relación coejecutantes/creativa* en la que cada una de sus acciones son interdependientes y tienen las *expectativas* que el otro actúe en ese mismo sentido, presuponiendo un conocimiento musical y un desarrollo emotivo similar que hace posible la relación. El proceso interpretativo del otro también parte de las experiencias concretas y de los grados de actualización. Aun alargando una pieza musical se realiza una síntesis simbólica a partir del conocimiento del lenguaje musical y las acciones concretas del otro, explorando las potencialidades sonoras en la ejecución. En tal dinámica creativa se editó “Arnold Layne” y fue prohibida su emisión en todas las estaciones de radio al expresar:

Arnold Layne tenía una extraña manía
Coleccionaba ropa
De la cuerda bañada por la luz de la luna
Le quedaba bien.

Se muestra que ni en las estaciones piratas independientes de las valoraciones institucionalizadas por la BBC, el tema del travestismo se podía manifestarlo abiertamente. Eso los constituyó en símbolo de la contracultura, afirma Peter Jenner en *Saven age of the rock: Art rock. White Light, White Heat* (2007): “Lo que hacían era culturalmente y musicalmente distinto y radical”.

El efecto en la audiencia fue de aprobación desarrollando *expectativas* sobre el carácter transgresor, para el siguiente sencillo “See Emily Play” con letras surrealistas y música igual de innovadora pasaron de ser un grupo desconocido a uno conocido¹³². La validación de la audiencia codetermino que las directrices de la discográfica fueran encaminadas a una mayor libertad y

¹³² En muchas ocasiones se negaron a tocarla porque no deseaban ser considerados una banda de una sola canción y conllevó problemas con los promotores. Reflejando que la mayor valoración fue lo que querían expresar. Véase Mason, Nick, (2007). *Dentro de Pink Floyd*, Barcelona: Ediciones Robinbook.

designaron a Smith de productor, su relevancia estribó en incitar a la participación de la banda en todo el proceso creativo, lo cual facilitó la exploración de nuevas herramientas, afirma Mason:

Una vez nos hubimos percatado de su potencial, empezamos rápidamente a introducir todo tipo de elementos externos, desde la voz radiofónica que aparece en Astronomy Domine a los relojes al final de Bike. Este flirteo con la *musique concrete* no era para nada original —George Shadow Morton ya había utilizado una motocicleta en la canción de las Shangri-Las The Leads Of The Pack—, pero era una novedad relativa en esa época, y a partir de entonces se convirtió en un elemento habitual en nuestro proceso creativo¹³³ (2007: 71).

Al concordar Smith con la idea general de Pink Floyd en composiciones más elaboradas, se exploraron las distintas posibilidades con los medios disponibles, cada integrante agregó *loops*¹³⁴, tapes, *slides*, y los ecos a través de los instrumentos y amplificadores significando un desarrollo conjunto de las habilidades musicales. En el momento que desarrollaron tales acciones y realizaron proyecciones sobre los medios más óptimos, ampliaron su *consciencia artística* en la medida que participaban, señala Mason en *Saven age of the rock: Art rock. White Light, White Heat* (2007): «Syd fue responsable de la creación de “Interstellar Overdrive”, era una pieza improvisada y larga, no tenía letra y era atmosférica, había diferentes ideas musicales en una misma pieza».

La aportación de Waters con “Take up thy Stethoscope and Walk” elaborada durante las giras fue terminada con la participación de los otros, la experimentación del *feedback* de Barret estuvo en consonancia con los *riffs* del bajo. En cuanto al aspecto lírico sólo Barret con su mayor desarrollo de *consciencia artística* fue él único que tuvo la capacidad para expresarlo, por su desenvolvimiento temprano como poeta empleando las influencias literarias y la filosofía oriental en conjunción con las elaboraciones sónicas conformaron la fuerza emotiva del álbum.

Por el ambiente de experimentación que suscitó *The Piper at the Gates of the Dawn* decidieron reducir su margen de ganancia a cambio de aprender las técnicas y de las nuevas herramientas disponibles, reafirmando que sus más altas valoraciones eran directamente proporcionales con el desarrollo artístico en detrimento de los beneficios materiales. Probablemente, cuando terminaron el álbum aumentaron las *expectativas* sobre sí mismos y esto ascendió cuando la recepción fue óptima animándose a continuar experimentando. Fue esta alta valoración uno de los elementos que tensó la relación de Barret con el resto de la banda, debido a las presiones de la empresa

¹³³ George Morton fue un productor que empleó la *musique concrete* para generar sonidos acústicos, por medio de grabar voces, instrumentos y sonidos ambientales producidos por sintetizadores.

¹³⁴ Son un conjunto de *samplers*, es decir, una serie de sonidos que se repiten, en ocasiones por medio de tapes (cintas de audio).

discográfica para realizar más composiciones rentables. Barret consideró que era una limitación para su proceso creativo, lo que constituyó una pérdida paulatina de sentido y la continua ingesta de drogas afectó la calidad de las presentaciones, dando cuenta a los demás integrantes de la banda las condiciones de la salud mental de su líder. Tomando la decisión de incorporar a un quinto integrante, Waters se encargó de negociar con Barret, y Gilmour aceptó porque desde temprana edad asumió la actividad musical con seriedad.

La idea general fue limitar el margen de acción de Barret a compositor, mientras Gilmour asumiría la interpretación en las giras, el resultado fue lo opuesto a lo esperado, la condición mental no mejoró y se tensó la relación con Waters, ya que él asumió la negociación y Barret expresó su frustración en los ensayos¹³⁵. Al final decidieron simplemente no contar más con sus servicios llegando a un arreglo entre ambas partes.

En aquel momento la mayoría de su círculo social cercano tenía pocas *expectativas* sobre el grupo, pensaron que el proceso creativo estaba totalmente orientado por Barret, por lo cual tuvo la banda la necesidad de buscar a alguien nuevo que los representara y fue O'Rourke quien se comprometió al conseguirles giras, nuevos técnicos para reelaborar el sistema de luces y audio, pues cada vez iba aumentando la parafernalia que junto con la música ampliaba la fuerza expresiva, el resultado fue una audiencia receptiva ávida de dejarse sorprender por la experimentación. Durante ese periodo Gilmour internalizó el repertorio de Barret, posibilitado porque ambos tenían un estilo muy parecido, de hecho fue él quien le enseñó a tocar la guitarra a Barret, la experimentación con los pedales y los amplificadores para producir ecos, al igual porque ya tenía una amplia experiencia como músico.

Para la grabación del siguiente álbum las *expectativas* no fueron las mismas, Norman Smith no tenía confianza en la banda. En cambio, como lo explica Mason participaron todos y mantuvieron la exploración técnica y sónica:

Recuerdo que, había una atmósfera constructiva y de trabajo cuando estábamos en el estudio haciendo *A Saucerful Of The Secrets*. Todos queríamos estar implicados todo el tiempo, por lo que al crear un sonido de percusión teníamos por ejemplo a Roger aguantando un plato, David acercando el micrófono, Rick ajustando la altura, y yo dando el *coup de grâce*¹³⁶ (2007: 97).

¹³⁵ Mucho se ha especulado sobre las causas de su deterioro mental, algunas de ellas señalan el uso excesivo de las drogas, a las presiones de la banda, al estilo de vida y a que él mismo ya había presentado a principios de la década de los sesenta esquizofrenia, sin embargo, la presente investigación no cuenta con la suficiente evidencia para formular una hipótesis. Pero sí se puede estipular, que la banda se preocupó más por su carrera musical en lugar de la salud mental de Barret.

¹³⁶ Es un término francés que se fue adaptando al inglés británico, el cual tiene varias denotaciones y connotaciones pero en todas ellas refiere a la conclusión de una acción determinada. En este caso en particular, se puede inferir que es en relación a ponerle el

Al entretajerse acciones recíprocas para estimular el desarrollo del otro, cada uno se comprometió en participar de las más diversas formas, buscando nuevos *riffs*, efectos, en aprender a usar las herramientas electrónicas, en muchas ocasiones tenían al igual que Barret el *riff* principal y a partir de ello experimentaban, completando las ideas del otro como en “A Saucerful of the Secrets” la primera composición colectiva la cual partió de una idea de Waters y Mason, mostrando un cambio en la dinámica cuando anteriormente las ideas generales de las composiciones eran de Barret y Wright. Fue estructurada como una pieza de música clásica, en la conexión de las ideas sonoras aportaron tanto Gilmour como Wright, entretanto en la parte intermedia dieron cabida a la experimentación de cada uno de los instrumentos. Completando y desarrollando su *consciencia artística*, en el mismo sentido se observa “Set of the Controls Heart of the Sun”, las primeras versiones fueron desarrolladas en las presentaciones dándoles tiempo a cada uno de los integrantes para probar distintas posibilidades, indica que en la medida que tenían conocimiento y *expectativas* sobre el otro desarrollaron pautas comunes para realizar una síntesis simbólica. Waters fue mejorando la lírica, influenciado por poetas orientales y literatura proveniente de la ciencia ficción que exploraba la condición humana fuera de las limitaciones socialmente establecidas, conectando con sus propias experiencias y los ánimos sociales de 1968.

El prestigio de la banda aumentó, llevándolos a trabajar en el cine y con la experiencia de conectar la música con las imágenes distintos directores trabajaron con ellos, simultáneamente la BBC los contrató para improvisar en la transmisión en vivo de la llegada del hombre a la luna. Ese reconocimiento de su actividad desempeñada por los otros, la usaron para realizar su primer álbum doble, algo poco usual, aunque ya lo habían hecho tanto The Beatles como The Who, en ambos casos con una audiencia mucho mayor a la de Pink Floyd.

La realización de *Ummagumma* fue la transgresión de las estructuras hasta ese momento empleadas en el *rock*, tratando de adaptar algunos elementos de la música clásica con elementos electrónicos. Cada quien estuvo a cargo de sus propias composiciones, abriendo la oportunidad de elegir los medios más aptos y relacionarlos con su propio desarrollo musical, Wright conformó un sonido atmosférico evocando una profunda melancolía al igual que Gilmour, Waters concretó un desarrollo lírico cada vez más elaborado y asumió la experimentación con elementos electrónicos similar a Mason. Para el siguiente álbum el tema principal surgió de una relación infructuosa con el director de cine M. Antonioni, quien además de querer intervenir en todo el proceso creativo, también supone que su estilo musical no concordaba con el de la banda.

toque final a la obra musical. Véase Cambridge Dictionary [Página web], Consultado 1 de noviembre 2016, disponible <http://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/coup-de-grace>

Eso no los detuvo para seguir trabajando con ella al agregar elementos distintos a lo que originalmente se hizo, el desarrollo colectivo que estaban acostumbrados a realizar ya no estaba sujeto a las restricciones y valoraciones simbólicas (estéticas) de Antonioni, ampliando los márgenes de exploración y la capacidad de elegir entre las distintas alternativas en relación tanto del conocimiento como de su desarrollo musical¹³⁷. El proceso creativo se sujetó a un plan de conducta de cada uno en relación con los otros, posibilitando la comprensión de las acciones por la continua interacción tanto en la ejecución como fuera de ella, constituyendo una relación interdependiente de motivaciones, valoraciones, actitudes y emociones similares, de esa manera cada quien interpretó por medio de la ejecución musical la emotividad que deseaba transmitir el otro.

Esto supone una conformación de un marco de referencia sobre las motivaciones típicas que inspiraban las composiciones con elementos propios de su estilo musical, entrelazando la síntesis simbólica similar de cada uno en la medida que se situaban en el lugar del otro, ampliándose con experiencias y perspectivas similares de la actividad musical. Sin embargo, la insatisfacción de no tener los conocimientos adecuados para finalizarla según su propia *consciencia artística* hizo que pidieran a un antiguo colaborador y amigo de Waters su participación. Implica que el conocimiento del lenguaje de la música clásica no estaba ampliamente desarrollado en ninguno de ellos, y de manera paralela, consideraron que el conocimiento de él suficiente para reconocer los elementos que carecía la composición, porque el haber trabajado con Waters supuso una conexión con su síntesis musical.

El álbum fue bien recibido y la gira fue diseñada para ser amplia, se abocaron en el desarrollo escénico pero hubo necesidad de acortar la gira, debido a que Mason y Wright acababan de ser padres, sus motivaciones en ese momento estaban más vinculadas con la familia, las de Gilmour estaban más vinculadas con lo individual y musical.

Una vez terminadas sus vacaciones regresaron al estudio para trabajar en un nuevo material, las condiciones fueron distintas porque ellos se hicieron cargo de producir su material, concediéndoles una mayor libertad sobre la experimentación sónica y el uso de nuevas herramientas electrónicas. Al aumentar el reconocimiento a partir de sus trabajos, la empresa disquera fue más propensa a ampliar sus márgenes de acción, al igual la confianza que ellos

¹³⁷ Para Schutz el retomar un proyecto está vinculado con las experiencias que definen al individuo, por ende cuando lo deja y después lo retoma ha cambiado, tiene tanto mayor experiencia y una idea más clara de los medios adecuados para concretar sus fines. Por otro lado, cada una de las alternativas son igualmente válidas, sólo en la medida que explora cada una de ellas clarifica si están en concordancia con lo que desea realizar. Véase Schutz, Alfred, (1974). *El problema de la realidad social*, pp. 98- 99, Buenos Aires: Amorrortu.

tenían sobre sí mismos impulsó una exigencia sobre un cambio en la relación, es decir, la buena recepción de los trabajos que para la empresa significó un aceptable margen de utilidades, fue directamente proporcional al aumento de la libertad creativa en un grupo con una fuerte tendencia a explorar nuevas formas simbólicas. De ninguna manera quiere decir que para ese momento ellos asumieron la idea de ser autosuficientes, sino que las colaboraciones de técnicos e ingenieros marcaban una reducción en la distancia social entre ellos, por otra parte significó escoger al grupo de personas con las que querían trabajar, eso supuso que quienes colaboraran con ellos tuvieran una actitud similar a la exploración, así como un conocimiento de los elementos característicos sónicos de la banda haciendo posible la relación, algo más o menos similar a la situación con Geesin¹³⁸.

En *Meddle* desarrollaron la composición llamada “Echoes” a partir de ampliar el sonido de las notas, representó la maduración del trabajo colectivo, por lo cual el conocimiento sobre las acciones creativas de cada uno estaban en consonancia, con la elección de las distintas alternativas para mantener esa idea de amplificar sonidos, suponiendo que las motivaciones emotivas en relación con los elementos sonoros típicos de cada uno de los miembros fueron cada vez más semejantes, haciendo un proceso creativo más productivo y posibilitando el entrelazamiento de los sonidos amplificando las notas con las diversas herramientas en cada uno de los instrumentos, conformando una base rítmica, y atmosférica con los órganos y el piano, seguida por el cambio de ritmo marcado por la batería, y a su vez, el bajo como la guitarra con los *slides* y amplificadores estructuraban el sonido espacial, finalmente con el pedal *wah-wah*¹³⁹ aumentó la frecuencia de las notas en la parte intermedia, para estar en consonancia con los otros instrumentos.

Ahora bien, el desarrollo musical fue un fenómeno interdependiente con la relación de amistad estructurada hasta ese momento entre los miembros de la banda, Mason señala que las reuniones tenían cierta dinámica:

Las comidas de grupo eran el punto focal de todas las peleas, las decisiones políticas y darse de codazos para conseguir el mejor sitio. Ahora me compadezco profundamente de algunos desgraciados promotores y ejecutivos de las discográficas que nos llevaban a comer o a cenar. A menudo nos comportábamos fatal. Nuestros modales en la mesa, en general, no eran un problema, pero nuestra

¹³⁸ Las ideas sugeridas por el personal técnico a cargo de las sesiones fue limitado, sin embargo sirvió para que Alan Parsons los conociera y desarrollara un conocimiento sobre el estilo musical de Pink Floyd, elemento que coadyuvó posteriormente en el proceso creativo del álbum *The Dark Side of the Moon*. Véase último apartado a partir de la p. 116.

¹³⁹ Es un dispositivo que puede ser conectado a la guitarra y en la medida que es presionado aumenta la amplitud de las frecuencias altas y las bajas son recortadas. Cuando son bajas puede producir una voz humana, con una expresión muy similar a “gua” “gua”. Cabe destacar que existen una gran variedad de pedales y todos ayudan a manipular la saturación de sonidos produciendo efectos.

conversación trivial nos decepcionaba. Ocupábamos la zona intermedia de la mesa y desterrábamos a los extremos a cualquiera que no conociéramos o no nos importara para que hablaran entre ellos. Estimulados con el vino más caro que pudiéramos tomar, nuestra discusión se iba calentando, y a menudo estallaba en una pelea a gran escala. Para alguien de fuera podía parecer que estuviéramos a punto de disolver el grupo. El ejecutivo de la discográfica que nos pagaba la comida no sólo veía que no se podía permitir tales gastos, sino la perspectiva de que le acusaran de ser el responsable de la ruptura de la banda (2007: 122).

Lo anterior, muestra una acción concertada y regularizada en su comportamiento, cada uno suponía que los otros actuarían de igual manera, por otro lado indica la distancia social que mantenían con personas externas a su reducido círculo, actuando de manera conjunta para mostrar su aprobación y su menosprecio¹⁴⁰. Asimismo señala los márgenes de tolerancia cuando discutían, mientras que alguien con poco conocimiento sobre la misma le parecía una relación muy tensa para ellos era algo normal, disfrutando del hecho de provocarse, de rebatir los argumentos, a lo largo de su convivencia diaria sabían cómo orientar sus conductas sobre los otros y provocar determinadas acciones.

En términos generales, se puede estipular que los miembros de Pink Floyd en su proceso formativo como individuos lo hicieron por medio de la internalización del marco de referencia socialmente regularizado, y en el contexto de un creciente desarrollo industrial la capacitación de la mano de obra calificada amplió los márgenes de acciones y funciones a desempeñar por los individuos, entre ellos la vinculación del desarrollo personal en relación con el académico. A su vez, esta ampliación conllevó a la formación de personalidades no del todo concordantes con lo socialmente establecido y con un alto grado de valoración a actividades artísticas.

El entorno les fomentó a desarrollar habilidades en tal ámbito porque las valoraciones sociales las consideraban complementarias. La identificación y significación con el lenguaje musical socialmente aceptado no se concretó del todo, sino fue con la tradición musical afroestadounidense pero al estar inmersos en el desarrollo de su proceso formativo y con las expectativas sobre ellos tardaron en elegir lo significativo en relación con sus propias motivaciones, así como determinar los medios más óptimos para concretarlo. Por eso mismo, el desempeño de la actividad musical en algunos casos no fue tomado en principio del todo en serio y sólo cuando tuvieron mayor conciencia la pusieron por encima de lo académico.

¹⁴⁰ El director de cine Alejandro Jodorowsky relata que para 1975 él había concebido la idea de realizar *La duna* y quería contratar a Pink Floyd para los roles protagónicos, ellos al parecer no mostraron mucho interés causándole frustración al director. Véase Teledocumentales, (2013). *Jodorowsky's Dune*. [Video online] Disponible en: <http://www.teledocumentales.com/jodorowskys-dune/> [30 de agosto 2015]

Un ejemplo fue el constante cambio de la formación de la banda hasta la llegada de Barret, estableciéndose una dinámica de grupo en la cual él asumió el liderazgo por su mayor conocimiento y capacidad creativa, al igual consideró las posibilidades de la banda por medio de la interacción con los otros, observando sus habilidades musicales y una emotividad acorde con la suya, encontrando en Wright su socio musical para la exploración sónica, mientras tanto Mason y Waters mostraron un ímpetu en ese mismo sentido.

Los miembros de Pink Floyd al constituir un marco de referencia interno de los aspectos emotivos típicos en relación con elementos sonoros típicos, posibilitaron una síntesis musical hacia una misma dirección, cada uno proyectaba ideas a partir del conocimiento musical y lo entrelazaba con sus propias experiencias significativas así como la de los otros, desarrollando una interdependencia sobre las *expectativas* generadas durante las interacciones. Por lo tanto, el aumento de la *consciencia artística* está vinculado con la síntesis simbólica y la manera en que experimenta el mundo el compositor. En este caso en específico, el desarrollo de cada uno de los miembros fue interdependiente.

