

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**MÚSICA Y COMUNICACIÓN.
LA EXPERIMENTACIÓN EN EL CAMPO DE LA PRODUCCIÓN SONORA Y
MUSICAL COMO ACTIVIDAD TRANSFORMADORA DEL GÉNERO MUSICAL
“ROCK” EN LA ETAPA DEL DESCUBRIMIENTO DE LA DISTORSIÓN EN LA
GUITARRA ELÉCTRICA.**

Tesis

Para obtener el título de

Licenciado en Ciencias de la Comunicación

PRESENTA

ENRIQUE WERTHER SOTO ZUPPA

Directora de tesis:

Dra. Elvira Hernández Carballido

Ciudad Universitaria, D. F. 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 4 |
| | |
| CAPÍTULO 1. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN | 8 |
| 1.1. Características de la comunicación | 11 |
| 1.2. La música y su relación con la comunicación | 16 |
| 1.3. El sonido de la música: clave para entenderla | 25 |
| | |
| CAPÍTULO 2. ORÍGENES DE LA DISTORSIÓN | 34 |
| 2.1. Contexto histórico musical en Estados Unidos e Inglaterra | |
| 2.2. Origen y características de la distorsión | 48 |

CAPÍTULO 3. DOS DÉCADAS SIGNIFICATIVAS PARA LA DISTORSIÓN DE LAS GUITARRAS 61

3.1. Década de los 50. Orígenes del Rock. Los primeros pasos

3.2. Década de los 60. Evolución y perfeccionamiento de la distorsión. Construcción de aparatos distorsionadores. Difusión y planeación. 81

CAPÍTULO 4. LA DISTORSIÓN EN LA GUITARRA ELÉCTRICA COMO UN NUEVO SONIDO QUE SIRVE DE PILAR PARA LA CREACIÓN DEL GÉNERO CONOCIDO COMO HEAVY METAL EN INGLATERRA 99

4.1. Década de los 70. Contexto social y político en Inglaterra en la época del surgimiento del Heavy Metal. 101

4.2 Black Sabbath como creadores del Heavy Metal y su impacto socioeconómico y cultural en la música. 112

4.3. Década de los 80. La Nueva Ola del Heavy Metal Británico. La consolidación comercial y cultural del género Heavy Metal en Inglaterra. 126

CONCLUSIONES 144

FUENTES 153

INTRODUCCIÓN

El ser humano siempre ha tenido la necesidad de comunicarse con sus semejantes, de expresar ideas, opiniones, sentimientos, etc. Es un proceso que le ha permitido desahogar emociones y puntos de vista, pero también le ha ayudado a obtener retroalimentación de sus congéneres, proporcionándole la facilidad de ampliar su capacidad para absorber y transmitir más ideas y pensamientos. De la misma forma, le ha dado la posibilidad de crear más canales o medios de comunicación, como vehículos de estas ideas y emociones. Así nace, entre otras disciplinas, la música. Medio artístico y de expresión, la música ha acompañado a la humanidad durante muchos años y ésta la ha sabido moldear y perfeccionar de acuerdo a sus necesidades.

A lo largo de este acompañamiento, dos de los momentos más significativos de la disciplina musical y de mayor impacto en la cultura contemporánea por su capacidad de propagación a lo largo de diversos países, así como de comunicación de ideas y conceptos que determinaron el rumbo de buena parte del entorno cultural de las sociedades de mitad del siglo XX, fueron, en primer lugar, el surgimiento del género conocido como Rock and Roll en Estados Unidos y posteriormente el Heavy Metal en Inglaterra.

Mi afición por la música, aunado a mi interés por el estudio de la Comunicación me han llevado a cuestionarme si aquella, específicamente en los géneros populares conocidos como Rock y Heavy Metal, puede considerarse un evento comunicativo capaz de producir mensajes a partir del uso de un lenguaje con características específicas, cuyo impacto en las transformaciones sociopolíticas y culturales en países como Estados Unidos e Inglaterra durante dichas etapas, es innegable.

¿Es la música un proceso comunicativo? Y si lo es, ¿qué transmite? En combinación con otro tipo de lenguajes como el verbal, ¿es capaz de transmitir mensajes, ideas y conceptos? La música se vale de un lenguaje escrito que al ser leído es capaz de comunicar algo; un sentimiento, una emoción o producir un

estado de ánimo específico. Este lenguaje, al igual que el hablado, se vale de recursos sonoros (modulación del tono, timbre de voz, sonidos particulares) para enriquecer, enfatizar o dramatizar un mensaje. En este sentido, a lo largo de la historia de la música, los compositores han inventado recursos o reglas como pausas, silencios, métrica, crescendos, reguladores de intensidad (piano, forte, staccato), etc., para la correcta ejecución de sus partituras, que desde la perspectiva del proceso comunicativo más elemental (emisor-mensaje-receptor) constituyen el mensaje que pretenden transmitir. De esta forma, para tratar de demostrar que la música puede considerarse como un proceso comunicativo, la compararé con los modelos comunicativos de Harold Laswell y de David K. Berlo.

Respecto a los géneros populares antes mencionados y tomando en cuenta lo dicho en torno a los recursos de los que la composición musical se vale para la elaboración de mensajes específicos, uno de los planteamientos que pretendo resolver en el presente trabajo, es la utilización del recurso conocido como *distorsión* del sonido de la guitarra eléctrica como un elemento característico en la producción musical durante la etapa inicial del Rock y posteriormente, como la materia prima en la construcción de un nuevo discurso musical, el Heavy Metal, sin la cual, es muy probable que no se hubiera dado.

La importancia de la experimentación en la producción sonora en el momento del descubrimiento de la distorsión de la guitarra eléctrica, fue un factor que revolucionó el estilo musical rock desde finales de la década de los 50 e influyó fuertemente en la sociedad de esa época. Además, este sonido distorsionado en combinación con otros elementos de la producción sonora y visual sirvió de base para la creación del estilo musical conocido como *Heavy Metal* a partir del trabajo del grupo Black Sabbath en Inglaterra, originado a principios de la década de los 70.

A este respecto, una revisión de los contextos sociopolítico y cultural de Estados Unidos e Inglaterra durante sus momentos más trascendentales, considerados como eventos de innegable influencia en la creación de dichos géneros, me parece obligada para tener una mejor comprensión de cómo

surgieron dichos estilos musicales y los sucesos derivados de estos procesos. El país norteamericano es la cuna del Rock y también de la emblemática industria de guitarras eléctricas y sus amplificadores. Asimismo, fue en este país donde se descubrió accidentalmente la distorsión del sonido de la guitarra eléctrica, así como su posterior dominio. Por otro lado, fue en Inglaterra, en los albores de la década de 1970 cuando irrumpió el Heavy Metal, el cual pocos años después se extendería hasta el continente americano, especialmente en Estados Unidos durante la década de 1980. Igualmente, desde los años sesenta, el país británico se encumbró como uno de los fabricantes de amplificadores para guitarra eléctrica más importantes del mundo, ayudando a definir el sonido distorsionado de las guitarras que modificarían el panorama de la música popular contemporánea.

De esta manera, el primer capítulo comienza por definir las características de la comunicación desde la perspectiva de la disciplina académica, así como su relación con la música, planteando el modelo comunicativo del teórico Harold Laswell. Como se ha mencionado, la música se basa en el uso de un lenguaje propio para la comunicación de sentimientos, y en un nivel más amplio, en combinación con el lenguaje hablado, la música es capaz de comunicar mucho más: ideas, relatos, declaraciones, etc. Asimismo, el capítulo revisa el aspecto tecnológico en la disciplina musical y cómo ha influido notablemente tanto en su desarrollo como en la diversidad de estilos al paso de los años.

El segundo capítulo ubica el contexto histórico de la música popular en Estados Unidos e Inglaterra durante la etapa del descubrimiento del sonido distorsionado en la guitarra eléctrica. Para explicar porqué la distorsión constituye un elemento indispensable para las revoluciones musicales protagonizadas inicialmente por el blues, el rock y posteriormente el heavy metal, se debe comprender el entorno sociopolítico y cultural en el que se dio su descubrimiento, tanto como la invención de la guitarra eléctrica, instrumento sin el cual nada de eso hubiera ocurrido. Por su parte, el tercer capítulo analiza el contexto social y cultural de Estados Unidos en la etapa inaugural del *Rock and Roll* y sus máximos exponentes, pasando brevemente por el entorno de Gran Bretaña. Los años

cincuenta, fue la década en la que el recién nacido instrumento eléctrico y su fascinante sonido comenzaron a forjar el sonido que, para la década siguiente provocaría una revolución cultural en los países de la cultura popular dominante, seguidos del resto del mundo. Los años sesenta representaron el avance tecnológico que permitió el dominio y la perfección del sonido distorsionado de la guitarra eléctrica, lo que derivó en su popularización en el mercado de la música popular y en la construcción del género *Rock*, a secas.

Al revisar la historia del rock, la música popular más exitosa del mundo del siglo XX, se puede apreciar su evolución en sus momentos más significativos, es decir, los periodos en los que trascendió los paradigmas de sus diferentes etapas. Así, el blues y el jazz fueron revoluciones musicales que marcaron la transición de dos siglos. El rock and roll popularizó la cultura popular a escalas masivas y el rock de los sesentas provocó una revolución cultural tan grande que todo el mundo fue testigo. Igualmente, la llegada de los años setenta estuvo marcada por el nacimiento de un nuevo género en la música popular: el Heavy Metal. Resultado de la experimentación en el sonido e influenciados de lo que grandes exponentes *rockeros* habían hecho durante la década anterior, Black Sabbath inventó un nuevo sonido, que como característica principal, se integraba de una saturada carga de guitarras distorsionadas. Algo nunca antes experimentado. El último capítulo de la presente investigación explora la etapa del nacimiento de dicho estilo y el grupo de cuatro jóvenes músicos de la ciudad de Birmingham responsables de su creación, así como su entorno sociopolítico y cultural en la Inglaterra de la época. En el mismo capítulo, recorro al modelo de David K. Berlo para analizar al Heavy Metal como un proceso comunicativo, es decir, como un estilo musical cuyo propósito central es el de comunicar mensajes específicos a partir de la combinación de lenguajes.

Finalmente, resulta indispensable hacer una revisión de lo que fue la etapa denominada La Nueva Ola de Heavy Metal Británico¹, inmediata al nacimiento del *heavy*, y célebre por ser el momento en el que se internacionaliza.

El presente trabajo se realizó con la técnica de investigación documental y el método hermenéutico. Así, el tipo de fuentes documentales que se consultaron fueron bibliográficas de referencia y de estudio (enciclopedias, libros, tesis, etc.), y publicaciones periódicas (revistas y periódicos). De igual forma, se consultaron fuentes electrónicas, fuentes iconográficas proyectables (películas, documentales, videos, registros de audio) así como no proyectables (fotografías).

¹ *NWOBHM* por sus siglas en inglés.

CAPÍTULO 1. LA MÚSICA EN LOS ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN

Desde sus orígenes el hombre ha tenido, como necesidad primaria, el comunicarse con sus semejantes. Desde que era capaz de emitir sonidos inarticulados con la voz y utilizar rudimentarias herramientas para producir ruidos, pudo satisfacer esta necesidad de transmitir “mensajes” a los que le rodeaban y en quienes provocaba reacciones diversas. En este sentido, uno de los primeros lenguajes que utilizó de manera casi innata fue la música, a la que desde tiempos remotos tiene reservada en un lugar especial y con la que al paso de los siglos, al transformarla en lenguaje más complejo, es capaz de comunicar y expresar sentimientos igual de complicados.

En este capítulo expondremos cómo la música es un proceso de comunicación, un lenguaje que el hombre utiliza para expresar emociones, sentimientos e ideas y que por estas razones, puede considerarse un proceso social que como tal, puede ser estudiado desde las Ciencias de la Comunicación. Al reflexionar al respecto de las diversas investigaciones que se han hecho a lo largo de los años en torno a la música y su función social, encontramos que muchos estudiosos buscan, desde la perspectiva de las Ciencias Sociales y al margen del indiscutible hecho de que es una manifestación del mundo de las artes, definirla como un *lenguaje* que comunica en el mismo sentido que nuestro lenguaje hablado. En este sentido, el investigador Julián Céspedes Guevara, en su trabajo “Construcción y comunicación de significados en la música popular” afirma que “la música trabaja con un modelo de comunicación tradicional. Según este modelo, los mensajes musicales fluyen en un proceso que comienzan con las ideas e intenciones del músico, quien las codifica en la partitura, la cual es transformada en sonidos musicales por intérpretes expertos” (Céspedes, Guevara, J. 2005, p. 173). Así, tenemos la condición primordial de todo proceso comunicativo: emisor (compositor) → mensaje (partitura) → receptor (oyente).

Sin embargo, la tarea, además de colosal, ha sido carente de éxito, ya que entre lingüistas, sociólogos y filósofos no concuerdan que la música reúna los elementos de un lenguaje hablado, capaz de traducir ideas y pensamientos con la

claridad y nitidez de las palabras. No obstante “la música puede ser vista como una gran proveedora de información.” (Romero, Soriano, Rubén, D. 2007, p. 9). La perspectiva del tesista Rubén Darío Romero Soriano acerca de la música resulta más que oportuna e irrefutable: “... porque la música es arte, y el arte es una de las manifestaciones más antiguas del hombre, además, esta le ha permitido comunicarse... gracias a la música podemos comprender en gran parte una cultura.” (Romero, Soriano, p.12)

Independientemente de todo, el hombre nunca se ha separado de la música, por el contrario, es un lenguaje a base de grafías y sonidos del que ha aprendido a extraer mucho de sus cualidades comunicativas, al mismo tiempo que ha necesitado innovar aspectos tecnológicos en cuanto a la construcción de instrumentos para lograr mayores posibilidades sonoras y por lo tanto, expresivas. De esta manera, se permitió crear, al paso del tiempo, una amplia diversidad de estilos y géneros con los que fue creciendo la complejidad del lenguaje. Complejidad para componer obras pero simultáneamente, la capacidad de ser más expresiva y comunicativa.

Es así como a mediados del siglo XX, el hombre inventa el *Rock*, uno de los estilos musicales más polémicos que generaría cambios profundos en los ámbitos cultural, social y político de la época, que además afectaría permanentemente la forma de vida de las sociedades contemporáneas. Este nuevo género musical fue tan impactante desde sus inicios, en la década de 1950, gracias a que poseía un gran potencial comunicativo al utilizar la combinación de diversos tipos de lenguajes, además del musical: el visual y el lírico.

En el mismo contexto, el objetivo de la presente investigación es mostrar a través del análisis de las propiedades del proceso comunicativo, cómo estas han sido determinantes en la construcción de los nuevos estilos musicales como el rock y posteriormente el *Heavy Metal*. Dichas propiedades se encuentran contenidas en el tipo de sonido, letras, materiales visuales y de performance específicos de los géneros citados.

Así, podemos señalar que el tipo de sonido que caracterizó al género HM² se consiguió a través de la experimentación en el uso de la guitarra eléctrica y el descubrimiento de la “distorsión”. Este sonido tan característico pudo obtenerse también gracias al avance tecnológico, ya que sin los dispositivos electrónicos adecuados, el sonido no se hubiera podido lograr. Joan Elies Adell lo deja muy claro en su texto “Música y Tecnología” al afirmar que “... no podemos imaginar la existencia de la música popular en el siglo XX sin tener en cuenta la existencia de la tecnología electrónica. La tecnología, pues, es un elemento indispensable a la hora de reflexionar sobre la música popular contemporánea.” (Jean, Ellis, Adell, 2004, p. 101). Apoyando esta concepción de la música y la tecnología como una simbiosis en la cultura contemporánea, Rob Walser citado por Joan Elies, escribió que “... la amplificación de los instrumentos, y más concretamente la guitarra eléctrica, resultó crucial en la evolución del sonido de la música popular y el Rock & Roll en concreto... esto es, el sonido de la distorsión amplificada de la guitarra se ha convertido en el signo clave aurático en géneros musicales como el Heavy Metal... un importante signo de poder e intensidad emocional en la música” (Walser, 1993, citado por Jean Ellis, 2004).

1.1 Características de la comunicación

La música es una manifestación artística y cultural y por esto, puede ser considerada un proceso comunicativo. La comunicación es un fenómeno que se da entre dos sujetos identificados como emisor y receptor respectivamente. El primero envía un mensaje al segundo, con el objeto de provocar una reacción y obtener una retroalimentación. El receptor, a su vez, cumpliendo con la retroalimentación, elabora otro mensaje para enviarlo a su emisor, cambiando los papeles, y así sucesivamente. De esta manera, para que siempre se considere un proceso comunicativo, necesariamente debe tener un emisor, un mensaje y un receptor.

² De aquí en adelante: Heavy Metal.

Sin embargo, el investigador estadounidense Harold Laswell amplió el esquema del proceso de la comunicación para una comprensión más profunda, agregándole dos eslabones: el que define los *medios* y el de los *efectos*, proponiendo el siguiente modelo en 1948, según Mauro Wolf (2007):

Emisor – Mensaje – Medios – Receptor – Efectos

Los *medios* son los conductos por los que se desplaza el mensaje en su camino al receptor y los *efectos* son las reacciones que dichos mensajes provocan o generan en el receptor, así como el tipo de retroalimentación que se espera.

En este sentido, el teórico George Gerbner abunda sobre los efectos de los medios y los mensajes en el receptor afirmando que “la exposición a la intensa repetición de definiciones erróneas sobre la realidad en los MMC³, conlleva a la percepción de la realidad como normal” (Mercado, Abonce, César, O. 2006, p. 51) y explica, con su Teoría de los Efectos Cultivados, cómo las masas pueden ser dirigidas en su consumo de medios de comunicación y contenidos, como ejemplo; la televisión. Esta, de acuerdo con Gerbner, “constituye la fuente común primordial de socialización y de información cotidiana [proceso de socialización a través del cual] la televisión ejerce un efecto paulatino y acumulativo en los individuos, determinando conductas, actitudes, normas sociales, prejuicios y hasta ideologías políticas. [...] Se llama *proceso de cultivación* porque la televisión cultiva desde la infancia, estandarizando la cultura en los individuos” (Mercado, Abonce, C. p. 52)

Sin el proceso comunicativo, la humanidad no hubiera sobrevivido ni evolucionado, sólo a través de éste se desarrollaron sus habilidades de socialización y organización grupal. En este sentido, el filósofo vienés Martin Buber sostenía que el diálogo (*buber.de*), proceso a través del cual se lleva a cabo la comunicación, es lo que da sentido a la vida del hombre. En el mismo contexto,

³ De aquí en adelante: Medios Masivos de Comunicación.

Pasquali junto con otros autores como Mattelart, consideran que a pesar de que en la actualidad los medios masivos son parte fundamental de los procesos comunicativos, no hay que olvidar la cualidad humana de dicho proceso; “Se debe considerar a la comunicación como una actividad humana fundamental, a través de la cual los seres humanos se relacionan entre sí y pasan de la existencia individual a la comunitaria” (Aguirre y Bisbal, 1981, citados en Urribarrí, Raisa, 1999).

La comunicación entre emisor y receptor es posible gracias a un sistema de signos inventado por el hombre conocido como lenguaje. Dichos signos son percibidos por nuestros sentidos y materializados por los mensajes, así, “se ejercen en un caso por el acto de emisión (palabra, gesto o grafía) y en el otro por el caso de recepción (audición, visión y lectura)” (Cloutier, Jean, 1981) Desde el punto de vista de la Semiótica, el signo es aquello que se compone de *significado* y *significante* y se manifiesta en *ícono, índice y símbolo* (Miyamoto, Gómez, O. 2011). De acuerdo con los teóricos de la comunicación existen diferentes tipos de lenguajes (Cloutier, 1981) con los que el hombre es capaz de comunicarse: la palabra (audio), el gesto (visual/no verbal), la grafía (lectura/símbolo) y la combinación de los tres, conocido como audio-escrito-visual y definido como un lenguaje sintético. Es a través del lenguaje, especialmente el verbal, que el hombre elabora sus mensajes para ser capaz de comunicarse y con el cual pudo evolucionar; “Desde el momento en que el hombre creó el lenguaje, determinó asimismo las modalidades de su evolución biológica, incluso de manera inconsciente” (Strauss, Levi, citado en: Cloutier, 1981). En este contexto, para entender un poco más el proceso comunicativo, podemos agregar el Modelo de la Comunicación de los teóricos Claude Shannon y Warren Weaver, quienes afirmaron que los problemas de la comunicación se pueden analizar desde la consideración de sus tres niveles (Mercado, Abonce, C. 2006): técnico, semántico y pragmático. El primero tiene que ver con los aspectos técnicos que hacen posible el proceso comunicativo, el segundo está relacionado con los significados y las interpretaciones de los mensajes y finalmente el nivel pragmático busca analizar los efectos de los mensajes en los receptores. Esta manera de percibir la

comunicación es aplicable a toda comunicación humana e incluso vigente hasta nuestros días, principalmente por el papel hegemónico de los *mass media* en nuestra sociedad actual.

Conforme el ser humano fue evolucionando, también lo hizo su lenguaje y lógicamente su manera de comunicarse. De los signos sonoros y visuales primitivos, pasó a las grafías y desarrolló la capacidad de la abstracción de los signos, es decir, el proceso mental de significado-significante ya formaba parte de su razonamiento y de su relación con sus semejantes. Así, por ejemplo, las pinturas rupestres de Altamira, en España, muestran dibujos de bisontes, hombres y otros elementos que fungían como íconos (tipo de signo) de objetos o significantes que formaban parte de la vida cotidiana del hombre que vivió en el planeta hace aproximadamente 40,000 años. Sin embargo, una grafía requiere un proceso de abstracción más complejo, ya que ésta es lo que la Semiótica considera un *símbolo*. Oscar Miyamoto (2011) afirma que el símbolo, a diferencia del ícono o del índice, requiere conocer el hábito o la convención social y cultural para decodificarlo y entenderlo, como sucede en la escritura. Con la escritura surgen las habilidades mentales de codificación y decodificación de mensajes a partir de símbolos previamente fabricados y aceptados a nivel social, conocidos como lenguas o idiomas; “La escritura fonética anota (*codifica*) los sonidos de la palabra mediante signos arbitrarios que no tienen sentido más que para el lector que sabe ensamblarlos (*decodifica*), unirlos y organizarlos” (Cloutier, 1981). La escritura es un lenguaje sintético porque requiere las tres habilidades: audio-escrito-visual.

Conforme pasaba el tiempo y el ser humano evolucionaba en sus procesos comunicativos, también evolucionaba la tecnología y se inventaban innovadores aparatos como la prensa, la radio y la televisión. Gracias a esto se percató de la gran importancia que la comunicación tenía en su vida y entorno. Entonces sintió la necesidad de estudiarla más a fondo para comprender y vislumbrar sus posibilidades y potencial comunicativos. Comenzó a desarrollar teorías partiendo de estudios y observaciones elaborados desde las áreas de las “nuevas” Ciencias

Sociales como la sociología, la psicología, la antropología, etc. y más recientemente, las aglutinó en la plataforma de las Ciencias de la Comunicación. Se desarrollaron conceptos nuevos como *comunicación de masas*, *medios masivos de comunicación*, *globalización*, *manipulación*, *propaganda*, y dentro de este potencial de la comunicación se descubrieron nuevos usos que en muchos casos no serían tan benéficos para la humanidad. En este sentido, podríamos mencionar algunos ejemplos de los usos de los medios de comunicación con el fin de la manipulación de masas y su estudio como la Teoría Hipodérmica.

En esta Teoría, Mauro Wolf citando a Wright explica de manera concisa e impactante su función: en el modelo de la T. H. “cada miembro del público de masas es personal y directamente *atacado* por el mensaje” (Wright, 1975, 79, citado por Wolf, 2007, p. 22) de los medios masivos de comunicación a gran escala durante el periodo de las dos Grandes Guerras y del nuevo concepto llamado *propaganda*. El objetivo es el control de las sociedades de masas a través de la manipulación de la opinión pública con la propaganda, para poder dirigirlas a donde sea necesario. Hitler fue un experto en el manejo de los medios masivos de comunicación, específicamente el radio, y en el control de la masa alemana, a la que contagió de su furor antisemita y megalomanía, dirigiéndola así a la guerra y a la aceptación de su destino final. Para poder entender la T. H. es necesario tener en cuenta el concepto de Sociedad de Masas, las cuales “están constituidas por una agregación homogénea de individuos que son sustancialmente iguales, no diferenciables, aunque tengan diversas procedencias” (Wolf, Mauro, 2007, p. 25). Por lo que funciona el modelo es porque en la masa se pierde la individualidad y la unicidad del sujeto para convertirse en uno más. De igual forma, hay que tener presente el proceso de *comunicación de masas*, el cual suele ser calculador y manipulador por parte del emisor, que adopta una visión distanciada e indiferenciada del público, al que no puede conocer realmente. Sus rasgos son que opera a grandes escalas, sus relaciones son asimétricas, es impersonal, anónimo y sus contenidos son estandarizados (McQuail, Denis, 2001).

En este contexto, los medios trabajan fabricando un *estímulo* “que comprende los objetos y las condiciones externas al sujeto” (Wolf, Mauro, 2007, p. 28), para producir y recibir una *respuesta*; “Estímulo y respuesta parecen ser las unidades naturales en cuyos términos puede ser descrito el comportamiento” (Lund, 1993, 28, citado por Wolf, 2007). Esta cuestión de los medios masivos y de las comunicaciones de masas, más adelante cobrarán relevancia para el presente trabajo en tanto que los utilizaremos para explicar dichos procesos en el mundo de la música popular, específicamente los géneros que atañen a esta tesis: el Rock y el Heavy Metal.

El desarrollo de la comunicación y de los medios se fue dando a la par de los procesos culturales en las diferentes sociedades del mundo. Incluso los medios masivos de comunicación, llegado el momento, fueron los encargados de promover y difundir los referentes culturales. De esta manera, específicamente desde finales del siglo XIX, una de las actividades culturales y del mundo del arte que más se promovió con las innovaciones tecnológicas de los medios fue la música.

1.2 La música y su relación con la comunicación

A continuación enunciaré la problemática social de mediados del siglo pasado, periodo que considero de gran relevancia en cuanto a la transformación de los usos y apropiaciones de la música. El proceso lógico evolutivo de la tecnología y su aplicación en los medios de comunicación para el dominio y control de las masas se ha intensificado. Los contenidos se han degradado cada vez más y se han rebasado límites que antes procuraban ciertos aspectos morales, derivando en el hundimiento ético y moral cada vez más profundo en la humanidad.

La música es un arte, un medio de expresión que ha estado presente en el ser humano desde que este es capaz de generar sonidos, desde el uso de la voz, hasta el manejo de herramientas y utensilios para producir sonidos. Es un lenguaje de signos sonoros que se conforma de tres elementos básicos, a saber;

el sonido, el ritmo y la melodía. Tales elementos se combinan, con un adecuado entrenamiento y comprensión del lenguaje, para crear composiciones. Es una manifestación cultural del hombre, y como tal, se le considera un fenómeno social. Así mismo, "...el concepto de cultura [...] irremediabilmente está ligado al aspecto técnico de los medios de comunicación" (Quezada, Camacho, P. 2013, p. 22).

Pero ¿por qué hablar de música en una tesis que trata temas de comunicación? Porque como fenómeno social que es, y desde que es un lenguaje que expresa "algo" que a su vez, un emisor (compositor) quiso comunicar, se le puede considerar como un proceso comunicativo.

Para poder comprender a la música como un proceso comunicativo y retomando el modelo de comunicación de Laswell antes mencionado, se puede decir que aquella consta de un *emisor* o compositor que elabora un mensaje con una intención concreta, es decir, espera producir en sus oyentes una reacción específica, ya sea alegría, tristeza, nostalgia, etc., determinada por el tipo de música que elabore. De esta manera, se observa el primer objetivo del modelo, que es el de analizar el papel del emisor, quien tiene "el control sobre lo que es difundido" (Wolf, M. 2007, p. 30). El compositor, a partir de su partitura, pretende una "comunicación (...) intencional y (que) tiende a un fin, a obtener un cierto efecto, observable (...) en cuanto da lugar a un comportamiento de alguna forma relacionable con dicha finalidad" (Wolf, M. 2007, p.31).

Esto es evidente en las modas rocanroleras de los 50, en el rock y la contracultura de los sesentas, y en el HM. Inicialmente, los músicos que conformaron las bandas más representativas de dichos periodos musicales, fueron parte de la misma multitud que conformó la subcultura o contracultura a la que se dirigieron en sus conciertos una vez consagrados. Por ello, grupos como Jefferson Airplane, Jimmi Hendrix, Led Zeppelin, Blue Cheer y Black Sabbath conocían perfectamente el tipo de público al que se enfrentarían y también el tipo de producto que tendrían que elaborar. Es lo que David K. Berlo definió como la función de una fuente de comunicación: "... después de determinar la forma en que desea afectar a su receptor, (el emisor) codifica un mensaje destinado a

producir la respuesta esperada” (K. Berlo, David, 1984, p. 24). Las modas en la vestimenta, el cabello largo, lenguaje y la asistencia masiva a conciertos de rock son la evidencia de la *respuesta esperada*.

El *mensaje* en la disciplina musical está representado en la obra, pieza o canción. Este varía según diversos factores como la época, el estilo o género musical que se practique, etc. Por ejemplo, el mensaje de un grupo de rock está plasmado en sus canciones; desde el contenido musical y lírico, hasta el diseño de la portada del disco e incluso su imagen en un escenario. Para explicar la manera en que la música construye sus mensajes recurro a la comparación de dos piezas musicales pertenecientes al mismo autor: la Sonata para piano No. 14 “Claro de Luna” y el Himno a la Alegría, del más grande representante del periodo musical Romántico; Ludwig Van Beethoven.

La primera es una pieza lenta, taciturna, escrita para ser ejecutada únicamente en piano. Expertos e historiadores de Beethoven discrepan acerca de qué fue lo que inspiró al músico alemán y qué emoción pretendía comunicar. Unos dicen que fue el amor no correspondido por su alumna Giulietta Gucciardi, mientras que otros afirman que fue el impacto provocado por la muerte prematura de un amigo muy cercano: “The depressive state wich was afflicting Beethoven at this time, may well be reflected in the sombre, funeral tone of the first movement...”⁴ (The Moonlight Sonata, 2005). En otra fuente especializada en la obra de Beethoven, que además hace referencia a la opinion del pianista alemán Edwin Fischer dice que “According to Fischer (he) attributes this atmosphere⁵ to the feeling that overwhelmed the composer when he took watch at the side of a friend who prematurely left the world of the living”⁶ (Munteanu, Iulan, 2014). Ya sea por un desamor o por la pérdida de un amigo, al escuchar la melodía de la sonata, las emociones que se extraen son *estado depresivo, sombrío, melancólico, tristeza*, etc. Tal era el estado emocional de Beethoven al componer

⁴ “El estado depresivo que le estaba afectando a Beethoven en este momento (cuando compuso la Sonata) bien puede ser reflejado en el sombrío y funerario tono del primer movimiento”.

⁵ Sombría, melancólica.

⁶ “De acuerdo con Fischer (Edwin) él atribuye esta atmósfera al sentimiento que abrumó al compositor cuando tomó guardia al lado de un amigo quien dejó prematuramente el mundo de los vivos”.

la obra, que el mensaje que codificó (melodía) en esa partitura tenía la intención de transmitir semejantes emociones.

Sin embargo, la Oda a la Alegría es todo lo opuesto. Es un himno lleno de vigor “cuyo tono general es de felicidad capturada en varias instancias” (Munteanu, Iulan, 2014). El sentimiento se ve reforzado gracias a las estrofas cantadas, que pertenecen al poema de Friedrich Schiller “Oda a la Alegría” escrito en 1785, con lo que el mensaje en esta obra se hace más claro desde las primeras líneas: *Alegría, hermosa chispa de los Dioses / Hija del Eliseo / entramos, de fuego embebidos / Celestial, el santuario / Los mágicos poderes reúnen lo que la espada de la costumbre ha dividido* (Raptus Association for Music Appreciation, 1998-2015). La intención comunicativa de la música a partir de la construcción de mensajes específicos es innegable.

Siguiendo con el modelo de Laswell, el *medio* por el que transita el mensaje en la comunicación musical es la partitura, la grabación, el disco o cualquier plataforma que permita la transmisión de este. Sin las grafías musicales escritas por Beethoven, las orquestas serían incapaces de reproducir su obra. En nuestro tiempo, los grandes grupos de Rock serían completamente desconocidos si su obra no estuviera disponible en discos para ser reproducidos por emisoras de radio y por los mismos *fans*. El medio en la industria musical contemporánea representa un enorme negocio, así como la manera más efectiva que tienen los grupos de llegar a públicos cada vez más grandes. Según el sitio web de la RIAA⁷ Pink Floyd certificó en 1998 la categoría de quince Multi Platino⁸ de su disco *Dark Side of the Moon* (1975), es decir, que para ese año, el grupo británico había vendido más de 15 millones de copias en el mundo. Posteriormente, el grupo lanzó una edición remasterizada del mismo disco en 2003 cuyo récord de ventas hasta el 2007 fue de 3 Multi Platino, es decir, de más de 3 millones de copias.⁹

⁷ Recording Industry Association of America.

⁸ De acuerdo con información proporcionada en el sitio (https://www.riaa.com/goldandplatinum.php?content_selector=historyx), la categoría Platinum se asigna a artistas que han vendido un millón de copias.

⁹ https://www.riaa.com/goldandplatinumdata.php?content_selector=gold-platinum-searchable-database

En el proceso comunicativo de la música, el *fan*, público o auditorio son el *receptor*. Este receptor reacciona al mensaje que el compositor codifica en su obra, valiéndose de las herramientas necesarias para decodificarlo. Tanto el emisor como el receptor manejan los mismos referentes culturales, y por ello son capaces de establecer la comunicación. Cuando un grupo de personas compran un disco o adoptan los códigos de vestimenta del grupo de preferencia, están reaccionando a los contenidos que producen. Así, en la época de la Contracultura en los años 60, las grandes movilizaciones sociales, compuestas principalmente por jóvenes, reaccionaron a las propuestas musicales de grupos como Jimmi Hendrix, Bob Dylan, Jefferson Airplane, etc., así como a las modas que habían impuesto: cabello largo, ropa colorida, bandas en la frente, etc. Incluso tipos de comportamiento como el consumo de drogas en un contexto social y no como un recurso de aislamiento o escapatoria.

La famosa canción *White rabbit*¹⁰ de Jefferson Airplane hace referencia a ciertos momentos del cuento de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* enfocándose en el uso de drogas y la alteración de los sentidos: “*and you just have some kind of mushroom, and your mind is moving low. Go ask Alice, i think she will know*”¹¹. Incluso en el último verso, la cantante Grace Slick es más directa: “*When logic and proportion have fallen sloopy dead, and the white knight is talking backwards (...) remember what the dormouse said; feed your head, feed your head*”¹². Del modelo de Laswell, Mauro Wolf escribió que uno de sus objetivos era el estudio de la finalidad de los mensajes en los receptores y que “los únicos efectos que dicho modelo declara pertinentes son los observables, es decir, los vinculados a una transformación, a una modificación de comportamientos, actitudes, opiniones, etc.” (Wolf, M., 2007, p. 32). Es del conocimiento popular que el consumo de LSD y marihuana durante los años productivos de Jefferson Airplane fue intenso y una práctica típica entre esos grupos sociales. Es así como

¹⁰ Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=WANNqr-vcx0>

¹¹ “y solamente tienes algún tipo de hongo, y tu mente se está moviendo bajo. Pregúntale a Alice, creo que ella sabrá”.

¹² “Cuando la lógica y la proporción han caído muertas el Caballero blanco está hablando al revés... recuerda lo que el lirón dijo, alimenta tu cabeza, alimenta tu cabeza”.

se puede entender, en el contexto musical, el último elemento del modelo laswelliano; el de los *efectos*, en el que el investigador estudiaba a las audiencias y los efectos que los mensajes de los medios de comunicación en ella provocaban.

Más adelante, en el cuarto capítulo de esta investigación analizo los elementos comunicativos del género Heavy Metal, y con la aplicación del modelo de David K. Berlo busco demostrar la manera en que sus compositores buscaron, a partir del uso de un lenguaje específico, comunicar mensajes concretos inspirados en los fenómenos sociales de su realidad.

“El humano usa la música como lengua antes de poder articular palabras” (Miyamoto, Gómez, O. 2011, p. 106) como cuando emitía sonidos, gritos o percutía huesos y palos contra cierto tipo de superficies, que con el tiempo se convirtieron en tambores e instrumentos de percusión específicos. Es por eso que se considera que “la música tiene su origen en la experiencia corporal más primitiva, los gustos musicales responden a costumbres tan originales como las alimenticias” (Miyamoto, 2011, p. 105). Y no solo en la aurora de la humanidad, sino desde el nacimiento de cada individuo, cuando vive en el vientre materno es capaz de reconocer la música en la voz de los padres. Ante estos razonamientos cabe formular la difícil pregunta: ¿es la música un lenguaje? Ya se ha definido lo que es un lenguaje y cómo se compone, así, a partir de dicha definición y para los planteamientos que en la presente investigación buscan explicarse, se puede contestar que sí, la escritura musical se vale de grafías, las cuales representan sonidos específicos dentro de una escala determinada y que son ejecutables en cualquier instrumento. *Como en el lenguaje hablado, en la música se da la relación entre el signifiante (grafía, corchea, semicorchea, etc.) y el significado (la imagen sonora que se forma en nuestra mente). Por ello, el lenguaje musical comunica* “porque la música [...] es una de las manifestaciones más antiguas del hombre, [...] le ha permitido comunicarse [y] gracias a la música podemos comprender en gran parte una cultura” (Romero, Soriano, Rubén, D. 2007, p. 12).

El aspecto comunicativo de la música y su investigación han revelado otra duda fundamental para su comprensión; como lenguaje, ¿qué es lo que comunica la música? A lo largo de los años se han generado debates y estudios amplísimos para poder responder a esta pregunta, sin que exista realmente un término medio en cuanto a la respuesta. Muchos han concluido que sí comunica, pero no como el lenguaje hablado, es decir, no traduce abstracciones como la semiótica lo explica, a través del uso de las palabras, los símbolos, los significantes y los significados. “La música debe ser [considerada como] un proceso [comunicativo] no verbal” (Orizaga, Villaseñor, I. 2001, p. 102). En sentido inverso, la explicación del tesista Rafael García Villegas es rotunda cuando afirma que “todo lenguaje es referencial y presenta un sistema de signos. Utiliza letras, que a su vez conforman palabras que hacen referencia a algo. [Por esto] en la música no se identifica dicho sistema” (García, Villegas, Rafael, 2001). Efectivamente, en origen, la música no utiliza *letras* para expresarse, aunque si se vale de un sistema de signos (notas musicales) que se traducen en sonidos, que posteriormente hacen referencia a algo específico: emociones. De esta manera se confirma que la música es un lenguaje, que comunica, pero no al nivel de uno verbal.