La participación colectiva en la elaboración se presentó en una fase temprana en el primer álbum, a pesar de que Barret compuso la mayoría de las canciones los demás participaron y conocieron las distintas herramientas al igual que las técnicas, el resultado fue una gran valoración por el desarrollo musical por encima de otras actividades y marcó la pauta de la dinámica interna. De ese modo, la aceptación de la audiencia por una parte les hizo adquirir mayor confianza y libertad creativa, al mismo tiempo aumentó las presiones sobre Barret que combinado con un estilo de vida basado en la ingesta de drogas perdió el sentido de la actividad musical, pensando que esta se limitaría bajo las primicias de la rentabilidad. Con su salida el equipo de producción pensó en composiciones convencionales y dejando la experimentación, sin embargo, esto no fue así, elaborándolas con esa actitud transgresora porque cada uno de ellos mantuvo las motivaciones y las *expectativas* por el desarrollo de su propia *consciencia artística*. Por eso la incorporación de Gilmour fue rápida, el dominio del repertorio de Barret estaba en concordancia con el estilo musical que él mismo le había enseñado años antes, al ejecutar de manera constante sus composiciones fue internalizando el marco de referencia, las habilidades de los miembros y así su desarrollo musical fue interdependiente con ellos.

Asimismo la productividad y la proximidad en la actividad musical fue de manera simultánea con la relación de amistad que había, haciéndolos copartícipes de las más diversas situaciones en las cuales manifestaban la reciprocidad del grupo, la animosidad, la manera de relacionarse con otras personas, la complicidad y las expectativas sobre los otros, mientras quien estaba fuera de su

círculo parecía una complicación no conocerlos, tanto porque eran individuos que les gastaban bromas como no tenían idea de los márgenes de tolerancia entre ellos, lo cual al parecer le causaba placer a la banda.

El desarrollo de los lazos de amistad y musical aumentó la validación de diversos sectores, en el caso de la empresa discográfica la ampliación de los márgenes de acción en el proceso creativo fue directamente proporcional a las utilidades generadas. Por ende, la empresa discográfica le era conveniente que las *expectativas* de la audiencia se concretaran al proporcionar los medios disponibles para la exploración sónica de Pink Floyd. En la medida que tenían mayor conocimiento de las técnicas de grabación y de las distintas herramientas disponibles cambiaron la dinámica de la relación con los ingenieros, técnicos y productores, reduciéndose la distancia social de la relación, condicionando a que el personal conociera la dinámica grupal en el proceso creativo para sus aportaciones.

Por otro lado, las continuas presentaciones, el conocimiento general del lenguaje musical, la necesidad expresiva en un ambiente con una tendencia a la libre experimentación generó una síntesis simbólica distinta a los típicos grupos de *rock* hasta ese momento, vinculándola con las proyecciones de luces y entre sus efectos un equipo de técnicos que trabajara de manera conjunta para la elaboración de puestas en escena en concordancia con lo expresado musicalmente. Se puede presuponer un plan de conducta en el escenario de los elementos empleados en coordinación con las acciones de la banda, formando un entramado de acciones interdependientes definida por la expectativa de que cada quien cumpliera una función determinada a partir de los medios y el conocimiento disponible.

3.3 Las presentaciones en directo del álbum *The Dark Side of the Moon*¹⁴¹.

El propósito general del apartado es observar las acciones socioemocionales típicas colectivas de la audiencia en la *experiencia musical*, para después analizarlas en el siguiente apartado en relación con el álbum. Fue elaborado a partir de una serie de grabaciones de audio apócrifas, videos en la misma condición y videos calificados como oficiales. Se recurrió a la prensa escrita y a las impresiones de algunos miembros de la banda como de colaboradores.

¹⁴¹ Asimismo, se intentó complementarlo con una serie de entrevistas enviadas a diversos clubs de fans en Inglaterra vía internet, con el único requisito de haber asistido a los conciertos entre 1973 y 1974. Aclarándoles el objetivo de la investigación y la institución académica de procedencia, sin embargo, fue una mínima cantidad de entrevistas que fueron contestadas, además de ser sus respuestas escuetas. Las preguntas formuladas fueron las siguientes: ¿Cuáles eran tus expectativas sobre la presentación? ¿Cuál fue tu reacción durante la presentación? ¿Cuáles son los elementos musicales y líricos de Pink Floyd con los que te identificas?

Antes de hablar propiamente de las presentaciones, es conveniente destacar de manera breve la idea general por la que se elaboró *The Dark Side of the Moon* (porque el desarrollo propiamente analítico se trata en el apartado subsiguiente). Surge de la idea colectiva de la banda sobre las presiones de la vida moderna, las cuales desde su perspectiva se manifestaban en el trabajo, el tiempo, el dinero, la aniquilación de la humanidad por medio de la guerra y la locura, en palabras de Roger Waters en *The making of The Dark Side of the Moon* (2003): “Expresa una empatía política, filosófica y humanitaria que tenía que salir”. Todo lo anterior se manifiesta en las composiciones siguientes: “Speak to Me”/“Breathe”, “On the Run”, “Time”, “The Great Gig in the Sky”, “Money”, “Us and Them”, “Any Color You Like”, “Brain Damage” y “Eclipse”¹⁴².

En cuanto a lo que compete propiamente a este apartado, la primera presentación fue el 20 de enero de 1972, la cual presentó varios problemas descritos en un artículo para el *New Musical Express*, señalando que no consiguieron la fusión de los efectos con la música. Gilmour gritó en más de una ocasión para que ajustaran el sonido y así comenzó la presentación de un proyecto inacabado. De manera simultánea, las torres de luces producían un resplandor que molestaba a la vista, la sala quedaba completamente iluminada por momentos. El sonido volvió a fallar cuando tocaban “Money”, Gilmour corrió hasta la mesa de controles para intentar solucionarlo. Mason, Wright y Waters se fueron del escenario. La primera fecha de su gira británica había terminado, y los jóvenes del recinto gritaban y empujaban para que salieran de nueva cuenta¹⁴³.

Las cosas cambiaron en su presentación el 28 de junio de 1972, trabajaron de manera ardua en las composiciones, en el sonido y efectos. Esforzándose en conseguir la combinación entre tecnología y la musicalidad para darle mayor fuerza expresiva a su nuevo proyecto. Comenzaron con “Careful with that Axe, Eugene” y “Set of the Controls Heart of the Sun”¹⁴⁴, después un sonido palpitante pregrabado invadió el sistema de altavoces de la sala, el sonido del órgano construido de manera suave de repente se disparó; las luces justo detrás del equipo se levantaron como un ascensor. Asombraron al público de casa, ya fuese a partir de ritmos fáciles hasta con *riffs* más sofisticados provenientes del *jazz*¹⁴⁵. Sin embargo, las piezas no fluyeron del todo bien como en

¹⁴² Véase ficha técnica completa sobre el álbum p. 143.

¹⁴³ Véase Stewart T., 1972. “Caos eléctrico: pero sólo en grande” [en línea], *New Musical Express*, 29 de enero, consultado: 14 de septiembre 2015, <http://www.brain-damage.co.uk/concerts/pink-floyd-dome-brighton-january-20th-1972.html>.

¹⁴⁴ Para ambas composiciones existe material audiovisual el cual fue consultado. El recinto estaba totalmente lleno, la audiencia estaba compuesta por jóvenes de los veinte años en adelante de ambos sexos. La distancia entre el escenario y los mismos era poca, tenían una actitud muy reservada, sólo cuando se generaba alguna tensión dentro de la progresión de las canciones con el solo de guitarra, o con los sonidos atmosféricos producidos por los teclados la audiencia sonreía, algunos se paraban, otros aplaudían. Véase Pink Floyd,(2014). *Careful with that Axe, Eugene*. [Video online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=b72l7TwsvBE> [13 de septiembre 2015] Pink Floyd, (2012). *Set of the Controls Heart of the Sun*. [Video online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ruKTNVGNjSA> [13 de septiembre 2015]

¹⁴⁵ En el material de audio se aprecia que la parte lírica fue completada y la música en “Speak to Me” sólo contenía el efecto de las palpitaciones, aun no se le agregaban la mezcla de efectos de las otras canciones. “Time” estaba casi terminada, sólo restaba los sonidos de los relojes, tic-tacs y alarmas. Pero “On the Run”, “The Great Gig in the Sky” y “Us and Them” no estaban cerca de ser

“Us and Them”, la parte del órgano de la iglesia se imponía de repente más que una continuación del tema, la armonización entre Wright y Gilmour era cuasi-religiosa, esto se hizo más evidente a la mitad cuando se escuchó: "Que el Espíritu Santo te llene". Otras veces, en el sistema cuadrafónico, profesaban otros sentimientos pero el sonido poco claro provocó la confusión de la audiencia.

En cambio para su concierto del 22 de septiembre de 1972 en la ciudad de Los Ángeles la audiencia fue más receptiva¹⁴⁶. Al comenzar con los latidos del corazón muchos gritaban y aplaudían al ritmo de las palpitations, las luces del escenario iban al ritmo de la composición hasta quedar todo el lugar iluminado al comienzo de “Breathe”, para “Money” los efectos del sonar de las monedas y la máquina registradora estaban presentes, el solo de guitarra sonaba diferente pero la audiencia hacia exclamaciones de aprobación, aplaudía y al terminar “Eclipse” una ovación más emotiva se escuchó que unos meses antes en Inglaterra.

Cabe recordar que para el año siguiente había sido concluida la grabación del álbum, la EMI organizó la presentación en el Planetarium de Londres, pero la banda no asistió porque no se empleó el sonido cuadrafónico. La primera impresión de la prensa fue de desconcierto, señalado en un artículo escrito por Roy Hollingworth para *Melody Maker*:

Era como estar en un huevo de hormigón hueco. El huevo se llenó y las luces se atenuaron. Risas de un lado [...] Y entonces empezó [...] El fuerte golpe, el sorprendente latido de un corazón llenaba la oscuridad, creciendo en volumen e intensidad hasta que se metía por todo el cuerpo (Mason, 2007: 140).

La gira en Estados Unidos en 1973 fue preparada de manera más detallada, reclutando de nuevo a Arthur Max en la Iluminación, por su experiencia de arquitecto y operario de iluminación consiguió que el escenario rindiera lo mayor posible, en “Echoes” con el ballet de Marsella añadió luces, proyecciones de un ambiente soldador atrás del escenario, instalando un equipo necesario, poniéndose personalmente una máscara durante las presentaciones y guantes para aportar el efecto de las chispas auténticas de la soldadura del argón. En cuanto al equipo de luces, incorporó torres hidráulicas empleadas para cambiar las bombillas de las fábricas, las adaptó para transportar hileras de focos. En los conciertos, si el escenario lo permitía, se dividía en seis

concluidas, la primera era pura improvisación muy al estilo del *jazz*, la segunda solo suena el piano, algunos efectos de fondo y no contaba con la parte vocal. La tercera, como lo señala la crónica aun no eran del todo claro los efectos. En cuanto a la audiencia estaba a la expectativa, no habían aplausos, gritos, silbidos antes de que comenzara la presentación, sólo al finalizar hay una ovación generalizada. Véase Pink Floyd, *Eclipse by the dome* [audio] Londres: The Godfatherrecords, 1972, flac. son. [180 minutos aprox.]

¹⁴⁶ Véase Floydian Waters, (2014). Pink Floyd live shows [1972/1977]. [Video online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=mVqJhaO3nAw> [13 de septiembre 2015]

secciones, cada una de las cuales podía elevarse seis metros y luego girar hacia adelante; también había una cortina de vapor enfrente; se echaban chorros del mismo para oscurecer el escenario y al comenzar la presentación desaparecía, por detrás se elevaba el escenario con el grupo interpretando.

Un claro ejemplo fue el concierto del 17 de marzo en Radio City Music Hall de Nueva York, Jeff Dexter¹⁴⁷ relata:

La entrada al escenario era alrededor de la 1 am, en una elevada plataforma que los transportaba al otro nivel del escenario, todo aquello se materializó. Las desalineadas deidades hippies en medio del humo de colores ondulantes, las luces encendidas y un sistema de veinte altavoces que transmitían el latido del corazón y el sonar de los relojes de *The Dark Side of the Moon* (Blake, 2008: 207).

De manera similar fue su presentación del 24 de marzo en Atlanta, el juego de luces estaba sincronizado con cada sonido, al comienzo de “When You’re In” con un sonido totalmente espacial (al estilo *The Dark Side of the Moon*) los gritos de una parte de la audiencia no se hicieron esperar mientras que otro sector aun estaba con una actitud más reservada, el humo invadió el escenario poco a poco hasta ir descendiendo lentamente hacia la audiencia. Los flashes de los fotógrafos se hicieron presentes, al mismo tiempo que los asistentes estaban muy atentos a lo que estuviera próximo a suceder en el escenario.

La banda mantenía una actitud sosegada, concentrándose en ejecutar de la mejor manera posible, poco les importaba entablar un diálogo con la audiencia más allá de la ejecución misma de sus composiciones. Al iniciar “Echoes” el juego de luces se apagó quedando toda la sala sumergida en la oscuridad, sólo pudiéndose escuchar una nota producida por el piano de Wright, mientras la audiencia estalló en júbilo. El juego de luces comenzó a encenderse lentamente. Al iniciar “Speak to Me” los gritos inundaron el recinto, para cuando se escucharon los efectos de los relojes, el *riff* del bajo, los *slides* de la guitarra, las percusiones y el suave sonido del teclado estaban completamente extasiados¹⁴⁸.

De regreso a Inglaterra tocaron dos noches seguidas en el Earl’s Court en el mes de mayo, iniciaron con “Set of the Controls Heart of the Sun”, “Careful with that Axe Eugene”, “Echoes” y después *The Dark Side of the Moon*. Ensayaron lo suficiente para que sonora más compacto el

¹⁴⁷ Participó en las giras de 1973 a 1974 como Disc-jockey.

¹⁴⁸ Véase Andrea Bonanni, (2013). *Pink Floyd Super 8: Municipal Auditorium, Atlanta 24 march 1973*. [Video online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=XsmjbKJvQ4w> [24 de noviembre 2014]

álbum, le agregaron más efectos y en algunos casos alargaron las canciones¹⁴⁹. Añadieron más elementos al escenario, como un avión de casi cinco metros iluminado al descender por un cable por encima del público para el final de “On the Run”, una pantalla circular en el fondo del escenario donde se proyectaban películas para “The Great Gig in the Sky” y animaciones para “Time”. Bombardearon a la audiencia con luces enceguecedoras, flamantes gongs¹⁵⁰ y una gran cantidad de hielo seco industrial.

A la banda se le exigió un sencillo a lo cual se opusieron porque fracturaba la conceptualidad del álbum. Pero fue Jeff Dexter después de observar la reacción de la gente que opinó sobre que “Money” sería un buen sencillo. La compañía disquera lo consideraba un tema muy largo y querían recortarlo, la banda lo rechazó y después de unas arduas negociaciones terminó por salir en su versión original el 7 de mayo de 1973¹⁵¹. Para finales de ese mes llegó al número 26 en las listas de popularidad, alcanzando el número 13 para el próximo mes.

Mason opina que la aceptación generalizada de la audiencia fue porque:

Las letras eran profundas, y tenían una resonancia con la que la gente podía identificarse fácilmente; además, eran lo suficientemente claras y simples para que las entendieran las personas que no hablan el inglés como lengua materna, lo que debe haber sido una de las claves de su éxito internacional. Y la calidad musical, encabezada por la guitarra de David y los teclados de Rick, estableció el sonido fundamentalmente de Pink Floyd. Nos sentíamos cómodos con la música, que había tenido tiempo para madurar y gestarse, y evolucionó con las diversas actuaciones en directo —más adelante tuvimos que dejar de presentar nuestra música de manera anticipada en directo, ya que la calidad de los equipos de grabación que se pasaban a escondidas en los conciertos se acercaba casi al nivel de los estudios (2007:142).

Sobre lo anteriormente mencionado por Mason, se puede plantear de manera somera que la aceptación generalizada del álbum por parte de la audiencia de Pink Floyd se relacionaba con el entrelazamiento de los elementos musicales y líricos que manifiestan la manera en que los individuos se experimentan alrededor de las presiones de la vida moderna. De tal manera, que la audiencia relacionaba las situaciones, valoraciones y percepciones que vivían en su cotidianidad

¹⁴⁹ Fue elaborada a través de las impresiones de Mason sobre aquellos conciertos. Véase Mason, Nick, (2007) *Dentro de Pink Floyd*, p. 141, Barcelona: Ediciones Robinbook. Así como material de audio. Véase Pink Floyd, *Sunshine in the Sunshine* [audio] Londres: Harvested, 1973, mp3 son [158 minutos aprox.]

¹⁵⁰ Disco metálico que se percute con un mazo. El sonido es de alta y baja intensidad.

¹⁵¹ Debido a la Guerra del Yom Kippur la industria discográfica mantenía la idea de producir música comercial, para mantener alto el consumo. De a poco comenzó a afectarles a las compañías, tuvieron como estrategia en sólo editar a los grandes vendedores de cada marca.

con cada una de las composiciones. Es decir, que uno de los elementos a considerar en los términos de la relación entre la banda y su audiencia estaba en razón de la similitud en que experimentaban el mundo.

Un segundo aspecto a destacar en cuanto a lo dicho, es que la elaboración del álbum fue un proceso interdependiente entre las presentaciones y las sesiones de grabación. Debido a ello, la banda, con base en su *consciencia artística* de los aspectos musicales, efectos de sonido y líricos supo en cuáles aspectos debía trabajar para la conceptualidad del álbum. A su vez, las presentaciones previas a la concreción del mismo sirvieron para ensayar los elementos teatrales con el propósito de relacionarlos con la parte musical y ampliar la fuerza expresiva.

En cuanto a lo que refiere específicamente a la aceptación generalizada, el aumento de la demanda del álbum alargó la gira para el año siguiente, un claro ejemplo de ello fueron las presentaciones en Francia, aquella audiencia estaba ávida de escucharlos en vivo porque sabían de la calidad de las presentaciones, pero la banda ya comenzaba a dar señales de agotamiento, el propio Wright admitió tiempo después: “nos dimos cuenta que Pink Floyd estaba transformándose en un producto”¹⁵² (Schaffner, 2005: 185).

¹⁵² El impacto masivo del álbum *The Dark Side of the Moon* implica un nuevo problema de investigación, que por las condiciones de tiempo y de la falta de evidencia empírica sólo se mencionara de manera breve. Uno de los efectos que se presta para el análisis es que, al ampliarse de manera exponencial la audiencia indicó que las características de la misma fueran heterogéneas, por una parte y que la empresa discográfica, junto con los promotores musicales explotaran tal hecho para generar mayores utilidades.

De este modo, se puede suponer que no tenía las mismas *expectativas* y conocimientos de la audiencia habitual sobre la banda; sin embargo, probablemente estaba posibilitada a interpretarlos porque habría que considerar que esta nueva audiencia que se integró, también era parte de su generación o próxima a ella. Por eso mismo, se infiere que tenía un conocimiento del lenguaje musical (el *rock* en particular) propio de la época, el cual en términos generales mantuvo la tendencia a la experimentación de maneras diversas mencionadas en el capítulo anterior. Asimismo, como se ha mencionado en el presente apartado, la relación estaba codeterminada por el elemento lírico, que refiere a la manera en que los individuos se experimentaban en la vida moderna, debido a ello la audiencia lo vinculaba con sus experiencias cotidianas.

Esto indicaría que las motivaciones generales de la audiencia que se integró eran similares a la habitual y no se modificaron los términos de la relación. Empero, como lo expresó el propio Wright, sentían que cada vez más se convertían en un *producto*; esto puede ampliarse si citamos a Waters quien afirma en *Saven age of the rock: Art rock. White Light, White Heat*:

Se supo que yo estaba cada vez más descontento con los públicos numerosos. El público crecía de manera exponencial y yo sentía que todo se salía de control. Sentía que el negocio se apoderaba de nosotros. Me sentía cada vez peor cuando el público gritaba durante dos horas, en vez de escuchar lo que tocábamos (Whately, 2007).

Al tener en cuenta esta perspectiva, los términos de la relación se modificaron porque no toda la audiencia manifestó la capacidad de apreciar los elementos puestos en escena, sino que sus expresiones emotivas no iban en concordancia con lo típicamente experimentado por la banda con su audiencia habitual. Es decir, las *expectativas* de la banda sobre su audiencia no fueron las mismas y ello produjo una falta de aproximación entre ambos. En cuanto a las *expectativas* de la nueva audiencia que se integró, no quedan muy claras cuáles eran, dado que sus acciones eran muy emotivas, lo cual hace suponer que estaba habituada a expresar de igual manera su emotividad en las distintas relaciones en que participaba, y a su vez, esto reducía los términos de la relación y los contenidos de la misma.