La música se basa en un proceso comunicativo inteligible por el hecho de que existe una intención comunicativa, es decir, “es un proceso deliberado de una parte que quiere comunicar algo a otra” (García, Villegas, 2001), y lo que comunica son emociones. Algunos investigadores proponen que hay que seguir en el estudio y la profundización de la música como un lenguaje que comunica ideas concretas, echando mano de las diferentes ciencias sociales, y en este sentido, el tesista Pablo Gabriel Quezada manifiesta que “el hecho de que la música comunica algo es un argumento muy general y básico que se refuerza cuando se observan los distintos niveles en los que se produce dicha comunicación: psicológico, social, político, fisiológico, etc.” (Quezada, 2013, p. 15).

Para profundizar un poco en lo que planteo respecto a la naturaleza comunicativa de la música en el contexto emocional del ser humano, considero oportuno mencionar que desde tiempos antiguos, la música era utilizada como

bálsamo del espíritu y de la mente, así como para acompañar celebraciones o festividades. Así, en la antigua Grecia, “los pitagóricos decían que la música tiene el poder de restablecer la armonía turbada de nuestro ánimo: la catarsis” (Quezada, 2013, p. 35). Y el gran Aristóteles aseveraba que “la música es una medicina para el espíritu cuando imita con propiedad las pasiones que nos atormentan, de las que queremos librarnos o purificarnos” (Quezada, 2013, p. 36). Por ser la música un arte que estremece nuestras emociones, se considera una manifestación poderosa que el hombre no tardó en percatarse de ello y comenzó a darle otras utilidades, más allá del simple solaz o recreación espiritual. Este poder de la música en el hombre y en la sociedad puede crear o estimular comportamientos, percepciones y criterios, situación que los griegos tenían muy presente: “la música educa el ánimo de modo genérico y puede corregir sus posibles malas inclinaciones, partiendo de una música que imite la virtud que se desee inculcar y borrando tal o cual vicio” (Damón de Oa, citado por Fubini, Enrico, 1988). Pero también estaban conscientes de que el poder que la música era capaz de ejercer en las personas a través de la manipulación de la emociones podía llegar a ser agitador y peligroso, por lo que el Estado ejercía un estricto control sobre el consumo musical del pueblo, con el argumento de que “debe conservarse nuestra vigilancia, ya que gracias a la música con su aspecto de juego inofensivo, se introduce calladamente y como a hurtadillas, el espíritu revolucionario...éste se apodera fácilmente de las costumbres y los hábitos, y ya consolidado...se contagia posteriormente a las propias leyes” (Adorno, Theodor, 1985, p. 6, citado por Quezada, Camacho, 2013). Podemos afirmar que “el lenguaje representa el pensamiento, el mundo racional, mientras que la música, desde Baco hasta Wagner, es la representante de las emociones” (Quezada, 2013, p. 104).

Para ampliar en torno a la relación existente entre la música y la comunicación, considero oportuno mencionar el importante papel que tuvo aquella durante uno de los periodos más trascendentales en la historia de la humanidad del siglo XX. La música, por su poder emotivo, resulta un soporte apropiado para la mejor aceptación de mensajes propagandísticos o ideológicos, lo que se llevó a

la práctica gracias a la invención del radio. De esta manera, las doctrinas fascistas y nacionalsocialistas conducidas por Hitler en Alemania y Mussolini en Italia tenían en común el constante uso de música (himnos) combinada con discursos o fragmentos ideológicos. Esta receta (propaganda) contribuyó a estos líderes políticos resultados inimaginables, al ver los inmensos mares de gente que ya se encontraban en avanzado adoctrinamiento. Era del dominio público la enorme afición que Hitler tenía por la música de Richard Wagner y su uso en el intenso adoctrinamiento de las juventudes nazis. En este contexto, el fenómeno de la *portabilidad*¹³ fue un elemento clave en el desarrollo de los medios masivos y la propagación de registros sonoros como la música, discursos, etc.

“La grabación y la reproducción musicales empezaron alrededor del año 1880 y se difundieron rápidamente gracias a la atracción ejercida por las canciones y las melodías populares.” (McQuail, Denis, 2001, p. 53). El fonograma modificó los hábitos de consumo musical de la gente, ya no era necesario asistir al teatro para escuchar música y conforme se iba acreditando el nuevo invento, cada vez se producía más y más música grabada; “gracias al fonograma, hay más tipos de música al alcance de más gente, durante más tiempo y en más lugares.” (McQuail, 2001, p. 54). “El fonógrafo sirve... para crear además... una nueva *industria de edición*. El disco (el medio por el que el mensaje musical transita) se convierte en objeto de edición, como el libro. Destinado a permitir la audición en el momento deseado, es portátil, fácil de conservar y utilizar” (Cloutier, Jean, 1981) contribuyendo así al fenómeno de *portabilidad* de contenidos mediáticos. Esta innovación tecnológica pronto fue evolucionando hasta llegar a la concepción del transistor después de la Segunda Guerra Mundial y con ello, la definición de la radio como un importante medio masivo de comunicación, “... el primer *sistema de telecomunicación de masas*[...] que posee el don de la *ubicuidad*.” (Cloutier, Jean, 1981).

¹³ Posibilidad de portar los contenidos de la Industria Cultural como música, radio y televisión gracias a los avances tecnológicos en dispositivos electrónicos portátiles, tales como *Walkman*, *i-Pod*, *TV portátil*, *teléfonos celulares*, *radios portátiles con transistores*, etc.

Para la primera mitad del siglo XX, la acelerada y cambiante realidad en torno a la producción cultural como la música, había adquirido otras formas de comunicación gracias al advenimiento de los medios masivos de comunicación como el disco, el radio y la televisión. Estas ya eran problemáticas que ocupaban tanto a investigadores de la comunicación, como a filósofos y sociólogos, quienes percibían el gran poder y el enorme daño que podrían significar los medios masivos en manos de la clase dominante. Temían que pasara lo que nuestra sociedad actual está viviendo, la voracidad de los intereses de los gobiernos y los capitales dominantes en detrimento de la calidad de vida de las sociedades, así como la defenestración de la cultura y la consecuente degradación de la humanidad.

Es necesario considerar el contexto cultural durante el periodo antes mencionado, ya que es una consecuencia directa de los procesos comunicativos de los medios en las sociedades, en los que la música ocupa una posición relevante. En dicho contexto, en las áreas de la filosofía, la sociología, de los estudios de la comunicación y la música, el filósofo alemán Theodor Adorno crea el concepto conocido como la “Industria Cultural” con la que explica claramente la situación de los contenidos culturales (la música y el arte) en los medios, su manipulación, los principios bajo los que se rige y el daño que provocan a la sociedad. Con este concepto, Adorno busca “bajo la investigación en comunicación de masas y el crecimiento de la industria cultural, [diagnosticar] los elementos de una *barbarie* en potencia, cuya ramificación musical se encuentra en la *música ligera* y la victoria del lucro económico a través del *éxito*.” (Quezada, 2013, p. 13). En relación a la música y sus mensajes, lo que Adorno en su época entiende como *música ligera* es aquella música no culta, popular, de contenido y forma triviales que no tiene mayor objeto que el éxito económico, es decir, la máxima venta del producto en detrimento de su propia calidad.

Es exactamente lo opuesto a lo que considera “música elevada”. De esta forma, el objetivo principal de la Industria Cultural y sus contenidos es el de mayor control de las masas a través de la imposición de gustos que puedan

estandarizarla y así, amansarla. Se trata de “[...] la explotación sistemática y programada con fines comerciales, cuya función es homogeneizar y hacer inofensivos los posibles conflictos sobre todo dentro de la esfera cultural, asistiéndose a una inserción del arte en la esfera de la industria, reduciendo las obras a calidad de mercancías con las leyes de oferta y demanda, donde se le vulgariza” (Quezada, 2013, p. 67). Al igual que como lo proponía Gerbner con la teoría de la cultivación, en la I. C.¹⁴ a mayor exposición de contenidos, mayor será la dominación, así, “la técnica consiste en la estrategia de la difusión y reproducción mecánica” (Quezada, 2013, p. 69) sin siquiera tener en cuenta el aspecto estético de la obra. El gusto se determinará por la cantidad de exposición que al individuo se le administre, independientemente de que sea un producto bueno o *kitsch*. Término alemán que literalmente significa “basura” (Paul, Pía, M, 2005), de acuerdo con diversos investigadores, tiene su origen aproximadamente a mediados del siglo XIX se utiliza para señalar el *mal gusto*, así como “para indicar el concepto de *basura artística*” (Dorfles, G., 1969, p. 181-201). Para explicar su causa, Clement Greensberg “apunta un dedo acusador a la industrialización, el capitalismo y la cultura de consumo” (Greensberg, C., citado por Olalquiaga, Celeste, 1992), idea que coincide con el concepto de T. Adorno de la Industria Cultural y su característica degradación de los valores culturales y artísticos de la época.

En la época de la industria cultural no existe preocupación por la estética en el mundo del arte en el mismo sentido que se valoraba, por ejemplo, en el Renacimiento. Razón, reflexión y belleza estaban manifiestas en toda la producción artística de la época, incluso la música era monumental. En la I. C. esto está olvidado y relegado. El *kitsch* predomina justamente como Gillo Dorfles profetizó; “... el arte y la cultura, en su devenir, cada vez con más frecuencia, presa del proceso productivo y de disfrute industrializado, en su frecuente pérdida de la intencionalidad, corren el riesgo de transformarse en ese elemento que es lo opuesto del arte y que se suele definir con la palabra alemana *kitsch*” (Dorfles, G., 1969, p. 181-201). El capital es el que determina qué es arte y la subordina a sus

¹⁴ De aquí en adelante: Industria Cultural.

intereses. Dice qué es basura, qué no lo es y a qué hay que asignarle un valor estético, y la masa no tiene criterio ni toma postura en los debates artísticos y culturales; es acrítica e ignorante. La clase dominante, es decir, los dueños de los medios, la aparta de los ámbitos culturales y artísticos y se los sustituye por los adecuados para la I. C. y su permanencia como administrador de educación e ideología. En este sentido, Adorno afirma que “las informaciones son pobres e irrelevantes, los consejos que se extraen de las manifestaciones de la I. C. son banales o algo peor y los modos de comportamiento son desvergonzadamente conformistas. La gente no sólo cree cualquier patraña que le proporcione placer, sino que acepta incluso los engaños que conoce” (Adorno, Theodor, 2008, citado por Quezada, p. 70).

Este contexto podría explicar los momentos de rompimiento por parte de ciertos grupos sociales con la cultura dominante, como respuesta al hartazgo y al rechazo de sus referentes que, para ellos, al ser incapaces de comprenderlos o compartirlos no significaban nada. Por ello, optan por crear sus propios contenidos y manifestaciones culturales, basadas en referentes y valores que conforman su identidad. Así, uno de los momentos de rompimiento más importantes en la producción de música popular del siglo XX fue el surgimiento del Heavy Metal.

La producción musical en la sociedad capitalista refleja decadencia e ignorancia. La razón y la reflexión están ausentes y la calidad no es ya una exigencia. En las sociedades industrializadas, las propuestas culturales operan bajo el principio de “toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada” (Juanes, Jorge, 2010, p. 42). De aquí la separación de los tipos de música; la música elevada y la música ligera, y el arte como mecanismo de segregación y elitismo. El heavy metal, como lo describo en los capítulos ulteriores, se basa en contenidos que buscan la reflexión y la crítica social en unos casos, y la importancia de los referentes históricos y culturales que conforman su identidad, en otros. Lo mismo sucedió con el rock de la Contracultura, que siendo eminentemente crítico de su realidad, estaba muy lejos de ser una manifestación cultural acrítica, trivial e insensible.

Adorno afirmaba que ambas esferas musicales en la etapa del capitalismo, se convirtieron en mercancías (en la concepción marxista de los productos/mercancías), y en este sentido, la producción musical en la I. C. fabrica “el producto que pueda sacar de si más ganancia” (Quezada, p. 84). En este contexto de industrialización, las capacidades musicales del individuo u *oyente* “son inducidas a un desarrollo específico en relación con la mercancía. Aunado a eventos como el futbol o las carreras de carros, contribuyen a imposibilitar la evasión con respecto a la constitución infantil integral: el anhelo de felicidad mediante la retroversión de la infancia” (Adorno, Theodor, 2009, citado por Quezada, 2013, p. 88). Es decir, los medios producen contenidos para receptores con nivel mental de un niño de 11 años. Pienso que es ahí, en lo que Adorno considera como *la retroversión de la infancia*, en donde radica el éxito continuo y masivo de ciertas bandas de rock legendarias, que al paso de décadas y décadas no se extinguen, sino por el contrario, grupos como Rolling Stones, Metallica, Paul McCartney, etc, se han constituido como grandes y exitosas franquicias resistentes al paso de los años y de las modas que produce constantemente la Industria Cultural.

Así, “volvemos nuevamente a la actitud infantil en situaciones de condicionamiento cultural que reflejan un rechazo arrogante e ignorante a todo a lo que no se esté acostumbrado” (Adorno, T, 2009, citado por Quezada, p. 90).

Teniendo en cuenta el contexto de la I. C. que estudió Adorno, que derivó en la proliferación de la ignorancia y la resistencia a los productos culturales elevados por parte de la mayoría, combinado con el ejercicio de los *mass media* y la publicidad, se cierra la pinza de ignorancia e ignominia sobre el individuo de la masa: “Frank R. Leavis menciona que la producción masiva y la uniformación debilitan la experiencia emocional del hombre, mientras que la publicidad en la radio y el cine empobrecen el espíritu” (Raymond, Frank, citado por Quezada, p. 73). Por ello, el surgimiento de movimientos musicales como el rock y el heavy metal deben considerarse como auténticos intentos de rescate cultural y de

recuperación de la música como una manifestación llena de símbolos culturales y artísticos valiosos.

Las élites siguen controlando los ámbitos artísticos y culturales, aumentando cada vez más la brecha entre clases. Adorno y la Escuela de Frankfurt afirmaban que el uso de la razón, la reflexión y la crítica era lo único que podría hacer trascender al hombre y liberarlo. La educación y la búsqueda por aspectos culturales elevados como la música culta, es un ejercicio que debería instituirse en las sociedades industrializadas contemporáneas, de lo contrario “la banalidad de la música ligera del presente [nos marcará] con hierro incandescente lo decisivo de su fisonomía: la vulgaridad” (Adorno, T. 2009 citado por Quezada, p. 95).

1.3 El sonido de la música: clave para entenderla

Los estudios de las ciencias sociales sobre la música han arrojado información muy valiosa con la que hemos aprendido mucho sobre esta manifestación artística como un fenómeno social y comunicativo. Algunas investigaciones han abordado el aspecto de las emociones que la música es capaz de comunicar, como lo hicieron Sloboda y Juslin (2001, p. 93, citados por Céspedes, Guevara, J. 2005, p. 172) quienes afirman que ésta es capaz de provocar “proto-emociones”, que posteriormente se transforman en *emociones* propiamente, una vez que ya se ha hecho un proceso de racionalización y asociación de diversos valores o referentes culturales (Céspedes, Guevara, 2005). Así, “... en un meta-análisis de 41 investigaciones realizado por Petri Laukka y el mismo Juslin P. N., sobre expresión musical, se encontró que los intérpretes profesionales son capaces de comunicar a sus oyentes cinco emociones básicas: alegría, rabia, tristeza, miedo y ternura” (Juslin y Laukka, 2003, citados por Céspedes, Guevara, p. 173). El tesista de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales Iván Orizaga (2011) afirma que aunque la música sí comunica, no lo hace “dentro del contexto inteligible” de la comunicación, sino exclusivamente con la transmisión de emociones, lo que la hace carente de univocidad.

Otros investigadores han continuado en la línea de ubicar a la música, si bien como un proceso comunicativo, no con las características y posibilidades del oral o escrito, es decir, “la música carece de la posibilidad que tiene el lenguaje [hablado] para comunicar. Si se pide a alguien que describa algo con música, simplemente no podrá hacerlo... por lo tanto, la interpretación que se hace de una melodía es totalmente independiente a la interpretación de su autor (hay multivocidad)” (García, Villegas, 2001). En este sentido, se puede tomar en cuenta el argumento de Rubén López respecto a lo que comunica y cómo: “[en la música] el significado no lo aportan las estructuras musicales ni la materia acústica; emerge de la interacción entre competencias y circunstancias y lo que un oyente es capaz de hacer física y cognitivamente con determinada música, en determinada situación.” (López, Cano, 2007, p. 6).

Por estas razones es necesaria la disciplina de las ciencias de la comunicación para entender la actividad musical y qué significado tiene como proceso social y comunicativo y cuáles son las posibilidades que esta ofrece al ser humano. Así mismo, se ha analizado el potencial de la música como apoyo o refuerzo de otros lenguajes como el hablado, el visual o los lenguajes sintéticos, como el caso de la cinematografía. Utilizando una estrategia metodológica hermenéutica, en esta investigación se revisan, entre otras cosas, los procesos comunicativos, así como las características del discurso en el género Rock y posteriormente en el Heavy Metal, además de explicar las diferentes transformaciones que la música ha tenido a lo largo de diferentes momentos históricos cruciales. En este sentido y bajo el mismo discernimiento de la capacidad comunicativa de la música, Cesar Mercado Abonce en su trabajo expone que “... la idea principal es demostrar que en el rock, y bajo los criterios de los estudios de la Comunicación Colectiva, encontramos en él, y en toda la música en general, un efectivo canal para transmitir mensajes, emociones e ideologías a las masas.” (Mercado, Abonce, 2006, p. 15). En este punto ha cambiado un poco la fórmula y ya no se habla de un lenguaje únicamente (exclusivamente el musical), sino de la combinación de varios (como el rock) en donde la construcción

de mensajes y significados se da a partir de palabras soportadas y reforzadas por la música.

Queda claro que la música es una actividad cultural en cuyos contenidos quedan plasmados los referentes ideológicos, artísticos y sociales de todas las épocas cuyo paso a atestiguado. Cada periodo musical se distingue de otros, de la misma forma en que se distinguen las épocas del razonamiento humano, y en este sentido, música y pensamiento se han influenciado mutuamente. Así, los periodos musicales son identificables a partir de sus propiedades sonoras, por ejemplo; el periodo renacentista se caracteriza por partir del principio de la belleza y la admiración tanto en la naturaleza como en las expresiones artísticas del hombre. Aquí se considera a la música como un arte bello que busca producir placer y en este sentido, el pensamiento de Gioseffo Zarlino (1517-1590) importante compositor y teórico musical renacentista, es muy descriptivo: “El acorde mayor es bello y consonante justamente porque es natural, porque existe en la naturaleza, y es bello porque es perfectamente natural” (Fubini, Enrico, 1995, citado por Quezada, 2013, p. 53).

Posteriormente, el periodo Barroco significa el avance de los estudios renacentistas en cuanto a música y se distingue por perfeccionar las técnicas de la *armonía* y el *contrapunto*, siendo Johann Sebastián Bach el compositor más representativo. En esta etapa musical, la técnica y el raciocinio comienzan a jugar un papel más relevante en la composición. De esta manera “... el desarrollo polifónico... es el desarrollo del material musical a través de la racionalidad de la técnica en el arte. La polifonía representa uno de los avances más importantes de la técnica y la composición de la música, además del alto grado de complejidad y esfuerzo intelectual que se necesita para escucharlo, entenderlo y disfrutarlo.” (Quezada, 2013, p. 54). Así, lo que define a la música barroca son las dualidades sensibilidad-intelecto, arte-ciencia, oído-razón. Años más tarde surgió el estilo Romántico con Beethoven y Richard Wagner como los más representativos. Este estilo, como en la literatura del periodo romántico, se caracteriza por resaltar las emociones y los sentimientos por encima de la razón. Lo que pretenden los

compositores románticos es provocar la exaltación de los sentimientos del hombre a través de música potente, que a diferencia de otros estilos, buscaba generar el estremecimiento de las pasiones y no tanto de la razón.

Así, el romanticismo musical se define por contener “obras de una grandeza y un poder de emoción estética como no podía, ni aun en sueños, imaginar el hombre antiguo, ni aquel mismo, tan agudo y profundo, que creó la civilización griega” (W. M. Jackson, 1965, p. 5). En este contexto, al ser el poder y la potencia en la música las características que se buscaban, Wagner fue un revolucionario al concebir y construir las herramientas necesarias para conseguir un sonido con dichas propiedades. Eran famosas las grandes dimensiones de sus montajes operísticos, desde la cantidad de actores en escena hasta el tamaño de la orquesta. En este sentido, Vincent Vargas, especialista en la vida de Wagner, asevera que en la ópera “Tristán e Isolda” una de las más importantes del compositor alemán, “el poder representarla probó ser una tarea verdaderamente monumental... la orquesta era tan grande que varios asientos de la fila del frente tuvieron que ser removidos para acomodar a todos los músicos.” (Vargas, V. 2004).

Esto dice mucho de lo que el sonido significaba para Wagner y su relevancia como un elemento dentro del proceso comunicativo de su música. Tanto, que tuvieron que modificarse los parámetros de representación operística de la época por ser limitantes para lo que Wagner quería comunicar. Basta conocer lo que significó la representación de su *magnum opus* “El anillo del nibelungo” para la que tuvo que construir el “Festspielhaus”, un teatro con características que hasta ese momento no existían (Vargas, V. 2004).

Lo que estos estilos o géneros musicales tienen en común es que cada uno posee un sonido propio, una característica que los distingue entre sí, y que estaba determinada no solo por los avances, que hasta ese momento existían en la disciplina musical, sino también por el desarrollo tecnológico de los instrumentos musicales y teatros, lo que contribuía en gran medida al tipo de sonidos que conformaban las composiciones.

En este sentido, la construcción de los instrumentos musicales es una actividad antiquísima cuya influencia ha sido determinante en los estilos musicales y sus diferentes épocas. La laudería (nombre dado al oficio de la talla de madera para construir instrumentos de cuerda frotada, Sánchez, Cruz, M. 2010) le ha dado voz a los diversos instrumentos que han conformado la producción musical de la humanidad. De esta manera, nuestra especie pasó de sus primitivos tambores y herramientas arcaicas, a la construcción de instrumentos cordados de mayor complejidad y capacidad melódica como la guitarra sexta o española, pasando por la invención de otros instrumentos claves en el desarrollo de la disciplina musical, como lo fueron el clavecín y posteriormente el piano.

Considerando lo anterior, resulta imprescindible tomar en cuenta el arte de la fabricación de instrumentos musicales al analizar el fenómeno musical del rock and roll y su instrumento principal: la guitarra eléctrica. Posiblemente uno de los artefactos más antiguos, la guitarra recorrió un larguísimo camino desde Medio Oriente y Europa antes de llegar a los Estados Unidos, no sin haber hecho previamente una escala en México; "... junto a la espada, la cruz, el yelmo y los piojos, llegaron los primeros cordófonos" (Hernández, Vaca, V. 2007, p. 64).

En México, la etnolaudería cobra un significado muy importante por ser parte de un complicado proceso cultural en ciertas comunidades indígenas, como la de Texquitote, en San Luis Potosí. Dicho proceso, que data desde los primeros años de la Colonia, se conoce como *son de costumbre* (Hernández, Vaca, 2010) y se caracteriza por ser la manifestación más sagrada dentro de la comunidad náhuatl de esa región. Todo comienza con la solemne fabricación de los instrumentos y los actos ceremoniales entorno a ésta, para culminar en su ejecución y las danzas a las que acompañan para cumplir con el deber sagrado del "aseguramiento y agradecimiento del maíz, para pedir agua, para la sanación de enfermedades (...) el festejo de algún santo..." (Hernández, Vaca, V. 2010, p. 241). De esta manera, podemos aprender mucho a partir del uso social del instrumento y su significado dentro de la sociedad o comunidad en la que se construye y no solamente por el sonido que lo caracteriza.

En cuanto al contexto estadounidense de principios del siglo XX, delimitación geográfica que a esta investigación atañe por sus especificidades, y durante la emancipación de los esclavos negros del sur del país norteamericano, éstos recorrieron las calles y bares tocando la versión de guitarra sexta o española que, mucho tiempo después de la Conquista ya se había popularizado en los países del centro y sur del continente. De acuerdo con el antropólogo Hernández Vaca, este tipo de guitarra era la que “Antonio de Torres Jurado, guitarrero andaluz (...) definió y estableció en el siglo XIX” (Hernández, Vaca, V. 2007, p. 64). Su construcción era muy elaborada y moderna, distinguiéndose de las versiones indígenas que se fabricaban artesanalmente en México durante los mismos años; las nuevas guitarras sextas constaban de un “sistema de varataje conocido como abanicos (...) puente con cejilla, trastes bien definidos e insertados en las ranuras del diapasón hecho con maquinaria... “(Hernández, Vaca, V. 2007, p. 64).

Este instrumento combinado con los cantos de los esclavos determinó el sonido del blues originario, que forma parte del tesoro musical de Estados Unidos. Posteriormente, con los avances tecnológicos así como en los estilos de ejecución del instrumento, la laudería en Estados Unidos y en un contexto más industrializado, produjo la guitarra eléctrica, el ícono de la música popular contemporánea que comenzó con los lauderos de Gibson durante la primera mitad del siglo XX, posteriormente con la genialidad de Lester Paul, quien introdujo una guitarra de cuerpo sólido (no hueco) y finalmente Leo Fender, quien a partir de los años cincuenta inventaría la producción en serie de guitarras eléctricas. Pero estos momentos relevantes dentro de la historia de la industria guitarrera y del rock serán ampliamente analizados en el segundo y tercer capítulo de la presente investigación.

En la mayoría de las investigaciones consultadas para la elaboración del presente trabajo se trata el aspecto comunicativo del rock desde varias aproximaciones. Algunos hacen énfasis en la cuestión lírica y ahí ubican su potencial, es decir, lo incendiario en el rock radica en lo que se atreve a decir, en constante confrontación con el status quo y los sectores conservadores y del

poder. Oscar Salvador Miyamoto (Miyamoto, 2011) propone analizar al heavy metal desde la perspectiva de la semiótica, revisando tres tipos de signos: lingüístico, visual/icono, y sonoro. En este último plantea dos categorías: sonidos/efectos pregrabados y onomatopeyas, las cuales apoyan o complementan el mensaje que las composiciones de heavy metal buscan comunicar. Sin embargo, al momento de mencionar el sonido característico de las guitarras, hace una breve referencia a las guitarras de los grupos considerados como los precursores de dicho género, pero sin mencionar al más importante; Black Sabbath: “Podríamos decir que las guitarras de The Kinks, The Yardbirds y Blue Cheer son, en parte... el efecto primigenio para la distorsión en el heavy, elemento sin el cual las onomatopeyas a base de cuerdas no serían tales.” (Miyamoto, 2011, p. 114). Lo que menciona Miyamoto es completamente cierto aunque limitado, si tomamos en cuenta que hay mucho más por investigar y decir al respecto de lo que la distorsión en las guitarras del heavy metal representan y el papel tan esencial que juega, considerando que sin distorsión no habría metal.

Existen otras aproximaciones al tema de la distorsión de la guitarra eléctrica como elemento revolucionario en el Rock y piedra angular del sonido heavy metal, como es el caso del investigador neerlandés Corné Driesprong (2011) y su tesis “*The Influence of Guitar Distortion on Harmonic Construction in Alternative Rock*”. Aunque orientada primordialmente al análisis del estilo conocido como *rock alternativo*, Driesprong afirma que ni el HM ni el rock alternativo hubieran surgido sin el descubrimiento de la distorsión en la guitarra eléctrica y gracias a esta se generaron nuevos métodos de ejecución y composición como la técnica conocida como *power chord* o *acorde de poder*, materia prima de toda obra metalera. En torno a esto, este investigador abre su tesis de manera muy directa afirmando que “The sound of the distorted guitar has played a role of considerable significance in popular music, especially in louder styles such as metal, punk and alternative rock...” (Driesprong, Corné, 2011, p. 1). Así mismo, asevera que “guitar distortion is frequently mentioned in studies that deal with heavy metal music, since it is in this genre that heavy guitar distortion was first used and with which it is most closely associated” (Driesprong, C., p. 4).

Para comprender por qué la distorsión de la guitarra eléctrica es un rasgo fundamental en un género como el HM, debemos entender bien lo que significa un sonido distorsionado. En la guitarra es estruendo, poder y fuerza; características alojadas en el discurso del heavy metal en sus diferentes niveles de significación.

Así, todos los elementos que se conjugan en la manifestación musical metalera deben ser congruentes y complementarios: la agresividad del aspecto visual (portadas de discos, logotipos, apariencia de los músicos, etc.) con la potencia y fuerza sonora de sus instrumentos y canciones, combinada con letras poderosas y agresivas. Algo contracultural o transgresor no puede expresarse con una bella y tranquila sonata para piano y violines, “Una tonalidad distorsionada es comúnmente asociada con concepciones de poder y fuerza, convirtiéndolo en un poderoso símbolo musical” (Driesprong, C., p. 6).

Queda claro que la característica en el sonido que determinó el cambio en el rumbo del rock y la emergencia de otros géneros como el heavy metal es la distorsión. Queda claro también que esta es la opinión compartida de algunos investigadores y entusiastas de dicho tema, como los antes citados, y que tal fenómeno es formulado en una de las hipótesis centrales de la presente investigación.

De las fuentes consultadas para la elaboración del presente trabajo, pocos investigadores se refieren ampliamente al sonido de la guitarra eléctrica distorsionada como característica fundamental, como soporte que confiere potencia y poder a las palabras que se cantan. Y dentro de este pequeño grupo, la mención hacia los creadores del género HM y sus máximos representantes es muy reducida, así como los orígenes y condiciones sociopolíticas que lo generaron. Autores como Robert Walser o Deena Weinstein son las excepciones importantes, quienes han desarrollado amplias investigaciones al respecto de dichas cuestiones. Sin embargo, son pocos ejemplos para temas tan extensos como el rock y el heavy metal, por lo que se obliga a investigar más y a fondo, extendiendo sus perspectivas.

Se ha tratado de explicar cómo la música puede entenderse como un proceso comunicativo al analizarla desde el modelo de Laswell en el que el emisor o músico, compone un mensaje y lo transmite a través de un medio o disco a un receptor o escucha, con el objeto de producir en él un efecto. Se busca dirigir este efecto en el estado emocional, el cual estará determinado por el tipo de canción o contenido. Así mismo, se trató de demostrar que la música es un lenguaje que comunica de una manera diferente a nuestro lenguaje verbal. Aunque utiliza un proceso semejante como el uso de grafías y sonidos, es incapaz de ser tan exacto al momento de producir significados o imágenes mentales precisas. Sin embargo, transmite un mensaje que puede ser reconocido a un nivel muy elemental; la mayoría de la gente al escuchar una melodía triste muy probablemente genere un sentimiento similar. Así, se hizo la relación entre la música y la comunicación, destacando las similitudes entre ambas disciplinas.

De igual forma se describió la transformación en la música, derivada de la incorporación de la tecnología en la creación de nuevas formas de sonidos, que a su vez, permitieron el surgimiento de nuevos estilos de música popular. En este sentido, la tecnología y la innovación en la disciplina musical han estado presentes desde su origen. Los hombres de las cavernas desarrollaron sus propios medios para generar sonidos y ritmos, de la misma manera que, al paso de los años, se inventaron los instrumentos de percusión, los de viento, los de cuerda y así sucesivamente hasta la invención de la guitarra eléctrica y su versatilidad sonora, con la que se han logrado los estilos musicales populares más exitosos de nuestra época. Por lo tanto, las etapas musicales en la historia están caracterizadas por su sonido, determinado por la tecnología de su momento y sus técnicas de ejecución. Es por eso que se ha dicho que el rock se caracterizó en un principio por la particularidad del sonido de la guitarra eléctrica, y posteriormente el heavy metal, el cual, al igual que los periodos más relevantes de la producción musical como renacentista, barroco o clásico, no hubiera podido surgir sin las innovaciones sonoras que ayudaron a generarlos.

En el tema que a esta investigación concierne, es decir, el heavy metal y los elementos sonoros que permitieron su nacimiento, la distorsión en el sonido de la guitarra eléctrica representó su componente más importante e imprescindible para su creación. Por ello, es necesario revisar el contexto histórico y social en la etapa de su descubrimiento, así como los contextos de los movimientos musicales previos al heavy metal, como el blues, el jazz y el rock and roll, sin los cuales tampoco se hubieran dado las condiciones para su nacimiento. La primera mitad del siglo XX constituyó un entorno de avances tecnológicos en muchas áreas, y la industria musical fue una de las beneficiarias. Fue durante esta etapa en la que se inventaron los instrumentos primordiales que generarían los profundos cambios en la cultura musical popular ulterior, como la guitarra eléctrica y el amplificador. De igual forma, a partir de la experimentación de los instrumentistas de los años treinta y cuarenta, fueron revolucionando las técnicas y logrando nuevos matices sonoros que posteriormente derivarían en la invención de dispositivos electrónicos que fueran capaces de reproducir dichos matices a voluntad, con lo que nacen los distorsionadores para guitarra eléctrica. Así mismo, es igual de importante definir y conocer las propiedades del sonido distorsionado, para comprender qué es lo que lo distingue de otros y porqué específicamente dicho sonido significó la construcción de un nuevo género musical. Todo esto se abordará dentro del próximo capítulo.

CAPÍTULO 2. ORÍGENES DE LA DISTORSIÓN

Siguiendo con uno de los objetivos de la presente investigación, que es el entendimiento de los elementos del discurso musical del género Rock, particularmente la *distorsión* en el sonido de la guitarra eléctrica y su indispensable presencia en el desarrollo tanto de este como el del posterior Heavy Metal, en este capítulo procedo a exponer momentos más representativos en la historia de la música popular estadounidense y británica durante la década de 1940, los cuales están relacionados con el origen y uso de la guitarra eléctrica como instrumento central de las interpretaciones, donde la distorsión es la clave de quienes destacaron por ejecutar este género musical.

2.1 Contexto histórico musical en Estados Unidos e Inglaterra (década de los 40)

El momento histórico en el que se ubica el descubrimiento de la distorsión en el sonido de la guitarra eléctrica, o al menos en el que se localizan los primeros intentos para conseguirla, por parte de los guitarristas inicialmente, es aproximadamente en la década de los 40, cuando el avance tecnológico y la experimentación en el área del sonido y la electricidad tuvieron que dar lugar previamente, al invento del amplificador. Se ha dicho que en los años 30 ya existían amplificadores para guitarras, aunque muy rudimentarios. Esto se confirma si tomamos en cuenta que las investigaciones y experimentos en el campo de la amplificación electrónica se dan desde principios del siglo XX: “Un antecedente en el desarrollo del amplificador operacional, comienza temprano en el siglo XX, empezando con ciertos principios fundamentales” (Jung, Walt, 2006, p. 1). El funcionamiento del amplificador es posible gracias a la invención de un dispositivo elemental conocido como “bulbo” (*vaccum tube* en inglés) o *Diodo Flemming*, en referencia a su inventor J. A. Flemming y patentado en 1904. Posteriormente, en 1906, Lee De Forest revoluciona el bulbo e inventa el “Bulbo triode de tres elementos” también conocido como el *Audion*, el cual “fue el primer dispositivo activo capaz de amplificar una señal” (Jung, Walt, 2006, p. 1).

Conforme fue pasando el tiempo, los avances tecnológicos se fueron aplicando a la industria musical, y en este sentido, los músicos requerían de ciertas mejoras en sus instrumentos, ya que las condiciones en las que trabajaban habían cambiado drásticamente en comparación con las de diez o veinte años antes de la década de los 40. Los estilos musicales populares iban cambiando y con ellos los requerimientos necesarios. Uno de estos requerimientos era el incremento en el volumen de los instrumentos, específicamente el de la guitarra, instrumento importantísimo en los ensambles musicales populares de este decenio.

Así, la necesidad de obtener mayor volumen y la distorsión, fue lo que provocó que inventores como Les Paul, Leo Fender, y Rickenbacker experimentaran e inventaran la guitarra eléctrica y el amplificador. La amplificación electrónica probó ser la solución adecuada para el aumento en el volumen del instrumento de seis cuerdas, tal como lo manifiesta el Museo Smithsonian de Historia Americana en su sitio web: “para finales de la década de 1930, la amplificación electrónica probó ser una de las innovaciones más exitosas para construir un guitarra más fuerte” (Smithsonian, 2014).

La primera guitarra eléctrica exitosamente comercializada en la historia es la *Frying Pan* o “Sartén para freír”, nombre adquirido por su forma, que era muy parecida a la de un sartén. Se inventa en 1930 y es un esfuerzo de Adolph Rickenbacker y George Beauchamp asistido por Paul Barth, quienes diseñaron el sistema conocido como *pick-up*¹⁵, que funcionaba básicamente como un micrófono y consistía en un dispositivo “por el cual pasaba una corriente a través de una bobina con alambre envolviendo un magneto, creando un campo que amplificaba las cuerdas” (Smithsonian, 2014). La empresa que la comercializó se llamaba Electro String Company; “fundada en 1931 por A. Rickenbacker y G Beauchamp. Esta compañía produjo “Rickenbacker Electro Instruments”, las primeras guitarras eléctricas modernas” (<http://www.rickenbacker.com>, 2015).

¹⁵ Nombre con el que se conoce al dispositivo electrónico colocado entre el cuerpo de la guitarra y las cuerdas y que funciona como micrófono, recibiendo las vibraciones de las cuerdas que convierte en señales electromagnéticas, para luego enviarlas al amplificador.

Pero también por esa época, a mediados de los 30, el famoso fabricante de guitarras Gibson comenzaba a construirse una sólida reputación por la calidad de sus guitarras, y así “introdujo una guitarra de cuerpo hueco con un nuevo tipo de *pick-up*” (Star y Waterman, 2003, p. 80). Sin embargo, un fuerte competidor fue y es hasta nuestros días la empresa Fender: “La primera guitarra de cuerpo sólido (es decir, no hueca como la primera Gibson) producida comercialmente fue la *Fender Broadcaster/Telecaster*” (Star y Waterman, p. 80). De esta manera, es más que acertado el pensamiento de los investigadores Star y Waterman al declarar que “el desarrollo de la guitarra eléctrica es un buen ejemplo de la compleja relación entre los adelantos tecnológicos y el subsecuente cambio de estilos musicales” (Star y Waterman, 2003, p. 80).

Los estilos musicales populares en los años 40 eran principalmente el Blues, el Chicago Electric Blues, el Rhythm and Blues, el Jump Blues, el Country, el Honky Tonk, el Bebop y las reminiscencias del glorioso Swing de la década anterior. Todos ellos hijos del Jazz y de la mezcla de otros ritmos inmigrantes (africanos, europeos e incluso latinoamericanos) que se venían practicando en la cultura musical norteamericana desde muchas décadas antes. Es importante mencionar que tanto el blues como el jazz son estilos que han estado presentes durante toda la historia musical popular contemporánea de los Estados Unidos y representan la base sobre la que se han construido varios estilos tan famosos, como los antes mencionados, entre otros.

Como es bien sabido, los Estados Unidos es un país que a lo largo de cientos de años ha recibido grandes migraciones de diversas partes del mundo; África, Asia, Europa, Latinoamérica, etc. Estas culturas, al mezclarse con los referentes locales han procreado nuevas y ricas manifestaciones culturales, como es el caso de la música. En este sentido, el blues y el jazz son los ejemplos más representativos del crisol cultural que es el país anglosajón.

Nacidos entre las comunidades de esclavos traídos del África, estos estilos musicales trascendieron, con el tiempo, la barrera del color y se asimilaron como auténticos baluartes culturales estadounidenses; “... el descubrimiento más

importante, y de mayor influencia a largo plazo, en este ámbito (las artes populares) fue el del jazz, que surgió en los Estados Unidos como resultado de la emigración de la población negra de los estados sureños a las grandes ciudades del medio oeste y del noroeste... un arte musical autónomo de artistas profesionales” (Hobsbawm, 1998, p. 201).

Pero esa población negra, había llegado a los estados de Nueva Orleans y Mississippi desde el siglo XVIII y ahí comenzaron a diseminar sus valores culturales. El jazz, nacido al mismo tiempo que el siglo XX, “...evolució de la fusión de formas folclóricas negras, como el ragtime y el blues con diversas músicas clásicas populares creadas justo antes de la llegada del siglo XX” (Komara y Lee, 2004, p. 509). Es un estilo que se formó de los ritmos tradicionales africanos traídos a Estados Unidos y desarrollados en las plantaciones del sur (Komara y Lee, 2004). Los esclavos trabajaban en los campos del sur estadounidense en condiciones de maltrato y miseria, no tenían oportunidades y habían sido arrancados de sus patrias, lo que los llenaba de dolor y nostalgia. Las canciones y melodías tradicionales era lo único que les ayudaba a sobrellevar la nueva realidad, cantando juntos al ritmo de la faena. En los pocos tiempos de esparcimiento que lograban tener se dedicaban a cantarle a la vida que habían dejado atrás, y así nacen las primeras canciones de blues y de jazz. No poseían instrumentos musicales, así que el cuerpo asumía ese papel; la voz, sus diversas modulaciones y golpeteos en muslos, pecho y manos fungían como la base rítmica.

Con el avance del siglo, los negros se fueron emancipando y se convirtieron en parte de la sociedad, una minoría que aún eran víctimas del rechazo y la segregación, que no lograban mejorar sus condiciones, pero que ya podían expresar libremente su música. Cuando entran en contacto con los referentes culturales de otros grupos migrantes como mexicanos, españoles y portugueses, los afroamericanos adoptaron los instrumentos europeos de cuerda como el violín y la guitarra para componer canciones (Komara y Lee, 2004).

A diferencia del blues, el jazz era un estilo un tanto más “educado” y refinado, ya que formalmente, conforme el transcurso del siglo, fue cultivado por las nacientes clases medias afroamericanas y fueron bien recibidos por las elites estadounidenses. Pero el blues permaneció como el género del pueblo, el de los de abajo, los miserables, los maltratados y rechazados, los que no tenían nada más que el alma partida y el dolor en forma de canción. En este sentido, el especialista en música popular estadounidense Reebee Garofalo afirma que “mientras que el jazz era indudablemente un mezcla musical inmensamente popular e influyente que introdujo elementos de la tradición afroamericana al *mainstream*¹⁶, también era, de alguna manera, un producto de la clase media negra. Varios de sus practicantes más notables como Duke Ellington, Coleman Hawkins, y Fletcher Henderson tenían una educación universitaria” (Garofalo, 2002, p. 114). Esto hizo que el jazz se convirtiera en un género elitista.

El blues, por su parte, también originario de los estados sureños de Nueva Orleans y principalmente del Delta del Mississippi, permaneció como el estilo del pueblo, de los que no tenían mayor educación y en la mayoría de los casos, tampoco trabajo. En este sentido, “el blues, cuyo origen se remonta a las canciones folclóricas de África y a la música religiosa cristiana, es un lamento con un dejo de resignación y frecuente humor” (Biblioteca Benjamin Franklin, 2015). Anterior al jazz, ya que se considera que se desarrolló durante los años de 1890 al 1900 (Komara y Lee, 2004), este género tiene características semejantes a las de su descendiente, sobre todo en la improvisación instrumental, aunque con matices y contextos propios. Pero sobre todo, lo más importante del blues es que, en mayor medida que el jazz, es uno de los cimientos sobre los que pudo construirse, años después, el rock and roll; “(el) rock and roll está arraigado en el blues de Mississippi” (Mississippi Blues Commission, 2015).

Además, “muchacha de la historia del blues de Mississippi ha sido central para el desarrollo del blues americano” (Mississippi Blues Commission, 2015). Entre el

¹⁶ En el complejo cultural de las sociedades, son las corrientes musicales y culturales más importantes del momento, las manifestaciones más representativas. Su traducción literal es *corriente principal*.

río Yazzo y la parte sur del río Mississippi, “todo el camino hacia abajo desde Memphis... hay un lugar llamado el Delta, la gran región de plantaciones algodonerías del Sur en la época de la Guerra Civil. (Paradójicamente) hay mucha pobreza en el Delta, pero hay mucha riqueza musical brotando de ahí. Howling Wolf y todos los grandes de antaño como B. B. King; cantantes de blues están brotando de ese sitio” (Donad, L. Miller, 2000, p. 4).

Queda claro entonces, que los orígenes de la música popular contemporánea de Estados Unidos son principalmente el blues y el jazz, hechos de una compleja mezcla de estilos africanos y europeos llevados con las grandes migraciones, convirtiendo a esta tierra norteamericana en “... un perfecto laboratorio musical: toma gente de cada rincón del planeta, dales libertad de crear (esto último es cuestionable, ya que la libertad se la tuvieron que ganar los inmigrantes incluso al costo de sus propias vidas) ... la música popular, como mucho de la cultura estadounidense, refleja un caleidoscopio de contribuciones” (Star y Waterman, 2003, p. 3).

Lo que se produjo después en el terreno de la música popular en la década de los 40 es el proceso natural de una evolución a partir de lo que nació en el sur de Estados Unidos durante el siglo XIX, aunado a los grandes cambios que se dieron en el país del hemisferio norteamericano durante una de las etapas más agitadas y transformadoras que ha tenido en su historia.

Es necesario revisar de manera muy general los momentos más significativos de los contextos sociopolítico y cultural de Estados Unidos durante esta década, debido a que los avances tecnológicos que permitieron la fabricación de los primeros amplificadores y la invención de la guitarra eléctrica, instrumento musical más significativo dentro de la música popular, se dieron gracias a las condiciones generadas a partir de dichos eventos. Así, el periodo de guerra y postguerra en el país anglosajón significó un momento de desarrollo, crecimiento y avance en los ámbitos tecnológico, político, económico y social.

A principios de los años 40 Estados Unidos venía de una terrible Depresión bajo el gobierno de Herbert Hoover y durante los primeros años de gobierno del presidente Franklin D. Roosevelt; “la Gran Depresión, que comenzó en 1929 duraría toda la década de 1930” (history-world.org, 2007, p. 7) y principios de los 1940. Era una época compleja y las relaciones políticas entre europeos y estadounidenses estaban en constante tensión. El mundo en general atravesaba una época de dificultad económica ya que la Primera Guerra Mundial había desfalcado a la mayoría, además de los daños materiales y psicológicos que había provocado un evento de estas trágicas dimensiones. “La crisis también cruzó el Atlántico. Las economías de las naciones europeas colapsaron porque estaban debilitadas por las deudas de la guerra” (history-world.org, 2007, p. 7) además, importaban de Estados Unidos más de lo que eran capaces de exportar. Aún así, en el país norteamericano, uno de cada cuatro estadounidenses no tenía trabajo, por lo que “la gente dejó de gastar dinero. La vida familiar cambió drásticamente, la tasa de matrimonios y nacimientos decayó y aumentaron los divorcios” (history-world.org, 2007, p. 7).

Fueron largos meses de guerra, hambre e incertidumbre mundial, pero en Estados Unidos, que aunque sí le afectaba el conflicto mundial, parecía que todo marchaba mejor, e incluso la economía de guerra sacaba al país de la Depresión. Esto gracias a que se convirtió en el principal proveedor de armamento que usaban las naciones europeas para matarse entre sí.

Pronto la industria se reactivó y todas las empresas, desde automotrices hasta las dedicadas a la ingeniería electrónica, de aviación, etc, se enfocaron en todo lo relacionado a la producción bélica. Fue el comienzo de la bonanza estadounidense, el camino hacia el liderazgo económico mundial. Roosevelt poco a poco fue enderezando la economía del país aprovechando la guerra que se daba en Europa. Con estrategias como el plan *Cash and Carry*¹⁷, “...el cual permitió a los americanos vender municiones a las naciones que pudieran pagar por ellas en efectivo y transportarlas en sus propios barcos” (history-world.org, 2007, p. 7)

¹⁷ Que se traduce como “Págalo y llévatelo”.

Estados Unidos acumuló riqueza a partir de la guerra; “la depresión terminó y la economía de EEUU volvió a la vida. En este sentido, cabe destacar la opinión de Hobsbawm en torno a las guerras masivas, como lo fue la Segunda Guerra Mundial y que describe lo enormemente lucrativas que son para los que las auspician: “las guerras (las dos Mundiales) repercutieron favorablemente en la economía de los Estados Unidos, que en los dos conflictos mundiales alcanzó un extraordinario índice de crecimiento... a un ritmo del 10% anual, el máximo en su historia” (Hobsbawm, 1998, p. 56). Tal era la grata realidad del país norteamericano.

En Gran Bretaña la situación no era tan buena como en Estados Unidos, aunque tampoco tan precaria como la de Francia, Alemania o Polonia. Winston Churchill supo mover sus piezas y tratar de mantener a su país lo más al margen de la disputa mundial posible. La participación de Inglaterra en la Segunda guerra Mundial fue apoyada por Estados Unidos con su enorme poder tanto económico como tecnológico, lo que ayudó a que el país británico tuviera mucho menos bajas que los franceses y otros países aliados. Pero durante los años de la Gran Guerra, Inglaterra estaba endeudada hasta los dientes, como el resto de los países de Europa central. El gobierno estadounidense había jugado sus cartas excelentemente bien, endeudando a los países del viejo continente que se mataban entre ellos, con dólares prestados. Churchill impuso políticas de austeridad como el *raционamiento de alimentos* y en general, el país no se encontraba en una buena situación.

El contexto cultural de Gran Bretaña durante la década de los 30 y 40 estaba dominado por los referentes que consumía la aristocracia. Las tendencias artísticas que brotaban en París y en otras capitales vanguardistas de Europa, así como las que llegaban de Estados Unidos se reproducían en el país británico. En el ámbito sociopolítico se fortalecía el conservadurismo y la polarización de la riqueza se evidenciaba en las calles de Londres y otras ciudades.

Por ser Gran Bretaña un país conformado como imperio, es decir, de varios países y culturas diversas, ha sido difícil para los ingleses sentir un apego a su

folclore, al contrario de los estadounidenses, quienes a la menor oportunidad aprovechan para rendir tributo a sus raíces y a su folclore. Para comprender más a fondo esta situación, es necesario tener en cuenta que cada una de las cuatro sedes que conforman el Reino Unido – específicamente la isla, donde se encuentra Londres, la capital de Inglaterra y sede del reino- eran naciones con identidad cultural propia, antes de que los ingleses las dominaran y anexaran a la Commonwealth.

Así, escoceses, galeses, dublineses e ingleses se veían como extranjeros entre sí y no como parte de una sola nación. Esto se hacía más evidente en las manifestaciones artísticas como la música, historias y leyendas locales, danzas, héroes nacionales, etc. Y de manera más importante en las diferentes lenguas o dialectos. De esta forma se puede decir que, desde el establecimiento geográfico definitivo del país que es Inglaterra hasta el día de hoy, su folclore se divide en estos cuatro bastiones culturales. Sin embargo, en la época moderna de la capital inglesa y sus alrededores, mientras que en Escocia, Gales e Irlanda del Norte las poblaciones se aferraban a su pasado cultural y practicaban su folclore, los ingleses no encontraban ningún referente o rasgo cultural/musical con el cual pudieran identificarse de la misma manera que los otros. En este sentido, el especialista en estudios de folclore inglés Mike Sutton, manifiesta que “(a principios) del siglo XIX, Inglaterra era llamada –una tierra sin música-, o al menos sin música que pudiera llamar *propia*” (Sutton, Mike, 2000), ya que las canciones que se entonaban eran generalmente provenientes de las provincias escocesas, irlandesas, galesas o las proveniente del otro lado del Atlántico como el *minstrel*¹⁸ y la música popular del sur de Estados Unidos. Este juicio resulta increíble en la actualidad si consideramos que Inglaterra es una de las naciones que produce más música rock, pop, experimental, etc., y que lleva la vanguardia junto con Estados Unidos en la producción de los referentes de la Industria Cultural global contemporánea.

¹⁸ Teatro-musical muy popular en Estados Unidos, a finales del siglo XIX y principios del XX, en el que predominaba la música típica afroamericana. Lo cómico residía en el hecho de que eran actores blancos representando personajes negros, para lo cual se pintaban la cara, y las manos de negro. En nuestros días, se calificaría de extremadamente racista y ofensivo.

En este sentido, la opinión del especialista Mike Sutton, respecto a la pérdida de interés por el folclore inglés y la poca identificación que dicho pueblo siente por su música popular antigua, es muy clara: “Ante la ausencia de un fuerte y prolongado cabildeo a favor de la música folclórica, el consumismo – y la presión mediática que éste conlleva, ha alienado a la mayor parte del pueblo inglés de sus tradiciones musicales” (Sutton, Mike, 2000). Y remata: “Otras naciones europeas – incluyendo a los escoceses, los galeses y los irlandeses- compartieron e hicieron públicas sus tradiciones musicales. Los ingleses no” (Sutton, Mike, 2000).

Y no es que Inglaterra no tenga una cultura musical folclórica, por el contrario; durante los siglos XVIII y XIX hubo hombres ilustres dentro de la cultura inglesa que se dedicaron a recopilar el valioso acervo musical del Reino Unido. En este sentido, el músico inglés Cecil James Sharp (1859-1924) dedicó toda su vida a la recuperación y elaboración de un repertorio de música inglesa tradicional.

Es a finales del siglo XIX que en Inglaterra se vive un renacimiento de la música y el folclore inglés. En los *pubs* se cantaban las tradicionales melodías que escoceses e irlandeses habían llevado a la capital inglesa y en general a todo el país; “En efecto, las canciones de los pubs se convirtieron en una parte integral en la cultura de la clase trabajadora durante el progreso del siglo XIX y se han mantenido como parte del vocabulario musical de la cultura de dicha clase, particularmente en ciudades de tradición marinera, como Dublín y Liverpool.” (Shepherd, J., 2003, p. 149). Sin embargo, para mediados del siglo XX, en Inglaterra predominaban los estilos musicales importados de Estados Unidos y el folclore inglés había sido relegado aún más. El renacimiento folclorista no duró muchos años antes de que volviera a quedar relegado a las villas, pueblos, y a los sectores cultos de Gran Bretaña ante la indiferencia del resto de los ingleses.

Las innovaciones tecnológicas que permitieron la invención del fonógrafo, los discos y la radio fueron determinantes en la propagación de los estilos musicales llegados de Norteamérica. Específicamente en la década de los 30, en Inglaterra “... nuevas formas de entretenimiento masivo fueron destruyendo las comunidades de las villas; sus tradiciones y cultura. Los cantos continuaron en los

pubs pero era probable que las canciones surgieran de los *music-hall*¹⁹, el gramófono o la radio, antes que de la memoria folclórica” (Sutton, Mike, 2000). Por cuestiones como esta, las danzas y canciones folclóricas poco a poco fueron desplazadas del divertimento colectivo, popular, hacia los “sectores sociales artísticos e intelectuales” (Sutton, Mike, 2000), lejos de transformarse en el gran movimiento cultural que daría identidad a toda una nación, desde la sede de su gobierno; Londres. En este contexto, un músico inglés del condado sureño de Sussex luchó por reivindicar el folclore inglés y devolverlo a la memoria nacional. Se llamaba Bob Copper (1915-2004) y “es justamente aclamado como una de las figuras claves de la música folclórica inglesa en el siglo XX” (Chilton, M. 2015).

Pero Inglaterra ya había adoptado las corrientes musicales estadounidenses porque representaban la modernidad. El furor que el jazz, el swing y la música de las grandes bandas de los años 30 y 40 del siglo XX habían provocado en el país del norte, fue contagiado con la misma intensidad a los ingleses. Debemos tener en cuenta que Estados Unidos era la primera potencia económica del mundo y sus referentes culturales se importaban a las principales capitales mundiales. Se ha señalado anteriormente que la música tradicional o popular del país norteamericano se había conformado a partir de los estilos y referentes culturales que las grandes migraciones de diversas naciones del mundo ahí confluieron, a lo largo de los siglos en que se construyó esta nación. En este sentido, la relación e intercambio cultural entre la nación norteamericana y el país británico ha sido un vaivén a lo largo de los siglos y que visto desde esta perspectiva, la música tradicional estadounidense es, de alguna manera, la música tradicional de Inglaterra. A manera de ejemplo, el artículo de la revista *The Economist* sobre música inglesa antes mencionado, describe claramente este fenómeno: “muchos de los escoceses e irlandeses desplazados construyeron nuevos hogares en América (Estados Unidos). Y fue su música folclórica, tocada con violines y banjos, que eventualmente engendró el Oeste estadounidense y después, la música country” (B. R., 2012). Y en un tono un poco más severo, una enciclopedia británica expresa que “con su enorme población inmigrante y su alegre buena

¹⁹ Salones de baile

voluntad para robar útiles materiales de cualquier lugar, los Estados Unidos decimonónico logró su propio estilo europeo” (Collier’s Encyclopedia, 1984). Esto se puede entender desde el mundo de la música, claramente en el country de los blancos estadounidenses, el cual surge de la asimilación que de las danzas irlandesas y escocesas hicieron y a las que adaptaron sus instrumentos típicos. También es muy evidente con el Jazz, estilo musical inventado por los esclavos negros traídos del África para trabajar en las plantaciones de algodón del sur del país anglosajón y que posteriormente sería apreciado por los blancos. Estos estilos, junto con el *blues* conformarían en el transcurso de los años, las bases del *rock and roll*, manufacturado en Estados Unidos y acerca del cual, el experto y músico Robert Palmer afirma que “... era una consecuencia inevitable de las interacciones sociales y musicales entre negros y blancos en el sur y suroeste de Estados Unidos” (Palmer, R. 1992). Dicho estilo, consecutivamente, al cruzar el Atlántico contagiaría a los jóvenes rockeros británicos, los cuales a su vez, reconquistarían al país norteamericano con la famosa *Brit Invasion*. Y así sucesivamente.

2.2. Origen y características de la distorsión

Es en este contexto de bonanza en Estados Unidos y de ebullición cultural entre este país e Inglaterra que los avances tecnológicos impulsados por las grandiosas cantidades de dinero invertidas a la investigación bélica durante las Guerras Mundiales producen en el campo de la electrónica y la amplificación grandes avances, aunque en esta área ya se llevaban algunos años de experiencia, como el caso de Gibson y sus guitarras y amplificadores construidos en el periodo de entreguerras (década de los 1930). Existe evidencia de que Gibson, uno de los fabricantes más importantes de instrumentos de cuerda y electrónicos, fue de las primeras en diseñar y producir los primeros amplificadores para guitarras eléctricas. Establecida en la segunda mitad del siglo XIX en el condado de Kalamazoo, en el estado de Michigan, Estados Unidos, se hizo famosa por sus altos estándares de calidad en la fabricación de instrumentos de cuerda típicos de la época como lo eran las mandolinas, guitarras españolas,

guitarras hawaianas, etc. Pero con el tiempo, la compañía norteamericana incursionaría en la electrificación de sus guitarras, al percatarse de que la tendencia en la música popular y sus necesidades se orientaban en ese sentido. De esta manera, especialistas en el tema han concluido que “históricamente, los primeros intentos para electrificar un instrumento pueden ser rastreados hacia el año 1890, pero difícilmente pueden ser interpretados como los primeros pasos hacia la construcción de la guitarra eléctrica, tal como la conocemos en nuestros días.” (Duchossoir, 1994, p. 9). No obstante, “fue hasta la década de los años veinte que la guitarra eléctrica comenzó a tomar forma, a la luz de los avances científicos en el área de la amplificación sonora y sus circuitos electrónicos” (Duchossoir, 1994, p. 9).

En este sentido, fue el gran ingeniero de la Gibson, Lloyd A. Loar quien había comenzado a experimentar con la amplificación de los instrumentos de cuerda del catálogo de la empresa. Así es como esta empresa, a mediados de la década de los veinte, da los primeros pasos en la construcción formal de guitarras eléctricas con el modelo *L-4*, una guitarra de tipo española “... equipada con una *pickup* electrostática (...) ciertamente, la primera guitarra eléctrica española (de cuerpo hueco) producida con miras a una posible comercialización” (Duchossoir, 1994, p. 11).

Es importante destacar que la guitarra, aunque fue un instrumento básico a principios del siglo XX en los Estados Unidos, con el que se tocaron las primeras melodías de blues y de jazz, no tenía la enorme relevancia que en los años siguientes adquirió. Todavía en la década de los treinta, el instrumento de cuerdas no atraía especialmente la atención del público. Su falta de volumen y presencia ante la potencia de los instrumentos de viento y percusión que conformaban las orquestas y grandes bandas de jazz y swing, siempre la desplazaban a un segundo plano. Fue hasta que se popularizó la electrificación y amplificación de la guitarra, que esta poco a poco comenzó a ocupar un lugar atractivo dentro de los ensambles musicales: “con las notables excepciones de piezas clásicas o de ensambles de instrumentos netamente acústicos (no electrificados), a la guitarra

no se le llegó reconocer una voz propia, sino hasta el momento que fue amplificada” (Duchossoir, 1994, p. 9). En este contexto, como ya se ha mencionado antes, Gibson decidió adaptarse a las exigencias del mercado y “finalmente, en 1936, electrificó sus instrumentos acústicos” (Smithsonian Channel, 2010). En los orígenes de la guitarra eléctrica y su amplificación, el guitarrista afroamericano Charlie Christian jugó un papel determinante en la evolución de estos artefactos y en la manera en que se concebiría la música popular en adelante.

Este gran músico estadounidense originario de Dallas (1916-1942) fue contratado por el enormemente popular Benny Goodman, quien impresionado por el virtuosismo del joven guitarrista, lo invitó a ser parte de su orquesta de swing. Cabe señalar el hecho de que un destacado músico blanco, dueño de una de las orquestas más famosas del mundo a mediados de los años 30, contratara a un músico de color, dada la difícil situación de segregación racial en Estados Unidos: “Goodman fue el primer líder blanco de una banda prominente en contratar músicos negros, empezando con el pianista Teddy Wilson en 1936, seguido por el joven y brillante guitarrista Charlie Christian” (Star y Waterman, p. 25) en 1939. Pero este suceso se puede entender en el contexto cultural de la época, si tomamos en cuenta que la música popular estaba basada primordialmente en estilos afroamericanos, adaptados para ser tocados por orquestas en salones de bailes que eran extremadamente populares en los años treinta y formaban parte fundamental del entretenimiento preferido por las masas. En este sentido, investigadores han afirmado que en “la era del Jazz de los años veinte y la del Swing de los treinta y cuarenta, se involucró el re-diseño de la músicaailable afroamericana, para atraer a las audiencias blancas de las clases media y alta” (Star y Waterman, p. 25). Aunque esto no significaba que los blancos aceptaran a los afroamericanos como “iguales”, ya que como un colega de Charlie, el saxofonista de la Benny Goodman Orchestra, Jerry Jerome, relató en una entrevista en 1993 para un medio estadounidense, que en las giras de la orquesta, blancos y afroamericanos viajaban separados dentro de los camiones o trenes, así

como en los restaurantes; ni siquiera comían en los mismos sitios. Sólo permanecían juntos cuando tocaban.

La grandeza musical de Charlie Christian se debe a dos factores fundamentales: la técnica innovadora con la que tocaba la guitarra y los medios que le permitieron desarrollar dicha técnica: una guitarra eléctrica y un amplificador. Y sin la empresa Gibson, tampoco hubiera sido posible, ya que la guitarra con la que Charlie saltó a la fama fue una Gibson ES-150, sucesora de la Gibson L-4 y de las primeras en utilizar el sistema electromagnético de *pickup* para amplificar el sonido de las cuerdas. Oficialmente, la primera guitarra Gibson en considerarse eléctrica fue la E-150 de 1935, del tipo “hawaiana” o de regazo, que se tocaba sobre las piernas y se empleaba la técnica de “slide guitar”.²⁰ Esta estaba hecha de aluminio fundido y utilizaba la primera *pickup* construida por Gibson, conocida como “bar-pickup” debido a su forma: “la primera pickup electromagnética de Gibson es, ante todo, caracterizada por una hoja de metal insertada en la bobina a manera de poste para todas las cuerdas, y por un par de magnetos planos y alargados perpendicularmente fijados a la hoja de metal, debajo de la bobina” (Duchossoir, 1994, p. 14).

En algunas fuentes podemos encontrar la descripción de esta primitiva E-150 como “el primer modelo que tenía un cuerpo de aluminio fundido con amplios hombros, el logotipo de *Gibson* impreso, sin ornamentación alguna, diapasón de 29 trastes de ébano flexible, pickup de bobina negra, perillas de control de tono y volumen a cada lado y un puente ovalado con 2 y posteriormente 3 tornillos” (Siggins, K. 2015).

La de Charlie Christian fue de las primeras que se comercializaron en 1936 con forma de guitarra española y que de hecho, eran huecas; de ahí las iniciales ES: E correspondía a *Electric* y la S a *Spanish*, haciendo referencia al tipo de guitarra. Así mismo, el número 150 indicaba el precio al que se vendían estas guitarras, es decir, \$150 dólares estadounidenses (Gruhn, George, 2008). Pronto

²⁰ En vez de tocarse con los dedos de la mano izquierda, se utilizaba un cilindro metálico a manera de dedal y se deslizaba a lo largo del diapasón o brazo de la guitarra, sobre las notas deseadas.

Charlie Christian popularizó la nueva guitarra; tanto que, la pickup que venía instalada en esta (la misma que utilizaba la E-150) se conoció en el mundo de la industria musical como la “Charlie Christian pickup”, “eran las guitarras más deseadas de la era de la preguerra (...) los modelos ES-150 y la ES-250 de *cuello español* con la pickup Charlie Christian” (Gruhn, George, 2008). Este gran guitarrista texano significó un parte aguas para la música popular de los treinta gracias a la técnica que desarrolló, la cual fundó las bases de la guitarra moderna popular. Esta técnica, posible gracias a la potencia con la que el amplificador proveía a su guitarra, consistía en tocar notas individuales en cuerdas individuales consecutivamente y no exclusivamente en acordes (tres notas o más en tres o más cuerdas al mismo tiempo) lo que era típico en esa época. Al revolucionar su instrumento, Charlie Christian desarrolló lo que actualmente se conoce como solo de guitarra.

Muchas figuras importantes del jazz, blues y del swing han afirmado que Charlie obtuvo ese estilo particular al tratar de imitar con su guitarra los sonidos del saxofón, la trompeta y sus líneas melódicas: “su estilo de una sola cuerda y sonido como de saxofón, que aprovechó las innovaciones de la tecnología de amplificación, revolucionó y redefinió el rol de la guitarra eléctrica en la música popular” (Rock and Roll Hall Of Fame, 2015). Pronto Charlie fue imitado por los guitarristas de jazz y swing, “su influencia fue inmensa, afectando cada guitarrista de jazz de su tiempo (Goins y McKinney, 2005). El estilo tan característico de Charlie Christian lo llevó a inventar, junto con otros músicos, un nuevo género dentro del Jazz conocido como *Bebop*, una vertiente más rápida en la que predominaba la guitarra como instrumento solista, como en el jazz tradicional predominan el saxofón o la trompeta. Con esto, Charlie “elevó la guitarra al nivel de instrumento líder, a la par del saxofón y la trompeta en el jazz y en la música popular” (Rock and Roll Hall Of Fame, 2015) e incluso grandes exponentes del blues como el gran B. B. King emularon la técnica de Christian en el desarrollo de sus propios estilos.

Por los mismos años aproximadamente, otro gran guitarrista, pionero de la guitarra eléctrica, estaba revolucionando el mundo de otra vertiente de música negra popular: el blues. T-Bone Walker (Aaron Thibeaux Walker) también originario del estado sureño de Texas, nació en 1910 y pronto se convirtió en la principal referencia del blues moderno. Algunas fuentes afirman que él ya tocaba la guitarra eléctrica antes que Charlie Christian, tan prematuramente como en 1934, cuando se mudó a Los Ángeles y desde donde se dio a conocer masivamente (Rock and Roll Hall Of Fame, 2015). Es probable que haya experimentado con la amplificación desde antes, si tomamos en cuenta que era seis años mayor que Charlie. Este importante músico es otro ejemplo del papel fundamental que jugó la amplificación y la guitarra eléctrica en el mundo de la música popular estadounidense. El sonido del blues moderno se definió a partir de lo que T-Bone Walker tocó desde principios de la década de los cuarenta, de la misma forma que Charlie Christian lo haría con el jazz. Fueron visionarios contemporáneos, pero cada uno desde su género. Con su Gibson E-250, T-Bone tocaba su guitarra de espaldas, con los dientes y otras posiciones singulares, lo que más de veinte años después emularía Jimi Hendrix en sus distintivas presentaciones; *T- Bone Walker “era el Jimi Hendrix de su época”* (Yentob, A. 2006).

De la misma forma que T- Bone Walker, otro gran guitarrista de blues estadounidense forjó una variante conocida como “Electric Blues” con sede en Chicago y que como su nombre lo indica, se centra en el uso de la guitarra eléctrica. Originario del Delta del Mississippi, Muddy Waters inició este estilo a principios de la década de 1940, cuando emigró al norte de Estados Unidos junto con otros cientos de miles de afroamericanos, motivados por el auge económico que el país estaba viviendo gracias a la industria bélica. El *electric blues* “se deriva directamente de la tradición del Delta del Mississippi encabezada por Charley Patton y Robert Johnson” (Star y Waterman, 2003, p. 36) de mediados de los 30 y eminentemente rural, combinado con el estilo urbano, caracterizado por la técnica

de “bottleneck slide guitar”²¹ que Waters perfeccionó, integrada al uso de la harmónica eléctrica; otro aspecto revolucionario que definiría el futuro del blues moderno. El mítico blusero Robert Johnson siempre fue una constante influencia en Waters, y sus biógrafos han afirmado que su estilo musical se puede encontrar en las bases de sus primeros discos comerciales (Dutton, E. 1992).

Muddy Waters encontró en la guitarra eléctrica el medio perfecto que enriquecía su propuesta musical. Las letras que cantaba estaban llenas de experiencias de la vida real, sin reservas ni disfraces; soledad, frustración, infortunio, sexo, eran temas constantes en el blues clásico de Mississippi que Waters retomaría desde una cruda visión y que el sonido de su guitarra parecía complementar adecuadamente. Los escritores Star y Waterman lo resumen de manera muy atinada: “La guitarra eléctrica, que podía ser utilizada para crear tonos densos y murmurantes –a través del uso de la distorsión, y prolongadas notas que sonaban como alaridos o llantos por el uso del feedback²², era la herramienta perfecta para extender la tradición de la guitarra blusera del Mississippi” (Star y Waterman, 2003, p. 36). Además, Muddy Waters fue la inspiración que llevó a los jóvenes roqueros de Inglaterra como Los Beatles, los Rolling Stones, The Who, The Yardbirds y Eric Clapton a iniciar lo que en la década de 1960 se convirtió en una invasión musical predominantemente blusera/country que también embistió a Estados Unidos y que es conocida como “La Invasión Británica”. En este sentido, “no es accidental que Los Rolling Stones escogieran su nombre a partir de una de las primeras y mejores grabaciones (de Waters)” (Dutton, E. 1992). La canción “Rolling stone” de Waters es tocada con una guitarra distorsionada por el alto volumen con la que se toca, y no por el uso

²¹ Misma técnica que se utilizaba para tocar la guitarra de regazo o *hawaiana*, pero en este caso, trasladada a la guitarra eléctrica convencional. El nombre de esta técnica se genera a partir de que en las zonas pobres de Mississippi, los pioneros del blues rompían los cuellos de botella para poder insertar cualquiera de los dedos de la mano izquierda, a manera de dedal, y posteriormente deslizarlo sobre las cuerdas del diapasón del instrumento y así, producir un sonido peculiar, característico del blues.

²² O retroalimentación, efecto sonoro que se produce al rebotar las señales que envía la guitarra eléctrica contra las que envía el amplificador, generado por el exceso de volumen o el sonido distorsionado de la guitarra, el cual es muy agudo y puede ser controlado en diferentes tonos.

de algún dispositivo electrónico o procesador de sonido. El *electric blues* de este gran guitarrista es previo al boom de la industria de los distorsionadores.

En este contexto de efervescencia creativa y génesis de estilos musicales, es importante tener presente que para creadores como Charlie Christian, T-Bone Walker o Muddy Waters, era tan importante la guitarra eléctrica como el dispositivo que les permitió sonar con tan extraordinaria potencia; en conjunto, podían “ofrecer algo sonoramente diferente: efectos electrónicos” Sin un amplificador, la guitarra eléctrica no significa mucho; es como un auto deportivo último modelo sin gasolina. Los amplificadores son dispositivos en los que la compañía Gibson también fue pionera. Debe considerarse que el entorno en el que los guitarristas de los años treinta y cuarenta se desenvolvían era el de grandes y potentes bandas, en donde la guitarra se perdía entre la inmensidad de músicos y sonidos. De esta manera “fue el advenimiento de la era de las Big Bands en los treinta, lo que reforzó la búsqueda por más poder” (Duchossoir, 1994, p. 12).

Sabemos que la primer guitarra eléctrica fue inventada por Rickenbacker en 1931, y por lógica, podemos deducir que los amplificadores ya existían desde este año. Sin embargo, estos aparatos todavía no eran comercializados, y su existencia era experimental o limitada a los ámbitos científicos del sonido y la electrónica.

Así, la primera compañía que los comercializó en cantidades importantes fue la Gibson, ya que sus guitarras se vendían junto con éstos. Los primeros amplificadores que la compañía estadounidense comercializó fueron identificados como EH150 y se vendían con la guitarra de regazo o hawaiana, por preceder a la española. Se vendieron a partir de 1935 y eran de construcción muy elemental: “4 bulbos, 2 inputs (entradas para cable), una luz (indicador on/off), un cable de poder y un fusible” (Siggins, K. 2015).

Posteriormente, la guitarra española ES-150 se comercializó junto con su amplificador, también un EH150, entre 1936 y 1937, tal como lo prueban los catálogos de la época (Duchossoir, 1994). Muy probablemente uno de estos amplificadores formaron parte del equipo básico con el que trabajaron los grandes

guitarristas antes mencionados, aunque se sabe que Charlie Christian si tocaba con el EH150.

Ya se ha mencionado que desde la popularización de los amplificadores para guitarra eléctrica, los guitarristas subían el volumen al máximo para ser escuchados en los lugares que usualmente tocaban. Tanto en los estados del sur de Estados Unidos, como en las ciudades del norte, estos lugares eran muy concurridos y las bandas musicales generalmente se componían de bateristas, contrabajistas, trompetistas y saxofonistas, lo que hacía que el sonido de la guitarra eléctrica se perdiera fácilmente, además de que estos primeros amplificadores tenían una potencia muy limitada. “Gracias a la electricidad, la guitarra podía competir al mismo nivel con los metales dominantes de la era de las Big Band” (Yentob, A. 2006). Pero no era suficiente. Los guitarristas bluseros de la primera mitad del siglo XX descubrieron que al subir el volumen de su amplificador al máximo, obtenían un sonido peculiar muy atractivo y original, que le daba una nueva “personalidad” al instrumento; así se dan los primeros pasos en la distorsión de la guitarra eléctrica. Las palabras del investigador Dave Hunter lo describen mejor: “la distorsión ocurre de manera muy natural en los amplificadores de bulbos cuando los tratas rudamente” (Hunter, D. 2009) refiriéndose al hecho de llevarlos al límite.

Antes de seguir adelante con el proceso histórico de la *distorsión*, es preciso entender lo que esta significa en el contexto de la música popular y de su principal instrumento; la guitarra eléctrica. “Deformación de imágenes, sonidos, señales, etc., producida en su transmisión o reproducción”²³ es lo que significa para la Real Academia Española. Para los estudiosos del rock y de la guitarra eléctrica significa “sonido con tonalidad como de un zumbido crujiente, originalmente logrado por el hecho de forzar los bulbos de un amplificador de guitarra eléctrica. Hoy en día este efecto puede ser simulado por procesadores de sonido digitales y de transistores. La distorsión es comúnmente escuchada en un contexto de estilos musicales como *hard-rock* o *heavy-metal*” (Star y Waterman,

²³ Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española, en <http://www.rae.es/>

2003, p. 94). En resumen, es la distorsión la que desde sus inicios aportó a la música popular la característica única de sonar diferente, y al hacerlo, revolucionó los géneros existentes como el blues y el jazz, pero más significativamente, logró, combinada con otros elementos culturales, inventar un género nuevo; el rock and roll. El articulista y especialista en cultura musical popular de la distinguida revista estadounidense *The Atlantic*, William Weir asevera que “haciendo una declaración bastante general, la existencia del rock descansa muy fuertemente en la distorsión. Los historiadores de música hablan acerca de los orígenes del género como una mezcla de diferentes tradiciones musicales, su desafío a las costumbres culturales, etc., Pero, realmente, sin al menos un poquito de *crunch*²⁴, el rock no tendría mucho a su favor. Rara vez, el punto capital, el meollo de una forma de expresión artística es identificado con tanta precisión” (Weir, W. 2011).