Finalmente, cabe destacar el papel de la empresa discográfica; esta última, en razón de obtener utilidades, fue ampliando los márgenes de acción de la banda en cuanto a la experimentación (en la medida que el material producido le generaba ingresos aceptables). En ese sentido, no coaccionó su proceso creativo; por ello, proporcionó el personal de producción y las herramientas necesarias para que siguiera su desarrollo musical Pink Floyd. Pero esto no se mantuvo así en todos los aspectos, ya que como se mencionó anteriormente, la discográfica exigió un sencillo para promocionar el disco y aunque finalmente terminaron negociando el formato del mismo (la banda no accedió a reducir la versión original de “Money” para que se ajustara a los criterios institucionalizados

Al reemprender la gira, incorporaron nuevos temas como “Shine on You Crazy Diamond” inspirada en Barret, “Raving and Drooling” y “Gotta be Crazy”. La temática de ambas fue en contra de la tendencia de la industria musical, en especial la segunda; “Usted ha conseguido mantener a todos vendiendo esta mierda.” Con *riffs* en el bajo al estilo de “One of These Days”, solos de guitarras interminables y con una atmosfera más densa producida por el teclado.

Antes de comenzar las presentaciones estuvieron ensayando arduamente, agregaron proyecciones para “Us and Them”, “Brain Damage” y “Eclipse”. La audiencia llenó cada recinto, un ejemplo fue la del 24 de junio de 1974 en París. Antes de iniciar algunos aplaudían, otros silbaban y con el primer latido del corazón la emoción fue aumentando, los gritos no se hicieron esperar y la gente comenzó a aplaudir de nuevo al ritmo de “Speak to Me”. Las voces de a poco sonaron por todo el lugar, los *slides* de la guitarra, el golpeteo de la batería y el sonido vibrante del sintetizador provocó alaridos en la audiencia, aumentando la tensión al escucharse los pasos frenéticos de “On the Run”. Para terminar con una gran explosión de un avión sobre el escenario, la música se hizo tangible y la euforia en el público fue total. El sonido hipnótico de “Time” preparó a la audiencia para sonidos más intensos en “Money”, provocando una gran ovación solamente superada al final de “Eclipse”, los aplausos no dejaban de sonar, a la vez que coreaban sin cesar: “Pink Floyd, Pink Floyd” por varios minutos y sólo fueron apaciguados al sonar “One of These Days”¹⁵³.

La cantidad de ventas no dejó de aumentar repercutiendo en las relaciones de los miembros de Pink Floyd¹⁵⁴ y en la calidad de sus presentaciones. En Wembley varios de los efectos no salieron a tiempo, el sonido no transmitió la misma frescura. La reacción de la prensa no se hizo esperar, el artículo de Nicholas Kent publicado por el *New Musical Express*, hizo fuertes críticas sobre el

de las radiodifusoras), ello sugiere que, en la medida que se dio cuenta [empresa discográfica] del potencial aún no explotado de la banda, durante las giras de amplia convocatoria, decidió promocionar el disco.

De manera que esto condicionó de forma indirecta los términos de la relación entre la banda y la audiencia, en un primer momento para la difusión del álbum y con ello el aumento de las presentaciones en las giras. En este punto lo más pertinente es detenerse, sólo para plantear que, si la difusión amplia del disco se basó en cierta medida en el sencillo, en cuanto a la nueva audiencia, esto pudo haber tenido entre sus consecuencias la reducción de las *expectativas* hacia la banda a una sola composición y no a la totalidad de las composiciones del álbum. Aunque esto puede ser fácilmente refutado por el número de álbumes vendidos —aproximadamente es de 30 millones—, mayor al número de sencillos vendidos de “Money” (10 millones), pero sí indica que la nueva audiencia se interesó en un inicio por un tema en particular, por lo cual se puede presuponer que desconocía de manera general la idea conceptual del álbum, el estilo musical de Pink Floyd, la conexión con los elementos teatrales y la emotividad típica expresada en los conciertos. En consecuencia, la adecuación y el conocimiento concreto de todos estos aspectos mencionados los fueron adquiriendo *a posteriori*, pero por la poca evidencia empírica hallada, esto no fue así del todo, y la relación con la audiencia se modificó a tal grado que la conexión fue más difícil de desarrollar y esto serviría varios años después como fuente de inspiración para el álbum *The Wall* de 1979.

¹⁵³ Pink Floyd, *Shine on Paris* [audio] Paris: Highland, 1974, mp3 son. [122 minutos aprox.]

¹⁵⁴ La vida marital de Mason y Waters comenzó a resquebrajarse, Gilmour, se casó después de cuatro años de noviazgo, Wright se mantuvo entre actividades filantrópicas y organizando grandes fiestas.

aspecto físico de Gilmour y la poca inventiva de Waters, enfatizando una audiencia tan aburrida que algunos dormían¹⁵⁵.

3.4 Análisis de la relación entre el compositor y el oyente a partir de *The Dark Side of the Moon*.

El presente apartado tiene el propósito de analizar los procesos en los cuales se construye la relación entre el compositor/oyente, la influencia del entramado social a partir de un análisis lírico de las canciones que muestran cómo se experimenta el mundo, para vincularla tanto con la síntesis musical como la teatral para establecer la constitución de la fuerza emotiva y las experiencias significativas que dotan de sentido la relación.

Al iniciar la década de los setenta, los ánimos sociales de las nuevas generaciones se modificaron, porque las aspiraciones no se concretaron y en contra sentido a las valoraciones que conformaron la contracultura juvenil, surgió un ambiente de radicalización, dogmatización y confrontación. Además, la crisis económica de 1972 disminuyó la producción y aumentó el índice de desempleo, para posteriormente tensarse más las relaciones de la política internacional con la Guerra del Yom Kippur¹⁵⁶, estructurando un pesimismo trasladado en la actividad musical.

Algunas agrupaciones musicales realizaron críticas al sistema imperante y a los líderes radicales que encabezaron el movimiento contracultural; The Who lo hizo con “Won’t Get Fooled Again”, al apuntar:

Y los hombres que nos alentaron
Sentados en un juicio errado
Ellos deciden y la escopeta canta la canción
Voy a quitarme el sombrero
Ante la nueva constitución
Tomo un arco para la nueva revolución
Sonrió y hago muecas por los cambios alrededor
Tomo la guitarra y la toco
Al igual que ayer
Y voy a ponerme de rodillas y rezaré
No nos dejaremos engañar otra vez.

La desconfianza fue una actitud que comenzó a desarrollarse rompiendo con la identificación, la reciprocidad y la empatía por quienes los representaban, cada vez más había un distanciamiento social con los nuevos líderes al adoptar las prácticas tradicionales que en principio combatieron.

¹⁵⁵ Véase Kent, N, 1974. “El coloso Floyd: camino a 1984” [en línea], New Musical Express, 23 de noviembre, consultado: 14 de septiembre, <https://geirmykl.wordpress.com/2015/04/10/article-about-pink-floyd-from-new-musical-express-november-23-1974/>.

¹⁵⁶ Estalla un 6 de octubre de 1973 enfrentando a los israelíes con el mundo árabe lo cual tensó el panorama internacional. Debido a que Estados Unidos apoyó a Israel y el mundo árabe en respuesta redujo la producción del petróleo, provocando una inestabilidad económica por el aumento del precio del crudo y la escasez del mismo.

Otras agrupaciones como Black Sabbath con un sonido potente e industrial, influenciada en sus composiciones por las escasas oportunidades para los jóvenes de los estratos sociales más bajos, no dudaron en continuar esa actitud crítica; el bajista Terrance Butler recuerda en *The making of Paranoid*:

Tenía que ver con el futuro del mundo, con la contaminación y esas tonterías de la época; el rollo hippie. Veía que había muchas cosas que iban mal en el mundo y nadie hablaba de ellas, ya nadie se acordaba de Bob Dylan, nadie hablaba de lo que yo quería hablar, de política. Así que eso era lo que me inspiraba (Longfellow, 2010).

Sin el “espíritu libre”, el optimismo y la colectividad de la década anterior se desencadenó una fractura en las aspiraciones que fueron símbolos de toda una generación. La industria discográfica también contribuyó a mantener esa animosidad, adoptando algunos elementos del nuevo marco de referencia emotivo para explotarlo y obtener un amplio margen de utilidades, y con la guerra la escasez de las materias primas para producir los vinilos¹⁵⁷, se profundizaron las directrices en ese sentido, basándose en la venta de sencillos, reduciendo la libertad creativa y explotando lo más posible el material discográfico.

En ese contexto, Pink Floyd estaba trabajando con su nuevo material en 1972. La idea construida colectivamente sobre las presiones de la vida moderna que imposibilitaban el desarrollo humano, era la base de dicho proceso creativo sobre del cual Mason menciona:

Comparado con el enfoque bastante poco sistemático de nuestros anteriores álbumes, que a menudo habían sido diseñados con un aire de desesperación más que de inspiración, esta manera de trabajar parecía bastante más constructiva. El hecho de seguir teniendo discusiones de grupo sobre los objetivos y aspiraciones del disco ayudó a estimular el proceso. Utilizando las letras específicas que Roger había concebido, la música se desarrolló en el estudio durante los ensayos (y, posteriormente, a lo largo de las sesiones de grabación). Esto le dio a Roger la oportunidad de descubrir cualquier laguna en la música o las letras y de crear fragmentos para llenarlas (2007: 124).

Esto implica que la banda tenía un plan sobre el proceso creativo, al vincular las experiencias significativas que nutrían la construcción del álbum mostraron que la *consciencia artística* estaba en una fase más madura e interdependiente. Es decir, a lo largo de su trayectoria individual, cada uno fue internalizando el conocimiento musical que a partir de las interacciones con los otros fue moldeando su personalidad, como marco de referencia típico de la emotividad, posibilitado al compartir experiencias significativas y vinculándolas con los símbolos sonoros, realizando

¹⁵⁷ Véase Sierra i Fabra, Jordi, (2003). *La era del rock (1953-2003)*, pp. 264-265, Madrid: Espasa.

proyecciones mentales sobre los mismos y orientándolos con la finalidad de expresar algún tipo de emotividad, determinando las posibilidades sónicas en relación con los medios disponibles.

Las *expectativas* de cada miembro de la banda estaban en concordancia; por eso, cuando presentaron por primera vez un trabajo aún en proceso de elaboración, supieron lo lejos que estaban de concluirlo, causando en un primer momento una gran frustración, y a su vez, un impulso para continuar trabajando. Fue durante las sesiones en el estudio y las continuas presentaciones a lo largo de ese año que terminó por concluirse ese proyecto, en la obertura elaborada en “Speak to Me” (“Háblame”) suena el latido del corazón y se escucha el llanto de un bebé simbolizando el nacimiento, al mismo tiempo suenan los relojes, el caer de las monedas, gritos y risas simbolizando las presiones de la vida diaria, mientras una voz de fondo dice; “He estado loco durante malditos años, absolutamente años, he estado al borde durante años, he estado trabajando duro”, para enunciar una relación entre la vida moderna y la locura.

En relación con la parte inicial de “Breathe” (“Respira”) surgió de un acorde proveniente del *jazz*, produciendo un sonido melancólico que estuvo trabajando Wright en el piano, los demás instrumentos lo acompañaban en las primeras improvisaciones, pero no terminaban por entrelazarse, mostrando que con base en el conocimiento sobre su síntesis musical, aquello no se estaba desarrollando acorde a las posibilidades que les ofrecía. Se hacía necesario solucionarlo al recurrir a viejas composiciones¹⁵⁸, en las cuales encontraron acordes en relación con la composición, al conocer las posibilidades descartaron las que no fueran coincidentes, Gilmour con los *slides* de la guitarra amplió el sonido melancólico del piano y la lírica de Waters terminó por redimensionar cada uno de los elementos. Al decir:

Respira, respira el aire
No tengas miedo de preocuparte
Vete pero no me dejes
Mira alrededor y escoge tu propio terreno
Larga es la vida y alto es tu vuelo
Y las sonrisas que darás y las lágrimas que derramarás
Y todo lo que tocas y todo lo que ves
Es todo en lo que tu vida serás.

La respiración es un elemento simbólico de la vida y en la medida que cada individuo la realiza, se entrelaza con el desarrollo de la condición humana a partir del otro al decir; “No tengas miedo de preocuparte, vete pero no me dejes”. Tratando de mantener una relación próxima entre los individuos, estableciendo su propio espacio social en relación con su entorno. Al interactuar

¹⁵⁸ Recurrieron a varias canciones del álbum *Meddle* y *Obscured by Clouds*.

desarrolla las motivaciones, comportamientos, pensamientos, sentimientos y emociones vinculados en el cómo se experimenta a sí mismo a través de los otros, es decir, estructura en su personalidad los elementos significativos posibilitados por el marco de referencia que codetermina el sentido de sus acciones en relación con ellos. Continuando:

Corre, conejo corre
Cava un agujero, olvídate del sol,
Y cuando por fin el trabajo está hecho
No te sientes; es momento de cavar otro
Larga es la vida y alto es tu vuelo
Pero sólo si montas la marea
Y te mantienes sobre la ola más grande
Corres hacia una muerte temprana.

Al parecer se relaciona con la metáfora del Conejo de *Alicia en el país de las maravillas*, el cual simboliza a un individuo enajenado en desempeñar su rol laboral, tan sólo cabe recordar lo primero que expresa cuando Alicia lo ve: “¡Ay, la Duquesa, la Duquesa!, ¡no quiero imaginarme lo furiosa que se va a poner si la hago esperar!” (Carroll, 2003: 23).

El entorno codetermina las acciones del individuo, las expectativas que giran alrededor de los roles y al desarrollarse se hace consciente de sus contenidos, al mismo tiempo configura una relación interdependiente con los otros. Ahora bien, el marco de referencia inglés contiene un ascetismo intramundano que es inherente al perfeccionamiento moral¹⁵⁹. En el caso del trabajo o de cualquier otra actividad de la vida cotidiana la importancia estriba en el desempeño en relación con la vida comunitaria; el individuo internaliza un sentido de responsabilidad hacia los otros y los otros hacia él, realizando valoraciones sobre sí mismo y sobre el entorno a partir de ellas. Al mismo tiempo, el proceso de industrialización en continua expansión, intensifica el proceso individualizador teniendo entre sus efectos valores, motivaciones y actitudes de la cultura objetiva. La experimentación del individuo en relación con los otros es sustituida en función de una objetivación creciente de las relaciones sociales¹⁶⁰, tal como lo expresó Waters sobre “Breathe”:

Muchas personas son despojadas de sus vidas, ya que se encuentran atrapadas en el sistema. Ellos son utilizados para producir Volkswagen, la gente se les paga por su trabajo, compran televisiones y refrigeradores, creyendo que eso compensa el hecho que gastaran sus vidas haciendo autos (Wicke, 1990: 108).

La constante innovación al generar una gran especialización del trabajo obliga a los individuos a actualizarse constantemente para no ser excluidos, encontrándose imposibilitados para la

¹⁵⁹ Véase pp. 43, 48 y 115.

¹⁶⁰ Véase p. 41.

formación de una cultura subjetiva que construya lazos sociales no basados en la cosificación. De manera análoga, desarrollan actitudes como la ambición señalado en; “Y te mantienes sobre la ola más grande”. Al reducir la construcción del individuo en función de lo que desempeña, por los bienes materiales poseídos y conformando actitudes que amplían ese marco de referencia, se excluye lo improductivo y vuelve anacrónico todo aquello que no esté en consonancia con el progreso constante. Por lo cual se estimula una angustia, incertidumbre, y una enajenación de manera paulatina en el ámbito laboral y termina por ampliar la distancia entre los individuos.

Lo anterior se relaciona con “olvídate del sol”, porque muestra el cómo de a poco es consumido por esas valoraciones que terminan por llevarlo a una muerte temprana, pero no sólo en su sentido literal, sino simbólico porque ha perdido el sentido subjetivo de su existencia.

Por lo que se refiere a “On the Run” (“En la Carrera”) con un mayor conocimiento de las nuevas herramientas electrónicas que carecieron en *Obscured by Clouds*, como el poco margen de maniobra ofrecido por el sintetizador EMS VCS3 terminaron por utilizar el EMS SynthiA. De alguna manera el empleo del primero los llevó a inferir las limitaciones sónicas para representar el ritmo acelerado de la vida moderna. Con los medios óptimos para el desarrollo de su síntesis musical cada uno de los miembros de Pink Floyd realizó acciones enfocadas a ampliarla, agregando cualquier tipo de efectos, de solos, de ecos, cambios de ritmo en conjunción con la voz que dice; “Vive el presente, olvida el futuro, ése soy yo”, al entrelazar esos elementos a lo largo de la composición redimensionaron la fuerza emotiva.

El conocimiento de las nuevas técnicas de producción codetermino la elección de quienes formaron el grupo de personas a cargo de las sesiones, en particular de Alan Parsons, éste último por el conocimiento sobre la síntesis musical propuso ideas en consonancia, conformando *expectativas* sobre el tipo de colaboración con la banda hacia un proceso creativo en esa misma dirección musical y de la banda que él aportara su conocimiento para el proceso creativo.

Una de las colaboraciones más representativas de Parsons fue introducir los efectos de los relojes, campanas y tic-tacs al inicio de “Time” (“Tiempo”), así como el empleo del sonido cuadrafónico para captar los distintos sonidos. En el primer caso, ya lo había hecho la banda, pero no de manera tan estructura y tampoco con una relación próxima con el significado de la canción, sino más bien de manera improvisada en “Bike”, en el segundo, lo habían empleado pero solamente en las presentaciones.

Por otra parte, después de los efectos iniciales cambiaron el ritmo de la composición, explorando el inicio de la cuadrafonía con sonidos suaves, para después reducir el tiempo de estos, debido a que Mason con la ejecución de sus percusiones generó una tensión, cuando se entrelazó con las voces para conformar un ritmo más rápido y potente (codetermino con sus acciones la coejecución de los otros). En la parte lírica, encontramos lo siguiente:

Viendo pasar los momentos
Que hacen un día monótono

Desperdicias y malgastas las horas
Sin pensarlo
Dando vueltas por alguna
Zona de tu ciudad
Esperando por alguien o algo
Que te muestre el camino.

El sonido de los relojes y otros artefactos para determinar el tiempo no sólo simboliza la coordinación de las múltiples actividades humanas dentro de un amplio entramado de relaciones interdependientes y diferenciadas, sino la omnipresencia del tiempo en la vida cotidiana de los individuos, dando por sentado que la regularización en la determinación del tiempo es una actitud normalizada que coacciona el interactuar y en consecuencia, coacciona igualmente el proceso formativo del individuo. De manera contraria desde la primera estrofa refiere a un individuo joven, si se parte del hecho que al ampliarse la mayoría de la edad social en relación con la ampliación del proceso individualizador y la especialización en la cultura objetiva, las presiones sociales sobre el desempeñar algún rol a temprana edad, son reducidas, teniendo mayor tiempo para la recreación e implicando que la conciencia personal sobre las actividades cotidianas con su proyecto de vida se encuentra en una etapa temprana.

También adscribe una falta de identificación entre el individuo y el marco de referencia, lo cual lo encamina a una falta de sentido, desarrollando una actitud pasiva sobre sí mismo en relación con su entorno social. Tal como lo señala Waters en *The making of The Dark Side of the Moon*, esta parte se basó en la expectativa de vincular el sentido de su existencia con la educación académica y no con las actividades que desempeñaba diariamente en su vida:

Ese mismo año me di cuenta que la vida ya había empezado. Mi madre estaba obsesionada con la educación y con la idea de la infancia y de la adolescencia, todo eso es un periodo que te prepara para vivir.

De repente, me di cuenta que la vida no comienza más tarde, sino desde cero; es un proceso continuo. En cada momento puedes tomar

las riendas y determinar tu propio destino; fue toda una revelación para mí, supuso una gran conmoción (Longfellow, 2003).

En la lírica de la canción continúa expresando lo siguiente:

Cansado de acostarte bajo el sol y quedarte
En casa mirando la lluvia
Eres joven y la vida es larga
Hay tiempo que matar hoy
Y entonces, un día te das cuenta
Que has dejado diez años tras de ti
Nadie te dijo cuándo correr
Llegaste tarde al disparo de salida.