Esta nueva distorsión fue tan original y atractiva que con el tiempo se convirtió en uno de los mercados más lucrativos dentro del complejo abanico de la industria musical mundial. Se ha expuesto que su origen se encuentre “probablemente a finales de los años 40, (cuando) los músico de blues descubrieron que, al subir el volumen de sus amplificadores más fuerte de lo que estaban diseñados soportar, podían hacer que el timbre de la guitarra sonara como el timbre distorsionado de un saxofón” (Hicks, M. 2000, p. 14). También se ha considerado que en el ámbito de los estudios de grabación, por los años cincuenta ya se buscaba deliberadamente el sonido distorsionado “tocando (la guitarra eléctrica) a altos niveles de volumen, resultando en un sonido denso y distorsionado (...) práctica regular en los famosos Sun Studios en Memphis” (Driesprong, 2011). Prueba de esto es la canción “Boogie in the park”²⁵ del músico de blues Joe Hill Louis, grabada en el histórico estudio *Sun Records* de Sam Phillips (quien descubrió a Jerry Lee Lewis, a Elvis Presley y en donde grabaron sus primeros éxitos) y publicada en 1950, lo que la convirtió en el primer ejemplo de una guitarra distorsionada grabada. Posteriormente en 1951, el mismo visionario Sam Phillips grabó a uno de los pilares del blues de Mississippi; Howlin’

²⁴ Jerga típicamente de la lengua inglesa para referirse al sonido distorsionado de la guitarra.

²⁵ Escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=swQjXIRZMLs>

Wolf (Chester Arthur Burnette²⁶) tocando la canción “How many more years” que contiene una enfática guitarra distorsionada. Igualmente, el mismo año produciría al grupo The Ike Turner Band en la grabación del tema “Rocket 88”, erróneamente el más referido como el primero en contener una guitarra distorsionada por haber sido más popular que los ejemplos anteriores. La guitarra distorsionada en esa canción se logró cuando antes de grabar, Sam Phillips rellenó con papel el amplificador del guitarrista Willie Kizart, a manera de reparación, después de que había caído al suelo (Palmer, R. 1981). Al conectarlo para continuar con la grabación, el tono de la guitarra se había modificado debido a la vibración del papel provocada por el cono de la bocina dañada. El resultado fue una de las primeras guitarras distorsionadas en ser grabadas.

Al revisar las diversas fuentes e investigaciones que han tratado el tema del descubrimiento de la distorsión en el sonido de la guitarra eléctrica, uno puede encontrar relatos interesantes como los previamente mencionados, que aunque indiscutiblemente reales, se pierden en el constante debate de “cuál fue primero y cuál no” y generalmente son difíciles de ubicar en el tiempo con exactitud. Al no existir de manera accesible los medios tecnológicos que proporcionaran el sonido distorsionado de la guitarra, músicos como Link Wray, popular a mediados de los 50, improvisaban y se las ingeniaban para obtenerlo. Así, en 1956, este guitarrista decidió perforar con un lápiz la bocina de su amplificador para que zumbara como una distorsión. Pocos años después, el guitarrista del famoso grupo The Kinks, Dave Davis hizo lo mismo pero con una navaja de rastrillo. Sin embargo, los discos de estos músicos, en donde quedó inmortalizado el sonido de sus guitarras distorsionadas, se comercializaron a finales de la década de 1950 y principios de los sesenta, y los ejemplos de primeras distorsiones que recoge la historia de manera consistente son tan prematuros como desde el año de 1950.

Lo que está claro es que el distintivo sonido distorsionado de la guitarra eléctrica todavía se encontraba lejos de convertirse en un símbolo musical

²⁶ Nacido el mismo año que T-Bone Walker.

presente en el entorno de la música popular. Tuvieron que pasar algunos años para que en otros entornos se diera el descubrimiento fortuito de dicho sonido.

De esta forma, fue hasta finales de 1960, en la grabación de la canción *Don't worry*²⁷ del popular músico de country Marty Robbins que por una falla en la consola de grabación se produjo una distorsión en el sonido del bajo. El ingeniero Glenn T. Snoddy se percató del accidente pero el sonido accidental en la grabación les pareció atractivo y decidieron dejarlo. Este peculiar suceso lo describe ampliamente el experto en música country Greg G.: “un mal funcionamiento en uno de los canales de la consola de grabación causó que el bajo de seis cuerdas de Marty fuera grabado con una insana cantidad de distorsión (...) Glenn Snoddy, el ingeniero en la sesión de grabación, conservó el canal descompuesto” (Greg. G. 2007) pensando que había descubierto un sonido interesante que posteriormente podría capitalizar.

Una vez publicada la canción, se convirtió rápidamente en un éxito, lo que motivó a Glenn a reconstruir ese “error” en un esquema de circuitos electrónicos que harían funcionar un dispositivo capaz de reproducir el sonido distorsionado a voluntad de quien lo usara: “Snoddy construyó un pedal para guitarra con un botón que los guitarristas podían presionar con un toque del pie, para cambiar de un tono limpio a uno *soez*” (Cooper, P. 2013). Por supuesto, Snoddy vislumbró el potencial comercial en un dispositivo de este tipo y “le vendió la idea a la Compañía de Guitarras Gibson” (Cooper, P. 2013), una de las pioneras en la industria de la guitarra eléctrica y la amplificación en el mundo. De esta manera nace, en 1962, el pedal distorsionador *Maestro FZ1 Fuzz Tone* de Gibson, equipado con un interruptor que, al accionarlo, se podía obtener la distorsión o regresar al sonido normal de la guitarra a voluntad del instrumentista. Fue el primer pedal comercial en la historia de la distorsión de la guitarra eléctrica y a partir del cual, comenzaron a salir muchos otros, ya que todos en un principio, estaban basados en el esquema electrónico del FZ1.

²⁷ Puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=Q2WBBcH6OPU>

Con el apoyo de la recopilación y análisis de fuentes documentales bibliográficas de referencia y de estudio, como las investigaciones de A. Duchoissir en torno a los orígenes de la guitarra eléctrica, las de Garofalo referentes a los orígenes del Blues y del R&B, o las indagaciones sobre los orígenes del rock de Star y Waterman, así como la revisión de archivos de audio de las pieza más representativas de Charlie Christian, Benny Goodman, T-Bone Walker, etc., concluyo el presente capítulo con la descripción de los orígenes de distorsión de la guitarra eléctrica, que, aunque muy sintético, logra aclarar los fenómenos sociales, políticos y culturales que se conjugaron para su surgimiento.

A continuación abordaré dos décadas significativas en la manera de tocar las guitarras y marcar la pauta de la distorsión como características de las interpretaciones del rock.

CAPÍTULO 3. DOS DÉCADAS SIGNIFICATIVAS PARA LA DISTORSIÓN DE LAS GUITARRAS.

A pesar de que los pioneros de la guitarra eléctrica empezaron a destacar por su manera de tocar en los géneros populares de la naciente década de 1940, fue hasta los años cincuenta cuando cobraron un papel distintivo de manera definitiva por la distorsión de las guitarras durante el surgimiento y consolidación del género Rock. De igual forma, puntualizaré en los músicos que destacaron por ello, explicaré por qué brillaron en el escenario y en sus grabaciones.

3.1 Década de los 50. Orígenes del *Rock*. Los primeros pasos

En el capítulo anterior se revisaron los diversos elementos técnicos de los instrumentos musicales populares como la guitarra, así como el contexto sociocultural en el que se dieron para cubrir las demandas de la industria musical. Se demostró que el amplificador jugó un papel imprescindible en la construcción del nuevo sonido distorsionado en la guitarra eléctrica, que además creó las condiciones que cambiaron la propuesta sonora de los ensambles o grupos musicales de los años 30 y 40. El blues y el jazz son las expresiones musicales populares primigenias en la cultura moderna de los Estados Unidos y posteriormente de Inglaterra, los dos principales productores de referentes culturales mundiales, por lo que fue dentro de estos estilos que se dieron los cambios revolucionarios en los instrumentos musicales. Se ha dicho que la empresa estadounidense Gibson fue la responsable de comercializar y popularizar la guitarra eléctrica e introducirla en los estilos musicales populares con célebres guitarristas como Charlie Christian y Muddy Waters consecutivamente. En este sentido, los primeros intentos por parte de los principales guitarristas de la época por conseguir el matiz distorsionado, tales como el perforar la bocina del amplificador o subir el volumen de éste a niveles punitivos, eventualmente derivaron en la invención del primer distorsionador comercializado y popularizado en Estados Unidos; el Maestro FZ1-Fuzz Maestro, y el cual rápidamente se convirtió en el pedal que definió el sonido del rock de los sesentas y que daría inicio a una nueva etapa en la producción musical popular. Son los primeros pasos

que llevaron, con el transcurso de los años, a la creación del heavy metal. El proceso natural de este contexto llevó a los años del nacimiento del rock and roll, eslabón imprescindible en la cadena de eventos musicales que en esta investigación se presentan y el cual es fundamental para el entendimiento del surgimiento del heavy metal y sus características.

El periodo del rock que se revisa en este capítulo resulta indispensable para entender cuáles fueron los factores sociales y tecnológicos que derivaron en la evolución del sonido de la guitarra eléctrica y de cómo pasó a ser un ícono de la cultura popular tanto de Estados Unidos como de Inglaterra. La distorsión fue el factor en el tradicional sonido de la guitarra que transformó la *cara* del rock and roll e incluso ayudó a la creación de nuevos estilos. En este sentido, la creciente producción de rock durante los años sesenta surgió por la proliferación de grupos con nuevas propuestas sonoras gracias al dominio de los relativamente nuevos instrumentos electrónicos musicales (guitarras, amplificadores y distorsionadores). La popularidad del llamado *Triunvirato de San Francisco*²⁸ se debe, entre otros factores, a su innovadora experimentación de sonidos, posible gracias a los avances tecnológicos que lo permitían, como los pedales distorsionadores. Esto se corrobora con los más de un millón de discos vendidos por este grupo en 1967.

La industria electrónica enfocada a la producción de dispositivos distorsionadores tuvo un auge durante los sesenta en respuesta a su gran demanda en el mercado musical. Pedales como el Maestro Fuzz-Tone (1962), el Mosrite-Fuzzrite (1962), el Fuzz-Face y el Mayer Fuzz-Box (1965), el Tone Bender (1965), el Foxy Lady (1965) y el Big Muff (1968) conformaban el amplio catálogo que a principios de esa década ni siquiera existían. Era una industria naciente, que se beneficiaba de la acelerada popularidad del rock y de los grandes guitarristas como Hendrix, Keith Richards, Lennon, etc., que utilizaban sus productos. Todos los entusiastas, fans y amateurs querían el mismo sonido que sus ídolos. Específicamente el caso de Hendrix resulta significativo en este momento revolucionario para la guitarra eléctrica y la música popular contemporánea. Sin el

²⁸ Jefferson Airplane, Quicksilver Messenger Service y Greatful Dead.

extraño y fascinante sonido de su guitarra construido a partir de una cuidadosa selección de pedales distorsionadores fabricados específicamente para él, el instrumento y el rock nunca hubieran llegado a ser el tremendo movimiento cultural que movió masas. Como lo señalo más adelante, esta fue la época de los festivales masivos de rock: Monterey Pop Festival, Woodstock, Reunión de las Tribus, etc., por cuyos escenarios pasaron figuras legendarias como el mismo Hendrix. Igual de relevante es mencionar el impacto sociopolítico del movimiento contracultural del rock de los sesentas y las grandes movilizaciones que marcaron esa época en los Estados Unidos e incluso México.

Así, comienzo con la revisión de los orígenes del género de música popular conocido como *Rock and Roll* en 1950, ya que es ahí donde músicos, técnicos, entusiastas e ingenieros, en un esfuerzo conjunto, buscaron rebasar las posibilidades de la tecnología musical y del sonido de la época, así como los preceptos culturales, generando una verdadera revolución sonora, y que al correr de los años, se convertiría en uno de los movimientos socioculturales más agitados y numerosos en la historia contemporánea de la humanidad. Es en esta década que se dan los cambios más determinantes para que pudiera surgir el rock. Aunque la guitarra eléctrica y la amplificación eran una realidad desde los años treinta y cuarenta, los cincuenta en Estados Unidos atestiguaron la perfección de la guitarra eléctrica, así como la rápida evolución de la amplificación con el gran Leo Fender, uno de los fabricantes más notables en la historia de la guitarra eléctrica. Así mismo, empresas de otros países como las británicas VOX, Hiwatt y Watkins, inspirados por lo que pasaba al otro lado del atlántico, se sumaron a las filas de la nueva revolución de la tecnología musical y produjeron sus propios amplificadores, que con el tiempo se convirtieron en clásicos también. Estos pioneros pavimentaron el camino para que futuras generaciones de la amplificación como Jim Marshall pudieran consolidar a Inglaterra como una de las máximas potencias en la fabricación de amplificadores para guitarra.

Es difícil, o mejor dicho, imposible, poner fecha exacta al nacimiento del *rock and roll* debido a su naturaleza tan compleja. Tuvieron que pasar muchos

años de crecimiento e interacción cultural y de razas, para que finalmente pudiera cristalizarse una sola manifestación musical, fácilmente identificable por tener características bien definidas, que la hacían notablemente diferente de los otros estilos populares, aquellos que al mezclarse le dieron vida. Es decir, un complejo y largo proceso de intercambio cultural que logró permear en todas las clases sociales; “un producto típico del nuevo mundo urbano-industrial surgido en el siglo XX (que pone de manifiesto) los complejos procesos de transformación e interrelación de significados tradicionales y modernos, lo cual refleja las experiencias siempre cambiantes de los distintos estratos sociales que forman nuestro mundo” (García, Canclini en: De Carvahlo, J. 1991, p.134, citado por Quezada, Camacho, 2013, p. 79).

El rocanrol nace de la unión entre la música tradicional de los negros de los estados del sur de Estados Unidos como el blues y el jazz, con la música folclórica de los blancos, conocida como *country* o *folk-music*. Esta última, arraigada al pasado migrante europeo, especialmente irlandeses, ingleses y franceses, que trajeron sus danzas y ritmos autóctonos para combinarlos con los de los nativos americanos. Los africanos llegaron durante las grandes migraciones, cuando ingleses y estadounidenses comerciaban con ellos, para satisfacer la necesidad de mano de obra para los campos de algodón y otras actividades agrícolas. Para los blancos que comerciaban con ellos no eran más que mercancía y esclavos sin derechos. Así, arrancados de su hogar, “lenguaje y cultura fueron las únicas cosas que los negros pudieron traer con ellos del África. Entonces sus ritmos musicales y sus prácticas se fusionaron con la religión Occidental, dando origen al *gospel*²⁹, el cual engendró al blues, el cual engendró al jazz y finalmente al rock and roll” (V. Cook, 2013).

Pero durante este largo proceso, existieron otros estilos musicales que ayudaron a definir al blues y al rock consecutivamente. El *gospel* es de los más antiguos, pero los afroamericanos nunca lo dejaron de practicar, por el contrario, lo

²⁹ Se traduce literalmente como *evangelio*, pero también se utiliza para designar al tipo de música litúrgica que cantan los negros en sus misas.

mezclaron con el blues, el jazz, e incluso llegó a trascender las fronteras de lo religioso al grado de ser practicado en entornos completamente antagónicos, como los clubes nocturnos: “¡Existen muchas canciones que surgieron en la iglesia y acabaron en los centros nocturnos!” (Sachnoff y Richmond, 2004).

También fue determinante el estilo conocido como *ragtime*³⁰ de principios del siglo XX, que estaba fuertemente ligado a las técnicas y valores musicales afroamericanos. “Los patrones básicos del ragtime fueron transferidos del banjo (al piano, instrumento básico del ragtime) instrumento de cuerdas desarrollado por los esclavos con conocimientos musicales, basado en prototipos de instrumentos africanos” (Star y Waterman, 2007, p. 18). Originalmente, estos estilos musicales eran practicados principalmente en las comunidades afroamericanas; en clubes, bares, y fiestas caseras. Una vez que todos estos estilos se fundieron en uno solo, nació el ancestro inmediato del rock and roll: el *Rythm and Blues*³¹. Este género musical es uno de los más complejos debido a la numerosa combinación de estilos: jazz, swing, canciones de Tin Pan Alley³², blues y góspel. Además, en el periodo que surgió (durante el curso de la Segunda Guerra Mundial y poco después) representaba modernidad. La década de los treinta había sido la del swing y el jazz bailable de las grandes bandas como Benny Goodman, Glen Miller, La Orquesta de Duke Ellington, etc., en las que participaban un gran número de instrumentistas, con el fin de sonar potentes en los grandes salones de baile. La austeridad económica provocada por la incursión de Estados Unidos en la guerra, afectó a todos los sectores y niveles sociales del país, y pronto las grandes orquestas de swing y jazz eran inasequibles y dejaron de ser negocio. La gente no asistía a los grandes salones y pronto los músicos tuvieron que adaptarse a la nueva realidad. El R&B era tocado por ensambles pequeños, que típicamente no rebasaban 7 u 8 miembros; “generalmente constituidos por una sección rítmica

³⁰ Se traduce como *tiempo sincopado* y hace referencia a la técnica que utiliza este tipo de métrica para componer.

³¹ Se traduce como Ritmo y Melancolía.

³² Música popular durante las décadas de 1920/1930, que dominaba el Mercado musical y era administrada principalmente por judíos. Eran canciones compuestas “de formas heredadas de la música popular del siglo XIX e influenciadas por la fiebre del *ragtime* y del jazz” (Star y Waterman) de la época. El tema que más explotaban era el ideal de amor romántico.

(contrabajo, batería, piano, que generalmente lo tocaba el cantante) y una sección de metales (saxofón, trompeta, trombón y algunas veces clarinete)” (Star y Waterman, 2007, p.34). Exponentes como Fats Domino, Big Mamma Thornton (a quien Elvis plagiaría lo que se convirtió en su gran éxito debut “Hound Dog”), Bo Diddley, Ray Charles (aunque más inclinado al género conocido como *Soul*, que se caracteriza por tener una fuerte influencia del góspel), Little Richard, entre otros, fueron los personajes que protagonizaron la transición entre el R&B y el R&R.

Otro aspecto que preparó el entorno adecuado para que el rock and roll se convirtiera en ese movimiento cultural de grandes proporciones, fue el avance tecnológico que permitió, conjuntamente al desarrollo en el campo de los instrumentos musicales eléctricos, la invención de la radio; medio masivo de comunicación que facilito la homogeneización de la cultura moderna. La radio ya estaba en auge cuando el R&B invadió el gusto popular. De hecho, fue este medio el que lo catapultó a todos los rincones del país norteamericano.

“... Fue la música la manifestación artística en la que la radio influyó de forma más directa, pues eliminó las limitaciones acústicas y mecánicas para la difusión del sonido. Por primera vez, la radio permitió que un número teóricamente ilimitado de oyentes escuchara música a distancia...” (Hobsbawm, E., 1998, p. 200). Hobsbawm menciona unas cifras para ilustrar la participación tan importante y determinante que la radio tuvo en el desarrollo de la música popular, y que también ganaba terreno al otro lado del Atlántico: En 1939, en Gran Bretaña habían más de 9 millones de radios. En Estados Unidos más de 27 millones y para 1950 ya había más de 40 millones (Hobsbawm, E. 1998). Estas interesantes cifras nos dan una idea muy clara de cómo se iba desarrollando la industria musical gracias a los medios de comunicación y que el surgimiento del rock era inevitable y solo cuestión de tiempo.

En cuanto a la otra mitad musical que aportó al nacimiento del rock and roll, es decir, la de los blancos, se da principalmente por el hecho de que no querían tener que ver con los negros debido al racismo en que se vivía. Esto los llevó a

considerarlos inferiores, así que, en un principio, los blancos se limitaron a tocar su propia música, conocida como *country* o *hillbilly*. Su estructura unificó las tradiciones sureñas de los blancos, con la corriente musical conocida como Tin Pan Alley, ferviente protectora del folclore europeo popular en Nueva York, y cuya industria fue de gran relevancia durante los años veinte y responsable de una parte importante de la cultura musical popular de Estados Unidos. Basado en las canciones tradicionales del siglo XIX que entonaron los irlandeses e ingleses en su llegada al Nuevo Mundo, el *country* se fue adaptando a la cultura estadounidense que las generaciones siguientes fueron practicando y atesorando.

Los máximos representantes de este género de música folclórica estadounidense fueron La Familia Carter, populares desde los años 1940 y cuya influencia musical fue determinante en la creación del rock and roll gracias a que los exponentes de este género como Chuck Berry y Elvis Presley imitaron en muchas de sus canciones la técnica de Maybelle Carter, la hija virtuosa en la guitarra. La familia Carter popularizó una gran variedad de canciones que llegaron a ser estándares de la música *country*. Maybelle Carter (1909-1978) fue el miembro de la familia que más destacó y que el público estadounidense adoptó como su consentida. Tenía una gran voz y tocaba la guitarra extraordinariamente. Su “técnica innovadora de tocar la melodía en las cuerdas graves y el acompañamiento en las cuerdas agudas, es un estilo que precedió a la guitarra *bluegrass*³³ y que se conoce como *The Carter Scratch*” (Simmons, M. 2014) o El Rasgueo Carter. Su técnica revolucionaria cambió el papel de la guitarra para siempre en el mundo del *country*, así como en el del rock and roll. Beth Haring declara que Maybelle es una referencia imprescindible en la evolución de la guitarra. Aunque tocaba con una Gibson L-5 acústica de 1928, su *rasguño* patentado sería imitado por guitarristas eléctricos; “inventó un estilo de tocar, el cual muchos guitarristas estadounidenses aprenden hoy en día. Y hasta Maybelle, la guitarra era casi siempre considerada como un instrumento de percusión (por

³³ Variante de la música *country* en la que predomina el uso del banjo y se acompaña con un contrabajo, un instrumento de percusión y el cantante hace uso constante del *falsete*. Originalmente se tocaba con instrumentos improvisados como cazuelas, tablas para lavar la ropa y bajos improvisados con una larga cuerda atada a lo largo de un palo largo, como de escoba.

ser la tradición el tocar en acordes y no arpeggios). Ella hizo de la guitarra el foco de atención en la música country/hillbilly” (Fish, D. 2014).

Cabe destacar que este género también fue muy popularizado por la radio durante los años treinta y cuarenta “y para 1949 más de 650 estaciones radiofónicas estaban transmitiendo en vivo actos musicales de country” (Star y Waterman, 2007, p. 56). Esto confirma la imprescindible influencia del country o folk en el nacimiento del rock and roll y en la música de sus máximos representantes.

Toda esta efervescencia musical que se ha revisado, se dio principalmente en los estados del sur de Estados Unidos como Nueva Orleans, Mississippi, Tennessee, Kentucky y Texas. Pero también el mercado musical del norte de Estados Unidos comenzó a florecer cuando los negros emigraron de manera masiva durante el periodo de guerras mundiales. Los escritores Star y Waterman afirman, en ese sentido, que fueron “estos dos cuerpos de producción musical (blanca y negra) los que proveyeron las bases para las formas de música popular que emergieron después de la Segunda Guerra Mundial” (Star y Waterman, 2007, p. 30) como el *R&B*³⁴, el rock and roll, etc.

El contexto sociopolítico en el que se da el rock and roll es de mucha estabilidad y de un auge económico muy favorable. Estados Unidos se encontraba en su cumbre financiera por las enormes ganancias que le había dejado el ser el principal proveedor de recursos bélicos de los países europeos en pugna durante las guerras mundiales. En términos generales, era un país próspero, y su pueblo no tenía muchas preocupaciones. Esto produjo una sociedad dócil, que aceptaba sumisa la ideología que el gobierno dictaba y pronto se convirtió en una sociedad adoctrinada, conformista y sumamente intolerante. Pero también creó una mentalidad homogénea, vigorosamente tradicionalista que se sentía amenazada ante la presencia de todo lo que representara un cambio o alteración en el status quo. Esta uniformidad ideológica creó una ortodoxia o tribalismo, “como se quiera llamar, y es como un pegamento que mantiene unida a la cultura fuertemente. Y

³⁴ De aquí en adelante Rythm and Blues.

puede ser, en un sentido, realmente sofocante para mucha gente; especialmente los jóvenes” (L. Miller, D., 2000).

En este contexto, el rock and roll irrumpió como un terremoto que cimbró las bases de la conservadora sociedad estadounidense de los años 50 y por supuesto, fue la energía, la inconformidad y rebeldía de los jóvenes lo que le proporcionó una fuerza formidable. Esta juventud creció en un entorno conservador pero también, como se ha mencionado, en el que la prosperidad económica les permitió tener el tiempo para satisfacer las necesidades de entretenimiento y de consumo de contenidos de la industria cultural. De esta manera, los jóvenes son capaces de adquirir los discos de sus artistas favoritos y absorber los contenidos de una cultura naciente, con la que se sentían cada vez más identificados, al mismo tiempo que deseaban su independencia y libertad. Para Star y Waterman, la participación de los jóvenes en la compra de discos representaba un acto que buscaba “afirmar su identidad generacional a través de la rebelión contra los estándares y las restricciones de los adultos”. Así, el rock and roll estaba determinado por los “emblemas de una nueva estética y orden cultural, dominados por los gustos y aspiraciones de la juventud” (Star y Waterman, 2007, p. 63).

Se mencionó ya, que al momento que las corrientes musicales de los afroamericanos entra en comunión con la música folclórica de los blancos, nació la estructura musical que definió el rock como la máxima referencia de la música popular en Estados Unidos primero, y luego en el resto del mundo. En palabras de Quincy Jones; “... música que fue engendrada en África, luego a la Iglesia negra, y después al Góspel, el cual se estaba convirtiendo en blues, y luego en jazz y luego en country... así es como (el rock) empezó” (Sachnoff y Richmond, 2004). Sin embargo, el momento en que realmente se transformó en un fenómeno mediático que impactó a la sociedad estadounidense, fue cuando los blancos lo tocaron y lo proyectaron masivamente. No obstante los pioneros habían sido los músicos negros, quienes antes de que Elvis Presley o Jerry Lee Lewis invadieran los radios y las televisiones, ya tocaban rocanrol en sus comunidades. Los afroamericanos inventaron el blues e inventaron el jazz, componentes imprescindibles para la

creación del R&B, que después mutó a R&R, y en este sentido, cuando Ray Manzarek, tecladista de The Doors manifestó que, “si no hubiera sido por los negros americanos, estaríamos haciendo el *minueto* y bailando de puntitas” (Manzarek, R. citado en Sachnoff y Richmond, 2004), dejó muy claro la indiscutible influencia de los artistas negros en la construcción del género musical más grande que se haya visto en Estados Unidos y el resto del mundo contemporáneo. De igual forma Hobsbawm confirma que “... el lenguaje derivado directamente del *blues negro* norteamericano, se convirtió, con el rock and roll en el idioma universal de la cultura juvenil” (Hobsbawm, E. 1998, p. 201).

Pero la sociedad del país norteamericano era racista, y sólo hasta que vieron a un blanco tocando la guitarra y bailando provocativamente en la televisión, se dieron cuenta que había nacido el R&R. Para esto, el R&R inicial tuvo que ser “en gran medida, música de rhythm & blues, reelaborada para un mercado predominantemente de jóvenes blancos” (Star y Waterman, 2007, p. 10). Y es en este periodo de cambios drásticos y turbulentos que llega Elvis Presley. Sin embargo, antes que él, Chuck Berry ya había recorrido como rocanrolero un buen trayecto, que pareció que era él quien estaba destinado a ser “El Rey Del Rock”, pero por el color de su piel esa oportunidad le fue arrebatada. Para cuando Chuck Berry tocaba, ya era común que los jóvenes blancos escucharan la música de los afroamericanos e incluso eran asiduos asistentes a los conciertos y bailes. También era cada vez más frecuente encontrarlos en las tiendas de discos dirigidas específicamente al mercado de música negra, comprando los éxitos más recientes de Little Richard, de Berry, de Fats Domino, etc. Esto fue determinante para que un personaje como Elvis fuera notablemente aceptado por los sectores blancos y conservadores de Estados Unidos. Este relajamiento en las estrictas normas sociales de los 50 pronto propagó el pánico entre los sectores conservadores del país y condenaron los hechos. Los blancos simplemente no querían que sus jóvenes se mezclaran con los afroamericanos y mucho menos que consumieran su música, sus bailes y su cultura en general. Pronto “se estableció que el rocanrol era ‘puro ruido’ y se relacionó con la delincuencia y el

vicio” (A. José, 2013, p. 16) es decir, los mismos estigmas que opacaban grandes expresiones musicales como el blues se repetían décadas después.

José Agustín cuenta que “en un principio el rocanrol expresó la visión del mundo de los adolescentes (...) los de secundaria o *high school*, gabachos, los más chavitos” (A. José, 2013, p. 15). Y esto es acertado si tomamos en cuenta que Chuck Berry, extravagante, innovador y talentosísimo guitarrista, se hizo famoso escribiendo canciones que relataban aspectos cotidianos de la vida de un adolescente de mediados de los años 50, “escribió para una audiencia adolescente, reflejando sus intereses y actitudes” (Rock Hall, 2015) y esto puede apreciarse en su primera canción *Maybellene*, grabada en 1955, es decir, un año antes del debut de Elvis Presley,

Berry era un observador y un cronista “observó agudamente el mundo (su mundo, el de su época) y lo grabó” (Rock Hall, 2015). *Maybellene* es de las canciones más importantes del vasto acervo musical de Estado Unidos, por ser de las primeras que presentaban las características de lo que poco tiempo después de su publicación, definirían el sonido del rock and roll: “El sonido distorsionado de la guitarra de Berry capturó el áspero y salvaje espíritu del rock and roll (...) *Maybellene* ayudó a encender la revolución del rock” (Rock Hall, 2015). Años antes de que Elvis volteara al mundo de cabeza, Chuck Berry estaba haciendo historia con su guitarra, inventando técnicas de ejecución y desarrollando un sonido rudo y distorsionado, lo que lo pone al nivel de sus grandes ancestros bluseros T-Bone Walker y Muddy Waters. Pero también estaba desarrollando una presencia en el escenario que roqueros después de él emularían. Berry es famoso por haber inventado el “Duck walk” (Rock Hall, 2015), un movimiento escénico, que consistía en dar pequeños saltos al mismo tiempo que tocaba un solo de guitarra. Muchos años después el guitarrista de la banda internacional de rock AC/DC, el famoso Angus Young lo emularía, como un homenaje. Asimismo, en 1952, “Berry estaba convirtiéndose en un hábil *showman*, incorporando gestos y expresiones faciales para enfatizar las letras de las canciones” (chuckberry.com, 2015). Otro rocanrolero famoso antes que Elvis y catalizador esencial para que el

rocanrol fuera asimilado a nivel nacional fue Bill Halley & His Comets. Tomando en cuenta el infalible conocimiento del experto José Agustín, “El éxito masivo del rocanrol ocurrió en 1955 a partir de *Al compás del reloj*, el éxito de Bill Halley y tema musical de la película *Semilla de Maldad*³⁵ que trataba de jóvenes salvajes y descarriados” (A. José, 2013, p. 16). Como buen músico blanco, Halley inició su carrera como cantante de country y era relativamente conocido en el circuito comercial de este género. Tenía una “banda de country llamada *The Saddlemen* en Chester, Pensylvania” (Dick Clark citado en Sachnoff y Richmond, 2004) alrededor de 1953/1954. Se dice que fue uno de los creadores del estilo conocido como *rockabilly*, por su experiencia en el country y el hillbilly, bases de aquél género.

La inevitable consagración del rock and roll como el fenómeno musical más importante en Estados Unidos se confirmó con la llegada de Elvis Presley a los escenarios y platós de televisión, después de años de formación y del trabajo y originalidad de grandes músicos, en su mayoría afroamericanos. Siempre se habla de Elvis como referencia inequívoca del rock and roll, porque fue la figura preferida de los medios de comunicación y porque era blanco. Esto hizo que fuera más aceptado que sus colegas de color. Además, la sexualidad implícita en los conciertos y presentaciones de Elvis, fue un recurso que sus representantes y los administradores de la industria musical y del espectáculo supieron capitalizar en aras de una mayor presencia en la sociedad; “objetivó la sexualidad implícita en la música, vendiendo cientos de millones en el proceso” (Eder, B. 2015). Elvis Presley no tardó mucho en despegar a la fama y dominar los medios, así pronto se convirtió “en el gran vehículo de la difusión del rocanrol” (A. José, 2013, p. 16), vehículo que habían dejado preparado sus predecesores como Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Bill Halley, Little Richard, Fats Domino, etc. Su asombrosa popularidad “estableció al rock and roll como un mercado masivo sin precedentes” (Star y Waterman, 2007, p. 63).

³⁵ “Blackboard Jungle”, 25/marzo/1955, E. E. U. U. Director: Richard Brooks. www.imdb.com

El talento de Elvis fue, como bien lo dice José Agustín, ser un “joven blanco con alma y cultura musical negra” (A. José, 2013, p. 16). En este sentido, muchos han dicho que era un blanco que cantaba como negro, señalando la potencia que caracterizaba su voz, y que se ajustaba perfectamente al estilo country/blues/rock que cantaba. “El Rey del Rock” nació en un pueblo llamado Tupelo, en el estado de Mississippi en 1935, lo que puede explicar su inclinación y familiarización hacia los referentes culturales de los negros. Siendo aún un muchacho se mudó a la ciudad de Memphis, atraído por lo que era; un importante bastión en la cultura popular/musical del medio este de Estados Unidos; “Memphis es un sitio interesante. Es un punto de convergencia de dos movimientos inmigrantes. La inmigración de los blancos, de los escoceses e irlandeses que llegaron de las Montañas Appalachian y los que llegaron de Mississippi” (L. Miller, D., 2000). Además, está muy cerca de la región conocida como Delta del Mississippi, en donde se localizaban las plantaciones de algodón, donde por años vivieron esclavizados los africanos, pero también donde nació el blues. Y fue aquí donde Elvis comenzó. Él era de los jóvenes blancos que escuchaban fascinados las canciones de los negros y quería ser un cantante de esta música. Así que el gran debut de Elvis fue en 1955 con la canción “I forgot to remember to forget” grabada en el mítico *Sun Studios* de Sam Phillips, en Memphis. Fue un debut afortunado ya que la canción se convirtió en un hit casi de inmediato. Después, en 1956, los arreglistas de Elvis le adaptaron la canción de blues *Hound dog*, a un ritmo de rocanrol y con el tempo más acelerado. La versión original es de Jerry Leiber y Mike Stoller quienes la escribieron para la cantante de blues/góspel Big Mamma Thornton, primera en cantarla en 1952. Por supuesto que la canción fue todavía más exitosa que su primer hit, y fue la que lo colocó en las listas de popularidad de Estados Unidos y del mundo.

Esta canción es significativa porque refleja claramente la situación de racismo que predominaba en aquella etapa de la historia del rock. Mientras Elvis y su equipo llenaban sus arcas, “Thornton y la mayoría de los artistas afroamericanos que proveyeron los cimientos (del rocanrol) disfrutaron de un éxito menor y de menos reconocimiento público que los músicos blancos que trabajaron

con ellos y que tomaron de ellos” (Zócalo Public S. 2015). Algo que no pasa desapercibido al revisar la carrera de Elvis Presley es que son pocas las canciones en las que se le acredita su autoría, de hecho, “los pocos créditos de composición de Presley fueron el resultado de arreglos de negocios antes que cualquier actividad creativa de su parte” (Eder, B. 2015), lo que no le impidió convertirse en millonario a los 22 años.

Un invento contemporáneo a Elvis fue determinante para que se convirtiera en “El Rey” y también para que el rock and roll conquistara el mundo entero. La televisión se inventó a mediados de los años veinte, cuando Vladimir Zworykin, ingeniero que trabajaba (...) en la RCA, construyó el tubo catódico en 1923. (Posteriormente) la primera demostración pública (del aparato fue) en la feria de Nueva York en 1939” (Toussaint, F., 1998, p. 31). Para 1951, nació la cadena ABC-TV de Barry Geller y “hacia 1952 un tercio de la población (en Estados Unidos) poseía un aparato receptor” (Toussaint, F., 1998, p. 31). Así que podemos imaginar la inimaginable cantidad de personas que vieron a Elvis en su debut televisivo en 1956, cantando *Jailhouse Rock*.

En el centro de esta revolución musical y cultural estaba la guitarra eléctrica. Es importante hacer una revisión de este instrumento ya que es en esta década donde se registra su perfeccionamiento. La guitarra significó un elemento imprescindible para que el rock se convirtiera en el fenómeno masivo que conocemos y el cual sufrió cambios drásticos, para poder adaptarse a esta revolucionaria corriente musical. Consecutivamente, la experimentación en esta área se vería impulsada por otros músicos e ingenieros clave en la evolución de la guitarra eléctrica, como Lester William Polsfuss, mejor conocido como Les Paul, quien construyó su primera guitarra en 1941. Sus avances en la experimentación dan fruto y su producto principal es la “solid-body amplified guitar”, una guitarra que como su nombre lo indica, es sólida y no hueca, como sus predecesoras, obteniendo un mejor sonido y eliminando vibraciones y distorsiones no deseadas. Les Paul era reconocido por sus experimentaciones en técnicas de grabación (Jansen, A, 2015), las cuales perfeccionó y que en la actualidad son técnicas

imprescindibles. Destacan *close miking* (acercamiento de micrófono), *echo delay* (ralentización de eco), *over dubbing* (superposición de pistas), *multi-tracking* (grabación de diferentes pistas simultáneamente).

Sin embargo, el éxito comercial de Les Paul y su fama como constructor de guitarras llegó cuando fue contratado por la compañía Gibson Inc., con quien comercializó y popularizó su modelo Gibson-Les Paul Gold Top (The Lemelson Center, 2014), una *solid-body electric guitar* introducida al mercado en 1952 y que competía con la Broadcaster/Telecaster de Leo Fender. A partir de este momento histórico, las guitarras Les Paul eran símbolo de calidad y prestigio. Este modelo de guitarra fue evolucionando y manteniendo su preeminencia, tanto que en 1974 se construyó la planta “Gibson USA” en Nashville para fabricar específicamente este modelo (www2.gibson.com, 2015).

En cuanto al competidor más próximo de Gibson; Leo Fender, también había obtenido avances en la fabricación de sus propios instrumentos y colocarlos como piezas clave en la evolución de la guitarra eléctrica. Guitarras icónicas como la Fender Telecaster y la gran Stratocaster, brindaron su invaluable aportación a la evolución del sonido del rock y se convirtieron en marcas inseparables de grandes músicos. La primera salió en 1950 y se llamó *Esquire*, tenía una sola pickup y fue la predecesora de la Telecaster, ampliamente comercializada en 1952, el mismo año que la Les Paul. Posteriormente, en 1954 Fender construyó la Stratocaster, que significaba un avance en su ingeniería ya que esta tenía tres pickups, era más larga, se le agregó una barra para tremolo y un controlador de tono extra; “La Stratocaster re-escibe las reglas sobre lo que una guitarra eléctrica puede ser” (Yentob, A. 2003).

El primer rocanrolero en usar una Stratocaster fue el gran Buddy Holly, contemporáneo de Elvis, y un talentoso compositor que tendría una prematura muerte a los 22 años. Fue una fuerte influencia en los Beatles, quienes incluso llegaron a grabar algunas de sus canciones y tocarlas en presentaciones. “Buddy Holly fue muy popular en Estados Unidos, pero en Inglaterra fue aún más grande” (Eder, B. 2015), además, “Holly fue específicamente responsable de popularizar la

Fender Stratocaster, especialmente en Inglaterra. Esta pronto se convirtió en la guitarra preferida para cualquier aspirante al estrellato guitarrístico en Inglaterra” (Eder, B. 2015).

La Stratocaster era un guitarra muy versátil, lo que la hizo la favorita de muchos músicos de diferentes géneros (www.fender.com). Cabe destacar que la *Strat* junto con la Les Paul de Gibson son las guitarras más copiadas y vendidas en la historia de la guitarra eléctrica. Leo Fender, también fue pionero en la fabricación de amplificadores. Años después serían Fender y Jim Marshall respectivamente, quienes revolucionaran la amplificación en los años 50 y 60. La historia de la amplificación puede dividirse en dos etapas: los basados en bulbos y los fabricados a base de transistores. La ola de la amplificación fue posible gracias a la invención de capacitores electrolíticos y rectificadores, que permitían la fabricación económica de amplificadores, que además podían ser conectados a las tomas de corriente eléctrica de las casas (Piccola, D.).

Fender fabricó en 1952, su icónico amplificador *Bassman*, con el que sentó las bases de la amplificación moderna y fue la guía de otros grandes como Jim Marshall. Aunque fue diseñado para bajistas inicialmente, pronto lo comenzaron a usar guitarristas, entre los que se popularizó rápidamente por la calidad en su sonido. La configuración del primer Bassman fue en combo con una bocina de 15”, a bulbos y de 28w de poder. En 1954 se introdujo el “Dual Rectifier Bassman” más grande que su predecesor, en configuración cabeza-gabinete con 4 bocinas de 10” y también a bulbos. El principal mérito de este amplificador era su versatilidad, ya que podía ser utilizado tanto por bajistas como guitarristas y hasta para ejecutantes de armónica, debido a la gran calidad de su sonido. Otro de los logros de Fender, que significó la preferencia de su producto por parte de los músicos fue su propio sonido *Tweed Tone (tono cálido-fuerte)* que logró después de innovar la construcción del circuito del Bassman, que básicamente consistía en combinar más cátodos, los cuales aumentaban el poder del sonido sin deformarlo o perjudicar su calidad. El poder y calidad de este sonido fascinó a muchos guitarristas y rockeros, haciéndolo legendario. Grandes músicos han adoptado a

Fender como su amplificación de cabecera, como Eric Clapton, quien tiene sus propios modelos de amplificadores; el EC Twinolux, EC Tremolux y el EC Vibrochamp (www.fender.com).

Junto con Fender, Marshall es una de las marcas más representativas del rock y que se asocia con calidad y poder. Nace cuando Jim Marshall trataba de hacer una réplica de un amplificador Fender en 1962, con los pocos dispositivos electrónicos que podía encontrar en la Gran Bretaña de la post-guerra. El JTM45³⁶, el primer amplificador de Marshall, nació en 1962 y “era el amplificador más estruendoso del mundo” (Marshall, B. 2014). Con el tiempo fue obteniendo fama y los rockeros ingleses de los 60, como The Who y Jimi Hendrix, ya acudían a él para adquirir sus consejos y amplificadores. Marshall es sinónimo de “estruendo” en el medio del rock e incluso Jim se ha ganado el honorable apodo de “El padre del estruendo” (Hickling, A. 2012) gracias al potente pero a la vez “cálido” sonido característico de sus amplificadores, cualidades que contribuirían al diseño del sonido del rock en el mundo. Casi todos los músicos de rock que figuraban en los primeros lugares de ventas, usaban un Marshall. En este contexto, el producto estrella la compañía inglesa era conocido como “Marshall Stack” o “Montón Marshall”. Fabricado en 1965, consistía en un enorme amplificador de tres módulos: 2 gabinetes de 4 bocinas de 12”, y la cabeza del JTM45/100. Este era el diseño especial de Jim Marshall, Pete Townshend y John Entwistle, guitarrista y bajista de The Who respectivamente (www.marshallamps.com). Pete Townshend lo usó por primera vez en un concierto de The Who, en noviembre del mismo año (Brown, M., 1996). Al respecto de este amplificador, Marshall dijo en una entrevista que “el combo (amplificador y gabinetes de bocinas) era la combinación de ideas de Pete y mías” (Marshall, J. citado en Brown, M., 1996). De aquí en adelante, la búsqueda por la distorsión en el sonido de la guitarra eléctrica entraría en una etapa de innovación y perfeccionamiento. La producción musical del rock, con la significativa aportación de grupos como The Who estaría hecha primordialmente de distorsión,

³⁶ Las iniciales corresponden a: J (Jim), T (Terry, el hijo de Jim) M (al apellido Marshall), 45 (por los watts de potencia con los que operaba).

estridencia y caos; “The Who, específicamente, hicieron del volumen, la distorsión y la destrucción de sus instrumentos parte de su espectáculo” (Dateien, 2011).

Marshall contribuyó a la construcción del sonido y personalidad que haría historia en el mundo del rock con los exponentes más representativos de los sesentas y setentas: The Who, Eric Clapton (en sus inicios, posteriormente experimentó con Fender), Deep Purple y el “Embajador de Marshall en el mundo” Jimi Hendrix (Hickling, A. 2012)³⁷. Actualmente, la compañía instalada en Denbigh Road, Bletchley Milton Keynes MK1 1DQ, en el Reino Unido, tiene una producción promedio de 200 piezas diarias (www.marshallamps.com).

Antes que Marshall se convirtiera en un ícono internacional del rock and roll con sus novedosos productos, colegas importantes habían preparado el camino para convertir a Inglaterra en una potencia fabricante de amplificadores. Destacan la marca VOX, cuyos productos datan de 1957, es decir, unos 5 años antes que Marshall; “El VOX AC-4 era un pequeño amplificador de práctica para guitarra, introducido en 1958 y originalmente comercializado como el AC-2” (The Vox Showroom, 2015). No había nada mejor que VOX en su momento, era lo mejor que se podía comprar, incluso que los Watkins; “fueron los primeros de los grandes fabricantes británicos de amplificadores” (Charles Shaar Murray citado en Marshall, B., 2014).

Los amplificadores *Watkins*, más antiguos que los VOX, comenzaron a producirse en 1954 y fueron muy populares durante la primera mitad de los 60. Charlie Watkins, fundador de WEM (Watkins Electric Music) fue uno de “los primeros británicos exitosos en manufacturar equipo para guitarras eléctricas, con una virtualmente ininterrumpida línea de amplificadores, bocinas, combos³⁸ y accesorios que datan desde sus orígenes, en el año de 1954 (Petersen, D. 2000). Charlie Watkins era un entusiasta del rock and roll y estaba convencido que este debía tener un sonido agresivo y estruendoso, algo que en la época no era común ni se daba fácilmente. Una declaración suya lo resume claramente; “Deshazte de

³⁷ Distinción que le dio Jim Marshall a Hendrix, desde su colaboración en el diseño de amplificadores.

³⁸ Término con el que se le conoce al conjunto de amplificador y bocinas integrados en el mismo cuerpo.

ese maldito hi-fi (alta fidelidad), dije, nosotros no queremos hi-fi, nosotros ¡queremos distorsión!” (Charlie, Watkins, citado en Marshall, B. 2014). Sólo un año después de Marshall, la reputada marca *Hiwatt* comenzó a producir sus amplificadores, bajo la batuta de Dave Reeves: “Desde 1963, los productos Hiwatt han sido fabricados en Inglaterra” (hiwatt.co.uk, 2015) y en la actualidad es una de las marcas considerada con un elevado nivel de calidad.

A Inglaterra llegaban los grandes éxitos de Bill Halley (quien hizo un tour en la isla británica), Elvis, Buddy Holly, Chuck Berry, etc. La juventud inglesa estaba fascinada con el rocanrol norteamericano y con todo lo que estuviera relacionado con Estados Unidos, especialmente la música, “debemos considerar a los Estados Unidos y a Gran Bretaña como partes constituyentes de una gran *Angloesfera*, unida por una lengua común y culturas similares” (Dateien, 2011).. Por ello, se estaba gestando un movimiento musical que, teniendo como principales influencias el blues y el country de Muddy Waters, de Bo Diddley y de Chuck Berry, trabajaban en una propuesta propia, que sin saberlo, provocarían una segunda revolución rocanrolera a nivel mundial. Pero esto pertenece a otra década, la de 1960, la del perfeccionamiento del sonido del rock.

Grandes avances tecnológicos, dos guerras mundiales, una inquieta y prolífica efervescencia cultural y musical que culminaría en la creación de un género revolucionario, convirtieron a la década de 1950 en uno de los periodos más significativos de la historia del hombre contemporáneo. La primera generación del rock and roll solo sería el primer paso. La siguiente década sería tan turbulenta, o tal vez más que la anterior. El perfeccionamiento del sonido del rock y su invasión mundial serían solo algunos rasgos que la definirían.

3.2. Década de los 60. Evolución y perfeccionamiento de la distorsión. Construcción de aparatos distorsionadores. Difusión y popularización.

La década de 1960 estuvo marcada por numerosos sucesos que fueron clave para determinar el rumbo de las sociedades mundiales. Los Estados Unidos eran líderes en la producción de referentes culturales que se consumían

universalmente. La Guerra Fría continuaba y las intenciones expansionistas del país anglosajón les arruinaban la vida a países como Vietnam. Sin embargo, hubo algo especial en ésta década, específicamente en los sectores juveniles de las sociedades que los llevó a unirse como una gigante masa, y así, rebelarse y manifestarse contra una realidad que rechazaban. Los pueblos se manifestaban y proponían, utilizaban las artes para comunicar sus inconformidades y para unirse.

México no era la excepción dentro de este clima de inconformidad mundial. El movimiento estudiantil de 1968 no sólo reflejó el hartazgo de una sociedad cada vez más consciente de su realidad y motivada a hacer lo posible por cambiarla. También puso de manifiesto el salvajismo, la intolerancia e insensibilidad de un gobierno violento y represor, que no titubeó en desplegar su vulgar poder contra un inconforme y vulnerable sector, ejerciendo su legítimo derecho a manifestarse. “El *maestro de la onda*” José Agustín lo describe crudamente: “el movimiento estudiantil fue aplastado inmisericordemente, con lo que de nuevo se manifestó la naturaleza autoritaria y represiva del régimen priista mexicano, en la noche de Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968” (Agustín, J. 2013, p. 46). Posteriormente, las prácticas sociales entre los jóvenes fueron, poco a poco manifestándose, y así, influenciados por los referentes culturales del país del norte, en México “se formó *la onda*, las manifestaciones culturales de numerosos jóvenes mexicanos que habían infiltrado los planteamientos jipis a través de la durísima realidad del movimiento estudiantil” (Agustín, J. 2013, p. 47). El entorno musical de la juventud mexicana estaba influenciado prácticamente en su totalidad por el rock estadounidense de la Contracultura. Aunque existían grupos mexicanos que trataban de hacerse notar entre la escena cultural y revolucionaria del momento, es innegable que estos tocaban de manera muy similar a los grupos *gringos* más populares. Entre las propuestas mexicanas más destacadas de la década de los sesenta, se encuentran *La Revolución de Emiliano Zapata*, *Grupo Náhuatl*, *Three Souls in my Mind*, entre otros. Estas agrupaciones utilizaban las mismas marcas de instrumentos y de equipo, lo que confirma la fuerte influencia que el “nuevo” sonido del rock estadounidense extendía por el mundo moderno.

Considerando la delimitación geográfica que a la presente investigación atañe, se dará especial atención a países como Estados Unidos y Gran Bretaña, por ser los principales centros de producción de música popular y avances tecnológicos que ayudaron a definir el sonido del rock moderno, a través de importantes experimentaciones en el campo de la electrónica y la producción musical. Particularmente en Estados Unidos, en plena década de 1960 se generó un movimiento artístico e ideológico que se conoció como “la contracultura”.

Los protagonistas de este movimiento fueron los jóvenes que se conocían como “hippies” que “eran alivianadísimos y repartían comida y ropa gratis” (Agustín, J. 2013, p. 36). “La mayor parte usaba el pelo largo, o de plano se lo rapaba... vestían loquísimo, con muchos colgandijos al cuello, faldas largas-largas o cortas-cortas, cintas en la frente... huaraches o de plano descalzos” (Agustín, J. 2013, p. 37). El movimiento hippie-contracultural se originó en San Francisco, porque “la ciudad había sido durante mucho tiempo un centro para las comunidades artísticas y las subculturas, incluyendo a los Beat (quienes aunque eran más viejos que el hippie promedio, influyeron mucho en el pensamiento libertario y rebelde de la contracultura) movimiento literario de los 50” (Star y Waterman, 2007, p. 68). Específicamente en el vecindario de Haight-Ashbury, punto geográfico mítico, sede de la también mítica comuna donde habitaban tres de las más importantes bandas de rock del momento: Jefferson Airplane, The Grateful Dead y Quick Silver, conocidos como “El triunvirato de San Francisco”. Este barrio de San Francisco fue muy activo en la producción de los referentes de la contracultura; las “tocadas” y las fiestas eran constantes, además, las comunas hippies estaban integradas por todo tipo de artistas: escritores, pintores, escultores, poetas, músicos, etc. Y el aglutinante que permitió que semejante micro-sociedad, tan heterogénea, se mantuviera tan firmemente unida, fue, además del intenso uso de drogas y alucinógenos, una ideología en común; la del amor y la paz.

Simultáneamente, en otras partes del país anglosajón se estaban dando movimientos sociales un poco más involucrados en los aconteceres sociopolíticos,

cuyas manifestaciones de inconformidad se hacían cada vez más evidentes. En general, el pueblo estadounidense estaba en contra de la doctrina expansionista de su gobierno y condenaba los daños y muertes que causaba fuera de casa. La guerra de Vietnam fue fuertemente repudiada por millones de jóvenes, porque los estragos de ésta los sufrieron en carne propia; se les obligó abandonar sus hogares para ir a una absurda guerra con la que no tenían nada que ver. Peor aún, una con la que estaban en contra. Durante el periodo del ex presidente Lyndon Johnson, por el año 1967 “medio millón de jóvenes estadounidenses estaban peleando al otro lado del mundo, en Vietnam”. Pero lo más injusto es que el proceso de reclutamiento era opcional para los hijos de políticos o de ricos que incurriendo en la ilegalidad, podían pagar el privilegio de mantenerse al margen. John Fogerty, líder del grupo Creedence Clearwater Revival denunció en 1969 esta injusticia con su canción *Fortunate son*, en la que expresa que para los “hijos afortunados” no aplican las obligaciones ni las leyes que para el resto sí. En el reclutamiento militar “era obvio, eran las clases trabajadora y media las que hicieron el trabajo sucio” (Doug Clifford, citado en Huw, R. 2014).

Los jóvenes no tenían miedo de alzar la voz y de expresar su posicionamiento “y simplemente llegaron al punto en el que dijeron: mamá, papá; no quiero su sociedad” (Huw, R. 2014). En 1963 el pastor y líder social Martin Luther King hacía un llamado nacional por la defensa de los derechos civiles, en un país que todavía no podía superar el racismo ni el segregacionismo, y unos meses después el presidente John F. Kennedy fue asesinado, hecho que conmocionó al pueblo norteamericano.

En el estado de Detroit, al norte de Estados Unidos la situación era un tanto diferente y mucho menos pacífica. Era un estado con grandes brechas sociales y fuertemente racista. El tipo de música que se produjo ahí era más violenta y agresiva que la del *Verano del amor* de San Francisco y las movilizaciones sociales eran más agresivas también. Ante este difícil contexto social surge el movimiento conocido como *Las Panteras Negras*, que luchaba por los derechos humanos de los afroamericanos, de la clase trabajadora y por la justicia social. Un

grupo de rock representativo de este periodo fue MC5, quienes tocaban un rock más duro, más rápido y más desafiante; una especie de proto-punk. MC5 apoyó abiertamente el movimiento de las Panteras y fue muy activo en las movilizaciones sociales. Este momento en la historia de Detroit quedó marcado por los hechos del amotinamiento del sábado 22 de julio de 1967 (Stahl, K. 2009), que duró cinco días, murieron más de 40 personas y 200 edificios y casas quedaron destruidas (Huw, R. 2014). Tal era el paisaje social del país norteamericano.

Pero en San Francisco la actividad contracultural se daba de manera pacífica y con otros métodos, en buena medida porque era un estado más liberal, con problemáticas diferentes a las de Detroit. Dentro de éste movimiento artístico/social, en la parte de la música, nació el “Rock Psicodélico” un movimiento social en el que “la audiencia joven de la cultura pop estaba directamente implicada en la política (como en la inconformidad respecto a la guerra de Vietnam) y varias organizaciones, demostraciones e iniciativas legales que caracterizaron el movimiento por los derechos civiles” (Huw, R. 2014). La acertada declaración de John Densmore, baterista del clásico grupo *The Doors*, ilustra en términos muy sencillos pero irrefutables el contexto de este periodo; “Las semillas de los derechos civiles, del feminismo, del movimiento pacífico contra la guerra, fueron plantadas en los sesenta” (John Densmore, citado en Huw, R. 2014).

A la escena musical que agrupó a toda las bandas de la época en una variedad de presentaciones míticas en la historia del rock sesentero se le conoce como *El verano del amor* “la más larga colección de bandas de rock que había tocado para el público más grande jamás visto” (Davis, D. y Talbot, S. 2005). El rock psicodélico se forma de la combinación de folk rock, blues, hard rock, música latina y música instrumental hindú (Star y Waterman, 2007). Esta rica y extraña combinación refleja el hecho de que “la segunda mitad de los sesentas florecieron en un periodo de intensa y notable innovación y creatividad en la música popular” (Star y Waterman, 2007, p. 71).

Como ya se ha mencionado antes, las bandas del *Triunvirato de San Francisco* fueron las más importantes en el surgimiento de la música psicodélica de los 60, pero *Jefferson Airplane* fue la más exitosa e innovadora. Su álbum de 1967 "Surrealistic pillow" vendió más de un millón de copias, lo que indica que el rock ya significaba un negocio bastante lucrativo solo unos 10 años de su nacimiento. Los *Jefferson* "personificaron la escena de mediados de los sesenta. Su embriagadora psicodelia en sus shows los hizo una de las bandas determinantes de la era" (Rockhall.com, 2015). Sus canciones contenían temas políticos y sociales que invitaban a la reflexión. Hablaban de anarquía y de rebelión contra un sistema injusto y violento que enviaba a sus jóvenes a morir a tierras desconocidas. Como máximos representantes de la música psicodélica, defendían el uso de las drogas como un medio para expandir el poder de la mente y la capacidad de percepción, con lo que se puede llegar a entender la vida y el mundo desde un nivel más trascendental. Ya se ha hecho referencia en el primer capítulo de esta investigación, a partir del modelo de Laswell, la importancia de canciones como *White Rabbit* durante esta etapa musical y su influencia en las prácticas sociales del momento, como el consumo grupal de drogas. Este famoso tema "fue concebido como una bofetada a los padres que leían a sus hijos historias tales como *Alicia en el país de las maravillas*, y que después se preguntaban por qué sus hijos, al crecer, se involucraban en las drogas" (Gildersleeve, G. 1998).

El primer indicador del éxito y popularidad que estaba cobrando el rock, en medio de toda esta efervescencia cultural, fue la organización de los festivales más importantes en la historia de la música popular estadounidense, los cuales definieron el rumbo de esta música, así como la industria dedicada a producirlos. Fueron plataformas que proyectaron a los roqueros que después ostentarían el título de *clásicos* o de fundadores del rock. Los más importantes fueron la "Reunión de las Tribus" en 1967, "que aglutinó a veinte mil jipis (que bailaron) con Grateful Dead, Jefferson Airplane y Quicksilver Messenger Service. La reunión propuso el lema *Haz el amor y no la guerra*, lo cual atrajo a los militantes pacifistas de la nueva izquierda" (Agustín, J. 2013, p. 37). Después se llevó a cabo el

legendario “Monterey Pop Festival” en junio del mismo año, “que congregó a cincuenta mil locos y unió a grandes roqueros de Inglaterra (Eric Burdon, The Who) y de Estados Unidos (Bufalo Springfield, Jefferson Airplane, Country Joe and The Fish), además de ser el regreso triunfal de Jimi Hendrix como el nuevo héroe de la guitarra. Y como Bob Dylan proclamó ‘*¡todo mundo tiene que ponerse hasta la madre!*’, obedientes, (crecieron) las legiones de mariguanos y aceitosos³⁹” (Agustín, J. 2013, p. 38). Por supuesto que el padre de todas las congregaciones masivas de la época fue el de 1969 en la campaña neoyorquina; “El Festival de música y arte de Woodstock. Tres días de paz y música” que “reunió a medio millón de jóvenes para oír una gama muy rica de grupos de rock” (Agustín, J. 2013, p. 39).

Pero estos enormes fenómenos sociales, que destacaron como los más importantes de la cultura popular, que marcaron profundos cambios en las sociedades contemporáneas y que proyectaron al rock como uno de los géneros más influyentes de la música popular no hubieran sido ni remotamente lo mismo sin sus principales actores; los músicos. Y dentro de este selecto conjunto de creativos, los guitarristas fueron los más importantes.

Para esto, tuvieron que conjugarse otros sucesos importantes en contextos diferentes, como por ejemplo, en el mundo de la electrónica, la tecnología del sonido y la industria de instrumentos musicales. De esta forma, los guitarristas de rock “auxiliados por las nuevas tecnologías, intercambiaron la leve presencia musical del instrumento, por una abrumadora” (Hicks, M. 2000, p. 12). Y es que la tecnología “en cada etapa de la música popular ha abierto posibilidades creativas para músicos, creando un amplio rango de opciones para los consumidores” (Star y Waterman, 2007, p. 77). La década de 1960, hablando del desarrollo en el mundo de la ingeniería del sonido aplicada a la música popular, estaba en uno de sus momentos más significativos y productivos.

Ya se ha revisado en los orígenes de la distorsión, el momento revolucionario del pedal *Maestro Fuzz-Tone* y su fuerte influencia en el rock.

³⁹ Apodo con el que José Agustín se refiere a los consumidores de LSD.

También se ha mencionado la importancia de la amplificación y sus visionarios fabricantes como Fender y Marshall, cuya invaluable aportación al desarrollo de la música rock fue determinante. Y en este sentido, cabe reflexionar en torno a una brillante pregunta; “Sin los amplificadores de Marshall y Fender (incluyendo los que Gibson fabricó desde principios del siglo XX, claro), ¿ese himno al volumen (que es el rock) se hubiera ideado?” (Zócalo Public S. 2015). En realidad ha sido un proceso de unos 50 años de innovación y experimentación, desde que se inventó la primera guitarra eléctrica, hasta la década que nos ocupa, en donde se inaugura la etapa de modernidad en la distorsión de la guitarra eléctrica. Es aproximadamente a mediados de la década que el sonido del rock se estaba definiendo y la distorsión en la guitarra eléctrica era un rasgo característico que poco a poco, los grupos de rock estaban usando cada vez más, así que, “cuando los técnicos abordaron por primera vez el problema de obtener la distorsión a cualquier volumen (no necesariamente subiendo al máximo el volumen del amplificador), su solución fueron las *cajas de distorsión* (o pedales de distorsión)” (Ross, M. 1998, p. 41).

De esta forma el mercado de la producción de dispositivos distorsionadores fue creciendo conforme la demanda de los guitarristas. Sabemos ya que el primer pedal de la historia lo comercializó Gibson y se llamaba *Maestro Fuzz-Tone* en 1962. El mismo año, también en Estados Unidos, la compañía llamada *Mosrite* introdujo su pedal *Mossrite-Fuzzrite* diseñado por Ed Sanner (Garrigan, J, 2011), pero era menos conocido que el *Maestro Fuzz*, por lo que tardó mucho en comercializarse. De hecho, el pedal de Gibson tardó alrededor de 3 años en ser un producto comercialmente popular. Aunque Los Beatles ya lo usaban en el estudio de grabación en 1963 (Kit Rae, 2014), no fue sino hasta 1965, que el guitarrista de los Rolling Stones Keith Richards, lo usó en la canción *I can't get no Satisfaction* “que las copias subsecuentes de la caja de Snoddy se convirtieron en parte del arsenal de todo guitarrista eléctrico” (Cooper, P. 2013). Este suceso lo reconoce la historia como “el verdadero comienzo de la era de los pedales de distorsión en todo el mundo” (Cooper, P. 2013).

En cuanto al pedal Mosrite Fuzzrite, sus primeros usuarios fueron The Ventures (quienes también popularizaron el Maestro Fuzz), Dave Allen & The Arrows y también lo fue el célebre Jimi Hendrix, aunque en el caso de este último, fue un pedal pasajero, ya que Hendrix permanecería con el *Fuzz-Face*. El momento histórico más relevante del Mosrite es considerado cuando “fue usado por Erik Brann (guitarrista) de *Iron Butterfly* en *In-a-gadda-da-vida*” (J. D. Sleep, 2015). Existen algunas fuentes que ubican el inicio de los pedales de distorsión, incluso un año antes del Maestro Fuzz-Tone, con el pedal que hizo Orville-Red-Rhodes en 1961 para sus amigos músicos como Nokie Edwards, guitarrista de The Ventures. Pero no resulta tan significativo, ya que nunca se comercializó; fue un “circuito de distorsión para uso en el estudio de grabación, alojado en una pequeña caja de metal, con una perilla de nivel de distorsión y un *swith* de *bypass*” (Kit Rae, 2014).

Estos eran los pedales distorsionadores más avanzados hasta el momento, y la producción de rock and roll hasta 1964, tanto en Estados Unidos como en Inglaterra, se basaba prácticamente en el uso de guitarras y amplificadores Fender, Gibson, Marshall y los pedales antes mencionados. Fue en torno a esta tecnología que surgió el fenómeno musical más importante de la década de ambos países: la *British Invasion*⁴⁰. Iniciada por la llegada del icónico grupo The Beatles a los Estados Unidos en 1964, la Invasión Británica representó el encuentro de dos culturas, basados en el intercambio de sus propios referentes musicales, es decir, la apropiación por parte de los jóvenes músicos ingleses, de las raíces musicales norteamericanas, asimiladas desde su propia visión e interpretadas con su propio estilo, y re-presentadas en el país originario de dichas raíces musicales. Esto se dio fácilmente, debido a lo que previamente se ha mencionado respecto a la similitud cultural entre ambos países anglófonos, lo que se denomina *Angloesfera*. “En términos generacionales, tecnológicos y sexuales, el impacto de la Invasión Británica dependió fuertemente de los cambios que se dieron a principios de los sesenta” (Dateien, 2011).

⁴⁰ La Invasión Británica.

Inglaterra vivió el rock and roll casi al mismo tiempo que sacudió a Estados Unidos, de hecho, músicos como Chuck Berry, Buddy Holly, Bill Halley y por supuesto Elvis Presley, fueron idolatrados en la isla británica. Antes de que el rocanrol invadiera por completo al país británico, los jóvenes ingleses practicaban el estilo conocido como *Skiffle*, también norteamericano, específicamente del estado de Nueva Orleans y extremadamente popular en el Reino Unido a finales de los 50. La música popular en Inglaterra, básicamente “fue infiltrada por la cultura americana, desde Stephen Foster hasta el *minstrel*⁴¹ de Kentucky” (Sutton, M. 2000), al igual que pasaría con el blues, el jazz y el country. Aunque Inglaterra tenía su propia música folclórica y sus propios tesoros musicales como Bob Copper, “la historia de la música popular (en Inglaterra) es en gran parte, el entretejido de la cultura popular de Estados Unidos y del Reino Unido en la era de la postguerra” (Stanley, B. en Larson, S. 2014). Así, la producción de música popular a partir de este periodo sería en términos generales la imitación de lo que se hacía en Estados Unidos. En otros casos, la revisión y apropiación de la música típica del país norteamericano; “Waters y otros músicos de blues de su generación fueron descubiertos y aceptados por una nueva audiencia joven, blanca y de la clase media, que había nacido del renacimiento de la música folclórica de finales de los 50” (Welding, Pete, extraído de “Gone to Mainstreet”, Bluesland, E. P. Dutton, 1992, en Biography: Muddy Waters, 2015).

Es así como nacen The Beatles, quienes han aceptado públicamente su fanatismo hacia Elvis Presley, Chuck Berry y Buddy Holly, y los Rolling Stones, quienes recuperaron los clásicos del blues estadounidense como Muddy Waters y adaptaron a su propio estilo y The Who, quienes tomarían influencias del *garage-rock* que se hacía en California.

Inicialmente, Los Beatles se inclinaron por estilos como el de Buddy Holly, Chuck Berry y Elvis, es decir, canciones *pop*, en las que lo más importante era la

⁴¹ Teatro-musical muy popular en Estados Unidos, a finales del siglo XIX y principios del XX, en el que predominaba la música típica afroamericana. Lo cómico residía en el hecho de que eran actores blancos representando personajes negros, para lo cual se pintaban la cara, y las manos de negro. En nuestros días, se calificaría de extremadamente racista y ofensivo.

melodía y letras positivas y a veces simples, en comparación con lo que los Rolling Stones tocaban. Tenían un estilo más limpio y hablaban de amor, amistad y cosas por el estilo. Buddy Holly “era una influencia declarada en Los Beatles (además) elaboró un sonido que dio forma a la siguiente ola de rock and roll, especialmente al rock and roll británico inicial y a la subsecuente *invasión británica*” (Eder, B. 2015). Por otro lado, los Rolling Stones basaron su originalidad en el antagonismo, en la contraparte; eran todo lo que Los Beatles no eran: “Los Rolling Stones encarnaron el antagonismo al cual las bandas de *Garage-rock*⁴² aspiraban. Para cada estrella hay una anti-estrella” (Hicks, M. 2000, p. 118). Adoptaron una estrategia diferente al retomar canciones de blues de artistas no muy conocidos y tocarlas en sus estilo.

Mientras unos ingleses atravesaban el Atlántico para conquistar Norteamérica, un norteamericano atravesó el mismo océano para conquistar Inglaterra. El héroe de la guitarra rockera contemporánea Jimi Hendrix, desdeñado por su propio país, es descubierto en Nueva York por el bajista Chas Chandler del grupo inglés The Animals y en 1966 se lo lleva a Londres para presentarlo como el gran descubrimiento del Nuevo Mundo, inaugurando la etapa suprema del rock de la década de 1960. Hendrix era originario de Seattle y fue el más grande de “la generación de guitarristas eléctricos (de los 60) que funcionaron como héroes culturales para sus jóvenes fans” (Star y Waterman, 2007, p. 69). Hendrix estaba fuertemente influenciado por el estilo guitarrístico de los músicos que conformaba sus propios antecedentes musicales, como Berry, B. Holly, T-Bone Walker, Robert Johnson. B. B. King, etc., y revolucionó la técnica a través del desarrollo de un estilo propio, convirtiéndose en el guitarrista “más original, inventivo e influyente de la era del rock, así como el roquero afroamericano más prominente de finales de los 60” (Star y Waterman, 2007, p. 69). Pronto en Londres se convirtió en un gran éxito y toda la ralea roquera inglesa lo admiraba. Era algo que nunca se había visto por aquellos lugares. Fue en Londres donde Hendrix formó su legendario grupo *The Jimi Hendrix Experience* y con el que compuso sus temas más representativos: *Purple Haze*, *Foxy Lady*, *Hey Joe*, *May this be love*, etc. La

⁴² Estilo típicamente estadounidense, caracterizado por ser un estilo más rudo, más crudo y pesimista.

grandeza de Hendrix como instrumentista se debe en buena parte, a las posibilidades electrónicas y sonoras disponibles en su momento. En primer lugar, adoptó una Fender Stratocaster como su instrumento primordial. Recordemos que la *Strat* fue una guitarra surgida a mediados de los 50 y su revolucionario diseño significó un parte aguas en la industria. *Pero además fue un gran usuario de pedales distorsionadores y perfeccionista del sonido.* Hendrix diseñó junto con Marshall un amplificador con sus exigencias. Esto era parte de su estilo revolucionario, además del creativo y extravagante ejecutante que era, fue un arquitecto de su propio sonido, logrado a partir de días y días de experimentación con diferentes herramientas. Y estas herramientas estaban disponibles gracias al avance tecnológico que en el campo de la música: “La tecnología fue el medio de Hendrix; amplificación, distorsión, lo último en equipo, lo más recientemente inventado. (Y aquí la parte más interesante) Roger Mayer, quien diseñara para Hendrix el pedal *Fuzz Face* y el *Octavia* (y quien después se hizo su ingeniero de pedales y sonido personal), tenía un historial en la Inteligencia Naval, haciendo pruebas en acústica submarina” (Parker, J. 2014). Pero volveremos a este punto un poco más adelante.

Para 1965, los músicos más importantes de Inglaterra ya estaban familiarizados con la distorsión de la guitarra eléctrica e incluso ya grababan temas con el popular sonido como fue el caso de The Yardbirds (*Heart full of soul/1965*) grabado con un *Mayer Fuzz Box* y como The Ventures en algunos temas. Esto incentivó a algunos técnicos para producir sus propios pedales de distorsión y competir con los hechos en Estados Unidos. Así nació la famosa *Sola Sound Ltd.*, tradicional fabricante de pedales para distorsión y “hogar del *Tone Bender*” (Sola Sound, 2015). De los pioneros de la distorsión británica, este pedal se comercializó a partir de 1965 y se convirtió en un pedal muy demandado. Su circuito se basaba en el Maestro Fuzz de Gibson y fue diseñado por Gary Hurst. De hecho, se considera que con este pedal comenzó el fenómeno de distorsionadores británicos que invadiría la escena rockera local (Sola Sound, 2015); algunos de los usuarios iniciales más famosos del Tone Bender fueron Pete Townshend, Jeff Beck y Los Beatles (Sola Sound, 2015), en donde Paul Mc

Cartney distorsionó su bajo para la canción *Think for yourself* del disco "Rubber Soul". Para 1966 la revolución de la distorsión seguía en apogeo y los fabricantes de pedales continuaban experimentando y perfeccionando los dispositivos distorsionadores.

Un ejemplo de este avance es el pedal *Fuzz Face*, hecho especialmente para Jimi Hendrix. Como se menciono antes, Roger Mayer, quien también era vecino del guitarrista de The Ventures, en 1963 tenía 17 años y trabaja para el ministerio de marina británico, experimentando en el área de acústica submarina y "análisis de sonido y vibración" (Hicks, M. 2000, p. 18). Dada su amistad con roqueros como el antes mencionado y también con Jimi Page, guitarrista del famoso grupo Led Zepellin, Mayer comenzó a construir pedales de distorsión que "dio a sus amigos Eric Clapton y Jimi Page" (Hicks, M. 2000, p. 19). Poco después, Mayer conoce a Hendrix y comenzó una etapa de productiva colaboración marcada con la fabricación del Fuzz Face y que se traduciría en una revolución sonora en el mundo del rock. Con este pedal, Hendrix ya tenía definido su sonido característico, que además, no sonaba a nada que se hubiera escuchado nunca antes, era algo completamente original y extraordinario: "era un fabuloso y estridente sonido, y tenías la impresión de que el tipo estaba tocando a través del feedback (de un Marshall)" (Steve Hackett, citado en Marshall, B. 2014). Hendrix popularizó enormemente el *Fuzz Face* desde la primera vez que lo usó "en noviembre de 1966" (Kit Rae, 2014) en Munich, Alemania (Kit Rae, 2014) y la primera grabación en la que lo utilizó en noviembre 24 del mismo año en las sesiones de *Love or Confusion* (Kit Rae, 2014). Poco después, el pedal de Mayer "ha sido usado por casi todo guitarrista famoso que ha vivido" (Bryant, P. 2011). Otro pedal que ayudó definir el sonido de Hendrix y que quedara inmortalizado en el disco *Are you experienced?* de 1967 fue el *Octavia*, también fabricado por el gran Robert Mayer exclusivamente para Hendrix; "en febrero de 1967, Jimi Hedrix grabó *Purple haze* con n pedal distorsionador (muy probablemente un *Fuzz Face*) y un *Octavia*, hecho por su técnico Robert Mayer" (Kit Rae, 2014).

La reputación que Robert Mayer construyó desde que hacía los pedales para Hendrix le permitió fundar *Arbiter*, su propia empresa de pedales y efectos para guitarra eléctrica, la que hoy en día es una de las más importantes en el mundo de la música rock.

Para 1967 Hendrix ya era uno de los grandes del rock psicodélico en Inglaterra, gracias al sonido tan original que había construido en equipo con su ingeniero Robert Mayer. Además, el virtuosismo del guitarrista, que le permitía tocar como nadie antes lo había hecho, hizo de la guitarra y del sonido distorsionado elementos fundamentales dentro de la cultura del rock. Numerosos investigadores lo consideran el virtuoso guitarrístico más grande: “(hacía) los sonidos más avanzados y extraños que uno pudiera hacer con cualquier instrumento en el mundo, (porque en su grupo) no había teclados (sintetizadores), no había nada con lo que se pudieran hacer estos sonidos, excepto con una guitarra eléctrica” (Etheridge, J. en Yentob, A. 2003).

Es así como Jimi Hendrix, el guitarrista más increíble y revolucionario del mundo, admirado y reconocido por Inglaterra, regresó a su patria en 1967, cuando en esta se vivían los tiempos más efervescentes y significativos en torno a la música y la cultura popular. El regreso triunfal de Hendrix se dio en el *Monterey Pop Festival*, primera vez que tocó para sus compatriotas y que prácticamente nadie lo conocía. Solo bastó que Hendrix conectara su guitarra y tocara sus primeras líneas melódicas para que todo mundo se percatara que estaban frente a un extraño y peculiar héroe de la guitarra, “*Monterey* probó a todos los críticos de música (y al país entero) que esto era algo especial” (Keith Attham en Yentob, A. 2003), y pronto se convirtió en la principal atracción musical de Estados Unidos (Bob Merlis, en Smeaton, B. 2013). Este festival quedó inmortalizado en la historia porque fue ahí cuando Hendrix prendió fuego a su guitarra y esto era algo que nadie nunca antes había hecho en Estados Unidos, “no había existido nada como eso antes” (Davis, D. y Talbot, S. 2005). Posteriormente, la actuación de Hendrix en Monterey habría de ser vista como un símbolo de la contracultura misma (Davis, D. y Talbot, S. 2005), es decir, en un solo momento histórico convergieron

todos los elementos característicos del movimiento contracultural de los sesenta; rock, el sonido revolucionario de la guitarra distorsionada, un guitarrista de color que se había convertido en una leyenda en Inglaterra, cuyas actuaciones estaban cargadas de sexualidad, agresividad y psicodelia y finalmente, el hecho de incendiar su Fender Stratocaster, construyendo uno de los momentos más rebeldes y poderosos de la historia del rock. La persona misma de Jimi Hendrix y sus actos eran contracultura. Ante los ojos de todo el mundo “lo que estaba haciendo, era expresar el derecho civil máximo: hacer lo que te dé la gana, con tu arte, y con quien sea que tú quieras” (David Fricke en Smeaton, B. 2013), el hecho de que su grupo fuera interracial en una sociedad racista, en la que aún se luchaba por los derechos civiles, fue un hecho desafiante en sí mismo y una declaración contracultural. Para 1969, cuando fue invitado a tocar al mítico festival de Woodstock, Hendrix ya era la figura más importante del rock de la década de los sesenta y el sonido de la guitarra eléctrica estaba en uno de sus momentos más productivos e importantes. El movimiento rockero de la década de los sesenta fue construido por numerosos grupos quienes, motivados por producir el sonido más original, trascendieron tabúes y cánones musicales que hasta esos días eran vigentes. Los 50 comenzaron con la revolución y lo que pasó después era la consecuencia imparable. Los principales actores de la revolución musical psicodélica y contracultural fueron los Beatles, Los Rolling Stones, The Who, Deep Purple, El triunvirato de San Francisco, y todos ellos para llegar a Jimi Hendrix, el punto sublime del rock.