Al no intensificarse las expectativas, el individuo toma una actitud relajada sobre el tiempo y los medios que dispone para su desarrollo personal, algo parecido a la situación del Sombrero Loco al increparle a Alicia: “no te referirás a él como *emplearlo* o *perderlo*. El tiempo es muy *suyo*.” (Carroll, 2003: 86). Propone de manera inconsciente si el tiempo es un hecho independiente de la experiencia humana, situándola en la vieja problemática filosófica si es de carácter objetivo o subjetivo; basta con decir que para la presente investigación, al ampliarse el entramado social se generó un marco de referencia temporal independiente de las transformaciones naturales, traduciéndose en una mayor dependencia de las continuas transformaciones sociales¹⁶¹, entrelazándose en la manera en que se experimenta el tiempo, lo cual se refleja en la siguiente estrofa:

Entonces tú corres y corres para alcanzar el sol
Pero él se está poniendo
Y girando rápidamente para de nuevo
Elevarse atrás de ti.
El sol es relativamente el mismo
Pero tú eres más viejo
Tu respiración es más corta y estás un día
Más cerca de la muerte.

¹⁶¹ Ambas tradiciones coinciden en que el hombre realiza una síntesis para determinar el tiempo *a priori* producto de un instinto racional. Mientras Elias trató de mostrar que el ser humano está posibilitado biológicamente a construir una síntesis y sólo en el proceso de interacción social la desarrolla de manera óptima, vincula la conformación de conceptos por medio de procesos, los cuales implican la acumulación de conocimientos por las experiencias de un grupo social determinado que posibilita la conformación de pautas socialmente regularizadas (símbolos). De tal manera que, la acumulación progresiva de conocimientos de una generación a otra es transmitida por símbolos constituyendo el marco de referencia que orienta, coordina e integra a los individuos que forman parte de una sociedad.

La problemática surge cuando al internalizar las formas para determinar el tiempo se presupone que es algo natural, sin considerar que la determinación del tiempo es un elemento desarrollado en la misma dirección que el ser humano en las sociedades industriales, coadyuvando a regular la conducta del hombre, es decir, el aumento de la capacidad de determinar el tiempo es directamente proporcional al aumento de la sensibilización del tiempo en la conducta humana, reflejándose en la estructura de la personalidad de los individuos y en las relaciones sociales que establecen con los otros. Véase Elias, Norbert, (2010). *Sobre el tiempo*, pp. 28-50, México: Fondo de Cultura Económica.

La relación en la parte final de la segunda y tercera estrofa, está en el desarrollo de la conciencia de la significación del tiempo en relación con la vida, autoaccionándose en la forma de experimentarlo, aumentando las presiones y las expectativas sociales no sólo para cumplir con su entorno sino consigo mismo, influyendo en su sensibilización para determinar el tiempo de sus actividades, adecuando su conducta y sus valoraciones relacionadas con su proyecto de vida. Al dotar de significados a la serie continua numérica que marca los días, meses y años de vida por las experiencias vividas en el decurso del tiempo, cada una de las etapas en relación con los roles que ha desempeñado genera el sentimiento de lo irreversible y lo efímero de la existencia humana. Sin embargo, al verse consumido por la cultura objetiva, repite de manera infinita sus actividades hasta que carecen de sentido, similar al Sombrero Loco, donde el reloj siempre marca la hora del té, y lo expresa el propio Waters al referirse a una de sus experiencias cotidianas que lo inspiró a escribir esta parte:

Si tomabas la ruta hacia Goldhawk Road, había un pequeño letrero que decía: “Levántate, ve a trabajar, haz tu trabajo, regresa a casa, ve a la cama, levántate, ve a trabajar...” Eso estaba en la pared y parecía que no terminaba nunca. Además con la velocidad del tren aumentaba cada vez más rápido, parecía que lo haría hasta explotar (Blake, 2005:194).

De igual manera, la metáfora sobre el sol y la respiración indica que aun cuando se pueda permanecer en el mismo sitio, no es la misma persona porque se ha envejecido y en consecuencia, ha recorrido una distancia entre lo que él fue a lo que es. Prosiguiendo con la lírica:

Cada año se hace más corto
Nunca pareces encontrar tiempo
Planes que quedan en nada o en media página de líneas
garabateadas
Esperando en una silenciosa desesperación
A la manera inglesa.
El tiempo se ha acabado
La canción se ha terminado
Pensé que había algo más que decir.

En esta estrofa cabe destacar que el individuo, al estar constreñido su tiempo por las determinaciones sociales, el tiempo para sí mismo se reduce y le queda sólo lo necesario para sobrevivir. Si se acepta esto y para clarificarlo se vincula el marco de referencia inglés al decir; “Esperando en una silenciosa desesperación”, se infiere un nivel de autorregulación que impide

una manifestación clara de su estado anímico¹⁶², generando frustración al no poder hacer nada más. Lo que le resta al individuo según expresa la lírica, es refugiarse en su aislamiento:

En casa, de nuevo en casa
Me gusta estar aquí cuando puedo
Cuando llego a casa frío y cansado
Es bueno calentar
Mis huesos junto al fuego.
Muy lejos, a través de los campos.
El doblar de las campanas de hierro
Llaman a los fieles a que se arrodillen
Para escuchar una voz suave
Pronunciar hechizos mágicos.

La narrativa propone un retorno del individuo a casa después de la sobre excitación y el flujo constante de las acciones de la vida cotidiana. Al igual que el resto de la letra, expresa nostalgia por la vida apacible que representa tanto el campo como la vida religiosa, dando cuenta que esto último se ha reducido en algo utilitario para compensar la angustia por la ausencia de sentido; la religiosidad no representa, en la vida moderna, la organización y orientación de la vida emotiva para la construcción de los vínculos entre los individuos¹⁶³.

En la elaboración para “The Great Gig in the Sky” (“El Gran Espectáculo en el Cielo”) parte de las ideas musicales de Wright y fue una de las últimas en concluirse, dejándolo solo para que la finalizara mientras los demás buscaban los efectos adecuados, de tal modo que se infiere: 1) la síntesis simbólica del álbum estaba ampliamente explorada; 2) al conocer tanto los elementos básicos de la composición como el desarrollo musical de Wright, tuvieron la *expectativa* que por sí solo la continuara de manera concordante con lo realizado; 3) él asumió ese rol porque confiaba en su *consciencia artística* y era concordante con la de los otros miembros de la banda, y; 4) asimismo, tenía la *expectativa* que los demás eligieran los efectos en relación con el conocimiento de la composición.

De manera que los demás, junto a Parsons, estuvieron explorando las distintas posibilidades de los efectos a añadir a la composición. Además de estar de acuerdo con la idea de agregar una parte vocal nada lírica, presuponiendo que las ideas de la muerte, dolor y violencia en las cuales se basó Wright para componerla, no podían ser aprehendidas en términos conceptuales. Por lo anterior, consideraron apelar al uso de las interjecciones de Clare Torry, a quien por su

¹⁶² Véase la contención de la emotividad en el marco de referencia inglés pp. 45-46 y 48.

¹⁶³ Durkheim a lo largo de su análisis sobre el pensamiento religioso sostiene que es un esfuerzo colectivo encaminado en la construcción periódica de la unidad moral, expresando el vínculo del orden natural del universo con la comunidad, constituyendo lo *sagrado*, lo cual la dota de cohesión y de sentido. Véase Durkheim, Emile, (2004). *Las formas elementales de la vida religiosa*, México: Ediciones Colofón.

conocimiento de música *gospel* se le incitó a interpretar la emotividad transmitida por el piano, de ella afirmó Wright: «Nosotros le dijimos; “Sólo déjate ir e improvisa. Piensa acerca de la muerte, acerca del horror, lo cual hizo y salió esa parte vocal maravillosa”» (Blake, 2005:199). Al inferir Torry el siguiente movimiento musical, coadyuvó para que la parte vocal fuera en consonancia con la música. Aun así, para mantener la narrativa, apenas se escucha un susurro que dice: “Nunca diré que tengo miedo a la muerte”.

En cuanto a “Money” (“Dinero”) el empleo de sonidos que remitieran a la idea central de la canción ya había sido internalizado por la banda; Waters y Mason se dispusieron a captarlos en un estudio casero, posteriormente los mejoraron en los estudios Abbey Road. Esto supone que la calidad sónica debía estar en concordancia con las exigencias de emplear el sonido cuadrafónico, en ese mismo sentido Mason se esforzó para componer la parte de la batería, los cambios de ritmo y el *tempo* de cada nota fue muy variado, reelaborándolo de manera constante, desarrollando en cada una de sus ejecuciones una interpretación con base en el *riff* principal del bajo que estructuraba el ritmo, y al mismo tiempo de la guitarra que constituía el cambio de ritmo llevándolo de *rhythm & blues* a *rock*.

De manera paralela, Gilmour hizo lo propio con el solo de guitarra en relación a los otros instrumentos, es decir, su interpretación fue para los otros lo que la de ellos para él, trabajando de manera constante con cada una de las posibilidades sónicas, porque estaban convencidos que necesitaban un extenso solo por los cambios de ritmo, debido a la tensión generada por la ejecución de cada uno de los instrumentos. Para mantener esa misma dinámica, Gilmour llevó a D. Parry, con quien había trabajado hace algún tiempo atrás en sesiones de improvisación, en esas condiciones su conocimiento sobre él posibilitó una ejecución coincidente con su interpretación del solo de saxofón. El desarrollo lírico expresa los aspectos que condicionan las relaciones sociales:

Dinero, aléjate
Obtén un buen trabajo con buena paga
Y estarás bien.
Dinero, es combustible
Toma ese dinero con ambas manos
Y hazte una fortuna
Carro nuevo, caviar,
Sueño de cuatro estrellas,
Creo que voy a comprar
Un equipo de fútbol.

La narrativa comienza con un rechazo hacia el dinero, entrañando que el individuo no lo relaciona todavía como un medio para la concreción de sus fines, podría presuponer a alguien de tipo idealista o simplemente alguien que comenzaba en el mundo laboral. En cualquiera de los casos, pronto cambia su percepción en la medida que esa actividad lo consume, ampliando la distancia entre él y la concreción de sus fines, al ser coaccionado por las presiones y expectativas de la cultura que objetiva, y acrecienta el valor del dinero en su uso y en la forma que orienta su vida. De tal manera, que el dinero termina por simbolizar la objetivación de sus esfuerzos, porque dictamina el valor de las cosas reduciéndolos de elementos cualitativos a cuantitativos; en consecuencia mide tanto la distancia entre el individuo y el objeto como se mide a sí mismo (Simmel, 2013: 131). Esto establece un nexo con la siguiente estrofa:

Dinero, regresa
Estoy bien, Jack, quita tus manos
De mi pasta.
Dinero, es el éxito
No me vengas con esa mierda de tonterías
Estoy en el grupo de viajeros
Habituales de primera clase
Creo que necesito un jet privado.

Al desarrollarse en el individuo la necesidad de poseer un objeto que proporcione una satisfacción, es consciente de la relación interdependiente del esfuerzo con la obtención, indicando una distancia entre ambos, y a su vez, regulariza una actitud racional sobre los medios disponibles para obtenerlo; las relaciones sociales también son determinadas en ese mismo sentido, impulsando la despersonalización¹⁶⁴, la distancia social entre los individuos y reduciendo el contenido de las relaciones sociales. La adecuación de sus actitudes en función de la obtención del dinero se entrelaza con la manera en que experimenta el mundo, el objeto es para él, como él para el objeto: la consumación del objeto lo entiende en función del placer que le produce, se experimenta a sí mismo por medio del objeto, pero en realidad la acción recíproca no es más que la propia, la significación de la existencia de los otros es reemplazada por el objeto¹⁶⁵.

Al mediar el dinero las relaciones sociales, divide a los individuos como señala el segundo verso; “Estoy bien, Jack, quita tus manos de mi pasta”, modificando la percepción de su valor como medio de obtención a un símbolo abstracto de placer y poder. Las voces de fondo con su diálogo amplían esta percepción:

¹⁶⁴ Véase sobre las relaciones anónimas p. 42.

¹⁶⁵ Véase Simmel, Georg, (2013). *La filosofía del dinero*, pp. 260-265, Madrid: Ediciones Capitán Swing.

- ¿Cuándo golpeaste a alguien por última vez?
- El día de Año Nuevo.
- ¿Tenías razón?
- No lo sé, estaba ebrio en ese momento.

Esta metáfora indica la transferencia del valor al dinero, distorsionando a tal grado la percepción del individuo que parece tener una falta de empatía y cegado por el deseo de su posesión trata de imponer su voluntad a los otros. Este acto volitivo es motivado por la codicia, considera al dinero un medio de placer para obtener objetos como se observa a lo largo de la lírica, en ella misma se indica que alguien lo interpela sobre las acciones efectuadas; “No me vengas con esa mierda de tonterías”; al ser cegado por la codicia queda encerrado en sí mismo.

Esto es consistente con una tendencia a acumular dinero señalado desde la primera estrofa: “Toma ese dinero con ambas manos, y hazte una fortuna”, y vinculada con la segunda: “Dinero, es el éxito”; aquí ya no se encuentra placer en la posesión de los objetos sino en la posesión del dinero mismo y dota de sentido su existencia. El placer proviene de la idea de las cosas que puede poseer pero no lo hace, ya que al mismo tiempo le proporciona una seguridad sobre su futuro, compensando la incertidumbre generada por los cambios constantes de la cultura objetiva¹⁶⁶ y la muerte. Sin embargo concluye:

Dinero, es un crimen
Compártelo equitativamente
Pero no toques mi tajada.
Dinero, por lo que dicen
Es el origen de todos los males actuales
Pero si pides un ascenso no es de extrañar
Que no te lo quieran dar.

Al final parece encontrar una solución la cual está en la valoración de los otros, estableciendo una reciprocidad entre iguales pero cuando dice; “Pero no toques mi tajada”, algo de esas actitudes se encuentran aún en el individuo, generando una lucha interna por mantener lo humano; es decir, la empatía por el otro, porque entiende que su desarrollo anímico no es un ente aislado, sino en la medida que interactúa con el otro se aprehende a sí mismo y eso coadyuva a entender su propia subjetividad. Empero al final da cuenta que el envilecimiento de lo humano no está en el dinero mismo, sino en las valoraciones, motivaciones, actitudes y relaciones que posibilitaron su conformación.

¹⁶⁶ Para Simmel en el marco de la economía monetaria se desarrolla la codicia en escalafones más bajos o intermedios de la sociedad, con acciones tendientes a gastar fácilmente. Mientras en la avaricia sucede lo contrario; actúa de un modo ahorrativo y racional, aparece en las relaciones más complejas de intercambio rápido, de los beneficios y gastos no tan ostentosos. Representando el último, el amplio desarrollo de la actividad monetaria a partir de la acumulación y el ahorro. Véase *Ibid*, pp. 273-274.

Con respecto a “Us and Them” (“Nosotros y Ellos”) fue volver a trabajar con otra pieza rechazada por M. Antonioni¹⁶⁷, presuponiendo que con un cambio de contexto el margen de acción en el proceso creativo se amplió más que cuando originalmente se compuso. Debido a ello, la elección de los elementos musicales y líricos eran más concordantes con la emotividad típica de la banda; es decir, por un marco de referencia unificado de los elementos musicales con su emotividad, que constituyó la dirección de su síntesis musical tanto a lo largo de su carrera como en la elaboración de este álbum en particular.

La base del piano de Wright se estructuró con un ritmo lento que, al añadirle ecos, mejoró la calidad sónica condicionando que la ejecución de los otros miembros se encaminara a producirlos en sus respectivos instrumentos. Parry enfatizó los *riffs* del saxofón y la parte coral, retroalimentando cada uno de los elementos instrumentales, al igual que la propuesta de Parsons de agregar ecos a las voces terminó por encajar con la base de la composición. Mientras el diálogo de Wright con Waters sobre los eventos sucedidos en la Universidad de California¹⁶⁸, terminó por estructurar la idea lírica sobre una profunda desilusión expresada:

Nosotros y ellos
Y después de todo sólo somos
Hombres ordinarios
Yo y tú
Sólo Dios sabe qué es lo que no
Escogeríamos hacer
¡Adelante! Gritó él desde la retaguardia
Y la primera fila murió
Y el general se sentó y las líneas en el mapa
Se movieron de un lado a otro.

La narrativa presupone un mundo escindido, reconociendo que los individuos de ambos bandos que se encuentran en la batalla están sometidos a fuerzas sociales que se les imponen desde afuera, coaccionando su participación en el conflicto. Parecido a lo que dice Black Sabbath en su canción “War Pigs”: “Los políticos se ocultan lejos, ellos sólo empezaron la guerra.”

Se contempla al ámbito de lo político como una de esas fuerzas sociales¹⁶⁹, limitando el margen de acción de los individuos, por lo cual se apela a la figura de Dios, que representa el último vestigio de las motivaciones y la animosidad encaminadas a la construcción del sentido subjetivo de la existencia con lo solidario. Empero esta figura de Dios no es más la protección de las fuerzas externas, mientras el general simboliza las fuerzas sociales que rigen la existencia

¹⁶⁷ Véase Longfellow, M. *The making of The Dark Side of the Moon (version extended)*, 2003[DVD] Eagle Vision: Reino Unido.

¹⁶⁸ Véase sobre el Movimiento Estudiantil p. 60.

¹⁶⁹ Las fuerzas sociales en términos sociológicos pueden ser entendidas como un conjunto de determinaciones que coaccionan la manera en que el individuo actúa en el mundo, entre las cuales están la política, económica, cultural y religiosa entre otras.

humana, donde la distancia social entre el hombre ordinario y los “extraordinarios” es amplia cobrando una connotación “Nosotros y Ellos”, asimismo la falta de sentido y la anonimidad de las relaciones al decir; “Y el general se sentó y las líneas en el mapa, se movieron de un lado a otro”.

De este modo el desánimo se continúa manifestando:

Negro y Azul
Y quién sabe cuál es cuál
Y quién es quién
Arriba y abajo
Pero al final son sólo
Vueltas y vueltas
¿No has escuchado que es una batalla de palabras?
Gritó el hombre con el cartel
Escucha hijo, dijo el hombre con el fusil
Hay un sitio para ti adentro.

Lo anterior expresa que aquellas fuerzas sociales que constreñían a los individuos fue en contra de lo que se levantaron los jóvenes de la nueva generación, representada por el color negro¹⁷⁰. Rechazando el autoritarismo, el sectarismo y la sociedad de consumo de los sectores hegemónicos representada por el color azul¹⁷¹, proponiendo un cambio por medio del “espíritu libre” para el desarrollo humano. Pero pronto viene el desencanto con; “Y quién sabe cuál es cuál, y quién es quién”, al radicalizar los líderes el Movimiento Estudiantil se tomaron actitudes violentas y dogmáticas encaminadas a someter a los demás en una actitud acrítica que los reducía en uno más de la sociedad de masas, contrario a aquel acto de insubordinación en la Universidad de California, lo cual generó una apatía generalizada:

Derrotado y abatido
No se puede evitar pero hay mucho
De eso por ahí
Con o sin
¿Y quién va a negar que sea eso entorno a lo que gira la lucha?
Salte del camino, es un día ocupado
Tengo cosas en la cabeza
Por la falta de trabajo para un té y una tostada
El anciano murió.

¹⁷⁰ El color negro históricamente se ha vinculado con el movimiento anarquista del siglo XIX en Francia, el cual fue liderado por Pierre Joseph Proudhon quien planteó una oposición hacia los sectores hegemónicos y el establecimiento de una relación de manera voluntaria y equitativa entre los hombres, en consecuencia la organización social se modificaría y con ello la paulatina desaparición del Estado. Lo anterior, es decir el color y la oposición a los sectores hegemónicos fue retomado por el Movimiento Estudiantil de la década de los sesenta tanto en Inglaterra como en Estados Unidos. Véase nota aclaratoria sobre los movimientos sociales en los Estados Unidos en la p. 50.