Y en este contexto, los visionarios que fueron capaces de fabricar ese sonido tan básico para el rock, el que lo definió todo, la distorsión de la guitarra eléctrica. El punto cumbre en la perfección del sonido distorsionado en los sesenta y que sería la base para la construcción de un nuevo género musical en la década de los 70, se ubica en 1968 con el revolucionario Mike Mathews, dueño de la mítica fábrica neoyorquina de pedales y efectos para guitarra Electro-Harmonix (EHX). Mathews comenzó en 1967, cuando “el tono distorsionado de la guitarra era una mercancía *caliente*, y el mercado de los pedales estaba creciendo rápidamente” (Kit Rae, 2014). Le construía a la fábrica de instrumentos musicales

Guild los pedales de distorsión llamados *Foxy Lady*, que en un principio se los hacía Mossrite, antes de declararse en quiebra. El *Foxy* no era más que un *Fuzzrite* disfrazado para su comercialización como *Foxy Lady*, estrategia comercial que buscó aprovechar el éxito de Hendrix y su canción *Foxy Lady* para aumentar sus ventas. Guild hizo mucho dinero con este pedal, pero Mike Mathews sintió que era momento de dejar la compañía e iniciar su propia fábrica de pedales distorsionadores, así que “en Octubre de 1968, Mathews fundó su propia compañía en Nueva York; Electro-Harmonix y comenzó a fabricar *Foxy Ladys* él mismo” (Kit Rae, 2014), de manera independiente, abriéndose su propio mercado. Desde este momento, Electro-Harmonix se dedicó a perfeccionar la distorsión de la guitarra eléctrica, pero también, a engrosar las posibilidades de efectos sonoros que una guitarra era capaz de emitir. No solo la distorsión podía ser un elemento atractivo en el sonido del rock, también los ecos, repetidores, potenciadores de volumen, sustainers⁴³ y un largo etcétera. Uno de los distorsionadores más representativos de la época y el hit comercial de Mike Mathews fue el *Big Muff*. Este pedal es la evolución del *LPB1-Liner Power Booster*, primer dispositivo distorsionador que diseñó Mike Mathews junto con el ingeniero Bob Myer (inventor que trabajaba en los Laboratorios Bell) hecho para competir con los pedales de distorsión que eran populares a mediados y finales de los sesenta (Kit Rae, 2014). Era un dispositivo muy pequeño que se conectaba directamente a la entrada de la guitarra y que funcionaba básicamente como un potenciador de volumen más que como un distorsionador propiamente.

Pero Mathews buscaba un sonido distorsionado más definido, con personalidad propia y que pudiera ser identificado rápidamente. Además, el pequeño tamaño del *LPB1* no era llamativo, así que otro de los objetivos era producir un pedal mucho más grande, con una apariencia poderosa. Así nace el *Big Muff*, “en un cuerpo más grande... con mucho sustain y con un sonido mucho más grande” (Kit Rae, 2014). Se comenzó a fabricar en 1969, y fue un impacto en el mundo musical. Tanto que, unos meses después de su lanzamiento, el *Big Muff*

⁴³ Que son capaces de alargar la duración del sonido de la guitarra por varios segundos incluso minutos.

se vendía a un ritmo de 3000 unidades mensuales⁴⁴. El Big Muff rápidamente fue utilizado por Carlos Santana, por Tony Peluso (guitarrista de Los Carpenters) quien lo inmortalizaría en la canción *Good Bye To Love*. Incluso John Lennon compró el suyo en Agosto de 1971⁴⁵ y por supuesto Jimi Hendrix, quien también era viejo amigo del dueño de Electro-Harmonix. Así, el largo, azaroso y complejo camino que se había recorrido desde la invención de la primera guitarra eléctrica y su amplificador, hasta el momento que se considera la perfección del sonido distorsionado de la guitarra eléctrica de los 60s/70s, fue uno que transformó la historia del mundo contemporáneo. Se inventaron estilos musicales, se reacomodaron sociedades enteras, se gestaron movimientos culturales gigantescos y en medio de todo, el rock, la guitarra eléctrica y su sonido potente; los motores que movieron al mundo desde principios del siglo XX. Lo que siguió en la década de 1970, sentadas las bases del rock y su papel predominante en la cultura popular, sería otro impacto de grandes proporciones, primero para la sociedad inglesa de la época, posteriormente para la estadounidense y finalmente para el mundo. La distorsión de la guitarra eléctrica jugaría un rol de vital importancia en uno de los momentos más determinantes en el rumbo de la producción de música popular a nivel mundial, con el surgimiento del estilo Heavy Metal.

En el siguiente cuadro se explica la importancia de los grupos más representativos de las etapas pre-heavy metal, nacimiento del heavy metal y del periodo de mayor auge conocido como La Nueva Ola. El objetivo es comprender su aportación al sonido del metal, así como la manera en que lo obtuvieron y en la que puede entenderse desde la comunicación a través de modelos comunicativos.

⁴⁴ Mike Mathews citado en Ídem.

⁴⁵ Ídem.

LA DISTORSIÓN DE LA GUITARRA ELÉCTRICA Y LA PERSPECTIVA DE LA COMUNICACIÓN EN LOS GRUPOS MÁS REPRESENTATIVOS DEL HEAVY METAL

Análisis desde los modelos comunicativos de Harold Laswell y Roman Jakobson.

ETAPA PRE-HEAVY METAL (finales de 1960, transición post hippie-hard rock)

| ARTISTA | DISTORSIÓN DE LA GUITARRA | NUEVO SONIDO | HEAVY METAL | MÚSICA Y COMUNICACIÓN |
|-------------------------|---|--|--|--|
| Blue Cheer (EEUU, 1967) | Leigh Stephen, ha afirmado que la base de su sonido fueron los pedales <i>Fuzz Face</i> (Kathleen, J. 2015) y <i>Big Muff</i> (Swanson, D. 2015) para obtener la distorsión en su guitarra, así como los amplificadores Marshall y guitarras Gibson SG Std. | El sonido del grupo se caracterizaba por su elevado volumen, así como el potente sonido de la guitarra eléctrica de Leigh Stephens. Sus contemporáneos eran más reservados en el uso del volumen de los instrumentos. Sus canciones se caracterizaban por ser cortas, concisas y potentes. | Su primer disco <i>Vincebus Eruptum</i> es considerado por muchos como uno de los primeros ejemplos que dieron paso al heavy metal. El sonido distorsionado de la guitarra combinada con la potente batería son elementos integrales de dicho estilo. Aunado a esto, el guitarrista Leigh Stephens utilizaba las técnicas <i>palm muting</i> , <i>whammy bar</i> y <i>bending</i> , que se convirtieron poco después en elementos primordiales en el estilo guitarrístico del heavy metal. | El proceso comunicativo de la música de Blue Cheer puede relacionarse con el modelo comunicativo de H. Laswell, en donde el <i>emisor</i> codifica un <i>mensaje</i> (canciones contenidas en el disco) con las características sonoras específicas, que permiten diferenciarlo de otros estilos, el cual está contenido en un <i>medio</i> (en este caso, el disco <i>Vincebus Eruptum</i>) con el objeto de llegar a los escuchas, quienes poseen los elementos culturales necesarios para decodificar dicho mensaje. Así, se cumple la última condición del modelo, en la que el mensaje busca generar <i>efectos</i> específicos. |

| | | | | |
|---|---|---|--|---|
| <p>Deep Purple (Reino Unido, 1968)</p> | <p>Ritchie Blackmore, guitarrista del grupo, fue célebre por el fuerte volumen con el que tocaba, así como su técnica en el uso extensivo (Kleidermacher, M. 2015) del <i>whammy bar</i>. En el disco debut del grupo, el equipo de Blackmore consistía en una guitarra Gibson ES-335, un amplificador Marshall de 100watts, un pedal distorsionador hecho en Inglaterra y un pedal <i>wah-wah</i> VOX (G. Mosley, W. 1997)</p> | <p>La originalidad en el sonido de Deep Purple provenía de las técnicas de composición de Blackmore, que recurría constantemente a estructuras típicas del barroco, como el contrapunto y líneas melódicas clásicas del periodo renacentista. Así, las combinaba con los elementos típicos del <i>hard-rock/heavy-metal</i> como el sonido distorsionado, solos prolongados y técnicas semejantes a las de Tony loomy como el palm muting y la construcción de riffs.</p> | <p>El primer disco titulado <i>Shades of Deep Purple (1968)</i> es considerado por los especialistas como uno de los precursores del heavy metal por la <i>pesadez</i> de su sonido y canciones (Eder, B. 2015). En él están contenidos algunos de los referentes primigenios de dicho estilo como el volumen masivo y el recurso de los riffs. A partir de este disco, Blackmore profundizó en el sonido distorsionado de su guitarra y experimentó con diferentes pedales, guitarras y amplificadores, incluso cambiando de Gibson a una Fender <i>Stratocaster</i>, que sería fundamental en la elaboración del disco <i>Machine Head (1972)</i>, que también se considera uno de los determinantes en la creación del heavy metal.</p> | <p>Al igual que el grupo antes mencionado, el disco de Deep Purple puede ser analizado desde el modelo de Laswell. El <i>emisor</i>, es decir, los ejes creativos del grupo como Blackmore y John Lord con sus característicos estilos, elaboraron canciones representativas del periodo pre-heavy metal (<i>mensaje</i>), en las que trabajaron (<i>codificaron</i>) el sonido que posteriormente se definiría como heavy metal. Su disco debut se convirtió en el <i>medio</i> a través del cual extendieron su propuesta musical, llegando a miles de <i>receptores</i>, quienes <i>reaccionaron</i> (<i>decodificaron</i>) positivamente a dicho estilo. Así, la comunicación entre grupo y auditorio quedó garantizada desde su primer trabajo, lo que es evidente hasta nuestros días, siendo Deep Purple uno de los grupos más longevos en el género, igualando a Black Sabbath.</p> |
| <p>ETAPA NACIMIENTO HEAVY METAL (DÉCADA 1970)</p> | | | | |

| | | | | |
|--|---|--|---|---|
| <p>Black Sabbath (Reino Unido, 1969)</p> | <p>Inicialmente Tony Iommi construyó su sonido con un volumen masivo en sus amplificadores, con lo que lograba obtener el matiz distorsionado en su guitarra eléctrica. Para perfeccionar esta distorsión y para obtener un mayor control en la potencia de su sonido, Iommi incorporó el pedal distorsionador <i>Rotosound Box</i>, combinado con un <i>Rangemaster</i>, un amplificador <i>Laney</i> de 100 watts y su icónica <i>Gibson SG model Special 1965</i>.</p> | <p>En combinación con la guitarra a gran volumen y su característico sonido distorsionado, Iommi se valió de técnicas de composición musical clásicas como <i>el Tritono</i>⁴⁶, con lo que incrementó el poder y tenebrosidad de su sonido. De igual forma, el uso de prótesis en los dedos de la mano izquierda y la tendencia al uso de afinaciones graves aportaron originalidad a su sonido, características prácticamente no exploradas por otros grupos contemporáneos.</p> | <p>Su primer disco, homónimo, de 1970, es con el que se considera que inventaron el heavy metal. Los riffs en la guitarra de Iommi eran algo nuevo y revolucionario. El uso de <i>palm muting</i> y <i>bendings</i> pronunciados fueron técnicas muy populares de Iommi. Las imágenes sonoras y sonidos atmosféricos que representaban ambientes tenebrosos, fueron recursos innovadores que servían como refuerzo a las temáticas de las canciones, referentes al pesimismo, destrucción, desesperanza y al uso de drogas. Los elementos visuales de la portada del disco y el logotipo del grupo también buscaban reforzar el concepto tenebroso que el grupo proyectaba con su sonido.</p> | <p>Podemos adaptar el trabajo de Sabbath al modelo comunicativo de Roman Jakobson, en el que el <i>emisor (función emotiva)</i> a través de su propuesta musical, expone la voluntad activa de comunicar, expresada en contenidos específicos, característicos del disco. El <i>mensaje</i> que Sabbath produjo cumple con las 4 funciones que señala el modelo: <i>función referencial (contexto)</i> en la que encontramos la temática de las canciones y contenidos específicos: "Black Sabbath, N. I. B., The Wizard, etc. En la <i>función poética</i> encontramos los valores constructivos del mensaje, deliberadamente diseñados para provocar una reacción específica. Valores como el sonido distorsionado de la guitarra, la voz de Ozzy Osbourne y el concepto visual del grupo. La <i>función metalingüística (código)</i> del grupo se completa cuando los códigos que emplean son los mismos que utilizan los receptores, siendo estos capaces de decodificar dicho mensaje. La <i>función</i></p> |
|--|---|--|---|---|

⁴⁶ Explicado en el punto 4.2 *Black Sabbath como creadores del Heavy Metal y su impacto socioeconómico y cultural en la música. Perspectiva de sus elementos comunicativos.*

| | | | | |
|--|--|--|--|---|
| | | | | <p><i>fática (canal)</i> se refiere a la existencia del establecimiento de la comunicación entre emisor y receptor, lo que se evidencia con el éxito del grupo en cuanto a la elevada venta de discos y conciertos. Finalmente, la <i>función conativa</i> o del <i>receptor</i> es en la que el conjunto de canciones e información visual del disco llegan al consumidor, quien tiene la habilidad de decodificar y procesar esta información, generando una reacción o efecto.</p> |
|--|--|--|--|---|

ETAPA DE LA NUEVA OLA DE HEAVY METAL BRITANICO (DÉCADA 1980)

| ARTISTA | DISTORSIÓN DE LA GUITARRA | NUEVO SONIDO | HEAVY METAL | MÚSICA Y COMUNICACIÓN |
|--|---|---|---|---|
| <p>Iron Maiden (Reino Unido, 1979)</p> | <p>Como casi todos los grupos importantes de la Nueva Ola, Maiden contaba con dos guitarristas, Dave Murray y Adrian Smith. La combinación de ambos estilos, junto con el potente bajo de Steve Harris, definió el sonido del grupo. En sus inicios Murray usaba una Fender Stratocaster, con 4 amplificadores Marshall de 50watts, un <i>Cry Baby wah-wah</i>,</p> | <p>La originalidad en el sonido de Maiden proviene de la interacción de las dos guitarras y el sonido de cada una. Se ha dicho que la característica del heavy metal de la Nueva Ola radica en la combinación del sonido del heavy metal originario (de los setenta) con la rudeza y rapidez del punk, mezcla que en Iron Maiden se hace presente</p> | <p>Su disco debut homónimo (1980) se considera como el arquetipo del sonido de la Nueva Ola. Iron Maiden integró un poco de la furia del punk, en boga durante los mismos años en que el grupo debutó en Inglaterra, y lo mezcló con el estilo de Black Sabbath y Deep Purple, que influyeron de manera importante en su propuesta. Al igual que sus antecesores, Maiden integró los referentes del heavy metal en la temática de sus canciones e</p> | <p>Al igual que con Sabbath. Podríamos aplicar el modelo e Jakobson para entender el proceso comunicativo en la propuesta musical de Iron Maiden. La <i>función emotiva</i> del grupo y su intención comunicativa está plasmada en su primer disco, con un sonido y contenido bien definidos. El <i>mensaje</i> aquí también cumple sus cuatro funciones; el <i>contexto</i> del disco trabaja los elementos del heavy metal tanto en las canciones como en el sonido y los</p> |

| | | | | |
|--|---|---|--|---|
| | <p>un <i>MXR Distortion Plus</i> y para potenciar aún más su sonido, un <i>FET Power Booster</i> (Dave Murray en Bradley, Tim, 1983) Smith tocaba con una Gibson SG Std. Y el pedal distorsionador <i>Ibanez Tube Screamer</i> (Clem, Brian, 2010) combinado con un potenciador <i>MicroAmp</i>. Además, Dave Murray experimentó con algunas modificaciones para perfeccionar el sonido distorsionado de su guitarra, lo que se aprecia en la pick-up personalizada <i>Super Distortion DP100 DiMarzio</i>.</p> | <p>en la composición de riffs y tempos acelerados. La técnica individual de cada guitarrista también ayudó a forjar el sonido del grupo, como los pronunciados <i>bendings</i> de Smith y el extensivo uso de tremolo⁴⁷ por parte de Murray.</p> | <p>incluso explorando una nueva beta, recuperando temas históricos y mitológicos en sus discos posteriores como las canciones “Prodigal Son”, “The Ides of March”, “Murders in the Rue Morgue”, “The Phantom of the Opera”, etc., cualidad del heavy metal que posteriormente sería ampliamente explotada. La portada del primer disco presenta al personaje ficticio que los acompañaría durante toda su carrera, una especie de zombi llamado <i>Eddie</i> con apariencia agresiva y que en este disco luce como un punk. El sonido que Maiden forjó a partir de este disco sirvió de influencia para los grupos que les siguieron y fortalecieron el heavy metal después del periodo de la Nueva Ola.</p> | <p>referentes visuales. Los valores constructivos del mensaje que contempla la <i>función poética</i> están definidos con el sonido distorsionado de las guitarras y la mezcla de estilos heavy metal/punk. Así mismo, la agresividad visual de la portada y el personaje de Eddie forman parte de dichos valores. La <i>función metalingüística</i> del disco se cumple al contener los códigos específicos del heavy metal y al ser los mismos de los que dispone el <i>receptor</i>, por lo que es capaz de disfrutar y experimentar un efecto positivo al consumir la música del grupo. Al igual que Sabbath, el <i>canal</i> de comunicación entre Maiden y sus seguidores quedó fuertemente establecido desde su primer disco, lo que se ve en la longevidad del grupo.</p> |
|--|---|---|--|---|

⁴⁷ Efecto sonoro que se obtiene al mover repetidamente la barra instalada en el puente de la guitarra eléctrica.

CAPÍTULO 4. LA DISTORSIÓN EN LA GUITARRA ELÉCTRICA COMO UN NUEVO SONIDO QUE SIRVE DE PILAR PARA LA CREACIÓN DEL GÉNERO CONOCIDO COMO HEAVY METAL EN INGLATERRA

Se ha hecho ya una revisión general del origen de la guitarra eléctrica, su evolución y las posibilidades sonoras que con ella se ofrecían. Los avances tecnológicos en el campo de la electrónica del periodo de entreguerras permitieron, entre otras cosas, la producción de amplificadores e instrumentos que con el tiempo fueron convirtiéndose en piezas cada vez más sofisticadas. Así, una vez que los músicos y guitarristas de mediados de los años 50 dominaron el nuevo instrumento y descubrieron sus posibilidades, fue creciendo su demanda por mejorías y cambios en éste, que les permitiera innovar en cuanto a técnica y sonido. Es así como surgieron los primeros distorsionadores en la primera mitad de la década de los 60 como el *Maestro FZ1 Fuzz Tone* de Gibson. De la misma manera, visionarios de la amplificación como Leo Fender y Jim Marshall revolucionaron el diseño y manufactura de los amplificadores para guitarra eléctrica, haciéndolos más potentes y con la capacidad de reproducir un sonido distorsionado a voluntad del guitarrista. Conforme fue avanzando la década de 1960, el sonido distorsionado de la guitarra eléctrica se iba acreditando como el auténtico sonido de la rebeldía y la potencia esenciales del rock, y es en ese contexto que comenzó a florecer en Estados Unidos e Inglaterra la industria de dispositivos electrónicos distorsionadores, que al mismo tiempo ayudaron a definir el sonido de la música popular en uno de sus momentos de mayor auge.

Es así también, como la distorsión de la guitarra eléctrica, con una aplicación y técnica diferentes, cargada de volumen, ayudó a expandir las posibilidades sonoras del rock de los sesenta para crear un nuevo estilo musical, más agresivo, rudo y potente: el Heavy Metal. Para entender el heavy metal, manifestación artística y cultural, debemos hacer una revisión del entorno sociopolítico y cultural en el cual se gestó, es decir, la década de 1970 en Inglaterra. Así mismo, es de suma importancia examinar la historia de los que son considerados los creadores de este nuevo estilo musical, el grupo británico

conocido como Black Sabbath, cuyos integrantes, jóvenes de veintitantos, que en el periodo inicial de formación del grupo, representaban el arquetipo de la juventud británica de aquella época pero también la del mundo entero. Una década de gran agitación para Inglaterra, que quedaría marcada por numerosos cambios tanto en lo político como en lo social y cultural, un periodo de enormes movilizaciones sociales, en donde la juventud, por primera vez se convertía en una fuerza política, crítica de su tiempo, participativa y exigente de sus derechos.

Por ser de interés particular en esta investigación, la revisión de la historia de Black Sabbath y del heavy metal se hará tomando en cuenta los elementos que a la Comunicación atañen y desde los cuales, por ser la música un proceso eminentemente comunicativo, puede realizarse un análisis acorde. Dichos aspectos comunicativos pueden ser visuales (fotografía, portadas de discos, logotipos, gráficos, vestuario y escenografía, etc.), sonoros (guitarra eléctrica distorsionada, excesivo volumen, fuertes baterías, timbres de voz característicos, imágenes sonoras), líricos e ideológicos.

Finalmente, es imprescindible mencionar la etapa de mayor auge internacional del heavy metal, ubicada a principios de la década de 1980, nacida también en Inglaterra y propagada a Estados Unidos y al resto del mundo. La Nueva Ola de Heavy Metal Británico⁴⁸ se considera el mayor momento de la comercialización del metal británico a nivel mundial y a partir del cual, una vez que tocó tierra en el país norteamericano, impulsó fuertemente la creación de nuevas formas de metal estadounidense al grado de convertirse en uno de los estilos de música popular más exitosos, lucrativos y culturalmente sólidos de Estados Unidos. Pero esto no hubiera sido posible, en primer lugar, sin la existencia de los cuatro músicos de la clase obrera de Birmingham, una ciudad industrial en la que además de lluvias, contaminación e industria siderúrgica, el único sonido que dominaba el panorama era el metal golpeando metal, pero el de Sabbath, sería un sonido metálico que los haría pasar a la historia del rock internacional.

⁴⁸ NWOBHM, por sus iniciales en inglés: *New Wave Of British Heavy Metal*.

4.1. Década de los 70. Contexto social y político en Inglaterra en la época del surgimiento del Heavy Metal

Los setenta en Gran Bretaña se dieron en un escenario de efervescencia e inconformidad, llenos de cambios sociales, políticos y culturales tan importantes que definieron el futuro de la nación en varios sentidos. Hay que tomar en cuenta que el mundo todavía se encontraba agitado por las movilizaciones estudiantiles de 1968 y 69 de México, París y de otras partes de Europa. Y aunque la falsa ilusión del “Flower Power” y del “Verano del amor” que había dominado la cultura popular estadounidense de mediados de los sesenta ya había pasado de moda, lo que quedó bien consolidado fue la inconformidad y la protesta, así como la constancia de que el pueblo (principalmente los jóvenes) era capaz de manifestarlas a la menor provocación: “La cultura de la juventud alcanzó su forma más unificada en el periodo 1966-68” (Weinstein, D. 2009, p. 13).

A principios de la década en cuestión, *la guerra fría seguía teniendo efecto en el mundo, el cual vivía permanente atemorizado del surgimiento de un ataque nuclear que destruyera al planeta*, lo que se agravó con la inestabilidad que provocó la incursión militar de los Estados Unidos en Vietnam, una guerra absurda en la que los norteamericanos perdieron no sólo enormes cantidades de dinero (Videowest, 1980)⁴⁹, sino también, injustamente, buena parte de su juventud. Por supuesto que Inglaterra apoyaba a los Estados Unidos, motivo por el que John Lennon se manifestó públicamente en 1969 (Condie, S. 2013). En el aspecto económico, Gran Bretaña comenzaba la década aún con el boom económico de la posguerra y con un gobierno conservador que todavía no mostraba las dificultades y problemáticas que afectarían al país en los años siguientes. Aunque en las ciudades como Londres, el fenómeno de la gentrificación representaba un grave problema para las clases pobres, quienes quedaban sin hogar después de ser desplazados. Bajo el gobierno conservador del primer ministro Edward Heath, e inspirado en el acelerado crecimiento de Alemania, Inglaterra se adhirió a la

⁴⁹ “Estados Unidos gastó 200 billones de dólares, peleando en la guerra de Vietnam”.

Comunidad Económica Europea (Condie, S. 2013), con la esperanza de transformar su economía en una súper potencia mundial.

Los setentas también se caracterizaron por ser la década en la que la inmigración se convirtió en un asunto de suma importancia para el gobierno. Al ser las colonias británicas parte de lo que se conoce como *Commonwealth*⁵⁰, “los habitantes caribeños y de otras procedencias (de dicha mancomunidad) tenían derecho de instalarse en la Gran Bretaña por ser legalmente británicos” (Hobsbawm, E. 1998, p. 279). Esto, aunado a la pésima situación económica y política en las colonias, principalmente las del este del África como Uganda o en otros países como la India, provocaron éxodos de colonos aspirantes a un mejor estilo de vida. Esta situación provocó descontento entre los ingleses y derivó en varias manifestaciones anti inmigrantes. Al sentirse invadidos “los sentimientos anti migrantes se estaban intensificando... [Era] la auténtica voz de la clase trabajadora blanca” según el periodista Dominic Sandbrook (Condie, S. 2012). En un contexto más grave, la migración detonó movimientos más agresivos en ciertos sectores de Inglaterra como Londres y otras ciudades importantes. Gran Bretaña ha sido un país imperialista que siempre ha utilizado la justificación de lo que sus gobiernos bélicos han considerado la supremacía de su raza, para imponer sus intereses y prioridades en las regiones que han invadido. Esto, entre otras problemáticas, ha derivado en el fortalecimiento de un nacionalismo insano, que generalmente se le ha catalogado como xenofobia o racismo.

En este sentido, la creación de partidos de ultra-derecha en Inglaterra durante las décadas de los 50 y 60 da constancia de esta situación, la que sólo se agravaría con las migraciones masivas de africanos durante los años setenta: “... los dos grandes partidos ultras, el primer British National Party (BNP) en 1960 [...] que dos años después protagonizaba los primeros grandes disturbios raciales en Trafalgar Square contra la presencia de inmigrantes afro-asiáticos en Londres” (Shuiv, 2014) y el National Front (NF) “el cual emergió como el primer partido

⁵⁰ Mancomunidad.

mayoritario de extrema derecha del país” (Shuiv, 2014) y que serían los más importantes durante el periodo de agitación racista de los setentas.

Entre los militantes más activos en este tipo de manifestaciones xenófobas estaban los *skinheads*⁵¹, tribus urbanas conocidas por ser extremadamente violentas, de orientación ultra derechista, nazis y promotores del *White Power*⁵². También se les podía ver mezclados con los hooligans o *football boot boys*⁵³, dedicados a incitar la violencia en los estadios de fútbol y que peleaban entre sí, “cada club de fútbol [británico] tenía su propia banda [de hooligans]” (Condie, S. 2012). El fenómeno de los hooligans pronto se convirtió en un verdadero problema social, que aceleró el sentimiento racista, al adherirse a las movilizaciones anti migrantes de los setentas.

Sin embargo, otra parte de la sociedad reaccionó de manera más tolerante e incluso asimilaron sus tradiciones y costumbres como la música reggae de los caribeños. Ante la problemática, el ministro Heath instaló en poco tiempo a los inmigrantes en las zonas suburbanas de las ciudades; “en villas y pueblos a lo largo de Gran Bretaña [y] para 1973, menos de un año después de que habían llegado, casi todos los refugiados ya habían encontrado trabajos permanentes” (Condie, S. 2012). Aunque el fenómeno de la migración es un asunto que generalmente se considera como un severo problema, también ha sido una manera de enriquecer la cultura de los países a los que llegan, al combinar y fundir los referentes de una y otra. Esto es lo que produce ciudades cosmopolitas; manantiales de creatividad en donde brotan las tendencias y las propuestas culturales que rigen el comportamiento de la industria cultural a nivel mundial. Si tomamos en cuenta que “a principios de los años setenta había 7.5 millones de inmigrantes en los países europeos desarrollados” (Hobsbawm, E. 1998, p. 279) se entiende el porqué ciudades como Londres, París, Milán, Nueva York, etc., son

⁵¹ Cabezas rapadas.

⁵² Poder Blanco; movimiento ideológico que apoya, lo que consideran la supremacía de la raza blanca, en detrimento de los negros y otras raza que no encajan en dicho orden. Fuertemente racistas.

⁵³ Chicos con botas del fútbol, porque eran skinheads con su vestimenta típica.

como abanicos culturales que han operado como centros de producción de cultura contemporánea, como en el caso de la música.

En el contexto industrial/obrero de Inglaterra, la década de 1970 fue muy agitada y de grandes transformaciones. Fue durante estos años el fortalecimiento del movimiento sindical de los mineros (aunque para los años ochenta, el implacable neoliberalismo de Thatcher los acabaría), de los transportistas y de los trabajadores de la industria automotriz que, en una muestra de colaboración sin precedentes, se habían unida como nunca las clases trabajadoras de Inglaterra para exigir la garantía de sus derechos y condiciones laborales dignas. Para Edward Heath fue uno de los peores momentos de su carrera y por supuesto de los más amargos para el gobierno británico. La industria minera, específicamente la extracción de carbón, era una de las más importantes en Gran Bretaña durante los años setenta, pero también era uno de los sectores obreros más golpeados y con menos oportunidades.

El impacto de los huelguistas mineros en Gran Bretaña fue tremendo. Desde Birmingham, en donde “miles de trabajadores marcharon sobre la planta Gasboard [...] en un increíble acto de solidaridad para ayudar a los mineros huelguistas a bloquear las entradas” (Hobsbawm, E. 1998, p. 279), hasta Yorkshire⁵⁴, las minas habían parado de trabajar, y con ellos, los camioneros y transportistas responsables de llevar el carbón hacia las plantas eléctricas. Esta fue una inteligente estrategia que el gobierno del ministro E. Heath no pudo superar; “De un lado a otro del país, carros, *minibuses* y autobuses fueron despachados para trasladar a los huelguistas a los puertos [...] y plantas eléctricas. Y de pronto fue muy evidente que las tácticas de los mineros estaban asfixiando el suministro de carbón a las plantas de toda Gran Bretaña” (Sandbrook, D. en Condie, S. 2012). Como resultado, cesó el suministro de energía eléctrica y “más de un millón y medio de gente fue despedida [y también] hubo cortes de energía a escalas masivas” (Chrisopher, A. en Bell, I. 1991). No había alumbrado público y la venta masiva de velas y cerillos pronto agotó las

⁵⁴ Lugar de origen de Arthur Scargill.

reservas. Ante semejante situación, el primer ministro y su gabinete temían que la situación empeorara con el descontento social y subsecuentes amotinamientos a grandes escalas, por lo que la única opción viable era la negociación con los mineros, en la que se firmaron todas sus demandas y se garantizaron las concesiones por parte del gobierno: “La huelga minera de 1972 [fue] la más grande humillación para el gobierno británico que se recuerde” (Sandbrook, D. en Condie, S. 2012). Aunque pienso que la mejor manera de describirlo sería *“la más grande y gloriosa victoria del movimiento minero/obrero británico que se recuerde”*. Pero el periodista Dominic Sandbrook tiene razón; fue humillante para el gobierno porque, si en un principio hubiera reconocido la pésima situación laboral y económica del sector minero, así como su legítima exigencia por el cumplimiento de sus derechos, probablemente el penoso extremo al que fue llevada la sociedad inglesa hubiera podido evitarse.

Este tipo de manifestaciones de inconformidad social fueron fuente de inspiración para la transformación de otros sectores de una sociedad que trataba de entrar en el proceso de modernización. En ese sentido, otro de los aspectos que marcaron la década de los setenta fue la movilización de la población femenina por la igualdad de género y el decreto del “Acta de Discriminación Sexual” en 1976. La inequidad de género en la Gran Bretaña de los setentas era un problema que se agudizaba con la práctica de viejas costumbres, tales como la separación de mujeres y hombres en los *pubs* o bares. En dichos recintos había una sección para mujeres, aislada de la que ocupaban los hombres, y si una mujer solicitaba el servicio en esta última sección, simplemente se le ignoraba o se le negaba. Estas situaciones eran comunes, a pesar de que el sector femenino se involucraba cada vez más en el mundo laboral fuera de casa, de hecho, durante la segunda mitad del siglo XX, como nunca antes se había registrado en Inglaterra.

Pero la desigualdad de género también era la norma en el sector manufacturero e industrial; así, “por cada libra que un hombre ganaba, una mujer obtenía .75 centavos” (Sandbrook, D. en Condie, S. 2012) por hacer exactamente el mismo trabajo. Eventualmente y gracias a su constante lucha, las mujeres

lograron la igualdad en el pago de salarios, e incluso el gobierno decretó la “Ley de Pago Igualitario” “lo que significa que desde 1976, a las mujeres se les debía pagar la misma tarifa que a los hombres” (Sandbrook, D. en Condie, S. 2012) por el mismo tipo de trabajo.

A mediados de la década la situación en el país inglés no parecía mejorar en ningún aspecto. La economía se encontraba en uno de sus peores momentos con la devaluación de la libra esterlina, aumentando el costo de vida a niveles preocupantes. Gran Bretaña estaba tan mal que fue la primera vez que pidió un préstamo al Fondo Monetario Internacional por 2.3 millones de libras esterlinas, durante el gobierno del primer ministro James Callaghan, lo que provocó la indignación y molestia de la clase política (Sandbrook, D. en Condie, S. 2012). La inconformidad brotaba en todas las ciudades y calles de Inglaterra y aunque el año de 1977 era el Jubileo de la reina Elizabeth II y se esperaba que toda el país estuviera celebrando, una gran parte de los ingleses estaban frustrados e insatisfechos con su realidad. Esta etapa de la historia británica está marcada por el surgimiento del movimiento musical y social más agresivo y políticamente activo que ha tenido: el Punk. Este género de música popular emergió de la juventud de la clase baja de Londres, en respuesta al contexto de carencia económica, de empleos y de oportunidades. De alguna manera, el movimiento punk es la continuación de los skinheads de finales de los sesenta, aunque con diferencias importantes. Los punks buscaban ser rebeldes pero no violentos (no el tipo de violencia racista skin), ni mucho menos racistas.

Inicialmente adoptaron elementos de la vestimenta de los skins, por pertenecer a la misma clase social; botas de obrero, pantalón de mezclilla y chamarras conocidas como *bombers* o la típica chamarra obrera *Donkey Jacket*. Sin embargo, los punks procuraban una protesta más profunda, con contenido real y auténtica inconformidad, respetando a los demás, “... mucho de la filosofía hippie fue incorporado a la cosa punk, como libertad, no aceptar un no como respuesta y cambiar la sociedad de mierda en la que vivimos” (Captain Sensible, en Dynner, S. 2007). El punk era como un arte autogestivo que se formaba al

margen de la cultura dominante, es decir, era contracultural. Producía sus propios contenidos y se organizaba en redes de distribución y presentaciones formadas entre los mismos músicos y los fans. Este género “creó una nueva identidad británica, donde los artistas y músicos escribían acerca de su propia experiencia, desde las calles, de sus propias tragedias y esplendores, desde una voz muy británica” (Caroline Coon en Whalley, B. 2012).

El género tuvo su momento de mayor auge cuando los Sex Pistols se hicieron famosos. Este grupo fue el más perseguido y censurado de Inglaterra desde su irrupción en 1976. El líder y cantante John Lydon, mejor conocido en el submundo del punk por su alias *Johnny Rotten*⁵⁵ “era exactamente la clase de figura poética que iba a inspirar a toda una generación de jóvenes” (Caroline Coon en Whalley, B. 2012), con una extraordinaria determinación de contar lo que era la verdadera Inglaterra, la de la clase trabajadora y los barrios pobres.

Considerando la sociedad conservadora y tradicionalista de Gran Bretaña de los setentas, los Sex Pistols, con un sonido estruendoso, potente, rápido y ofensivo, escribían canciones con nombres igual de incendiarios como *Anarchy in the UK*⁵⁶ o letras tan crudas como *Bodies*⁵⁷.

Tal era el panorama inglés que los Sex Pistols describían con sus canciones; era el punk “que le estaba reflejando su fealdad a Gran Bretaña” (Whalley, B. 2012) y por supuesto a nadie le gustó. El concejal Bernard Brook-Partridge, miembro conservador del Greater London Council y presidente del Comité de Artes no pudo dejarlo más claro, cuando le preguntaron acerca del movimiento punk: “Los peores son los Sex Pistols, son la antítesis de la humanidad, y el mundo sería un sitio mejor si ellos no existieran” (Bernard Brook-Partridge, en Temple, J. 2000). Pero los Pistols estaban entregados a su labor y cada día que pasaba engrosaban su ejército de seguidores y los deleitaban con canciones cada vez más explícitas y contestatarias. Y cuando la sociedad

⁵⁵ Juanito Podrido.

⁵⁶ Anarquía en el Reino Unido.

⁵⁷ En el disco debut “Never mind the bollocks”, comercializado en 1977.

británica “decente” pensaba que la juventud punk no podía llegar más lejos, el grupo sacó el segundo sencillo de su disco debut con el nombre *God save the Queen*⁵⁸, la primera vez que un grupo de rock criticaba abiertamente la figura de la Reina y lo que representaba, y que incluso la colocaría en la portada del sencillo. La célebre letra de esta canción indignó a más de la mitad de Inglaterra, empezando por la Reina misma:

God save the Queen

(Dios salve a la reina)

She ain't a human being

(No es un ser humano)

There is no future

(No hay futuro)

In England's dreaming

(En el sueño de Inglaterra)

God save the Queen era “la poesía de la calle, la poesía de una nueva Inglaterra, la poesía contra el *Jubileo de Plata*⁵⁹ (Caroline Coon en Whalley, B. 2012). La canción fue sumamente popular, tanto que, en la lista de popularidad británica *Top 10 Singles*, la casilla del primer lugar apareció en blanco. Nadie se atrevió a imprimir el nombre del grupo o de la canción; “la provocación moral en la que los Sex Pistols se habían rebelado, se estaba poniendo realmente fea” (Whalley, B. 2012). Después de esto el punk se convirtió “para mucha gente [en una] amenaza para nuestro estilo de vida; más grande que el comunismo ruso o que la hiper inflación”⁶⁰. Y entre toda esta efervescencia social y cultural, la

⁵⁸ Dios salve a la Reina.