¹⁷¹ Es un símbolo empleado en la actualidad por la cultura occidental para indicar la superioridad social de un grupo, pero su antecedente histórico está relacionado con el término “sangre azul”, el cual surgió según las investigaciones del historiador Robert Lacey en la España del siglo IX. Los nobles para mostrar su origen visigodo y que no se habían mezclado con los árabes, sostenían el brazo en la espalda para evidenciar la filigrana de venas azuladas bajo su piel pálida. Véase ABC Casa del Rey [Página web], consultado 30 de octubre 2016, <http://www.abc.es/casa-del-rey/20140620/abci-reyes-sangre-azul-201406191335.html>

Al no concretarse las propuestas de cambio, se estructuró un profundo pesimismo sobre el entorno social y en relación con el individuo. A su vez, los líderes pasaron de luchar por el cambio, por la reconciliación de intereses para su propio beneficio señalado en;” ¿Y quién va a negar que sea eso entorno a lo que gira la lucha?”, similar a lo expresado por The Rolling Stones en su canción “Street Fighting Man”:

¡Oye!, Creo que es el momento ideal para una revolución en el palacio.

Pues donde yo vivo el juego que se practica es de mutuo acuerdo.

Los líderes se tornaron en políticos y los movimientos en medios para sus fines, cegándolos el deseo de poder al igual que la avaricia, mientras que el individuo ordinario quedó una vez más aislado y sometido a las fuerzas sociales en: “Tengo cosas en la cabeza”, adoptando una actitud conformista y una falta de empatía entre ellos con: “Por la falta de trabajo para un té y una tostada, el anciano murió”.¹⁷²

En lo que se refiere al proceso creativo de “Any Color You Like” (“Algún Color Te Gusta”), el haber trabajado con distintos tipos de sintetizadores constituyó un elemento fundamental para elaborar un puente musical con los dos últimos temas, si bien el EMS SynthiA ofrecía un mayor margen de posibilidades creativas, las cuales estaban relacionadas con ritmos más rápidos y vibrantes en “On the Run”. La banda eligió emplear el EMS VCS3 a partir de una improvisación con tonos agudos que concordaran con “Brain Damage”. Wright se encargó de la base sónica por medio de *loops* en el teclado, marcando los tonos de graves a agudos, codeterminando que la guitarra de Gilmour se entrelazara con ese mismo tipo de tonos.

Otro punto a destacar sobre la composición es que carece de una parte lírica, la idea de Waters era que el título sugiriera el inicio de una conversación con una pregunta trivial para después ir con preguntas más personales. A su vez, establecer una metáfora sobre las alternativas que aparentemente ofrece la sociedad moderna cuando no las hay (Rose, 1995: 46).

En cuanto a “Brain Damage” (“Daño Cerebral”), la parte introductoria está basada en los teclados y la guitarra con un sonido melancólico. Gilmour amplía esa emotividad y continúa con el sonido espacial al grabar una segunda guitarra con los efectos de los *slides* impulsando a Wright a seguir explorando sonidos con esa misma tónica. La voz principal la iba a realizar el propio Gilmour, pero

¹⁷² Originalmente dice “precio” en lugar de “trabajo”, pero en su segunda acepción se le considera “valor” o “trabajo”, lo cual está en concordancia con las ideas desarrolladas a lo largo de la narrativa del álbum. Véase Oxford Dictionaries [Página web], consultado 09 de diciembre 2015, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/price>

pensó que su tono era muy grave y el tono de Waters más agudo, similar a la estructura sónica de la composición.

Lo anterior supone el hecho de que Gilmour, al ser vocalista regular de la banda, posibilitó que sus proyecciones del proceso creativo para elegir las distintas posibilidades fueran más desarrolladas al momento de entrelazar la voz con la base sónica, y en la medida que se fueron elaborando las grabaciones del álbum, su *consciencia artística* determinó lo esencial de la concordancia de las voces para aprehender la emotividad musical. Finalmente, la voz de Gilmour suena un tono abajo de la de Waters y al terminar cada estrofa, la batería introduce los coros *góspe* que se entrelazan con las voces principales, al mismo tiempo que se incorporan los efectos de las risas. Expresando en la parte lírica:

El lunático está en el césped
El lunático está en el césped
Recordando juegos
Y guirnaldas de margaritas y risas
Hay que mantener a los lunáticos en el camino.

La narrativa evoca una imagen surgida de una experiencia de Barret en un hospital psiquiátrico, donde había un anuncio que prohibía pasar y él sencillamente decidió recostarse en el césped¹⁷³, por lo cual fue considerado un loco sin ni siquiera haber entrado a una consulta. A Waters le pareció una sobre exageración su condición, cuestionándose quiénes eran los locos, los que siguen de manera irrestricta las normativas sociales, o quiénes disfrutaban de sí mismos a través del contacto con la naturaleza; por otro lado, el pensar en guirnaldas de margaritas expresa la nostalgia por lo colectivo y lo festivo, el calor del sol es reemplazado por el humano, y la risa reafirma el acto de liberación de la angustia producida por la vida moderna.

Al mostrarse esas prácticas extravagantes, señaladas por Foster¹⁷⁴, se rompe la negación de la locura en la sociedad. Ahora no se sabe si es producto de la perversión de la naturaleza humana, fracturando la “alta moral” y la “actitud racional”, o de otras fuerzas; en cualquiera de los casos no se considera que sea producto de las experiencias del individuo en el entorno social¹⁷⁵, confinándolos y negándoles su humanidad, como si con ello erradicaran la enfermedad

¹⁷³ Véase Longfellow, M. *The making of The Dark Side of the Moon (version extended)*, 2003[DVD] Eagle Vision: Reino Unido.

¹⁷⁴ Véase sobre el marco de referencia inglés en la p. 47.

¹⁷⁵ La concepción de la locura ha cambiado a lo largo del proceso histórico social de la cultura occidental; en estadios tempranos eran considerados profetas, magos e iluminados que accedían al plano místico por transes. En la Edad Media cambió a ser en desvalidos, o portadores de una enfermedad contagiosa, implementando la llamada “nave de los locos”, un barco en el que metían a todos y los dejaban a la deriva. Con la Ilustración se considera que la génesis era nerviosa, se comienza a desarrollar la idea de cuidarles, pero no por su bienestar particular sino por el bienestar social. Véase Pazos, Y. 2015. ‘Relación de la modernidad con el incremento en el trastorno de personalidad antisocial en la población norteamericana: Caso de estudio Ted Bundy’. Licenciada en sociología, Universidad Nacional Autónoma de México.

representada en: “Hay que mantener a los lunáticos en el camino”. En este mismo sentido, la lírica apunta:

El lunático está en el pasillo
Los lunáticos están en mi sala
El periódico tiene sus caras plegadas sobre el suelo
Y cada día el chico de los periódicos
Trae más.
Y si la presa se rompe
Con muchos años de antelación
Y si no hay sitio en la colina
Y si tu cabeza explota también
Con oscuros presagios
Te veré en el lado oscuro de la luna.

Se mantiene la imagen de los individuos sometidos y deshumanizados realizando largas filas en los pasillos para ser atendidos. Pero el confinamiento no erradicó la enfermedad, día a día aparecen en las noticias toda clase de individuos deshumanizados por sus deseos, preguntándose si las cosas que parecen tener sentido ya no lo tienen más, si la única manera de vivir es en el vacío y si ya no hay cabida para “iluminados” que rediman a la humanidad con: “Y si no hay sitio en la colina”¹⁷⁶. En lugar de ello desencantado del mundo pero no de la desmitificación de los dioses referida por Weber¹⁷⁷, sino de la razón como eje liberador de la humanidad que terminó encadenándola, convirtiéndose el individuo en un visionario de muerte y desilusión en : “Y si tu cabeza explota también con oscuros presagios”, para posteriormente decir:

El lunático está en mi cabeza
El lunático está en mi cabeza
Levanta la pala, tú haces el camino
Tú te vuelves a arreglar hasta
Que estés cuerdo
Cierra la puerta
Y arroja la llave
Hay alguien en mi cabeza pero no soy yo
Y si el estallido de las nubes truena en tu oído
Tú gritas y nadie parece escucharte
Y si la banda en la que estás comienza a tocar diferentes melodías
Te veré en el lado oscuro de la luna.

El individuo consumido por la modernidad ha enloquecido, tratando de recobrar el sentido en él mismo, pero no lo consigue, todo le es indistinto y no parece escuchar a nadie en; “Y si el estallido de las nubes truena en tu oído”, y nadie parece escucharlo a él con: “Tú gritas y nadie parece escucharte”. El grito es un acto de desesperación contra la modernidad, expresando todo aquello

¹⁷⁶ Es una metáfora de la purificación de Moisés y Jesús de Nazaret en el Monte Sinaí.

¹⁷⁷ Véase Weber, Max, (1979). *El político y el científico*, p. 218, Madrid: Alianza Editorial.

que no está permitido decir, pero nadie tiene oídos para escucharlo, como al Zaratustra de Nietzsche.

En el penúltimo verso dice; “Y si la banda en la que estás comienza a tocar diferentes melodías”, remite a una de las últimas experiencias de Barret con sus ex compañeros¹⁷⁸. A ellos les parecía que desafinaba la guitarra y tocaba algo distinto, pero aquí indica lo contrario, replanteando la idea de si los locos eran ellos y no él, cegados por sus deseos fueron ellos los que lo llevaron a la locura. De manera análoga a esa situación, fue la presión que sintió Waters en Abbey Road para terminar el álbum la que contribuyó en su deterioro, teniendo una crisis nerviosa y por eso cuando dice; “Te veré en el lado oscuro de la luna”, establece una empatía como si la locura fuera el último nexo entre los individuos donde se encuentra lo humano. Al respecto, Waters asevera:

Cuando digo: “Te veré en el lado oscuro de la luna” significa para mí que, si sientes que eres el único...que te parezca una locura pensar que todo es una locura, no eres el único. Existe una camaradería implicada en la idea de la gente que está dispuesta a caminar por lugares oscuros a solas. Algunos de nosotros estamos dispuestos a abrirnos a todas esas posibilidades. ¡No estás solo! (Blake, 2008: 195).

Por último con “Eclipse” se continúa con la misma dinámica musical, pero en lugar de los efectos con el *slide*, son dos guitarras rítmicas las que generan la tensión con los demás instrumentos, dejando a la batería dar paso a la polifonía¹⁷⁹. Para ese momento, la banda, con base en su *consciencia artística*, sabía de las posibilidades que ofrecían sus propias voces manteniendo un tono constante; esto dio pie a que sus propias voces las entrelazaran con las cantantes de *gospel* sólo un tono por debajo de ellos. En la medida que progresaban las voces, subían el tono de los instrumentos al igual que la parte vocal, estableciendo una relación interdependiente con cada uno de los elementos, para después decrecer paulatinamente hasta sólo escucharse el latido del corazón. Finalmente la parte lírica concluye de la manera siguiente:

[...]Todo lo que es ahora
Todo lo que fue
Todo lo que será.
Y todo bajo el sol está en armonía
Pero el sol siempre es eclipsado por la luna.

La narrativa es una síntesis de todas aquellas valoraciones, motivaciones, acciones y sentimientos que experimenta el individuo, para finalmente decir: “Y todo bajo el sol está en armonía, pero el sol siempre es eclipsado por la luna”, es la tergiversación de la razón como el *ethos* civilizador de

¹⁷⁸ Véase pp. 87 y 88.

¹⁷⁹ Es la combinación de múltiples voces simultáneas que expresan ideas musicales que constituyen una armonía.

la cultura occidental, al desembarazarse de la razón trascendental¹⁸⁰, simboliza con el eclipse un elemento de cambio incierto sobre la condición humana¹⁸¹.

En lo que refiere a la relación e interpretación de la audiencia, es conveniente analizar el desarrollo desde sus inicios para entender la dinámica. Anteriormente se mencionó que, el comienzo de la banda se caracterizó por experimentar las posibilidades sónicas de los instrumentos y de las herramientas técnicas disponibles, en el marco de experimentación propio de la década de los sesenta con un grupo de oyentes jóvenes universitarios. Como se observó en sus presentaciones en Londres¹⁸², la banda estaba concentrada en la ejecución, Barret con los *slides* y los ecos, al igual que Waters; Wright, construyendo el sonido atmosférico y Mason, al estilo del *jazz*, explorando con la batería; las luces colmaban todo el lugar e iban al ritmo de la música.

La conexión con la audiencia fue variada, pues fuera del círculo universitario no se constituyó la relación en términos óptimos; esto presupone que la difusión del nuevo lenguaje musical estaba en un período temprano, por lo cual la emotividad no podía ser interpretada de manera satisfactoria. De igual modo, no compartían las mismas valoraciones manifestadas por la nueva cultura juvenil; en cualquiera de los casos no tenían un conocimiento de cómo interpretar la acción del otro para establecer una relación, esto se manifestó en las presentaciones en la Isla de Man y Top Rank. El propio Mason observó que la audiencia de esos lugares no vestía de la misma manera que la de tipo regular que los acudía a ver, mostrando que ese elemento distintivo era indicativo del tipo de audiencia con la que se relacionaban; por lo tanto, la vestimenta en ese momento era un símbolo identitario de la nueva cultura y del tipo de audiencia a la que iba dirigida la música.

Por otro lado, la audiencia con la cual sí establecieron una relación sus acciones socioemotivas se manifestaban con gritos; algunos se tomaban de las manos, otros bailaban en grupos y se formaba un gran círculo a su alrededor. Podría parecer que sus movimientos referían a una especie de trance, pero esos movimientos no regularizados fueron un esfuerzo por aprehender la experimentación musical, implicando que el desarrollo de este tipo de acciones socioemotivas, estaban relacionadas con la *experiencia musical*, modificando el marco de referencia. En términos

¹⁸⁰ Mejor conocida como razón objetiva, la cual refiere a un bien supremo común que dota de cohesión y sentido la existencia humana. Véase Horkheimer, Max, (1973). *Crítica a la razón instrumental*, Buenos Aires: Editorial Sur.

¹⁸¹ En estadios tempranos de la humanidad el eclipse era entendido como una discontinuidad en una serie de transformaciones sociales vinculadas a las fuerzas naturales, provocando miedo a la propia caducidad: el miedo a la muerte. Véase Elias, Norbert (2010). *Sobre el tiempo*, p. 146, México: Fondo de Cultura Económica.

¹⁸² Véase Pabloistify, (2011). *Pink Floyd with Syd Barret London 66-67 (Full rare versión)*. [Video Online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OVrembZ7dVE> [14 de septiembre 2015]

más amplios, la banda, por medio de su interpretación, organizaba y orientaba la emotividad, mientras la audiencia, con cada acción manifestaba una acción recíproca, a partir de emplear tanto su conocimiento del lenguaje musical como del marco de referencia emotivo para interpretar la música. Aunque no eran ritmos bailables, algunos trataban de aprehender la experiencia en ese sentido, orientando cada una de sus acciones hacía los otros, generando las *expectativas* de acciones recíprocas y experimentando una emotividad que constituía el sentido de la relación.

Otro punto a subrayar es que Pink Floyd, al transgredir los límites sonoros entre un álbum y otro, generaba *expectativas* sobre su audiencia. En ese sentido, se reafirmaba con cada actualización del grupo, tanto al escuchar el material de audio, como asistiendo a las presentaciones, pero desde luego, aprendiendo y conociendo su estilo musical. De este modo, la audiencia constituía un marco de referencia típico de la emotividad como se puede constatar en sus presentaciones en 1969¹⁸³, mientras tanto la banda en cada una de las composiciones experimentaba las posibilidades sónicas alargándolas, configurando la fuerza emotiva en la calidad de sus ejecuciones que reemplazaba la actitud efusiva de otras bandas como The Rolling Stones y The Who, las reacciones de júbilo se pueden escuchar al final de cada una de las interpretaciones. Al regularizarse este tipo de fuerza emotiva, la audiencia estaba muy callada, centrando su atención en cada detalle de la puesta en escena¹⁸⁴; los juegos de luces se encendían cuando Gilmour ejecutaba los solos de guitarra, algunos se ponían de pie como tratando de alcanzarlo, o con el sonido atmosférico de Wright¹⁸⁵. Gilmour afirma en *Which one is Pink?* (2007): “Estábamos escondidos en el escenario, tan quietos que podíamos oír caer un alfiler”.

Esta parte escénica tuvo entre sus efectos que la audiencia desarrollara la *expectativa* que añadieran elementos concordantes con lo expresado en la música, por lo cual Pink Floyd continuó explorando estos elementos escénicos para hacer las composiciones más tangibles, convirtiéndose en una extensión de la fuerza expresiva de la música. Esto se relaciona con la afirmación de Carl Palmer¹⁸⁶ sobre la audiencia típica del progresivo¹⁸⁷ en *Prog Rock Britanian*:

La audiencia del *rock progresivo* no era gritona, eran grupos muy pacientes. Lo que empezamos a notar es que nuestra audiencia era

¹⁸³ Pink Floyd, *Ummagumma: Disc one* [audio] Londres: EMI, 1969, mp3 son. [39 minutos aprox.]

¹⁸⁴ Véase Paulo A., (2012). *Super Rare Pink Floyd Atom Heart Mother clip 1971 Austria*. [Video Online] Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=nkL_LXiETtk [20 de septiembre 2015]

¹⁸⁵ Véase Yann Wolfgang, (2013). *Pink Floyd: Rare Live Film, 1972*. [Video Online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=q3--FA7vPV0> [21 de septiembre 2015]

¹⁸⁶ Baterista de la banda de Emerson, Lake & Palmer.

¹⁸⁷ La amplia formación académica de la nueva generación de jóvenes permitió la conformación de un pequeño grupo de músicos vinculados al arte. La idea de composiciones más elaboradas había sido sembrada con la psicodelia, la estructuración de álbumes conceptuales y las portadas de los discos con un arte gráfico se generalizó. Aquello se reflejó en presentaciones más elaboradas, contemplándolas una extensión de la fuerza expresiva de la música, sin dejar de lado las improvisaciones para poder experimentar con una gran variedad de sonidos.

agradable y reservada. El movimiento *progresivo* realmente estimuló el aspecto visual, así como la ejecución y el lado conceptual, la cosa visual había entrado, el teatro era importante (Rodley, 2008).

La audiencia, al tener conocimiento sobre los elementos típicos de la fuerza expresiva basada en la experimentación musical, en la lírica conceptual y la teatralidad constituyó un marco de referencia típico sobre cómo manifestar su emotividad y las *expectativas* que desarrollaban en asociación a la *experiencia musical*. Se observa en las presentaciones de Emerson, Lake & Palmer, que el escenario estaba repleto de instrumentos y dispositivos electrónicos, sólo cuando el tecladista tocaba de manera efusiva, o Palmer ejecutaba un solo de batería la gente se levantaba y aplaudía¹⁸⁸. Análogamente sucedía con Genesis, llena de elementos teatrales donde Peter Gabriel solía disfrazarse para representar a los personajes de sus álbumes, en los momentos de mayor tensión la gente expresaba su emotividad de manera diversa¹⁸⁹.

En relación con lo anterior, Pink Floyd lo mostró durante una entrevista con Adrian Maben las *expectativas* que tenían sobre su tipo de audiencia en *Live at Pompeii* (1972):

Roger Waters: —Que digan lo que quieran, ¿no?

Adrian Maben: —Sí, pero ¿crees qué tienen razón?

Roger Waters: —Por supuesto que no. Además, ¿quiénes son ellos para decir cuándo algo es suficiente o no?

Adrian Maben: —Ellos compran sus álbumes.

Roger Waters: —Pues, que los escuchen y decidan si son tan evolucionados como para comprarlos. Si no les parecen, que no los compren.

No es que sencillamente que no les importara la audiencia, sino que conformaron la *expectativa* de una audiencia receptiva en la medida en que esta ampliaba su conocimiento sobre el desarrollo musical de la banda. Por otra parte, sólo fue un sector de la audiencia que pensaba eso, de manera contraria indicaría un alejamiento del lenguaje musical típico de la banda dificultando el desarrollo de la relación.

Lo antes expuesto implica que la relación entre el músico/compositor con la audiencia tiene grados de tensión que pueden o no determinar la dirección en la cual se encamina la síntesis musical; en el caso específico de Pink Floyd, el ambiente de libertad creativa se mantuvo lo suficientemente amplió para seguir experimentando como resultado de las transformaciones en la actividad musical en la década de los sesenta. De manera simultánea, al generar la banda

¹⁸⁸ Véase Meurglys75, (2012) *Emerson, Lake & Palmer 1973 The Manticore Special World Tour*. [Video Online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OooGXNQLInvY> [01 de octubre 2015]

¹⁸⁹ Véase Duke Albert, (2014). *Genesis The Lamb Lies Down on Broadway live 1974/75 Movie*. [Video Online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=TKS9np3GoWc> [25 de septiembre 2015]

utilidades lo suficientemente aceptables para la empresa discográfica a la que estaban suscritos, mantuvieron este amplio margen de acción (su libertad creativa), lo cual se tradujo en el desarrollo tanto de la *consciencia artística* de cada uno de los integrantes de la banda, como la síntesis musical colectiva.