⁵⁹ Celebración de los 25 años de reinado de Elizabeth II, en 1977.

⁶⁰ Ídem.

agitada Inglaterra enfrentaba otro de sus momentos más delicados con los referéndums de independencia de Escocia y Gales respectivamente. Como ya se mencionó en el capítulo 2 de esta investigación, Escocia y el sur de Gran Bretaña siempre han tenido diferencias culturales y de identidad; basta tener en cuenta que la tierra escocesa era un país independiente antes de la colonización inglesa. Debido a esto, siempre han existido dificultades en el entendimiento de las relaciones de norteños y sureños. Así, los referéndums eran intentos de independencia, deseada por los escoceses en busca de su propia identidad, valores y referentes culturales. Sin embargo, resulta insólito el desenlace del referendo de 1978, cuando el día de la votación un tercio de los escoceses no asistió a las casillas, y no se logró el 40% de la votación requerida para la entrega de su independencia (Sandbrook, D. en Condie, S. 2012). En Gales, una situación muy diferente definió el destino de la región, ya que la votación fue a favor de su dependencia al Reino Unido, en un promedio 4 a 1 (Sandbrook, D. en Condie, S. 2012).

Tal era el contexto social, político y cultural de la Inglaterra de la década de 1970, años que vieron grandes transformaciones y que muchas dejarían cambios permanentes, para bien o para mal. El heavy metal nació en el centro de este decenio convulso, entre la juventud del sector trabajador de las Tierras Medias de Gran Bretaña, y de los pedazos que quedaron de la década pasada, la del amor, paz y optimismo, para encontrarse con la fuerte realidad de un entorno pesimista, sin futuro, contaminado y lleno de ira e inconformidad. Black Sabbath fue la consecuencia lógica de semejante entorno, y su obra, la música que cambiaría el orden y la historia de la música popular contemporánea de Inglaterra primero, y después, del mundo. Los orígenes de los creadores del heavy metal se revisarán en el próximo apartado.

4.2. Black Sabbath como creadores del Heavy Metal y su impacto socioeconómico y cultural en la música. Perspectiva de sus elementos comunicativos

A finales de la década de los sesenta hubo un rompimiento en la cultura popular dominante, es decir, la estadounidense y la británica, que marcó cambios irreversibles en dichas sociedades, principalmente en la música. Súbitamente, la década que se caracterizaba por priorizar el amor, la paz y la libertad de expresión sin límites como valores universales, se enfrentó a un fenómeno social más impactante y que no pudo superar. De pronto, como ya se ha descrito en el apartado anterior, la juventud se topó con la *realidad*, la de la violencia e inseguridad, la de la represión de los gobiernos y la inequidad, la del futuro incierto y enfermedades, la de la contaminación y la destrucción, la de gobiernos autoritarios y capitalistas, etc., Los setentas fueron el inicio de una época que no soñaba como la anterior, que se drogaba para incrementar su felicidad o para experimentar nuevas sensaciones, sino para escapar de su frustrante realidad. La ideología de la juventud se fragmentó y pasó a un nivel de mayor agresividad y pesimismo, aunque continuaba rebelde.

Este rompimiento entre décadas fue tristemente representado, entre otros sucesos relevantes, con la tragedia de Altamont, al norte de California, en diciembre de 1969. Altamont fue otro festival de rock masivo a la manera del Woodstock en el que se registró por primera vez un acto violento durante la presentación de Los Rolling Stones, y que culminó con el asesinato de un *fan*; “Mick Jagger tuvo que detener a la mitad la canción *Sympathy for the devil* cuando la violencia se suscitó entre la multitud” (Rosen, S. 2011, p. 1930). La utopía de convivencia pacífica y de comunidad que proponía Woodstock, quedó oscurecida en el festival de Altamont por “la distopía de violencia machista [que ejemplificó] la polaridad de la cultura de [finales] de los sesentas” (Weinstein, D. 2000, p. 101). Se supo después que el asesino fue un miembro de la banda de motociclistas conocida como “Hell Angels”, conocidos en California por su agresividad y por su

fama de delincuentes. Los Stones los habían contratado como guardaespaldas durante su estancia en el festival.

Así mismo, la prematura muerte de íconos hippies como Hendrix y Janis Joplin fueron sucesos de los que el movimiento contracultural de los sesentas no se recuperó. Por otro lado, el rechazo de la juventud a la falacia de la felicidad y a la ideología del amor y paz que pregonaban los hippies fue modificando su forma de pensar y de actuar.

Los más involucrados en esta nueva forma de pensar fueron los jóvenes de la clase trabajadora, para los que debido a sus circunstancias sociales y económicas, nunca hubo un verano del amor o de paz. En realidad, el movimiento hippie fue principalmente de jóvenes de clase media, que en su mayoría asistían a las universidades o tenían algún tipo de educación por encima del promedio, por lo cual, eran conscientes y críticos de la realidad en la que vivían. Los jóvenes obreros o hijos de obreros estaban más preocupados por sobrevivir o por escapar de su entorno lo más rápido posible, por lo que nunca creyeron aquello de la hermandad bajo el cobijo del amor y paz.

Deena Weinstein lo pone en términos muy claros: “La subcultura del Heavy Metal emergió de entre los restos de la contracultura de los sesenta” (Weinstein, D. 2000, p. 107). Fue en este sector juvenil en donde se dio el heavy metal, una subcultura no sólo al margen de la cultura tradicional predominante, sino también al margen de otras contemporáneas. La subcultura no va más allá de la representación simbólica de sus conceptos, sin acción ni involucramiento en el contexto social; en cambio la contracultura “se caracteriza por la elaboración de instituciones alternativas (prensa marginal, comunas, cooperativas, etc.) llegando a la toma de acciones más drásticas como manifestaciones públicas, exigencia de derechos y crítica al aparato de gobierno. Los casos de los movimientos sociales juveniles del 68 e diferentes países fueron claros ejemplos. En primer lugar, se debe comprender en términos muy generales lo que es *cultura* para ubicar el espacio de la subcultura dentro de ella. De acuerdo al filósofo José Ferrater Mora, “la cultura es el mundo propio del hombre” (Ferrater, M. 1964, p.

391). Bajo la concepción de la corriente filosófica del siglo XIX “los objetos de la cultura son (...) objetos formados – o transformados- por el espíritu. (Aunque) pueden ser también, y son en la mayor parte de los casos objetos no representados a través de una entidad natural: mitos, leyendas, creencias religiosas, organizaciones políticas, ideas científicas, prácticas morales, costumbres, etc.... toda esta gran cantidad de objetos... constituyen el mundo de la cultura” (Ferrater, M. 1964, p. 390). Por supuesto, la música forma parte de dichos objetos. En una sociedad, existen los objetos dominantes a los que la mayoría se subordina, pero también existen los sectores o grupos sociales que, no conformes o insatisfechos con aquellos, se repliegan y generan sus propios referentes culturales, al margen pero sin tomar acciones en contra de los dominantes. Al pertenecer a una sociedad organizada en clases o niveles sociales, la subcultura “negocia y expone sus propias respuestas subculturales distintivas y especialmente simbólicas” (O’Sullivan, citado por Contreras, S. 2011, p. 358), con lo que busca ganar espacios culturales para sus miembros, pero al margen de los tradicionales. Considerando lo anterior, el heavy metal puede definirse como una subcultura, porque, retomando la idea de la pasividad de la subcultura, “los miembros de subcultura *metalera* no tienen el sentido de sí mismos como actores políticos en la forma en la que los Punks lo hicieron” (Weinstein, D. 2000, p. 115). Aunque los miembros de la subcultura tienen opiniones, ideas y pensamientos respecto a la cultura dominante, generalmente los expresa dentro de los confines de su entorno. En este sentido, nunca se ha sabido de una movilización social de grupos de la subcultura del heavy metal a la manera en que típicamente se dieron las del rock de la Contracultura o las de los punks ingleses de los años setentas. Por ello, Weinstein opina que en la subcultura la oposición es menos articulada, quedando en formas simbólicas de resistencia.

De esta manera, tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña, los grupos juveniles de la clase trabajadora adoptaron el cabello largo de los hippies, el consumo de drogas y el estilo de rock psicodélico pero desde su propia percepción, es decir, “preservaron su tradicional machismo y su romance con el

poder físico, personificado por la imagen de las bandas de motociclistas proscritos” (Weinstein, D. 2000, p. 100). En el ámbito musical, el rock hippie y psicodélico utilizaba cada vez más volumen y el sonido de la guitarra, gracias a los avances en el campo de la electrónica y al creciente mercado de dispositivos distorsionadores y amplificadores, era más pesado. Pronto, estos elementos se fueron uniendo para darle identidad a una nueva forma de expresión artística, para un nuevo grupo social. Los personajes representativos de esta clase social, responsables de crear el nuevo movimiento musical que trascendería a las dimensiones social y cultural conocido como heavy metal fueron Black Sabbath.

Este grupo de rock que emergió en el entorno social post-hippie, específicamente en Birmingham, ciudad industrial localizada en la región británica conocida como las Tierras Medias, debuta con su disco homónimo comercializado en 1970. El grupo tenía la clásica estructura de los de la década anterior, incluso un poco más sencilla; un baterista (Bill Ward), un bajista (Geezer Butler), un guitarrista (Tony Iommy) y un cantante (Ozzy Osbourne). Todos de la misma zona de Birmingham, de Aston (Mortimer y Hanly, 1998), compartían el entusiasmo por el rock y por encontrar una salida al futuro obrero que les esperaba, dadas las pocas oportunidades que la ciudad británica les ofrecía; “un pueblo manufacturero desmoronándose, tratando de sobrevivir en una era en la que Europa ya no podía enorgullecerse de su industria” (Christe, I. 2010, p. 1). Además, como se ha revisado en el apartado anterior, la crisis económica de Inglaterra, sus huelgas y su clase trabajadora abandonada, generaron un grave contexto de desempleo y sin oportunidades. En este sentido, el heavy metal, en la personificación de los cuatro músicos de Sabbath, “... era una respuesta al colapso de la cultura juvenil de los sesenta [pero también] una respuesta a la marginación cultural de la clase trabajadora” (Weinstein, D. 2000, p. 114), es decir, lo que parecía ser la única vía para poder realizar sus inquietudes.

Lo que hizo diferente al estilo de Sabbath del resto de las propuestas contemporáneas, fue la originalidad de su sonido, de la estructura de sus canciones, de su contenido lírico y del concepto general del grupo. Black Sabbath

trabajaba en sus canciones temas oscuros, de ambientes lúgubres y aterradores, de muerte, contaminación y egoísmo. Era una especie de llamada de auxilio, a las sociedades del mundo, particularmente la inglesa, ante la vertiginosa caída de la humanidad a un abismo de miseria, indiferencia y decadencia; “el diablo ahora ha tomado el control, la gente no puede arreglar sus diferencias, no hay igualdad” (Geezer, B. en blacksabbath.com, 2015). Así, el grupo “buscó temas como la guerra, el caos social, lo sobrenatural, lo del más allá y del eterno conflicto entre el bien y el mal” (www.blacksabbath.com, 2015). Todo esto, incorporado a un estilo sonoro tétrico, con ambientaciones sombrías y una portada que parecía una escena extraída de un filme de terror. Los años del *flower power* seguían frescos en la memoria colectiva, y la gente seguía tarareando las melodías nostálgicas y armoniosas del pop sesentero. Sabbath aplastó esto, de la noche a la mañana, con un sonido que parecía brotar del foso más profundo del inframundo, entonando frases como “*What is this that stands before me? / Satan’s sitting there / He is smiling / watches those flames get higher and higher*”⁶¹ en la canción “que fue esencial [para] el nuevo comienzo de la banda y fundamental para todo el heavy metal desde entonces” (Christe, I. 2010, p. 2). O de crímenes de guerra como la clásica ‘War Pigs’: “*In the fields the bodies burning / As the war machine keeps turning / Death and hatred to mankind / Poisoning their brainwashed minds / Politicians hide themselves away / They only started the war / Why should they go out to fight / They leave that all to the poor*”⁶². Era la manera en la que el grupo buscaba desencajar del orden tradicional de las cosas, de mostrar su desprecio ante lo establecido y lo estático, de revolucionar, de alterar, de provocar algo.

Ozzy Osbourne, el cantante del grupo, declaró apasionadamente lo que en esos días los llevó a producir este tipo de música: “En 1969 todo era *flower power* ¿sabes? ‘*Si vas a San Francisco... asegúrate de usar una flor en tu cabello*’... pero nosotros venimos de Birmingham, Aston Birmingham, en donde había

⁶¹ “¿Qué es esto que permanece frente a mí? / Satán está sentado ahí / Está sonriendo / observa aquellas flamas haciéndose cada vez más altas. Canción “Black Sabbath, del disco homónimo de 1970.

⁶² En los campos los cuerpos quemándose / Mientras la máquina de guerra sigue girando / Muerte y odio para la humanidad / Envenenando sus mentes lavadas / Los políticos se esconden / Ellos han empezado la guerra / Porqué habrían de salir a luchar / Se lo dejan todo a los pobres. Canción del disco Black Sabbath, 1970.

contaminación, lluvia y miseria... ¡al carajo con esa maldita mierda!... Así que empezamos a escribir música de miedo; y gracias a Dios, ¡aquello despegó!” (Staple, J. 2014). Y es que seguramente resultaba difícil encontrar el lado luminoso en una de las ciudades más bombardeadas durante la Segunda Guerra Mundial, en una generación que nació y creció viendo los escombros de su ciudad. Es un hecho que la ciudad en donde brotó inicialmente todo el heavy metal del mundo fue Birmingham: Judas Priest, Robert Plant (Led Zepellin), Diamond Head, Glenn Hughes (Deep Purple, Black Sabbath), Napalm Death, Godflesh, etc., todos ellos precursores de dicho estilo. En este sentido, Olav Wyper, el primer ejecutivo que firmó a Black Sabbath para grabar su disco debut con la compañía *Vertigo*, opinó en una entrevista que a principios de los 70 “había numerosas revistas de heavy metal [...] y todas eran de la región de las Tierras Medias. Ciertamente ahí había un fuerte movimiento de heavy metal, que se esparció hacia el resto del Reino Unido” (Wyper, O. en Popoff, M. 2011, p. 7).

El sonido característico de Sabbath proviene del masivo y distorsionado volumen de su guitarrista *Tony Iommi* y sus poderosos amplificadores, en combinación con el denso bajo de Geezer y la ensordecedora batería de Bill Ward, que en sintonía, formaban el fondo perfecto para la aguda voz de Ozzy. En un principio, es decir, todavía a finales de los sesenta y antes de grabar su primer sencillo, Sabbath estaba influenciado por los grupos más importantes del momento como Led Zeppelin, Rolling Stones y Los Beatles, por lo que practicaban el blues y la corriente psicodélica e incluso algunos críticos han resaltado influencias jazzísticas de algunas canciones en la etapa comercialmente activa del grupo. Pero una vez fusionados, comenzaron a experimentar sonidos, estilos y propuestas hasta encontrar lo que poco tiempo después se denominaría heavy metal y que ellos han definido como “*canciones basadas en riffs de guitarras, volumen extremo y temas demoniacos y oscuros con las que [el grupo] encarnó los aspectos claves de la estética del heavy metal*” (ww.blaksabbath, 2015). En este sentido, uno de los elementos que contribuyó a definir el característico sonido del grupo surgió del guitarrista, quien al cortarse accidentalmente la punta de los dedos de la mano derecha en su trabajo como obrero, consiguió unas prótesis

plásticas, que al tocar la guitarra, producía un sonido peculiar y distintivo. Esto lo obligó a afinar su guitarra en tonos más bajos para hacer la digitación más sencilla⁶³ y basar su técnica en los *power chords* (DiPerna, A, 2001). Asimismo, los *riffs*⁶⁴ que tocaba en su guitarra eran de gran originalidad, algo que no era común en el mercado musical aún. En el contexto comunicativo del heavy metal, los riffs son la materia prima en la composición de una canción, y están subordinados al concepto o mensaje de esta, es decir, “la significación lingüística del metal se puede transformar y disolver por completo en el sonido, [así] la letra termina por influir al sonido” (Miyamoto, G. 2011, p. 126), aunque también el proceso puede realizarse en un orden inverso, y que el sonido sea el que inspire un concepto particular.

El volumen era importante para Iommi, ya que al excederse lograba conseguir el sonido distorsionado y estridente que lo caracterizó, así, cumplía con una de las reglas del heavy metal que la socióloga Deena Weinstein analizó en su libro: “Un estándar básico es el nivel de decibeles en la música. El volumen es valorado como un fin en sí mismo” (Weinstein, D. 2000, p. 122), pero también el matiz sonoro que define al heavy metal, un matiz distorsionado que imprime fuerza y poder a lo que se toca, es decir, “la fuente del término pesado [heavy] en el heavy metal [...] como resultado de la amplificación masiva de la música y de las propiedades del sonido” (Weinstein, D. 2000, p. 122), propiedades que el guitarrista obtuvo del uso de amplificadores, pedales distorsionadores y de su guitarra eléctrica, y que a falta de cualquiera de estos elementos, hubiera sido imposible la generación de un sonido como el que se ha descrito. En una revisión un tanto negativa que hizo el célebre crítico de música rock Lester Bangs⁶⁵ del disco “Master of Reality”, el tercero de Black Sabbath, hace una excelente descripción de su sonido, desde donde podemos comprender un poco más su originalidad: “la gruesa, laboriosa y casi arrítmica cortina de sonido de acero, por el que el grupo

⁶³ Al afinar las cuerdas en tonos más bajos, estas pierden tensión y se hacen más suaves al presionarlas sobre el diapasón de la guitarra, además de hacer más grave su sonido.

⁶⁴ Fragmentos musicales que constituyen la base de una canción y en torno a los cuales se desarrolla un tema completo. Es la unidad mínima de una canción.

⁶⁵ Era conocida su aversión por el heavy metal y Black Sabbath, entre otros.

es celebrado e injuriado” (Bangs, L. 1971); Sabbath estaba en la búsqueda de un sonido *ad hoc* a la perspectiva de la realidad en la que vivían y a su mensaje, así, “orientaron su sonido y su mensaje a las demandas de la entonces emergente generación post-sesentas, una época en la que los grupos eran más introspectivos, emocionalmente deprimidos, pero más sofisticados que los rockeros de la década anterior” (Houghton, M. 1975). Así que su experimentación los llevó a forjar un sonido desconocido, que en aquellos años el periodista Mick Houghton describió como un “rugido metálico y quebradizo, [que] correspondía a las visiones del infierno [...] que evocaban” (Houghton, M. 1975).

La técnica de composición de la que se valió Iommi para producir su macabro sonido data de la edad media y se conoce como *La Nota del Diablo*, *El Tritono* o por su nombre en latín *Diabolus in musica*. En composición musical, es el intervalo conocido como de 4ta aumentada o 5ta disminuida y que al ser tocado por un órgano o un instrumento de cuerdas, produce un sonido desagradable, tenso, que incomodaba a la gente. Pronto, la Iglesia le encontró utilidad al acorde diabólico y señaló que siempre que sonara dicho acorde, el Diablo se estaba manifestando. De esta manera, la nota del diablo quedó terminante prohibida a los músicos y sólo se permitía de manera discrecional, en momentos en que las Iglesia necesitaba amedrentar a sus fieles y recordarles el buen camino; y el heavy metal ha hecho del tritono un recurso básico en solos de guitarra y riffs, justo como en el inicio de Black Sabbath. En este sentido, el profesor de Música John Deathridge del King’s College de Londres, resalta el poder comunicativo del tono diabólico y su uso: “... el tritono ha sido vinculado constantemente a lo maligno... en la teología medieval tenían que representar de alguna manera al diablo. O si alguien en la iglesia católica romana deseaba retratar la crucifixión, hacía uso de esa nota” (Deathridge, J. citado en Rohrer, F. 2010).

Entre dichos recursos, la característica fórmula de Sabbath consistía en la aguda de voz de Ozzy emergiendo del espeso, grave, distorsionado y titánico sonido creado por Iommi, Butler y Ward, así entre más agudos los gritos de Ozzy, más grave y profunda la música; “Ozzy perforaba la pesadez detrás de él con su

gemido enfadado, [...] mientras la banda afinaba más bajo, Ozzy cantaba más alto” (Christe, I. 2010, p. 3). Los grupos contemporáneos de Black Sabbath trabajaban conceptos diferentes y con una orientación más comercial; Led Zepellin se basaba primordialmente en el blues y en las estructuras elementales del rock and roll de los 50. Así mismo, Deep Purple, también de fuertes raíces de blues, aunque con un sonido más pesado, apuntaba a un mercado más comercial con temas y conceptos más convencionales. En este sentido, personalmente pienso que el debate que se ha generado respecto a quiénes son los legítimos creadores del sonido heavy metal queda resuelto al darle el crédito a Sabbath. Y es que el heavy metal no es únicamente sonido, sino una propuesta artística, ideológica, con códigos visuales, gráficos y de contenidos específicos, que las otras bandas mencionadas no tomaban en cuenta. Incluso, en el contexto de los códigos llevados al extremo, el heavy metal es un estilo de vida. Tony Iommi señaló la diferencia entre su grupo y los contemporáneos al declarar que “Zepellin era una banda de rock, era un juego completamente diferente. Ellos eran como una banda de blues/rock [...] nosotros éramos una banda de chicos pobres, una banda de la clase trabajadora” (Rosen, S. 2008), con esto, haciendo la conexión entre la clase social, rudeza, realismo, inconformidad, ira y el heavy metal como el medio natural para expresarlos.

Ya se ha mencionado que el sonido del Black Sabbath, ha sido deliberadamente diseñado en la búsqueda de la representación de un concepto específico o como refuerzo del mismo, lo que habla de un proceso comunicativo, a través del cual se busca expresar un mensaje concreto. Al hacer uso de sonidos atmosféricos, lúgubres y poco comunes, los músicos buscaban despertar en su auditorio sentimientos de miedo y turbación. Es decir, hicieron uso del recurso de las “imágenes sonoras”, uno de los elementos semióticos que integran los procesos de comunicación, para lograr un efecto particular. En este sentido, resulta puntual la afirmación del filósofo Charles S. Peirce respecto al estudio de toda manifestación cultural: “La cultura puede ser enteramente estudiada bajo un punto de vista semiótico” (Sanders, Peirce, C. citado en Miyamoto, G. 2011, p. 16), incluyendo la música. De esta manera, considerando el contexto creativo de

Sabbath, la propuesta que inventaron era “definitivamente oscuro y tenebroso, [y] si lees las letras de las canciones, hay un particular tipo de atmósfera [...] que va realmente bien con los riffs y la música” (Neil Murray en “Black Sabbath, Up, Close and Personal”, 2007). Con esto se confirma lo antes mencionado; que el heavy metal, estilo musical con características y contenidos propios, como todo movimiento cultural o contracultural, se compone de códigos que lo construyen y definen.

Se consideran códigos a todo tipo de manifestación relacionada con el movimiento de la subcultura del heavy metal, como el sonoro, el visual, el lírico, el verbal o ideológico, es decir, los referentes que se usan para identificarse como parte de ese grupo en específico. Deena Weinstein, socióloga experta en heavy metal define los códigos como “emblemas, íconos, rituales y símbolos” (Weinstein, D. 2000, p.121) que distinguen perfectamente al auditorio *metalero* de otros, porque una subcultura como esta se define y mantiene unidos a sus miembros “sobre la base de objetos y prácticas bien específicas” (Weinstein, D. 2000, p. 121) representadas en dichos códigos, que además son únicos. En este sentido, agrega que “la música es el emblema maestro de la subcultura del heavy metal (...) es una función de los estilos de vida de un grupo de jóvenes, por lo que debe ser consistente con dicho estilos de vida” (Weinstein, D. 2000, p.99). Es decir, todo gira en torno a la música y es sólo a partir de ella que brotan todas las dinámicas sociales ligadas a esta subcultura.

Así, el sonido de la música, las letras de las canciones y su significado, los elementos visuales de las portadas de discos, diseños de escenario, vestimenta de los músicos, etc., son códigos que otorgan identidad al movimiento musical y que a su vez, son los elementos comunicativos que sirven para entenderlo. En ese sentido, el especialista Gerd Bayer ofrece una definición muy precisa al afirmar que los códigos “permiten a uno reconocer y crear algo que pertenece [a un género en particular]... [Y] entre las reglas que gobiernan [el tipo de] sonido se encuentran las restricciones en el tipo de instrumentos... por ejemplo, guitarras eléctricas tocadas a través de ciertos efectos sonoros [como la distorsión]... y

convenciones visuales que incluyen ciertos esquemas de color, expresiones faciales y estilos de peinado” (Bayer, G. 2009, p. 20).

Considerando lo anterior, y recurriendo al modelo de comunicación de David K. Berlo para ilustrar mi planteamiento de que el heavy metal opera como un proceso comunicativo, analizaré la canción “Children of the grave”⁶⁶ de Black Sabbath. La *fuentes* es el grupo, cuya función está determinada por “un objetivo y una razón para ponerse en comunicación” (K. Berlo, D. 1984, p. 18). Su objetivo es comunicar una opinión o punto de vista acerca de lo que consideran un futuro poco prometedor para los niños de su tiempo, dadas las circunstancias tan adversas en las que han nacido. Esta opinión es el *mensaje*, que en este caso particular, tiene la forma de canción. La pieza busca la reflexión acerca del valor que tienen las generaciones más jóvenes, de la difícil situación en la que viven durante los años 70 y del incierto futuro que les espera si no toman las medidas necesarias para revertir dicho contexto. El grupo expresa su consternación ante la indiferencia de las sociedades y los gobiernos que anteponen los intereses económicos y expansionistas como en Inglaterra o Estados Unidos, en detrimento del bienestar de la población y sus posibilidades de una mejor vida, especialmente los niños; representación del futuro. En este sentido, la estrofa inicial es muy directa: *Revolution in their minds / the children start to march / against the world which they have to live in.*⁶⁷ De manera esperanzadora, la letra continúa: *They will fight the world until they have won / and love comes flowing through*⁶⁸. Siguiendo con su visión pesimista, provocada por la realidad política y social del momento, Sabbath escribió: *Must the world live in the shadow of atomic fear?*⁶⁹ Denotando el contexto en el que se vivió durante la Guerra Fría; entre miedo, inseguridad y la incertidumbre de un futuro. Así, respecto a los niños, se hacen la interrogante: *can they win the fight for peace or will they disappear?*⁷⁰.

⁶⁶ “Niños de la tumba” del tercer disco “Master of Reality” (1971).

⁶⁷ Con la Revolución en sus mentes / los niños comienzan a marchar / en contra del mundo en el cual tienen que vivir.

⁶⁸ Ellos lucharán contra el mundo hasta que hayan ganado / y el amor llegue fluyendo.

⁶⁹ ¿Debe el mundo vivir a la sombra del miedo atómico?

⁷⁰ ¿Podrán ganar la lucha por la paz o desaparecerán?

Al final de la pieza, el desalentador pronóstico de Sabbath: *So you children of the world, listen to what I say / if you want a better place to live in / spread the words today / Show the world that love / is still the life you must embrace / Or you children of today / are children of the grave.*⁷¹ Berlo expresa que los mensajes son ideas traducidas en un código simbólico, como es el lenguaje (K. Berlo, D. 1984). En el caso de la canción que se analiza, existen dos tipos de lenguaje: el musical y el verbal, y ambos convergen para crear la idea central del mensaje, que es despertar la conciencia de las sociedades acerca de la situación de la niñez y de la importancia de garantizar un mundo mejor, para ellos y la humanidad en general.

Tomando en cuenta las tres partes del mensaje que contempla David Berlo, la canción referida se compone de un *código*, porque la letra (palabras, oraciones) y la estructura musical (notas, acordes, sonidos) son los símbolos que componen el mensaje; “La música es un código; posee un vocabulario, las notas y tiene una sintaxis: los procedimientos que combinan las notas en una estructura que habrá de tener un sentido para quien escucha” (K. Berlo, D. 1984, p. 33). La música y la letra hacen una combinación de códigos: una idea principal (traducida posteriormente en palabras y combinación de notas musicales, es decir, en un mensaje *físico*), lenguaje musical y lenguaje verbal. En este sentido, el sonido distorsionado de la guitarra también puede considerarse como un código que se utiliza para enfatizar el mensaje y que además, es característico del género heavy metal. El sonido de Black Sabbath, particularmente en la guitarra de Tony Iommy, buscaba la construcción del código específico que define por antonomasia al heavy metal; poder, fuerza y agresividad a través del exceso de volumen y la obtención de un matiz sonoro específico, es decir, la distorsión.

Para obtener su sonido, Iommy usó inicialmente una guitarra Gibson modelo SG Special 1965, combinada con amplificadores Laney de 100 watts (también fabricados en Birmingham) con lo que produjo “la principal voz

⁷¹ Así que, niños del mundo, escuchen lo que digo / si quieren un mejor lugar en donde vivir / difundan las palabras hoy / muestren al mundo que el amor / sigue siendo la vida que deben abrazar / O ustedes, niños de hoy / son los niños de la tumba.

instrumental del Sabbath inicial” (Gress, J. 2014). En cuanto a los pedales, Iommy dijo en entrevista: “para realce de agudos usaba un *Rangemaster*, que ha sido rediseñado por mis técnicos. [También] usé un *wah-wah*⁷², un *Rotosound Box*⁷³ [y] para algunos de los solos utilicé un amplificador Fender” (Tony Iommy en Gress, J. 2014). Así, “la extraña voz de Ozzy Osbourne, los siniestros tonos de guitarra de Tony Iommy y las letras pesimistas de Geezer Butler se alinearon para formar un carácter distintivo” (Hadusek, J. 2013).

Profundizando un poco más en los códigos del heavy metal, entre los más importantes se encuentra el lírico (verbal) el cual, como ya se ha mencionado en la propuesta de Black Sabbath, trata aspectos humanos, políticos, morales y pesimistas. El cuarteto de Birmingham “eran espíritus enfadados expresando un horrible y realista punto de vista, con el cual el auditorio podía relacionarse” (Hadusek, J. 2013). El punto de vista de jóvenes desempleados y decepcionados que encontraron su catarsis en la música, así como el vehículo apropiado para comunicar sus inquietudes y la visión de su entorno. Un entorno en donde Ozzy vio cómo algunos de los obreros caían muertos en sus máquinas (Bronson, H. 1972), en donde “todos dicen que tienes que cortarte el cabello y obtener un buen trabajo... ¿para qué? ¿Para que puedan exprimerte? Están tras tus huesos, obteniendo toda tu energía, cuando podría ser utilizada en algo mucho mejor” (Ozzy O. citado en Bronson, H. 1972).

El código de la vestimenta, que comunica un mensaje visual que indica el estrato social o clase a la que se pertenece, era un elemento importante en la definición del heavy metal, así, como ya se ha mencionado, al nacer Sabbath en la transición entre la década de los 60 y la de los 70, adoptaron algunos rasgos de la estética popular anterior como el cabello largo, aunque bajo una significación diferente; éste “simbolizaba el odio, la ira y el desencanto de una generación que aparentemente nunca se sintió como en casa” (Rahman, N. 2006). Así, estos rasgos fueron combinados con los elementos de la clase social a la que

⁷² Nombre onomatopéyico que se le da al pedal que permite que la guitarra produzca dicho efecto sonoro. Y que en castellano suena como *gua-gua*.

⁷³ Un pedal distorsionador de guitarra eléctrica.

pertenecían; pantalones y chamarras de mezclilla (material resistente y económico con el que se fabricaba la ropa de trabajo) “playeras negras, botas y chamarras de cuero negro” (Weinstein, D. 2000, p.127). En la etapa del nacimiento de Black Sabbath estos códigos aún se estaban formando y todavía no alcanzaban los niveles masivos que lograrían unos años después, con la etapa conocida como la Nueva Ola de Heavy Metal Británico. Sin embargo, dichos códigos, ya empezaban a manifestarse.

En cuanto al *contenido*, Berlo afirma que es “el material del mensaje (que es) seleccionado por la fuente para expresar su propósito” (K. Berlo, D. 1984, p. 34). En la canción que se analiza, su contenido es el contexto que el grupo describe, la información que proporcionan (contexto de la Guerra Fría, sociedades indolentes, indiferencia por la niñez y su futuro, etc.) y las afirmaciones de un mundo sin niños, es decir, un mundo sin futuro.

Finalmente, en base a la definición que elabora David Berlo sobre el *tratamiento* del mensaje, la forma en que Black Sabbath lo emite es tocando y grabando la canción, que a su vez, incluye los códigos (lenguajes) y el contenido (de lo que está hablando) través de los lenguajes musical y verbal (códigos) en forma de canción de heavy metal. Esto es congruente porque “las formas en que la fuente elige encodificar su mensaje, (es) seleccionando ciertos elementos del código y del contenido, (es decir, tomando decisiones) en cuanto a la forma de emitirlo” (K. Berlo, D. 1984, p. 35). El medio o *canal*, de la misma forma que se consideró anteriormente en el modelo laswelliano, es el vehículo del mensaje, es decir, el disco o el concierto, en los que se da la retroalimentación de la comunicación. Esta se ve en las ventas de discos y con la simple asistencia de los fans a los conciertos.

En cuanto al *receptor* del mensaje, este posee los referentes y elementos necesarios para poder decodificar lo que el emisor le comunica. Depende de sus recursos culturales y comunicativos (ver, escuchar, leer, reflexionar) para comprender lo que se le está comunicando. Los *fans* de Black Sabbath comparten muchos de los valores culturales que el grupo expresa en sus canciones, ya que

ellos también viven y sienten la realidad que el grupo describe en la canción "Children of the grave". De igual forma, reconocen los códigos sonoros que caracterizan el estilo del grupo. En este sentido, "podemos referirnos al receptor (público de Sabbath) en términos de su cultura y de sus situación dentro de un *sistema social*. Su propio *status* social, los componentes de su grupo, sus formas habituales de conducta..." (K. Berlo, D. 1984, p. 30). El receptor pertenece al grupo social identificado por ciertas convenciones visuales como el cabello largo, ropa típica de obrero (haciendo énfasis en la clase social a la que pertenecen/identidad) y prácticas como la asistencia a conciertos, reuniones o fiestas en las que la dinámica central es la escucha de los discos de los grupos *metaleros* en boga, etc. Es en estos términos en los que el receptor es capaz de traducir los mensajes del grupo.

El impacto que el heavy metal tuvo en la sociedad de la gran Bretaña de los setenta no tardó en hacerse notar. Grupos ingleses de rock como Los Beatles, Los Rolling Stones y The Who ya habían abierto un mercado que dejó claro a la industria cultural que era una beta sumamente explotable, capaz de producir enormes dividendos, con una inversión relativamente menor. Así que los capitalistas de la música se encontraban buscando talentos y propuestas en cada esquina de Inglaterra y Estados Unidos. Para la década de los setenta, el rock y los referentes culturales en torno a él ya representaban un arquetipo social y un rol aspiracional. De esta manera, jóvenes entusiastas como Black Sabbath, influenciados por sus contemporáneos se iniciaban en la música como una actividad que les permitía socializar, comunicarse y expresarse. Pero pronto fueron capaces de ganarse la vida haciendo música.

La creencia común respecto al potencial económico del heavy metal es de descrédito y muchos piensan que no existe un mercado estable o de cifras considerables. Sin embargo, el mismo Black Sabbath representa un caso de éxito financiero masivo. El primer disco homónimo de 1970 se vendió lo suficiente para adquirir cierto reconocimiento y formar una base de seguidores que, aunque era reducida, también era constante. Para el mismo año habían grabado su segundo

disco titulado "Paranoid", el cual según el baterista Bill Ward "sólo nos tomó unos cuantos días para producirlo" (Rosen, S. 2011. P. 1931) y con el que ya habían dominado su sonido, así como también habían encontrado la forma definitiva de su propuesta de heavy metal. Este disco "permanece como el disco más vendido de la banda [el cual obtuvo,] el *certificado de oro*⁷⁴ en mayo de 1971", es decir, a unos meses después de su debut vendió más de medio millón de copias (Popoff, M. 2011), y para 1995 obtuvo el certificado cuádruple de Platino (Popoff, M. 2011). Así, un solo disco de Sabbath se vendió a un ritmo promedio de aproximadamente 187,500 copias por año durante 24 años. El tercer disco del grupo, "Master Of Reality" de 1971 "obtuvo inmediatamente el certificado de Oro el 27 de septiembre" (Popoff, M. 2011, p. 224) del mismo año, a unos dos meses de su publicación. El quinto disco, de 1973 "Sabbath Bloody Sabbath" también obtuvo certificado de Oro poco después de su publicación y trece años después obtuvo Platino (Popoff, M. 2011), es decir, unos 116,000 discos por año. La conclusión del escritor, periodista y especialista en heavy metal Martin Popoff, es que "Black Sabbath ha logrado 13 Platinos y 6 Oros en Estados Unidos" (Popoff, M. 2011, p. 269) únicamente y al 2011, año en que concluyó su investigación. El grupo británico también rompió records de ventas en su tierra natal con 6 certificados de Platino por el disco "Paranoid" y por el "Sabbath Bloody Sabbath", que vendió hasta el 2011 más de 3 millones de copias en la Isla.

Estas cifras nos aportan valiosa información acerca del mercado del heavy metal y su estatus en el abanico de la industria cultural durante su década originaria. Resulta irónico que la crítica los destruyera cuando debutaron con su disco en 1970, tildándolos de malos músicos, sucios y satánicos. Al igual que pasaría con el punk unos años después, Black Sabbath y el heavy metal estuvieron en el centro de las críticas y las condenas. La sociedad "decente" no podía creer lo inmoral, antiestético y antibritánico que era el grupo, aunado al

⁷⁴ Según la nomenclatura diseñada por la RIAA (Recording Industry Association of America) el certificado de Oro avala una venta de 500,000 copias. El certificado de Platino avala una venta de 1000,000 de copias y el de Diamante, certifica la enorme venta de 10 millones de copias. Cifras para el mercado de Estados Unidos únicamente: "History of the Awards", en https://www.riaa.com/goldandplatinum.php?content_selector=historyx

hecho del manejo de una imagen oscura y tenebrosa. El sonido era algo que para los críticos y tradicionalistas, rebasaba el inverosímil adefesio que eran Led Zepellin o Deep Purple. Sin embargo, la juventud británica estaba fascinada con la nueva propuesta de Sabbath y los escogieron como símbolo de su generación, porque de alguna forma, cantaban y denunciaban fenómenos de su misma realidad, y en esos años, nadie más lo hacía. El fortalecimiento con el que el heavy metal nutrió al rocanrol, y el impulso que brindó a su comercialización fueron signos del florecimiento de dicho género y de su amplia difusión en el complejo cultural de las sociedades contemporáneas del siglo XX. Este contexto en el que se comenzaban a organizar festivales masivos de rock y de heavy metal, sería la antesala del momento climático y de mayor auge del heavy metal mundial en toda su historia. La Nueva Ola de Heavy Metal Británico, nacida con la década de 1980 marcó un nuevo capítulo en la historia de la música popular contemporánea y en su industria.