Ahora bien, la mayor parte de la audiencia de Pink Floyd tenía *expectativas* y tensiones recíprocas a la banda en términos de expresividad musical y en relación con lo teatral. Esto se refleja cuando la banda, al refinar sus composiciones en el álbum *The Dark Side of the Moon*, paralelamente mejoraron sus interpretaciones en las presentaciones, esto sugiere un plan de conducta entre la ejecución sonora, los efectos de sonido y los elementos escénicos, vislumbrando que tanto la audiencia como la banda tenían una gran valoración por la teatralidad para compensar la distancia por los grandes escenarios, asimismo ambos la entendían como una extensión de la musicalidad retroalimentando la fuerza emotiva de ambas, debido a ello la banda estuvo condicionada para desarrollar elementos más elaborados.

Para ello adaptaron elementos escénicos como torres de luces maleables, encendiéndose de cuando en cuando para conectar con los momentos de mayor tensión emotiva, las explosiones para ampliar la efusividad de la batería y los solos de guitarra, entrelazándose con las proyecciones, alrededor de lo cual Waters menciona en *Saven age of the rock: Art rock. White Light, White Heat (2007)*: “De allí en más no quería que lo visual fuera abstracto y que no representara lo que decían las canciones. Cuando comencé a usar películas, fue para enviar un mensaje”. Las reacciones socioemotivas en las presentaciones pasaron de tener muestras cautas de efusividad a una aceptación generalizada, aplaudiendo al ritmo del latido del corazón en “Speak To Me”, gritando al final de “On the Run”, levantándose en “Time” y “Money”, silbando y coreando al final de “Eclipse”, cada vez más las versiones en vivo se parecían más a las versiones de estudio.

Las acciones realizadas por la banda orientaban y coordinaban cada uno de los elementos sónicos-musicales con los escénicos hacia la audiencia para comunicar un mensaje, ésta última la interpretaba al conocer el lenguaje musical, partiendo de un esquema objetivo de sentido con símbolos sonoros organizados que indicaban el contexto subjetivo de sentido, entrelazándose con un sistema conceptual objetivo empleado para aprehender y ampliar la emotividad, haciéndose tangible con las imágenes. De manera simultánea, este conocimiento posibilitó la proyección del siguiente movimiento musical, presente en la coordinación de los movimientos corporales con el ritmo, reflejándose la reciprocidad de las reacciones de ritmos más efusivos con acciones más efusivas, y con ritmos más mesurados una actitud más pasiva, esto no cambió cuando alargaron

las composiciones, ya que tenían internalizada la base sónica y la emotividad se mantuvo en la exploración. Por ello, cada una de las acciones al orientarse al otro se establece una *relación compositor/oyente directa*, los componentes de *la experiencia musical* comprenden la dinámica del lenguaje musical, conceptual, las manifestaciones escénicas, el marco de referencia emotivo, las *expectativas*, el cumulo de experiencias que le son significativas al músico/compositor de las cuales se nutre para desarrollar su obra mostrando los ánimos sociales de un sector, y de esta manera establece el oyente una significación personal al compartir experiencias comunes.

De acuerdo con lo anterior, Pink Floyd pre-concebía sus actos realizando proyecciones sobre la relación, objetivándose a sí mismos y las acciones de los otros (es decir, tanto de los integrantes de la banda como de la audiencia); las posibles acciones, al ser proyectadas, se seleccionan a partir de sus conocimientos del lenguaje musical y lírico (sistema simbólico estético) en relación con sus experiencias concretas, sustituyendo el marco de referencia tipo por uno autorreferencial. A su vez, el oyente al interpretar el entramado de acciones, reduce la acción misma; para comprenderla (por eso cada vez que se actualiza la relación se encuentra algo nuevo; es decir, cada vez que escucha la obra musical, el oyente pone a prueba sus experiencias concretas pasadas y las actuales, renovando el significado que tiene la obra), seleccionando no de manera arbitraria, sino en relación con el conocimiento del marco de referencia tipo y las experiencias concretas, validando o rechazando el sistema simbólico que posibilita la relación.

Debido a ello, no existe una identidad total en la *experiencia musical* con el otro, sólo se accede a ella por medio de las acciones hacia su subjetividad, generando una duplicidad del sentido de la relación; es más que una mera reciprocidad porque modifica la capacidad expresiva emotiva del compositor; y se desarrolla un diálogo consigo mismo a través del otro, renovándose a sí mismo con cada experiencia simbólica (estética-emotiva), que forma parte de un ordenamiento de lo posible, sin remitir al significado mismo, sino que es un indicativo de cómo se experimenta el objeto, ampliando desde la experiencia concreta su sentido de lo universal. En consecuencia, la experiencia simbólica (musical) es una intensificación de las relaciones sociales y es una forma de reafirmar lo individual (el sentido de lo subjetivo en el mundo), destacándose por sus cualidades emocionales e interpretativas, realizando una síntesis y accediendo a la subjetividad del otro por medio de las acciones concretas, y a su vez, ligando la emocionalidad de los participantes.

Por consiguiente, el sentido del arte en la construcción de la subjetividad del individuo se dilucida cuando se hace referencia a la gama de posibilidades para la formación del mismo, en el caso específico del álbum *The Dark Side of the Moon*, representa la imposibilidad del desarrollo

humano y para el oyente, se convierte en una aspiración esa posibilidad de encontrarlo, aunque sea de manera efímera, por medio de la *experiencia musical*.

El compositor, en estos términos, se convierte en una especie de redentor de la animosidad humana, porque crítica el significado de su existencia en relación al entorno social que pertenece, y al mismo tiempo cuestiona el sentido de esta última. En otras palabras, al interpelarse el sentido de su subjetividad implica el cómo se relaciona la misma con los ordenamientos sociales, por lo cual existe una necesidad de entenderse por medio de los otros y de ahí surge el elemento crítico, que señala todas aquellas valoraciones que imposibilitan el desarrollo subjetivo y se traducen en el proceso creativo; por el influjo continuo de experiencias significativas del compositor en relación con el conocimiento simbólico y lírico, que posibilita la síntesis musical y coadyuva a exteriorizar un fragmento de su subjetividad en la obra.

Mientras tanto el oyente se redime a sí mismo al construir una relación con él; como resultado de esto cuestiona su propio desarrollo subjetivo cuando interpreta los elementos referidos en la obra y en la medida que el contenido se asemeja al cómo experimenta el mundo, trata de entenderse a sí mismo a través del conjunto de valoraciones que direccionan sus relaciones con los otros. Por tanto, su subjetividad se modifica al interpretar y cuestionar situaciones que expresa el compositor en su obra, lo cual reactualiza la manera en que el oyente se experimenta a sí mismo en el mundo y el sentido que tiene este para él.

Otro aspecto a considerar en relación con lo anterior, es que al haber empleado la dimensión histórica-social para su análisis coadyuvó a constituir en la presente investigación un oyente típico, con un marco de referencia típico, con valoraciones típicas, con acciones socioemocionales típicas, con *expectativas* típicas en la dinámica de *las experiencias musicales* de la década de los sesenta y principios de los setenta en cuanto al *rock* se refiere. En el caso particular de Pink Floyd y su audiencia la interpretación de los elementos musicales y líricos del álbum estuvo sujeta:

- a) Un lenguaje musical común en asociación con las acciones socioemocionales típicas de Pink Floyd.
- b) En un contexto social que influyó en la elaboración de las obras, teniendo el oyente una interpretación próxima al experimentar situaciones similares de la vida moderna como el trabajo, tiempo, dinero, violencia, angustia y locura. Con cada acción socioemocional recíproca, representó una validación y significación subjetiva para el oyente.

Para finalizar se puede establecer de manera somera que existe una *relación compositor/oyente indirecta*, aunque la presente investigación no contiene evidencia empírica sobre ella, el observar y analizar las otras relaciones ayuda a inferir que ambos (compositor/oyente) comparten un espacio/tiempo por medio de un material de audio. Las acciones del compositor/ejecutante están expresadas por los movimientos musicales, mientras el oyente por medio de su conocimiento las interpreta y las vincula con experiencias comunes. Es decir, la aproximación de carácter emotivo entre los coparticipantes se da en los siguientes términos: el oyente se experimenta a sí mismo por medio del símbolo que expresa una fuerza emotiva la cual es interpretada. El símbolo, al representar cómo experimenta el mundo el compositor, mantiene el cuestionamiento sobre el sentido subjetivo del individuo en relación con el entorno social en el cual se desarrolla; en ese mismo tenor no se pierde la emotividad referida en el conjunto de símbolos que constituyen la obra y por lo cual se mantiene, en términos generales, los elementos que posibilitan el establecimiento de la relación.

Conclusiones.

La música es una actividad social que muestra cómo los individuos experimentan la animosidad en relación a los otros, debido a ello remite al estado anímico de la cual se nutrió la composición. De tal manera, que los cambios que se presentan en términos estructurales en asociación con el proceso formativo del individuo, coadyuvan a dilucidar el estado de la emotividad humana expresada en la música.

Esto supone que la música funciona como un elemento interdependiente de las manifestaciones culturales que rigen y estructuran el sistema de relaciones al interior de la sociedad. Por eso mismo fue necesario aproximarse a una definición de cultura, para explicar la manera en que se relacionan los individuos en una sociedad y cómo esas experiencias anímicas se manifiestan en la música. En consecuencia, se considera la actividad musical en constante devenir histórico-social y en ese mismo sentido, al estar inmersa en esa dinámica, desarrolla símbolos (estéticos) que expresan y orientan la emotividad en una dirección.

Por lo anterior, se encontró que el conjunto de valoraciones objetivadas del lenguaje musical son producto de las valoraciones de un grupo social determinado. Asimismo, implica por una parte, que muestren cómo se desarrollan las valoraciones que surgen en el entorno del grupo social, cómo se piensan a sí mismos como miembros de la agrupación y cómo piensan a los otros sectores sociales con los cuales se relacionan.

En este mismo sentido, la función social de la música se amplía o se reduce según las necesidades sociales de los diversos sectores, tal como se observó, a partir del objeto de estudio, en la sociedad estadounidense e inglesa. En ambos casos para legitimar una cultura dominante que orientaba a un proceso individualizador enfocado a la actitud racional, sosegada, despersonalizada y el bienestar individual en las posesiones de carácter material. En el caso particular de la primera, también se asoció a legitimar la supuesta superioridad de la tradición musical anglosajona al limitar la distribución y emisión de la tradición afroestadounidense, esto supuso negar las tensiones raciales por la falta del ejercicio pleno de los derechos.

Tales tensiones no se limitaron a un solo sector, sino que se desarrollaron de manera paralela en otros sectores como el intelectual y el juvenil, que pensaban que la sociedad de consumo superponía las valoraciones de tipo objetivo por las de carácter subjetivo. Esto llevó, de manera paulatina, a una falta de identificación con los valores que supeditaban a los individuos a refrendar la cultura imperante, y por otro lado, mostró que aún con la rigidez de las condiciones sociales, también hubo la suficiente elasticidad en el entramado social como para conformar personalidades que no iban en concordancia con lo establecido.

En suma, el conjunto de tensiones en diversos sectores sociales se contrapuso con el marco de referencia que orientaba la vida de los individuos en las sociedades industrializadas. Entre las repercusiones se encontró la estructuración de una cultura alternativa basada en el balance del ordenamiento objetivo y subjetivo de las relaciones sociales; es decir, la construcción del individuo se entendió a partir del desarrollo colectivo, el cual estaba enfocado a un sentido recíproco y solidario entre los individuos, cada una de las valoraciones objetivas que orientaban la manera de experimentar al individuo el mundo mantenía el sentido subjetivo en el mismo.

En la actividad musical esto se manifestó de manera amplia en el *rock*, el cual se nutrió de la tradición musical afroestadounidense y el *folk* porque iban a contra corriente con lo socialmente establecido; asimismo, el explorar las posibilidades sónicas de estas dos tradiciones significó la construcción de su identidad generacional y su subjetividad. De este modo, se estructuraron nuevos estilos musicales abiertos a la experimentación de cada una de las herramientas y técnicas disponibles, y a su vez, surgieron una gran cantidad de músicos que ya fuese por medio de los elementos propiamente sónicos o líricos, expresaron la forma en la cual experimentaban el mundo y el conjunto de tensiones que había al interior de la sociedad.

Esta actitud innovadora amplió el lenguaje musical e incidió en la relación con la audiencia, ésta última configuró *expectativas* encaminadas a la libre experimentación que iban en consonancia

con lo realizado por los compositores. A su vez, esto influyó el proceso creativo, lo cual no quiere decir que los compositores se ajustaran al gusto específico de la audiencia, sino que ambos al tener *expectativas* recíprocas coadyuvaron a mantener la exploración sónica y significó una redistribución del poder a favor del músico/compositor.

A causa de ello, los criterios tradicionales de la industria discográfica sobre la elaboración de tópicos juveniles se modificaron, ya no se sometían únicamente al interés perfilado del consumo por el valor de cambio generado y eso mismo repercutió las maneras en las cuales se difundían los nuevos estilos en las radiodifusoras. Se abrieron de manera gradual nuevos espacios, no sujetos a los ritmos bailables, sino a la incorporación de nuevos elementos escénicos con luces y proyecciones de imágenes.

Todo eso reafirmó la manera en la cual se estaban construyendo los nuevos procesos de la relación entre el compositor y el oyente, por ello los contenidos y participación de ambos se ampliaron. Una muestra fueron los “happenings”, en los que a la audiencia se le incitaba a una interpretación libre de la ejecución musical, porque la finalidad era retroalimentar los contenidos de la relación entre los participantes.

Uno de los resultados de esta dinámica fue renovar las formas en las que se expresaba la emotividad experimentada por los participantes, y al mismo tiempo, constituir un marco de referencia emotivo en relación con el lenguaje musical de tipo experimental. Esto es, la emotividad referida en la música el oyente la aprehendía por medio de movimientos corporales, que parecían inconexos; sin embargo, eran el resultado de interpretar la emotividad a partir del marco de referencia que tenía internalizado. De manera simultánea, esas acciones socioemotivas al remitirse al otro (músico/ejecutante) coadyuvaban a que continuara improvisando y con ello explorando las posibilidades sónicas de la obra musical.

Si se considera lo anterior, el cambio de los elementos simbólicos estéticos fue interdependiente a los cambios estructurales, reactualizando el lenguaje y la manera de construir la subjetividad del individuo. Por lo tanto, muestran que las necesidades anímicas de un sector social se encaminaron a experimentarse a sí mismos a través de los otros, y esto constituyó una función social de la música, no limitada a refrendar el orden ideológico de un grupo social, sino a impulsar el sentido subjetivo que tienen las relaciones para el individuo, es decir la manera en la cual se experimenta a sí mismo en relación a otros.

En cuanto al caso específico de Pink Floyd, el entrelazar su proceso formativo como individuos con los elementos estructurales posibilitó inferir que; en un primer momento sus trayectorias de vida fueron orientadas por las valoraciones del marco de referencia inglés y con el desarrollo académico, pero con ninguno de estos dos elementos se identificaron del todo. De manera paralela, algunos de ellos (Barret y Wright) desde temprana edad se les impulsó (la familia en primera instancia) para desempeñarse en el campo del arte. Otros (Waters y Mason) estaban interesados en la interacción de la música con los aspectos visuales.

Al tener en cuenta lo anterior, se pudo comprender que cuando se desarrollaron en diversos ámbitos, en conjunción con la relativa elasticidad del entramado social constituyeron valoraciones y motivaciones que iban en discordancia con lo socialmente establecido. Dada esta situación, cada uno de ellos al formar parte de Pink Floyd compartieron valoraciones similares sobre la exploración musical-escénica y de esa manera privilegiaron como una de sus más altas valoraciones el desarrollo estético.

Por consiguiente, el liderazgo de la banda se estructuró alrededor de ello, y S. Barret al ser quien tenía un mayor desarrollo de su *consciencia artística* orientó el proceso creativo de la banda. Esto no quiere decir que los demás miembros fungieran como una banda de acompañamiento, sino que, al tener una perspectiva similar sobre la exploración musical-escénica, la figura de Barret coadyuvó a la síntesis musical en una misma dirección. En ella, se impulsaban unos a otros para completar la fuerza expresiva de la banda, por eso su salida de la agrupación no significó una problemática, ya que habían estado estimulando su *consciencia artística* por medio del trabajo colectivo.

Con lo anteriormente dicho, se estudió el proceso creativo a través del entrelazamiento de lo estructural con el desarrollo de las personalidades, estableciendo una interdependencia entre las experiencias de vida significativas para la banda con la síntesis musical. Esto agregó al análisis el proceso creativo de la obra, al considerarla un influjo continuo de las experiencias significativas de la banda en relación con el lenguaje musical y lírico, que coadyuvó simultáneamente al desarrollo de una síntesis musical.

De estos dos elementos se pudo observar, en el caso de las experiencias significativas que estas se dan en razón de un marco autorreferencial; es decir, alrededor a su “yo” de la banda (en el caso específico de Pink Floyd) constituye un eje valorativo de cómo experimentan el mundo, por lo tanto el lenguaje musical (sistema de símbolos estéticos) al cuestionar la realidad existente y el sentido que tiene para el compositor, se pone a prueba tanto el conjunto de valoraciones que

rigen el ordenamiento social como los elementos simbólicos que remiten al mismo, conllevando a rechazar o ampliar las posibilidades emotivas que ofrece el lenguaje musical, así como mostrando las tensiones entre el ordenamiento objetivo y subjetivo. Lo anterior se entrelaza de manera simultánea con el segundo elemento, al experimentar las posibilidades sónicas del lenguaje musical, para después elegir cuál de estas les ofrecían de mejor manera según su *consciencia artística* colectiva lo que querían expresar, y a su vez, determinar los medios óptimos disponibles para la concreción de la obra.

En el caso del proceso creativo del álbum *The Dark Side of the Moon*, la experimentación musical se entrelazó con la teatralidad para formar la fuerza expresiva que influyó en la ejecución de la obra. Para ampliar esto, se tiene que contemplar una relación dialogística entre el proceso creativo de las sesiones de grabación y la puesta en escena del álbum. La primera exploración musical de la banda surgió de un trabajo colectivo a partir de las experiencias significativas con relación a las presiones de la vida moderna y a partir de ello, trabajaron ideas musicales encaminadas a la síntesis desarrollada en trabajos anteriores (*Meddle* y *Obscured by Clouds*), cada uno de estos elementos se reforzaron, se ampliaron y se rechazaron según las complicaciones técnicas, de ejecución o de consonancia con los elementos sonoros que querían desarrollar.

En cuanto a la puesta en escena (antes de que se editara finalmente el álbum), impulsó el desarrollo del proceso creativo en varios sentidos, por lo que fueron conscientes de los aspectos técnicos-musicales en los que debían trabajar; en este rubro primordialmente el empleo de las herramientas que posibilitaran la musicalidad de la obra como el empleo de los sintetizadores, los efectos de sonido, explorar los *riffs* de la guitarra y bajo, lo cual llevó a tener una mejor coordinación de la ejecución misma de la obra. Al mismo tiempo, exploraron los elementos escénicos: el desarrollo de torres de luces, juegos pirotécnicos, la elaboración de la pantalla y de las proyecciones, para entrelazarlo de manera paulatina con lo musical, haciendo tangible la emotividad expresada por la obra.

Por otro lado, al constituirse como una banda orientada a presentar puestas en escena elaboradas las *expectativas* de la audiencia se generaron en ese sentido. Esto infiere que el grado de exigencia en la interpretación [que demanda la audiencia] de la fuerza expresiva del álbum se hizo cada vez mayor, pero la misma no se estructuró en un solo sentido, sino que en la medida que esta exigencia se traducía en las *expectativas* de Pink Floyd que la audiencia interpretara lo expresado, se concretaba la relación y el proceso de identificación. La audiencia también tenía la *expectativa* que continuara una exploración sónica, lírica y teatral en ese mismo sentido, por lo

cual, el desarrollo musical de la banda estuvo en consonancia con el desarrollo de las *expectativas* de su audiencia habitual; debido a ello, la síntesis musical en relación con los otros elementos escénicos pudo ser explorada y ajustada a la fuerza expresiva de la obra.

Lo anterior no quiere decir que su síntesis musical se ajustara a los gustos particulares de su audiencia, sino que ella al ser propensa a aceptar la exploración de los elementos simbólicos (estéticos) coadyuvó a que los grados de tensión entre la misma y la banda fueran reducidos, lo que tuvo entre sus efectos un margen amplio de acción para el proceso creativo.

Otro punto a subrayar son los contenidos propios de la relación de Pink Floyd con su audiencia, por ello se parte de que los símbolos del lenguaje musical indican cómo se experimenta el objeto, y al mismo tiempo, coordinan e integran las acciones de la relación entre ambos. En *The Dark Side of the Moon*, el latido del corazón, el llanto, los pasos desenfrenados, las explosiones, el sonido de las campanas, los tic-tacs, el caer de las monedas, la máquina registradora, las voces y las risas se entrelazaron con la sonoridad de la síntesis musical y lírica. A su vez, las luces y las imágenes proyectadas retroalimentaban la totalidad de la fuerza expresiva de la obra, es decir, cada uno de los elementos simbólicos (estéticos) al remitirse al otro, amplió la expresividad y emotividad de la obra.

De esta manera se colmó los sentidos de la audiencia y ella misma era parte de la totalidad de la *experiencia musical* cuando interpretaba y entrelazaba su emotividad con la misma. En otras palabras, la audiencia participaba en la construcción de la fuerza expresiva de la obra en la medida que sus acciones socioemotivas la captaba, la interpretaba, la asociaba a experiencias análogas y con ello le daba una connotación significativa a su existencia, para posteriormente externalizar una emotividad recíproca a la referida en la obra.

La interpretación, al estar sujeta a una intensificación de la emotividad de las relaciones humanas y cómo se experimenta el mundo no sólo valida o rechaza los elementos simbólicos, sino que puede ampliar la manera de entenderse a sí mismo el individuo a través de las relaciones que desarrolla. En este tenor, el proceso interpretativo de la emotividad del otro por medio de la obra también refiere a la capacidad reflexiva de interpretar el estado de su propia emotividad y los elementos que la componen. Por lo tanto, el lenguaje musical, más que codeterminar la relación compositor/oyente, posibilita el desarrollo anímico de las relaciones sociales, del sentido subjetivo del individuo mismo y de la relación que tiene con el mundo. De esa manera, se deconstruye y reconstruye el lenguaje mismo, las acciones socioemotivas y sus contenidos, que dotan de sentido a la relación.

Cabe destacar que si bien en un principio la relación de Pink Floyd con su audiencia se mantuvo en términos de *expectativas* e identificación de emotividades, fue porque generaba utilidades que hacían rentable la producción de sus discos; esto cambió al terminar la edición del álbum *The Dark Side of the Moon*. Debido a que la empresa discográfica observó el potencial comercial del álbum durante la gira de 1972, esto se tradujo a que EMI coaccionara a la banda a sacar un sencillo para promocionar el álbum. Esto fue negociado ya que la discográfica quería que se ajustara el tema del sencillo a los criterios de las empresas radiales, lo cual fue rechazado por Pink Floyd; sin embargo, terminó por salir y eso generó que una audiencia que no era la habitual de la banda se interesara por ella. Lo anterior indica que no tenían en principio las mismas *expectativas* que la habitual, porque carecían de un marco de referencia sobre el estilo musical y escénico; en consecuencia el presupuesto de la relación para esta nueva audiencia se supeditó a una relación típica con las bandas de *rock* en ese espacio/tiempo determinado, contenidos típicos del lenguaje musical del *rock* y las acciones socioemotivas típicas de las audiencias de *rock*.

Todo esto presupone que los términos de la relación pueden ser modificados por varios factores, como se observó por las condiciones estructurales que posibilitaron el desarrollo del lenguaje musical del *rock*, y a su vez, por la explotación de la industria discográfica de un mercado. Por la evidencia empírica hasta aquí presentada en el caso de Pink Floyd, la industria musical no influyó de manera directa en su proceso creativo, pero sí en su relación con su audiencia. En resumen, se modificaron los términos de la relación al incorporarse una audiencia no habitual, por eso mismo la relación entre ambos no mantuvo las mismas *expectativas* e identificación, a tal grado que esta falta de conexión en algún momento sirvió como fuente de inspiración para un nuevo álbum.

Ahora bien, como se ha podido mostrar, si bien en términos analíticos el objeto de estudio es la relación entre el compositor y el oyente, existen varios factores que se entrelazan con los contenidos de la misma. Por lo tanto, será trabajo de próximas investigaciones dilucidar los grados de interdependencia de cada uno de estos factores en los procesos en los cuales se construye la relación, es decir, en la medida que se estudien los distintos lados que componen el fenómeno se podrá explicar la totalidad del mismo. De tal manera, se infiere que cualquier sociología que pretenda comprender la construcción del sentido subjetivo del individuo tiene que estudiar las manifestaciones sociales donde se posibilita de manera más amplia las expresiones emotivas, porque en esta medida se puede comprender el *ethos* civilizador que hace posible las relaciones sociales y cuáles son los elementos que constriñen a los individuos para hacer patente la animosidad, paralelamente, cómo esto se ve reflejado en los símbolos (estéticos) que muestran la

manera en la cual se experimenta el mundo y con ello el sentido de lo social que tiene esto para el individuo.

Anexo. Ficha técnica sobre *The Dark Side of the Moon*.

Producido por Pink Floyd, grabado por EMI, en los estudios Abbey Road, de junio de 1972 a febrero de 1973. Ingeniero a cargo de las sesiones de grabación Alan Parsons, asistente Peter James, mezclado por Chris Thomas (versión cuadrafónica) y Alan Parsons en marzo de 1973. David Gilmour —vocales, guitarra, VCS3; Nick Mason —percusiones, tapes effects; Richard Wright —teclados, vocales, VCS3; Roger Waters —bajo, vocales, VCS3, tapes effects.

Todas las letras fueron escritas por Roger Waters.

Coristas; Doris Troy, Leslie Duncan, Barry St. John.
Saxofón en “Money” y “Us and Them” Dick Parry.
Vocales en “The Great Gig in the Sky” Clare Torry.

Apéndice *Post-scriptum*.

Música y cultura: un análisis sociológico de la relación entre compositor y oyente.

Un acercamiento etnográfico.

Resumen.

El estudio cualitativo se empleó para investigar los procesos por los cuales se construye la relación compositor y oyente a través del conocimiento del lenguaje musical, las expectativas y las acciones socioemotivas. Esto se realizó con la audiencia que asistió al concierto de Roger Waters el día 29 de septiembre de 2016 en el Foro Sol de la Ciudad de México. Debido a ello, se utilizaron algunas técnicas de recolección de datos como son entrevistas abiertas a 10 oyentes, y posteriormente, la verificación de la información anterior con la observación etnográfica donde se hicieron evidentes las acciones socioemotivas. Se confirmó que el marco teórico empleado era el adecuado para el estudio del fenómeno, ya que las acciones manifestadas eran recíprocas a la animosidad que evocaban las obras musicales, y a su vez, al validarse por parte de una audiencia generacional más joven se mostró que tiene una significación personal para el oyente, porque comparte en la actualidad experiencias similares a las referidas en las obras.

Palabras claves: expectativas, acciones socioemotivas, oyente, músico/compositor.

Introducción.

El estado actual de las investigaciones sociológicas de la música retoma los estudios elaborados por Simmel (2003) y Schutz (1962) porque analizan la actividad musical a través de un proceso de comunicación por medio de un sistema simbólico, en el cual la aproximación entre compositor y oyente está en razón de la interpretación de las acciones del otro.

En este mismo sentido Silbermann (1957, 1968) aporta al estudio a partir de las *expectativas* presentes en la relación, es decir, el conjunto de acciones que se esperan del otro según el lenguaje musical y las acciones socioemotivas que se presentan. Con base en lo anteriormente expuesto, se determina que en la relación compositor/oyente los interactuantes comparten un espacio/tiempo, en el cual las acciones están mediadas a través de símbolos que refieren a la emotividad experimentada y por lo tanto orientan cómo se coordinan las acciones socioemotivas hacia el otro.

Se utilizaron como técnicas de recolección de datos: entrevistas abiertas a 10 oyentes, de los cuales 2 personas tienen 20 años, 1 persona tiene 21 años, 2 personas 33 años, 2 personas 27 años, 1 persona 29 años, 1 persona 60 años y 1 persona 63 años. Las preguntas realizadas fueron las siguientes; es la primera vez que asistes a un concierto de Roger Waters, si no es así

puedes indicar a cuál asististe anteriormente, ¿cuáles son tus *expectativas* sobre la presentación? ¿cuáles son los elementos musicales con los que te identificas?

Posteriormente se verificaron las acciones socioemocionales, el conocimiento del lenguaje musical y representación escénica de la audiencia previo, durante y posteriormente al concierto al realizar una observación etnográfica que duró desde las 12 pm a las 12 am el día 29 de septiembre de 2016.

El entorno y el ambiente social previo a la presentación.

El Foro Sol está ubicado en Av. Viaducto Río de la Piedad y Río Churubusco s/n, Iztacalco, Col. Granjas, C.P. 08400, Ciudad de México. Se encuentra cerca de la estación Velódromo de la línea 9 del sistema de transporte colectivo metro y de la estación Ciudad Deportiva.

Se caracteriza este por ser un recinto multifuncional, con una capacidad de 37 500 personas en las gradas y 25 mil aproximadamente en la explanada. La zona general A ubicada en la parte de enfrente del escenario está dividida de la siguiente forma: platino 1; platino 2; platino 3; platino 4 y platino 5. Después se ubica la zona general B, mientras en la gradería de abajo hacia arriba y de la zona más cercana al escenario a la más distante verde A; naranja A; verde B; naranja B; verde C y naranja C.

Para llegar a tal recinto se usó el sistema de transporte colectivo metro, por ello se arribó a la estación Ciudad Deportiva a las 12 pm, la cual se encuentra aproximadamente a unos 100 mts. de la puerta número 6 del Foro Sol. Se observó que ya había personas que se dirigían desde muy temprano al recinto aun cuando el evento comenzaba a las 9 pm.

El ambiente social antes de iniciar el concierto mostraba muchas *expectativas*, debido a que una parte de la audiencia a pesar de no haber asistido nunca a un concierto de Roger Waters tenía un marco de referencia tipo de la musicalidad entrelazada con la parte escénica. Por otro lado, había un sector de la audiencia con conocimiento concreto basado en experiencias propias, por lo cual sus *expectativas* estaban direccionadas a que los elementos musicales y teatrales se mantuvieran en ese sentido. Este mismo sector estaba escéptico sobre la capacidad de sorprenderse, como resultado de haber asistido a giras anteriores. Alguien externo: *“Para mí The Wall Tour ha sido la mejor puesta en escena que he visto, no creo que pueda superarse”*. De manera opuesta había quien opinaba: *“Estoy aquí para dejarme sorprender, Roger siempre lo hace”*.

Otro punto a destacar sobre el ambiente previo y las *expectativas* en torno al concierto, es que un día anterior Waters había realizado su primera presentación, en la cual dio un discurso criticando al entonces candidato presidencial del Partido Republicano de Estados Unidos Donald Trump, a quien le increpó su discurso racista en contra de los mexicanos. Asimismo añadió comentarios en contra del gobierno del presidente Enrique Peña Nieto, cuestionando su lógica política que imposibilita la justicia social y la equidad en el país. A su vez, indicó que: “Toda vida humana es valiosa”, al aludir a los 28 mil desaparecidos durante la guerra contra el narcotráfico.

Todo lo anterior había sido publicado para el día 29 de septiembre en los distintos medios de comunicación y la audiencia en general estaba consciente de ello, el efecto que generó fue que la audiencia tuviera la *expectativa* de que se repitiera nuevamente lo acontecido. El concierto para algunos ya no sólo se limitaba a ir a escuchar y ver la puesta en escena de algunos de los álbumes más conocidos de Pink Floyd, sino que se había convertido en un posicionamiento en contra de la clase política mexicana y de los lineamientos ideológicos de Donald Trump. Un oyente señaló al respecto:

Roger es mi héroe, él dice lo que ningún otro tiene la calidad moral para hacer, y espero que esto no sólo lo repita el día de hoy sino también en el Zócalo. Sería genial escucharlo y más que lo escucharan los pinches políticos corruptos del país, porque él habla por nosotros.

Otro más añadió:

Me emociona el saber que podré verlo de cerca, además ver todos esos juegos de luces y que saque al cerdo para protestar contra Trump y por lo de Ayotzinapa se me hace genial. Si a eso le agregamos que los periódicos dicen que realiza un discurso en la parte final contra Peña Nieto; es casi como un sueño.

De tal manera, se dilucida que el contexto social de la relación compositor/oyente estaba codeterminado por las *expectativas* de que se manifestara la animosidad sobre la realidad política-social de México a través de la fuerza emotiva empleada por los elementos musicales y teatrales. En este mismo sentido, se puede decir que los elementos estéticos constituyen parte fundamental en los procesos por los cuales se construye la relación entre ambos, debido a que median la forma de expresar la emotividad experimentada por el compositor, y a su vez, el oyente la interpreta con base en su conocimiento del lenguaje musical y sus experiencias concretas de vida, por lo que se constituye un proceso de identificación a partir de experiencias más o menos análogas entre ambos.

Lo anterior se puede evidenciar de manera más amplia cuando los oyentes manifestaron los elementos musicales con los que se identificaban:

Pues con todo, desde las letras entre filosóficas y políticas hasta con los extensos solos. Me gustan mucho los sonidos atmosféricos del teclado, ése Wright [refiere al tecladista de Pink Floyd] era bien cabrón, es una lástima que se haya muerto...

Cada uno hay que disfrutarlo a su manera [refiere a los álbumes], por ejemplo cuando escucho *Wish You Were Here* es porque estoy muy melancólico y me gusta escuchar los teclados de Wright, también me gusta la letra que habla de la pérdida de uno mismo y a veces yo me siento así, y pues me conecto con lo que dicen. En cambio, si escucho "The Dark Side" es en primera por el sonido espacial, los efectos y para rematar toda la crítica que le meten a la sociedad.

Un oyente repuso en ese mismo sentido:

Me encanta la idea de la conceptualidad que maneja en casi todos sus discos, por ejemplo en *The Animals* que haya utilizado las ideas de Orwell para criticar el nihilismo en que vivimos y los gobiernos autoritarios es de las cosas que más me atrae. Algo más o menos similar con *The Wall*, aunque es más personal porque habla de su vida, de la guerra y cómo todas esas cosas lo influenciaron, es uno de mis discos favoritos no sólo porque mantiene el tono crítico sino porque lo hace desde sus experiencias propias, en cambio de *The Animals* es un disco más abstracto pero con una música mucho más cruda con solos de guitarra y bajos memorables.

En otra parte de la audiencia se puede observar que el proceso de identificación también está relacionado con su proceso formativo como individuos, y se vincula con sus experiencias de vida:

Depende de cada etapa de Pink Floyd, con Barret me gusta la experimentación con los sonidos de la guitarra y del teclado, sus letras eran algo surrealistas y con muchas referencias literarias, era todo un viaje. Todavía recuerdo que estaba bien chavo cuando ponía sus discos en una consola que apenas acababa de comprar mi papá y mi familia me decía que estaba loco...

Ahora que lo pienso también tiene que ver con mi vida, como te dije hace rato cuando vino Pink Floyd fue muy emocionante [refiere al concierto que ofrecieron en 1994] y al tocar "Astronomy Domine" fue volver a vivir mi juventud, entonces también tiene que ver con el momento que escuches su música para que te identifiques, y así me pasa con toda su música, algunas me gustan mucho por su sonido y otras porque tienen que ver con mis experiencias personales, sabes.

En términos generales se infiere que los elementos musicales, líricos y teatrales coadyuvan a entablar la relación entre el compositor y el oyente, por lo cual el conocimiento de los mismos es primordial para interpretar la fuerza expresiva que constituye la obra. Asimismo, cada oyente lo relaciona si les es posible con experiencias que le sean análogas a las expresadas en las composiciones, debido a ello se puede presuponer que desarrolla una identificación con la obra porque ella misma lo remite a la manera en la cual experimenta el mundo y el sentido que tiene este para el oyente.

La presentación.

Las primeras imágenes del concierto se proyectaron a las 9 pm, las cuales evocaban un viaje por el espacio que recorría la superficie lunar, mientras los sonidos atmosféricos invadían el Foro Sol. Una parte de la audiencia estaba desesperada y en especial la más joven, porque deseaban que iniciara el concierto; sus acciones socioemotivas consistían en chiflar, aplaudir y gritar: *“Roger, no nos hagas esperar más cabrón. Ya sal”*. Algunos más: *“¡No la hagas de tanta pinche emoción!”*.

La audiencia más grande oscilaba entre los cincuenta y setenta años de edad, cuyas actitudes eran mucho más reservadas; algunos mostraban que tenían un marco de referencia concreto a partir de las experiencias que habían vivido en presentaciones anteriores. Esto se externalizaba por medio de comentarles a los más jóvenes: *“Cuando presentó The Dark Side of the Moon en el 2007 inició con imágenes de una habitación con una guitarra de fondo y se escuchaban sonidos radiales”*. Mientras que alguien más agregaba que para 2012, se escuchaba de fondo el soundtrack de la película *Espartaco*.

Al ser las 9:20 pm, los sonidos atmosféricos fueron reemplazados de a poco por los latidos del corazón de *“Speak to Me”*; la audiencia estalló en júbilo. Las acciones socioemotivas oscilaban entre gritos de: *“¡No puedo creer que lo vaya a tocar!”*, *“¡Carajo!, pensé que jamás la iba a escuchar”*; varios aplaudían al escuchar como fondo el latir del corazón que invadió todo el recinto. Posteriormente se escuchó *“Breathe”*, que con los *slides* de las guitarras, se entrelazó con el piano electrónico y de a poco se fundían. A su vez, en la pantalla gigante aparecía un juego de luces multicolores que recordaba las proyecciones de los años sesenta, mientras gran parte de la audiencia miraba con asombro y de manera detenida la ejecución. Cuando apareció la imagen de Waters proyectada, la emotividad de la audiencia no se pudo contener una vez más y se escucharon gritos *“¡Pinche Roger eres lo máximo!”*; de manera simultánea la audiencia de mayor edad aplaudía y algunos se mordían los labios.

Esto sólo sirvió de preámbulo para que Waters diera las buenas noches a la audiencia en español, esto generó una acción recíproca mediante una ovación generalizada que establecía una relación próxima. Después se escuchó “Set of the Controls Heart of the Sun”, las imágenes mostraban a un Pink Floyd con Barret, al mismo tiempo se introducía de a poco el sonido del saxofón que construía un interludio con la batería y el teclado. En este momento fue cuando se observó la diferencia generacional de la audiencia, debido a que los más grandes sus expresiones faciales mostraban un estado atónito al escucharla y alguien exclamó: “*Pensé que me iba a morir antes de que la tocaras*”.

Lo anterior indica que las generaciones más grandes tenían una conexión musical no sólo por la emotividad expresada, sino también evocaba a las épocas en las cuales ellos mismos habían sido jóvenes. Aunque varios de ellos ya habían asistido a algunas de sus presentaciones con anterioridad no habían escuchado esta obra musical en específico. Por lo cual se puede inferir en un primer momento, que la aproximación emocional en la relación no sólo está codeterminada por el conocimiento del lenguaje musical y la puesta escénica, sino que refiere a que el oyente experimenta un estado anímico de nostalgia por las vivencias que forman parte de su trayectoria de vida y que le son significativas para la construcción de su individualidad.

Empero este breve recorrido por los primeros años de Pink Floyd, sirvió para que retornara a ejecutar junto con su banda casi por completo y de manera ininterrumpida *The Dark Side of the Moon*. Los tic-tacs de los relojes inundaron el recinto y le siguió el sonido de los *slides* de la guitarra, las percusiones, el *riff* del bajo y el teclado de la cuadrafonía. Las primeras acciones socioemotivas fueron gritos generalizados, acompañados por los aplausos al ritmo del *riff* del bajo y de las percusiones. Luego la audiencia transgeneracional cantaba unísona la letra, el éxtasis total llegaba con el solo espacial de la guitarra.

Al terminar de a poco el sonido hipnótico de “Time” se cambió de ritmo, guiado por el sonido melancólico del piano y por los *slides* de la guitarra, al mismo tiempo el bajo y la batería sonaban un tono por debajo de ellos, y de fondo la voz pregrabada que decía: “Nunca diré que tengo miedo a la muerte”. En ese mismo instante alguien de la audiencia más joven expresó: “*¡Eso es todo la banda!*”; la audiencia sabía que era “The Great Gig in the Sky”, ya que alguien más replicó: « *¡No mames! Está tocando ‘Great Gig’* ».

Por lo que refiere a la audiencia más grande, sus acciones socioemotivas eran expresadas facialmente; algunos sonreían, otros levantaban la ceja en señal de asombro y algunos más

asentían con la cabeza. Sólo para que al final de la interpretación se escuchara una ovación que muy pronto fue interrumpida al sonar el caer de las monedas y la máquina registradora.

Al comenzar el *riff* del bajo de “Money” las acciones socioemotivas eran mucho más efusivas, se escuchaban gritos ensordecedores que expresaban: “¡Putá madre! No lo puedo creer”; como también no faltaba quien se moviera al ritmo de la obra y aplaudiera. Fue hasta el cambio de ritmo enunciado por el diálogo entre el bajo y la batería que volvieron a resonar los gritos por todo el lugar, y con el solo de guitarra se observó una euforia colectiva a través de brincos, aplausos, el mover las cabezas de manera desenfrenada e interjecciones (sonidos guturales) de todo tipo. De este modo, se dilucida que la animosidad de la obra es directamente proporcional a la expresada con las acciones socioemotivas, es decir, las acciones del músico/compositor se manifiestan a través de la ejecución, y en este caso en particular, se resaltan con cada cambio de ritmo, tales acciones al captarlas la audiencia se entrelazan con el conocimiento del lenguaje musical, para posteriormente proyectar el conjunto de acciones que están por presentarse en la ejecución, y a su vez, las vincula con sus propias acciones socioemotivas que están por manifestarse.

Dicho lo anterior, luego en el concierto vino el cambio a sonidos más melancólicos con “Us and Them”, las imágenes proyectadas eran de personas caminando por la calle, mostrándose distantes y consumidas por las presiones de la vida diaria como el trabajo. De manera paralela, la base rítmica del piano era lenta, dejando espacio para que los ecos producidos por los demás instrumentos retroalimentaran la composición, y a su vez, se marcaran los *riffs* del saxofón en relación con la parte de los coros *gospel*. Si bien las acciones socioemotivas de la audiencia eran más mesuradas ponían mucha atención a la ejecución, cada vez que subían de tono los coros con el saxofón aplaudían y gritaban.

Una de las partes más emotivas fue cuando la pantalla que recorría el Foro Sol de lado a lado se transformó en la imagen de la fábrica de *The Animals*, mientras que por encima se elevaban cuatro chimeneas las cuales no dejaban de emitir humo de manera constante. A su vez, al sonar las primeras notas de la guitarra acústica de “Pigs on the Wing (Part 1)” apareció el cerdo inflable Algie en las alturas. En un primer momento, la audiencia parecía estar atónita al ver que el escenario se transformaba en una fábrica, pero en seguida las acciones socioemotivas de júbilo no se hicieron esperar, inundándose de gritos todo el recinto.

Lo anterior fue interrumpido por el sonido de los sintetizadores y los *riffs* del bajo de “Pigs (Three Different Ones)”, el sonido atmosférico de a poco se hacía más denso mientras que los solos de guitarra colmaban los oídos. En ese instante se proyectaron imágenes de Donald Trump,

asemejándolo por momentos con un cerdo, en otras realizando el saludo nazi, y paralelamente Waters cantaba: “Hombre grande, hombre cerdo, ja ja ja eres una máscara”. Las proyecciones no paraban de hacer críticas severas a sus discursos racistas y a las pifias cometidas por el candidato presidencial, la reacción de la audiencia no se hizo esperar con una rechifla generalizada, algunos más gritaban “¡Tómala puto!”, otros más añadían “¡Vete a la mierda pinche Trump!”.

Pero Waters fue más lejos, al tocar enseguida “The Happiest Days of Our Lives/Another Brick in the Wall (Part 2)”, su tema en contra de la alienación del pensamiento se hizo tangible cuando de una grúa bajaba lentamente una piñata de Trump, que quedó suspendida en el aire, para que después los niños que acompañaban la parte coral de la composición arremetieran en contra de ella con un palo, mientras tanto los músicos alentaban y aplaudían el acto al igual que toda la audiencia en el recinto, celebrando cuando quedó hecha añicos por los niños. Fue una representación simbólica de destruir el fascismo. Esta crítica se mantuvo al entonar “Mother”, la cual sirvió para arremeter en contra del gobierno federal ya que durante la proyección de imágenes apareció la leyenda “Renuncia Ya”. En aquel momento se escuchó un aplauso generalizado, y unos gritos que exclamaban; “¡Pinche Peña puto!”.

Tal animosidad se volvió a encaminar cuando Waters entonó “Brain Damage/Eclipse” la parte final de *The Dark Side of the Moon*, primero sonó la guitarra acústica que de a poco era acompañada por los *slides* de las guitarras electrónicas y el sonido melancólico del teclado. Las voces tipo *gospel* se entrelazaban con la de Waters, y a su vez, de fondo se escuchaban risas que evocaban la locura. Para que después el *beat*¹⁹⁰ de la batería anunciara el *crescendo*¹⁹¹, mientras un juego de luces laser formaban un prisma que era atravesado por unas luces multicolores para formar un arcoíris, y se proyectaba un sol sobre la pantalla que paulatinamente era eclipsado por la luna.

Las acciones socioemotivas de la audiencia se mostraron de manera fehaciente al aplaudir y corear “Roger, Roger” que resonó por menos de un minuto al ser interrumpido por el músico. Waters tomó un momento para realizar su discurso en el cual cuestionó la guerra contra el narcotráfico, reclamó tanto por los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa como por las reformas políticas. Esto generó un eco generalizado en la audiencia a través del grito: “¡Fuera Peña, fuera Peña!”, otros más agregaron “¡Asesino!”, lo que detuvo el discurso por algunos minutos.

¹⁹⁰ Es una unidad básica musical que sirve para medir el tiempo en el cual se ejecuta un instrumento.

¹⁹¹ Se indica el aumento gradual del sonido que emiten los instrumentos, y a su vez, la dinámica de la transición de la composición.

Después tomó de nuevo la guitarra para tocar “Vera/Brings the Boys Back Home” en homenaje a los desaparecidos en la guerra, para cerrar con “Comfortably Numb”. Al terminar la presentación se encendieron los juegos pirotécnicos, una vez más retumbaba el recinto pero ahora con el grito: “¡Olé, olé, olé, Roger, Roger!”.

La audiencia al salir parecía que la presentación había cumplido con sus *expectativas*, alguien comentó: “*Estuvo de poca madre, aún no puedo creer que haya convertido la pantalla en la fábrica de The Animals*”; otros más comentaban sobre sus impresiones del discurso: “*Realmente pensé que no lo volvería a hacer; me sorprendió*”. Alguien más señaló:

Los solos de guitarra de “Money”, “Time” y “Shine on You Crazy Diamond” fueron sensacionales, pero “Comfortably Numb” está a otro pinche nivel, es un orgasmo esa rola. No creo que en mi vida vuelva a presenciar algo así.

Como te lo dije esperaba mucho de este concierto y valió la pena no haber ido a la escuela. Ahora puedo morir en paz, no puedo describirte cómo me siento, más que ha sido una de las mejores cosas que me han pasado en la vida ¡Ahuevo vi a Roger!

A manera de conclusión, se puede mostrar que la relación entre compositor y oyente por una parte está codeterminada por el conocimiento del lenguaje musical y lírico que ambos tienen, por lo cual en la medida que ambos emplean ese conocimiento y la función que desempeña para el establecimiento de la relación se estructuran *expectativas* en ambos sentidos. El compositor a que el oyente tenga la capacidad de interpretarlo, y éste último, que el compositor mantenga esa misma fuerza expresiva que dota de sentido la relación.

De igual manera, se observó que el proceso de identificación se desarrolla en varios sentidos y se amplía según la trayectoria de vida del oyente. Es decir, en algunos casos se presentó porque el oyente asoció la música y las letras con experiencias propias que había experimentado en su vida y que le eran significativas, para otros no se limitaba a sólo revivir una experiencia significativa asociada a lo referido en las obras, sino lo que experimentaban en su vida diaria y eso los llevaba a cuestionarse el sentido de la misma, como se señala a continuación:

Si te fijas muchas cosas de las que él habla siguen pasando, vivimos en un mundo que privilegia lo material y no hay hermandad, estamos divididos. Todo parece una locura y por eso no me canso de escucharlo, no me siento que soy el único loco que piensa eso.

Por lo tanto, otro elemento a considerar es el contexto social en el que se desarrolla la relación porque codetermina las *expectativas* de los participantes. En este caso en específico, la audiencia

al tener conocimiento del carácter filosófico y político de las letras, además de saber que Waters se caracteriza por su posicionamiento político en diversas cuestiones, y el hecho de haber empleado el recinto musical para ello elevó las *expectativas*, no sólo por el hecho mismo, sino por el ambiente social de injusticia, represión y de inseguridad que experimentan muchos sectores sociales en México. De ese modo, la obra del compositor se reactualizó al contextualizarla a la realidad de la sociedad mexicana y con ello se posibilitó que los contenidos de la relación fueran más próximos entre los participantes y el proceso de identificación fuera más amplio.

Fuentes Consultadas.

- Adorno, Theodor W. (2009). *Disonancias/ Introducción a sociología de la música*, Madrid: Ediciones Akal.
- Bandura, 'R. Crisis y depresión 1929-1933'. *Boletín de lecturas sociales y económicas*, 103-118, 5(23).
- Blake, Mark, (2008). *Comfortably Numb: The inside story of Pink Floyd*, Philadelphia: Da Capo Press.
- Carroll, Lewis, (2003). *Autores selectos*, México: Grupo Editorial Tomo.
- Colls, Robert, (2002). *Identity of England*, Oxford: Oxford University.
- Coordinación de Humanidades, (2006). *El carácter inglés: ensayo informal en Inglaterra*, México: UNAM.
- De los Ríos, P. 1998 'Los movimientos sociales en los sesenta en los Estados Unidos: un legado contradictorio'. *Sociológica*, 13 (38), 12-30.
- Dister, Alan, (1983). *El rock inglés: de Tommy Steele a David Bowie*, Madrid: Júcar.
- Durkheim, Emilie, (2004). *Las formas elementales de la vida religiosa*, México: Ediciones Colofón.
- Elias, Norbert, (1990). *La sociedad de los individuos*, Barcelona: Ediciones Península.
- _____, _____, (1991). *Mozart: sociología de un genio*, Barcelona: Ediciones Península.
- _____, _____, (2009). *El proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____, _____, (2010). *Sobre el tiempo*, pp. 28-50, México: Fondo de Cultura Económica.
- Ferguson, Nail, (2006). *El imperio británico*, Barcelona: Debate.
- Hormigos, Jaime, (2008). *Música y sociedad: análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*, Madrid: Datauter.
- Kent, N, 1974. "El coloso Floyd: camino a 1984" [en línea], New Musical Express, 23 de noviembre, consultado: 14 de septiembre, <https://geirmykl.wordpress.com/2015/04/10/article-about-pink-floyd-from-new-musical-express-november-23-1974/>.
- Mailaud, Pierre, (1947). *La manera inglesa*, México: Hermes.
- Mason, Nick, (2007). *Dentro de Pink Floyd*, Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Oltra Puigdomenech, J. 'Reflexiones sobre el carácter americano'. *Revista española de Estudios Norteamericanos*, (17-18), 135-151.
- Palacios, Julian, (2005). *Syd Barret & Pink Floyd: Dark Globe*, London: Plexus.
- Povey, Glenn, (2012). *Los tesoros de Pink Floyd*, Barcelona: Scyla Editores.
- Ruíz Aja, Luis, (2002). *La contracultura ¿qué fue? ¿qué queda?: los movimientos juveniles del '68 y sus repercusiones socio-políticas en la actualidad*, Madrid: Mandala Ediciones.
- Rose, P.A. 'Which one's Pink?: Towards on analysis concept álbum of Roger Waters and Pink Floyd'. Master of art. University of McMaster, Ontario, Canada.
- Sierra i Fabra, Jordi, (2003). *La era del rock (1953-2003)*, Madrid: Espasa.
- Schaffner, Nicholas, (2010). *La odisea de Pink Floyd*, Madrid: Ediciones Robinbook.
- Schutz, Alfred, (1964). *Estudios sobre la teoría social*, Buenos Aires: Amorrortu.
- _____, _____, (1974). *El problema de la realidad social*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Silbermann, Alphons, (1957). *La música, la radio y el oyente: estudio sociológico*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- _____, _____, (1968). Introducción y situación de la sociología del arte. En A. Silbermann; P. Bordieu; R. Brown; R. Clausse; V. Karbusicky; & O. y. Luthe (1968). *Sociología del arte*, pp. 9-41, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- _____, _____, (1984). 'Objetos cognoscitivos de la sociología empírica de la música'. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 34(4), 636-647.
- Simmel, Georg, (1986a). *El individuo y la libertad*, pp. 129-131, Barcelona: Ediciones Península.
- _____, _____, (enero-marzo 1986b). 'Las grandes ciudades y la vida del espíritu'. *Cuadernos Políticos* 45, 5-10.

_____, _____, (1988a). El concepto y la tragedia de cultura. En Simmel, Georg. *Sobre la aventura*, pp. 204-232, Barcelona: Ediciones Península.

_____, _____, (1998b). La metrópolis y la vida mental. En M. Bassol: R. Donosso: & A. y Massolo (1988). *Antología de la sociología urbana*, pp. 47-60, México: UNAM.

_____, _____, (2010). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música*, Buenos Aires: Ediciones Gorla.

_____, _____, (2013). *La filosofía del dinero*, Madrid: Ediciones Capitán Swing.

Stewart T., 1972. "Caos eléctrico: pero sólo en grande" [en línea], *New Musical Express*, 29 de enero, consultado: 14 de septiembre 2015, <http://www.brain-damage.co.uk/concerts/pink-floyd-dome-brighton-january-20th-1972.html>.

Stonor, Saunders, (2001). *La CIA y la Guerra Fría cultural*, Madrid: Editorial Debate.

Tylor, Edward, (1977). *Cultura primitiva*, Barcelona: Ayuso.

Umberto. Moira, (1953). Inglaterra, México: UTEHA Editorial.

Weber, Max, (2006). La objetividad cognoscitiva de la ciencia social y política social. En Weber, Max. *Ensayos sobre metodología sociológica*, pp. 39-102, Buenos Aires: Amorrortu.

Weber, Max (2012). Los fundamentos racionales y sociológicos de la música. En Weber, Max. *Economía y sociedad*, pp. 1118-1183, México: Fondo de Cultura Económica.

Wicke, Peter, (1990). *Rock music: culture, aesthetics and sociology*, Cambridge: University Press.

Películas.

Edginton, J. *Pink Floyd & Syd Barret Story*, 2001 [DVD] BBC Two: Reino Unido.

Graham-Brown, A. *Saven age of the rock: El nacimiento del rock. My generation*, 2007 [TV Series] BBC Two: Reino Unido.

Linsay-Hogg, M. *The Rolling Stones: Rock and Roll Circus*, 1995 [DVD] ABKO: Reino Unido.

Longfellow, M. *The making of The Dark Side of the Moon (version extended)*, 2003 [DVD] Eagle Vision: Reino Unido.

Longfellow, M. *The making of Paranoid*, 2010 [DVD] Eagle Vision: Reino Unido.

Maben. A. *Live at Pompeii*, 1972 [DVD] Universal Studios: Reino Unido.

Pearson, W. *The making of Sgt. Pepper's Lonley Hearts Club Band* [DVD] ITV: Reino Unido.

Parker, A. *The Wall*, 1982 [DVD] Metro Goldwyn-Mayer: Reino Unido.

Palmer, T. *Farawell Concert Live at Royal Albert Hall*, 1969 [DVD] BBC: Reino Unido.

Rodley, C. *Which one is Pink?* 2007 [DVD] BBC Two: Reino Unido.

Rodley, C. *Prog Rock Britanian*, 2008 [DVD] BBC: Reino Unido.

Whately, A. *Saven age of the rock: White Light White Heat. Art rock*, 2007 [TV Series] BBC: Reino Unido.

Wadleigh, M. *Woodstock: tres días de paz, de música y amor*, 1970 [DVD] Warner Brothers: Estados Unidos.

Material de audio:

Pink Floyd, *Eclipse by the dome* [audio] Londres: The Godfatherrecords, 1972, flac. son. [180 minutos aprox.]

Pink Floyd, *Sunpine in the Sunshine* [audio] Londres: Harvested, 1973, mp3 son [158 minutos aprox.]

Pink Floyd, *Shine on Paris* [audio] Paris: Highland, 1974, mp3 son. [122 minutos aprox.]

Pink Floyd, *Ummagumma: Disc one* [audio] Londres: EMI, 1969, mp3 son. [39 minutos aprox.]

Pink Floyd, *We meet again* [audio] Londres: Matrix Mix, 1974, mp3 son. [73 minutos aprox.]

Videos Online:

Andrea Bonanni, (2013). *Pink Floyd Super 8: Municipal Auditorium, Atlanta 24 march 1973*. [Video online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=XsmjBKJvQ4w> [24 de noviembre 2014]

Cannoliolioli, (2009). The Who "My Generation" Live. [Video Online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=g63XogYTIcc> [10 de noviembre de 2015]

Daverosales, (2014). *Entrevista a Roger Waters sobre Syd Barret (subtitulada en español)* [Video online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=t-V20exs10Q> [12 de agosto 2015]

Duke Albert, (2014). *Genesis The Lamb Lies Down on Broadway live 1974/75 Movie*. [Video Online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=TKS9np3GoWc> [25 de septiembre 2015]

Floydian Waters, (2014). Pink Floyd live shows [1972/1977]. [Video online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=mVqJhaO3nAw> [13 de septiembre 2015]

Jenny McCartney, (2011). *The Beatles Live at the BBC*. [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=G9q-NYuX1FU> [10 de noviembre de 2015]

Meurglys75, (2012) *Emerson, Lake & Palmer 1973 The Manticore Special World Tour*. [Video Online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OooGXNQInvY> [01 de octubre 2015]

Murrough McBride, (2014). *Cliff Richard in the 1960's*. [Video online] Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=Ov70w-jkTFc> [10 de noviembre de 2015]

Pabloistify, (2011). *Pink Floyd with Syd Barret London 66-67 (Full rare versión)*. [Video Online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OVrembZ7dVE> [14 de septiembre 2015]

Paulo A., (2012). *Super Rare Pink Floyd Atom Heart Mother clip 1971 Austria*. [Video Online] Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=nkL_LXiETtk [20 de septiembre 2015]

Pink Floyd, (2014). *Careful with that Axe, Eugene*. [Video online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=b7217TwsvBE> [13 de septiembre 2015]

Pink Floyd, (2012). *Pink Floyd Set of the Controls Heart of the Sun*. [Video online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ruKTNVGnjSA> [13 de septiembre 2015]

Rafastribe, (2013). *Soul deep/ Capítulo 1: "El nacimiento del soul"*. [Video online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qvcXVc1w8g8> [10 de agosto 2015]

Rafastribe, (2013). *Soul deep/ Capítulo 2: "La música góspel."* [Video online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2mGmbQSPIXs> [10 de agosto 2015]

RoboAnt (2009). *Sister Rosetta Tharpe: Up Above My Head* [Video Online] Disponible <https://www.youtube.com/watch?v=JeaBNAXfHfQ> , Consultado 20 de octubre 2015.

Ricko Chico, (2013). *Tommy Steele "Rock with the Caveman"*. [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mq6RE8v5V2E> [10 de noviembre de 2015]

RockabillySarin, (2013). *American Folk Blues 1963-1966: The british tour*. [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BZMoikK3ct8> [20 de octubre de 2015]

Teledocumentales, (2013). *Jodorowsky's Dune*. [Video online] Disponible en: <http://www.teledocumentales.com/jodorowskys-dune/> [30 de agosto 2015]

Yann Wolfgang, (2013). *Pink Floyd: Rare Live Film, 1972*. [Video Online] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=q3--FA7vPV0> [21 de septiembre 2015]