4.3. Década de los 80. New Wave Of British Heavy Metal (NWOBHM). La consolidación comercial y cultural del género Heavy Metal en Inglaterra

Cuando la década de 1980 llegó a Gran Bretaña, el heavy metal no sólo estaba consolidado sino a punto de convertirse en una moda musical que incluso trascendería las fronteras y que impactaría también a los jóvenes rockeros de Estados Unidos. El género que habían inventado los músicos originarios de Birmingham en 1970 y que desarrollaron durante toda la década ya era un fenómeno nacional en Gran Bretaña, y su capital, además de la ciudad industrial de las Tierras Medias, era uno de los centros más importantes en la etapa de auge del heavy metal. Al inicio de los ochenta el movimiento *punk* ya se estaba extinguiendo y se había degradado a una moda de centro comercial medio-burgués por un lado, y a un movimiento ideológico tergiversado xenofóbico y racista personificado por los skinheads/hooligans, por otro lado. Black Sabbath había inspirado con su estilo a numerosas bandas de Inglaterra, quienes al contar con una propuesta propia y combinarla con las estructuras del heavy metal primigenio, crearon el estilo de heavy metal que definiría a la Nueva Ola, es decir,

estos nuevos grupos lo llevaron al siguiente nivel. Con esta evolución también se consolidó el mercado del género, así como una de las manifestaciones culturales típicas de la Inglaterra popular contemporánea. De igual forma, cuando esta Nueva Ola de Heavy Metal Británico tocó territorio estadounidense, transformó completamente el escenario del metal norteamericano. En este país, la influencia de grupos ingleses como Diamond Head, Iron Maiden y Judas Priest fueron la base en la construcción del género conocido como Thrash, inventado por los visionarios de la Costa Oeste de Estados Unidos, Metallica, Slayer, Exodus, Megadeth, y Testament, así como los pioneros de la Costa Este como Overkill, Anthrax y Nuclear Assault.

Gran Bretaña no lograba estabilizar la situación social y política que la había puesto de cabeza durante los años setenta. Con la llegada de los ochenta, llegó un gobierno ultra conservador y neoliberal con la instalación de la primer ministro Margaret Thatcher. El país se encontraba sumido en fuertes problemas sociales y en todos sus sectores. Al igual que a principios de la década anterior, el sector obrero seguía siendo el más afectado, ya que a pesar del transcurso de varias huelgas, las garantías de este sector se veían constantemente afectadas. Particularmente el sector minero, una vez más paró labores y salió a las calles en 1984 ante el anuncio del representante de la Junta Nacional del Carbón Ian Mc Gregor, de “cerrar 20 fosas a lo largo del Reino Unido, con una pérdida de 20,000 empleos” (Payne, D. 2014). El cierre de minas y de otras industrias nacionales formaban parte del plan de modernización de Margaret Thatcher y su interés en la participación de Inglaterra dentro de la nueva tendencia económica mundial; el neoliberalismo. Fue la etapa en que “llegaron al poder en varios países gobiernos de la derecha ideológica, comprometidos con una forma extrema de egoísmo empresarial y de *laissez-faire*⁷⁵, [Reagan en Estados Unidos] y la tremenda señora Thatcher” (Hobsbawm, E. 1998, p. 252).

En este sentido, “Thatcher estaba determinada a permitir que las fuerzas del mercado gobernaran” (Paul Starling, en Payne, D. 2014) en detrimento de la

⁷⁵ Dejar hacer.

economía interna del país. Fue en estos años que el gobierno comenzó a privatizar mucha de su industria y recursos. Lo que eran industrias fuertes como la siderurgia y la extracción de carbón, con el *Huracán Thatcher*⁷⁶ quebraron y millones perdieron su trabajo. Uno de los sucesos más representativos de la situación de inconformidad e inequidad en Gran Bretaña fue el famoso “Invierno del descontento”, célebre por que durante el movimiento, Londres se inundó en su propia basura acumulada durante semanas, debido a la huelga de los recolectores. Era una Inglaterra combativa y socialmente consciente, que se encontraba moralmente elevada gracias a los triunfos en las huelgas de los setentas y la consolidación de los sindicatos obreros, quienes con todo esto, estaban dispuestos a exigir un cambio en el panorama neoliberal inglés. Thatcher sacudió las movilizaciones con puño de hierro, atropellando garantías, derechos e ignorando las inconformidades de su gente. En el ideario colectivo del pueblo inglés “ha habido una larga e ilustre historia de solidaridad, sacrificio y progreso. Esta historia se convirtió en un componente clave en la narrativa nacional británica [...] Los movimientos laborales británicos, con su Panteón⁷⁷ de héroes de la clase trabajadora y su orgullosa tradición de lucha organizada, eran uno de los pilares de su identidad como británicos” (Williams, C. 2009). Cuando Thatcher disipó en primer lugar a los transportistas y pocos años después a los mineros en 1984, “todo aquello fue barrido” (Williams, C. 2009), era el triunfo inminente del thatcherismo, del conservadurismo y del poder del dinero sin posibilidad de revocación.

Aunado a esto, la situación con los escoceses no era mejor, ya que buena parte de la industria minera se localizaba en las Tierras Altas. Peor aún, Escocia era controlada y administrada por un gobierno que ellos ni siquiera votaron. Escocia no fue tomada en cuenta en las elecciones que ganó Thatcher y para ellos, la primer ministro representaba todo lo que despreciaban; capitalismo

⁷⁶ Sobrenombre que el pueblo inglés asignó a la primer ministro, debido a sus políticas más destructivas que benéficas.

⁷⁷ En inglés y en el sentido en que el autor de la frase utiliza la palabra, *Pantheon* significa “un grupo de personas que son famosas o importantes. Un templo que es construido para honrar a todos los dioses de un país o grupo de personas. <http://www.merriam-webster.com>

salvaje, neoliberalismo, destrucción de tradiciones, imposición de leyes e impuestos, etc., además era el arquetipo del sureño.

En otros aspectos sociales, el fenómeno de los skinheads y hooligans estaba cobrando fuerza en los ochentas y amenazaba la seguridad de los ingleses. Los juegos de fútbol soccer, un deporte popular muy querido en Gran Bretaña, se habían convertido en batallas campales entre hooligans. El momento más triste ocurrió en Bélgica, durante la final de la Copa Europea de 1985 en el estadio Heysel, durante el partido entre el Liverpool y la Juventus, en donde los ingleses “comenzaron una batalla contra los seguidores italianos de la Juventus [...] el resultado fue de 41 espectadores italianos y belgas muertos y 350 heridos de gravedad” (British Pathé, 1985). Así mismo, los alborotos racistas que habían marcado los años setenta seguían latentes e incluso se reavivaron con la popularidad de las bandas de hooligans en ciudades como Londres y Birmingham (Key events of 1985, 2015).

Durante el periodo inicial del thatcherismo el desempleo se disparó a niveles nunca antes vistos. En 1981 había más de 2.5 millones de desempleados, pero “se elevó rápidamente a más de tres millones [...] en 1983” (UK Politics. The Thatcher Years in Statistics, 2013) debido a la “modernización” de la industria y la minería, reduciendo la producción de carbón a 50 millones de toneladas en 1984, cuando antes de ese año, el promedio de extracción era de 150 millones” (UK Politics. The Thatcher Years in Statistics, 2013). También la industria siderúrgica se vio severamente afectada, respecto a la cual Hobsbawm dijo que “empleaba [...] a menos gente que las hamburgueserías Mc Donald’s” (Hobsbawm, E. 1998, p. 305), además, Gran Bretaña [había perdido] el 25% de su industria manufacturera en 1980-1984” (Hobsbawm, E. 1998, p. 307). “La pobreza aumentó” (Rogers, S. 2013) durante el gobierno de Thatcher, de un 13.4% de habitantes que vivían con menos del 60% del ingreso promedio en el año de 1970, a un 22% en 1990, cuando dejó la administración (Rogers, S. 2013), exacerbando el escenario de desigualdad en la sociedad inglesa.

Tal era la realidad de Gran Bretaña durante los inicios de la década de 1980, donde se dio la etapa de mayor auge del heavy metal con un nuevo sonido conocido como la Nueva Ola de Heavy Metal Británico. Como se mencionó anteriormente, esta Nueva Ola fue la evolución natural del sonido que unos 10 años antes Black Sabbath había inventado y el cual influyó sobre las generaciones metaleras emergentes. Los seguidores del heavy metal de los ochenta eran prácticamente los mismos que habían seguido a Sabbath durante la primera mitad de los setenta o más jóvenes. La clase social era la misma “en su mayoría hombres jóvenes blancos y de la clase trabajadora” (Weinstein D. 2000, p. 66), que compartían prácticamente los mismos valores. Sin embargo, algunos de los códigos que definieron originalmente a la Nueva Ola llegaron a ser diferentes, y es aquí donde radica su originalidad y poder. Aunado a esto, el mundo de los medios de comunicación había crecido ampliamente durante los diez años de distancia entre Sabbath y la Nueva Ola y la industria de la cultura contemporánea ya se había percatado del potencial económico que el género metálico era capaz de ofrecer.

El sonido de la nueva ola se origina de la combinación de la rudeza y agresividad del punk con el heavy metal de Black Sabbath y el sonido de otras bandas contemporáneas como Deep Purple y Led Zepellin. Ya se ha dicho lo significativa que fue la presencia del punk en Inglaterra y su agresividad fue adoptada por los grupos de la nueva ola. Así, lo que la hacía diferente era la velocidad con que se tocaba, comparada con los tempos lentos y saturados de Sabbath, con un sonido distorsionado más rudo, riffs más dinámicos y veloces, combinados con largos solos de guitarra intercalados entre los coros y versos de las canciones. El heavy metal de la nueva ola “se caracteriza tradicionalmente por sus fuertes guitarras distorsionadas, ritmos enfáticos, el sonido denso de un bajo y una batería y una voz vigorosa” (Weinstein D. 2000). Grupos como Judas Priest, Motorhead y Iron Maiden, fueron los que marcaron la pauta en la transformación del nuevo sonido, por lo que se ha dicho que “ejemplos paradigmáticos del núcleo del heavy metal británico durante su era de cristalización son los discos realizados

entre 1979 y 1982, de grupos como Judas Priest, Iron Maiden, Motorhead, Saxon y Venom” (Bayerd, G, 2009, p. 23).

Estos grupos son los más representativos de la nueva ola, ya que su éxito comercial fue el que determinó su proyección a nivel nacional e internacional. Existieron otros grupos con los que en un principio, marcharon hombro con hombro en la consolidación del nuevo fenómeno metalero, sin embargo, por caprichos del mercado, quedaron atrás en cuanto a éxito comercial y fama, sin tener que ver con su calidad, originalidad y valiosa aportación al género. Bandas como Diamond Head y Venom al no haberse convertido en un hit comercial, con el tiempo adquirieron el estatus de “bandas de culto” y veneración perpetua entre la gran comunidad metalera del mundo. De toda la generación de la nueva ola de heavy metal, Iron Maiden es un caso particular debido a su tremendo éxito internacional, convirtiéndose en la primera referencia cuando de heavy metal británico se trata. Los grupos antes señalados incorporaron elementos que modificaron el sonido y la estructura del heavy metal original, y Maiden incorporó códigos originales como canciones con contenidos históricos y de la cultura británica y en otros casos temas fantásticos y de ficción, así como una voz teatral y educada como la de Bruce Dickinson.

La estructura de los grupos típicos de la nueva ola era semejante a la del metal original, aunque en muchos casos, aumentada; “la típica alineación incluye a un baterista, un bajista, un guitarrista rítmico, un guitarrista líder y un cantante que puede ser o no instrumentista” (Weinstein D. 2000, p. 69). A esta formación algunas bandas agregaban un tecladista, pero esto fue más común años después. La adición de una guitarra solista al esquema tradicional pone de manifiesto la transformación del sonido en el heavy metal en la etapa de la nueva ola, atribuyendo a la guitarra una mayor predominancia y presentando un nuevo valor al discurso metalero, es decir, los solos de guitarra. Aunque esta característica de la guitarra eléctrica ha estado presente desde los años 50 y con Black Sabbath en el estilo de Tony Iommy o con el estilo bluesero de Jimmy Page en Led Zeppelin, la supremacía de la guitarra solista se explota al máximo en el heavy metal de los

ochentas. De esta manera, se forma uno de los códigos que lo definen y separan del resto; el virtuosismo instrumental. En este sentido, “la guitarra eléctrica y el poder sonoro que proyecta a través de la amplificación, históricamente ha sido el elemento clave en el heavy metal” (Weinstein D. 2000); el *poder* en el sonido entendido como el matiz distorsionado que de él resulta y que caracteriza al estilo heavy metal, lo que confirma la hipótesis presente en este apartado, es decir, que sin el sonido distorsionado de la guitarra eléctrica como materia prima en la construcción del género metalero, éste no hubiera existido. Judas Priest y Iron Maiden son ejemplos de bandas conformadas por dos guitarristas, y en el caso de la última, incluso tres. “Judas Priest, fueron de los primeros que introdujeron la característica de las *guitarras gemelas* en el heavy metal.

Como se ha mencionado, el virtuosismo en los músicos es uno de los elementos característicos del heavy metal, y en este sentido, una de las técnicas que aplicaron los guitarristas fue recurrir a las estructuras musicales de los periodos clásicos de los siglos XVIII y XIX, tomando la música de Vivaldi, Bach, Scarlatti, etc., como principales influencias, ya que “la música clásica ha sido una gran influencia en el heavy metal desde los primeros días del género” (Walser, R. 1992, p. 263-308). Semejantes estilos requieren gran dedicación para su estudio y práctica, más aún, cuando se pretenden traducir y adaptar en otro género. Así, con las técnicas melódicas de Bach y Vivaldi, los guitarristas solistas encontraron una fuente rica en arpeggios, construcción de acordes y melodías que al momento de ejecutarlas en la guitarra eléctrica se escuchaban extraordinariamente bien. De esta manera, “las progresiones armónicas son típicamente barrocas, así como lo son los rápidos y ostentosos patrones rítmicos en dieciseisavos organizados simétricamente a través de la repetición y balanceo de la frase” (Walser, R. 1992, p. 263-308), elementos técnicos fundamentales en el estilo guitarrístico del heavy metal de los ochenta.

Esto pone de manifiesto la elevada calidad de los grupos y su propuesta musical, así como la cualidad de estar siempre explorando y evolucionando el género, evitando el estancamiento y la repetición de sí mismos; “Desde el principio

del heavy metal, a finales de los sesenta, los guitarristas han experimentado con los materiales musicales de los siglos XVIII y XIX [...] lo que puede ser visto como parte de un amplio interés en la exploración musical” (Walser, R. 1992, p. 263-308). Esto derivó en el sonido original de la nueva ola y que incluso se convirtió en un estándar.

Pero los avances tecnológicos en el área de la electrónica aplicada a los instrumentos musicales también tuvieron su papel determinante. Sin los dispositivos electrónicos como pedales, amplificadores y la modernización de la guitarra eléctrica que influían cada vez más en el sonido de la música popular, las posibilidades de los músicos probablemente se hubieran visto limitadas. En este sentido, Robert Walser afirmó que “el incremento en el *sustain*⁷⁸ y el volumen [en la guitarra eléctrica] gracias a la tecnología, hicieron posible los cambios conceptuales y técnicos que llevaron a los guitarristas a explorar los modelos barrocos” (Walser, R. 1992, p. 263-308). Las técnicas derivaron de los cambios tecnológicos en los instrumentos, así, “el sonido poderoso, el timbre y el volumen son los elementos clave del metal [...] diseñados para *barrer* al oyente en el sonido y proveer una inyección de juventud y vitalidad” (Weinstein, D. 2000, p. 23). Las canciones de Judas Priest y de Iron Maiden están basadas en la recuperación de las técnicas que El guitarrista de Sabbath previamente hiciera famosas como los riffs, los power chords⁷⁹ y figuras musicales creadas predominantemente por guitarras equipadas con este tipo de modificaciones tecnológicas; lo que permitió que se convirtieran en el instrumento básico, en torno al cual se componía el material del resto del grupo.

Los demás elementos que componen el ensamble de heavy metal también cumplen con características sonoras únicas. De esta forma, el bajo tenía un sonido muy profundo y potente “que [proveía] el sonido de gama baja crucial en la composición de la música heavy” (Weinstein, D. 2000, p. 24) y que se amalgamaba con la fuerza y presencia del set de batería. “La esencia de la batería

⁷⁸ Duración de una nota o un acorde en la guitarra eléctrica.

⁷⁹ Acordes de poder.

metalera, es la creación de un ritmo fuerte y constante para el resto del grupo, usando la trifecta⁸⁰ de velocidad, poder y precisión” (Dawson, M. 2007) lo que requería una gran habilidad, destreza y capacidad del baterista para la creación de ritmos complejos, así como “una excepcional resistencia [...] y coordinación para tocar patrones intrincados, típicos en el metal” (Berry y Gianni, 2003). En este sentido, así como en el complejo equipamiento de las guitarras eléctricas y los dispositivos electrónico en torno a ellas, el set de batería requería aditamentos que salían del set convencional; “generalmente es más grande que aquellos utilizados en otras formas de música rock” (Berry y Gianni, 2003), lo que demanda mayor nivel de habilidades.

La voz en el heavy metal juega un papel de vital importancia en la definición del sonido del grupo. En la etapa originaria de Black Sabbath, el peculiar timbre de voz de Ozzy, combinado con el sonido del grupo, le imprimía una originalidad que no puede encontrarse en ninguno de sus contemporáneos. Los otros grupos tenían su propio estilo, personalidad y ninguno suena igual a otro, mucho menos a Sabbath. El estilo de Ozzy no era educado e incluso podría decirse que ni siquiera estaba familiarizado con los rudimentos básicos de la disciplina del canto. Sin embargo, con los grupos de la nueva ola y siguiendo el código característico del virtuosismo musical, la voz se convirtió en un instrumento muy importante y el cantante o *front man* necesitaba desarrollar ciertas habilidades que demandaban una gran preparación tanto física como mentalmente, además de tener ciertas cualidades físicas innata, de esta manera "vocalistas con voces poderosamente emocionales son altamente valorados" (Weinstein, D. 2000, p. 125). En este sentido, los vocalistas o cantantes más celebres en la etapa del metal de los ochentas por cubrir con las demandas antes mencionadas fueron Rob Halford (Judas Priest), Bruce Dickinson (Iron Maiden) y Ronnie James Dio (Elf, Rainbow, Black Sabbath, DIO). Halford ganó fama “por su habilidad para ejecutar gritos escalofriantes y sonidos que parecían venir de otro mundo” (Weinstein, D. 2000, p. 126). Y Dickinson pronto popularizó un estilo teatral y operístico, con una voz muy versátil que podía abarcar un rango de tonalidades y modulaciones muy amplio.

⁸⁰ Tríada.

Ozzy Osbourne, una vez separado de Sabbath en 1978 y después de una larga rehabilitación, comenzó su triunfante carrera como solista explotando el género heavy metal, y llegando a ser más exitoso que el mismo Black Sabbath. Es en esta etapa que al asumir los cánones del heavy metal de la nueva ola, Ozzy trabajó en su técnica vocal y refinó su estilo, siendo los discos de esta etapa sus mejores ejemplos. Otro cantante clave en el desarrollo de la nueva ola fue Lemmy Kilmister (Motorhead), célebre no por su educada y refinada voz sino por aportar al heavy el aspecto rudo, callejero y estridente con un estilo áspero y brusco, completamente contrario al canon cuasi operístico de Maiden o de Priest, así, la voz en el heavy metal varía ampliamente en estilo, desde el acercamiento teatral, muti octavo de Rob Halford y Bruce Dickinson al brusco estilo de Lemmy Kilmister y James Hetfield (Weinstein, D. 2000).

La voz combinada con el aspecto temático y las nociones tradicionales del heavy metal, conformaron otro de sus códigos clásicos, es decir, el ideológico o conceptual. En primer lugar, la rebeldía y agresividad siempre han sido los principios ideológicos fundamentales dentro del heavy metal, así, Black Sabbath escribía sobre los aspectos sociales y morales de su tiempo como la guerra, la destrucción, la paranoia y el constante miedo a un holocausto nuclear. Pero también el heavy metal ha recurrido constantemente a los elementos de una estética oscura, macabra, de temas relacionados al ocultismo, brujería e incluso al satanismo. Desde Sabbath, el género metálico ha recuperado elementos del cine y la literatura de terror como Carl Laemmle Jr., Kafka, Poe, H. P. Lovecraft, etc., se buscan “los tópicos fantásticos y terroríficos empeñados en exacerbar las emociones más básicas” (Chavero, L. citado en Miyamoto, Gómez, O. 2011, p. 49) de los escuchas. El recurso diabólico o satánico que algunas bandas de la nueva ola de metal británico utilizaron, fue para acentuar el aspecto de rebeldía del género, para ser congruente con su estatus de contracultura. Por ello el heavy metal lo retomaría bajo el concepto de los años oscuros, cuando la Iglesia dominaba las ciencias, las artes y el conocimiento, como instrumento de poder y hegemonía; “... el diablo como tentación del hombre y portador de conocimiento prohibido” (Miyamoto, Gómez, O. 2011, p. 41).

De hecho, el heavy metal se ha nutrido de la literatura y al acervo cultural de su país como ningún otro género; “el metal es tan vasto como la literatura. La temática no está agotada [...] considero que el metal es el más cultural de los géneros [porque] va más allá de las vivencias personales del compositor” (Mendoza, B. citado en Miyamoto, Gómez, O. 2011, p. 14). El grupo Iron Maiden destaca por explotar recursos del pasado y la cultura británicos con canciones como “Run to the hills”⁸¹ que describe la colonización de los primeros europeos en su llegada a Estados Unidos, o el tema “The Trooper”⁸² que describe la participación británica en la batalla de Balaclava, durante la Guerra de Crimea, a mediados del siglo XIX. Los temas filosóficos y preocupaciones existenciales del ser humano también se encuentran plasmados en gran parte del trabajo de Maiden con ejemplos como “Hallowed by thy name”⁸³ que relata los pensamientos y tribulaciones de un preso que está a punto de ser condenado a la horca. Judas Priest, por su parte, contaba historias como “The Ripper”⁸⁴, del célebre personaje conocido como Jack, que azotaba las calles de Inglaterra y destripaba mujeres.

Deena Weinstein propone un interesante acercamiento respecto a la organización de la estética y orientación en los temas que caracterizan los códigos del heavy metal de la nueva ola. La socióloga afirma que se organiza desde dos fuentes principales: el aspecto dionisiaco de la música y el relacionado al caos y agresividad. El primero concentra los temas en torno a los placeres humanos y su arrebató a partir del efecto de la música. La música siempre ha acompañado al humano en sus momentos de placer y éxtasis, y es en este contexto que también el heavy metal ha buscado su lugar. En este sentido, “algunos grupos como AC/DC y The Scorpions tiene muchas canciones celebrando la lujuria” (Weinstein, D. 2000, p. 36). El sexo en el metal era sinónimo de libertad y diversión, además, “un emblema de poder juvenil masculino, una marca de proeza y de placer” (Weinstein, D. 2000, p. 36), confirmando el código de *poder* y fuerza que también comunica el sonido del género. Como se ha mencionado en los capítulos

⁸¹ “Corre hacia las Colinas”, en el disco de 1982 “The number of the beast”.

⁸² “El Soldado”, en el disco de 1983 “Piece of Mind”.

⁸³ “Santificado sea tu nombre” en el disco de 1982 “The number of the beast”.

⁸⁴ “El Destripador”, en el disco de 1976 “Sad wings of destiny”.

anteriores, la distorsión de la guitarra eléctrica desde sus inicios buscó proporcionar mayor intensidad y agresividad al sonido del rock de los sesentas y posteriormente en el nacimiento del heavy metal. Construyó un nuevo discurso cuyo mensaje buscaba transmitir fuerza, potencia y vigor, características de un estado anímico eufórico que se adapta a contextos hedonistas como el sexual, el sentimiento de libertad, diversión, etc., porque también los *metaleros* “son gente identificada y frecuentemente devota a un estilo de vida hedonista que alcanza el punto del clímax dionisiaco” (Weinstein, D. 2000, p.60). Difícilmente, un sonido con características débiles o que represente fragilidad sería capaz de incitar las emociones referidas al heavy metal.

En el mismo contexto dionisiaco del metal, las sustancias y drogas que altera los sentidos con el fin de magnificar el sentimiento de bienestar y placer fueron temas recurrentes en las canciones. Black Sabbath compuso las célebres “Sweet Leaf”⁸⁵ y “Snow Blind”⁸⁶ haciendo claras referencias a la marihuana y a la cocaína respectivamente. El alcohol también fue celebrado en género británico por grupos como Saxon con la canción “Party `til you puke”⁸⁷, “Have a drink on me”⁸⁸ de AC/DC, “Trashed”⁸⁹ de Black Sabbath, etc.

El caos como inspiración y fuerza creativa en el heavy metal también ha sido ampliamente referido en sus canciones, por consiguiente, los temas de batallas, guerreros y de corte mitológico han sido recurrentes. En este sentido, “el caos se ha usado para referirse a la ausencia o destrucción de relaciones sociales” provocado por conflictos, violencia y muerte (Weinstein, D. 2000, p. 38), así como para derribar la fantasía de que se vive en una sociedad funcional, equitativa, justa, respetable y normal, es decir, interactuando con los códigos del heavy metal, se trata de reflejar una “actitud de negación, con su énfasis en imágenes de muerte, satanismo, aberración sexual [...] y lo grotesco” (Pielke, R. citado en Weinstein, D. 2000, p. 38). Y esto además de estar presente en las

⁸⁵ “Dulce Hoja”

⁸⁶ “Ceguera de la nieve”

⁸⁷ “Celebra hasta que vomites”

⁸⁸ “Tómame una por mí”

⁸⁹ “Destrozado”

letras de las canciones y títulos de discos, también se puede ver en portadas de discos con contenido gráfico explícito e impactante. El heavy metal aprovecha este discurso nihilista para hacer énfasis en temas de desorden, oposición y contradicción, representados en canciones que hablan de guerras, abusos, corrupción, inequidad, xenofobia, asesinato, psicopatía, etc., todos ellos, males constantes de nuestras sociedades, y al escribir acerca de ellos “es un acto de rebelión metafísica contra las devociones y lugares comunes de la sociedad normal” (Weinstein, D. 2000, p. 39), cumpliéndose así uno de sus principales motores ideológicos; la rebeldía.

El tema de la longevidad del heavy metal ha sido ampliamente discutido por especialistas y entusiastas del género. Esta característica de conservación resulta significativa si consideramos el hecho de que bandas que alcanzaron la fama a principios de la década de 1980, es decir, en el apogeo de la ola de heavy metal británico como Iron Maiden, Judas Priest y Motorhead, en la actualidad siguen gozando de una estabilidad y permanencia notable. De hecho, su presencia en el mundo ha crecido, al mismo tiempo que su poder económico. Iron Maiden tiene un catálogo de 15 discos de estudio, siendo el “The Final Frontier” el último grabado en 2010, convirtiéndose en el “No.1 en [...] países como Arabia Saudita y Japón [y en Estados Unidos] el No. 4” (Pfanner, E. 2010) en record de ventas. Además, cuenta con 7 DVD conmemorativos de sus giras más importantes en todo el mundo (www.ironmiden.com, 2015). Maiden representa la consolidación comercial del género, desde su etapa de auge hasta nuestros días. Ellos mismos declaran en su sitio oficial de internet que han vendido más de 80 millones de discos, que han dado más de dos mil conciertos entre 50 países del mundo, siendo la gira del *Final Frontier* en 2010 una de las más grandes, con 98 conciertos presentados en 36 países y un total de 2 millones de fanáticos (www.ironmiden.com, 2015). Este enorme éxito les ha permitido no sólo reafirmar su estatus de grandes estrella de rock, sino que también incrementó la magnitud de sus inversiones en el negocio, lo que los ha hecho destacar de otros grupos del mismo género. La compra de “su propio avión Boeing 757 Ed Force One piloteado por [el cantante] Bruce Dickinson” (www.ironmiden.com, 2015) es muestra de ello. La banda incluso

produjo un documental en torno a la aeronave y la gira en la que fue utilizado por primera vez. Judas Priest, formada pocos años antes que Maiden y aunque no practicaba el heavy metal en sus inicios, su catálogo contiene 17 discos de estudio, el último, “Redeemer of Soul” comercializado en 2014, vendió “33,000 copias en la primera semana de venta” (White, E. 2014) además de varias recopilaciones y discos en vivo (Weinstein, D. 2000). Es una banda que sigue realizando giras mundiales y con una fuerte presencia en los medios.

Los fenómenos de longevidad y éxito comercial se deben a que el heavy metal goza de una base de fans que, además de numerosa, también se define por tener un elevado sentido de lealtad y permanencia. Para que bandas con más de treinta años de edad sigan productivas, es porque las legiones de seguidores se componen de una cantidad importante de contemporáneos. En los inicios de la nueva ola de heavy metal británico, los fans de grupos como Maiden, Priest y Motorhead seguían a sus ídolos a donde fuera que tocaran, además de comprar todas y cada una de las grabaciones que realizaban. Los fans se han mantenido leales no sólo a los grupos sino a la contracultura metalera misma, a nivel individual en principio y en seguida en un nivel comunitario. Esto ha sido posible y motivado porque lo que ha definido al metalero común desde los años de Sabbath, es su activismo y retroalimentación dentro del género; “la identificación con la subcultura es fortalecida no sólo por lo que se comparte en la experiencia de asistir a un concierto [...] sino también por la contribución en revistas especializadas, y más recientemente, sitios web” (Weinstein, D. 2000). En este sentido, Gerd Bayer opinó que “la base de fans del heavy metal no era pasiva, como es el caso de todas las subculturas [...] las audiencias de las subculturas activamente buscan y ayudan a crear discursos” (Bayer, G. 2009, p. 22). Es por esto que los representantes de este tipo de géneros musicales son capaces de perdurar a través de los años, porque en algún momento ellos también fueron miembros activos dentro de la comunidad de esa subcultura y saben aprovechar la retroalimentación que les permite conocer las necesidades o demandas de sus consumidores. Es un caso extraordinario en el que la conexión entre el artista y su

público es tan estrecha, que ha sido capaz de garantizarles un mercado estable y resistente al paso de los años.

Aunado a esto, la intervención de los medios de comunicación en el mudo del heavy metal detonó su auge. En la etapa inicial de la nueva ola, el heavy metal era un género minoritario que carecía de un auditorio importante. Sin embargo, al ir creciendo en las ciudades de Inglaterra como Londres y Birmingham, como resultado de la estrategia de los grupos de hacer giras y presentaciones constantes, la base de fans fue creciendo y las revistas y medios impresos rudimentarios comenzaron a aparecer. Tal fue el caso de la revista Sounds que cubría “a las bandas emergentes del heavy metal británico en un folleto [que después] en Junio de 1981 se convirtió en *Kerrang!*, revista clave del género de publicación mensual” (Bayer, G. 2009, p. 22) y que sigue operando hasta la fecha. El mismo Steve Harris, fundador y bajista de Iron Maiden opina al respecto de la participación de los medios de comunicación en el fortalecimiento del heavy metal británico: “En toda Gran Bretaña había bandas que estaban en la misma posición que nosotros, y ninguna sabía que estábamos haciendo lo mismo, hasta que empezó a aparecer en la prensa” (Harris, S. citado en Bayer, G. 2009, p. 22). Con el paso del tiempo y el crecimiento del movimiento metalero, los medios comenzaron a ver el potencial económico y orientaron su infraestructura en ese sentido, así, “hasta la radio y la televisión ayudaron” (Bayer, G. 2009, p. 22) con reconocidos programas como *Top Of The Pops* que contaba con un enorme rating y en donde tocó Iron Maiden por primera vez en 1980 (Bayer, G. 2009).

Por otro lado, en la dinámica social de países como Gran Bretaña y Estados Unidos, desde los años cincuenta, los jóvenes ya se habían convertido en consumidores independientes de algunos referentes de la cultura popular. Así, este sector de la población representaba el grueso del mercado de discos y grabaciones musicales. Desde los años sesentas y setentas “los jóvenes, en tanto que grupo con conciencia propia que va de la pubertad, hasta mediados los veinte años, se convirtieron [...] en un grupo social independiente. [Así] enriquecían a la industria discográfica, el 75-80% de cuya producción – a saber, música rock – se

vendía casi exclusivamente a un público de entre catorce y veinticinco años” (Hobsbawm, 1998, p. 326). En este sentido, los jóvenes consumidores de heavy metal se apropiaban de los referentes y ejercían su identidad de metaleros al momento de comprar los discos, porque “el metal es *la* música de los miembros de su subcultura, es *su* música [...] como una representación idealizada del estilo de vida de su cultura” (Wenstein, D. 2000, p. 143).

Para cerrar este capítulo debo mencionar otra manifestación del gran impacto social y económico del heavy metal han sido los festivales musicales, que han congregado audiencias masivas que se cuentan en cientos de miles en diferentes partes del mundo. Entre los más importantes figuran el “Wacken Open Air”, celebrado por primera vez en 1990 en la pequeña ciudad del mismo nombre, ubicada al norte de Alemania y que se ha realizado anualmente, sin interrupción hasta el presente año. Figura como el festival de mayor reputación en todo el mundo. Para el Wacken del 2014, se vendieron 728,532 entradas (wikipedia), lo que da una idea de las dimensiones de la comunidad global metalera. El festival “Rock AM Ring” (rock-am-ring.com), que también se organiza en Alemania, no exclusivamente metalero sin embargo, ha tenido como cabezas de cartel a famosas bandas de heavy. En la edición del 2014, Iron Maiden encabezó el cartel del primer día. En Gran Bretaña se celebra desde el 2003 el festival “Download” (downloadfestival.co.uk) en Donington Park y presenta a las bandas metaleras más importantes; en 2011 el festival lo encabezaron Def Leppard y System of a Down. En 2012 presentó por primera vez en décadas a Black Sabbath, además de tener a Metallica y Megadeth. En su edición del 2013 encabezaron Iron Maiden y Motorhead.

CONCLUSIONES

Es posible entender la música como un proceso comunicativo, como una manifestación artística que posee su propio lenguaje, a partir del cual construye mensajes que buscan despertar reacciones específicas en quienes la escuchan. Como se ha mencionado⁹⁰, el lenguaje musical carece de la precisión del hablado, sin embargo, es capaz de transmitir emociones concretas. De esta forma, las aproximaciones que desde el ámbito científico de la comunicación se han hecho, algunas de las cuales se han enumerado en la presente investigación, prueban que la música puede entenderse como un proceso eminentemente comunicativo, que se vale de un lenguaje e intencionalidad en la codificación de sus mensajes. Esto es demostrable si la miramos desde los modelos comunicativos de Harold Laswell⁹¹ y David K. Berlo⁹², cuyas diferentes etapas se ajustan perfectamente a dicho proceso. Más aún, cuando se le combina con otros lenguajes, como el verbal, en el caso de las canciones. La transformación que la tecnología ha provocado en la música, derivó en la creación de nuevas formas de sonidos, que pronto se convirtieron en la materia prima de nuevos estilos de música popular. Por ello, en el segundo capítulo⁹³ se afirmó que desde los 40, con el blues, el swing y luego el *electric blues*, y posteriormente, en la de los 50 con el Rock, dichos géneros nacieron, entre otras cosas, gracias a la peculiaridad del sonido de la guitarra, de la misma forma que pasaría 20 años después con el heavy metal.

Es evidente que a lo largo de la historia del ser humano, la tecnología ha jugado un papel de gran relevancia en sus procesos comunicativos. Así, pasó de la emisión de sonidos inarticulados y básicos a la creación de palabras, en un proceso de categorización de todo lo que veía a su alrededor y con lo que coexistía. Posteriormente, encontró otros lenguajes y formas de comunicación que podían ser expresadas a partir del uso de instrumentos y herramientas, lo que significó un proceso tecnológico, de diseño y construcción con fines específicos.

⁹⁰ Capítulo 1, p. 9-11

⁹¹ Capítulo 1, p. 17-21

⁹² Capítulo 4, p. 128-132

⁹³ Capítulo 2, p. 50-60

De esta manera se registraron los primeros instrumentos que ayudaron a generar las manifestaciones musicales originarias, las percusiones y otros artefactos primitivos de viento.

Al paso del tiempo y con la evolución del ser humano, los procesos comunicativos y las expresiones alternativas como la música fueron evolucionando y con ellas, sus necesidades. Los fenómenos sociopolíticos y culturales a los que el ser humano está sujeto, se ven reflejados en sus manifestaciones culturales, entre las cuales, la música ha sido uno de sus vehículos de expresión predilectos. De esta manera, tales entornos y cambios sociales determinan directa o indirectamente la producción musical de las diferentes épocas. Por ello hice una breve revisión de las etapas más significativas en las sociedades estadounidense y británica respectivamente durante las delimitaciones temporales antes mencionadas, con el fin de lograr un mejor entendimiento de las causas que derivaron en el surgimiento de los géneros como el rock en Estados Unidos y el heavy metal en Inglaterra⁹⁴. La música fue transformándose a la par que las sociedades lo hacían; si la realidad cambiaba, la música también. El contexto en el que se dio la manifestación musical popular conocida como Rock es uno de los ejemplos más claros del efecto que dichos cambios en las sociedades pueden provocar en el rumbo de las manifestaciones culturales. Este estilo musical contemporáneo requirió la creación de nuevos instrumentos y herramientas, cuya fabricación no hubiera sido posible sin el avance tecnológico. En este sentido, la guitarra eléctrica representa uno de los inventos más importantes del siglo XX y uno de los íconos de la cultura popular contemporánea más reconocidos. Los avances tecnológicos aplicados al campo de la industria musical, en el entorno sociopolítico y cultural de Estados Unidos e Inglaterra, fueron determinantes en su creación. Inventores visionarios como Adolph Rickenbacker, Lloyd A. Loar, Leo Fender, Jim Marshall, entre otros, basaron sus experimentos en las necesidades y exigencias de los guitarristas de su tiempo; grandes músicos que estaban

⁹⁴ Capítulo 4, p. 108-116

revolucionando la música popular⁹⁵, en sus formatos de blues y jazz, así como sus técnicas de ejecución.

En la etapa del rock de los sesentas, el de la contracultura, fue el momento más productivo en la experimentación sonora de la guitarra eléctrica⁹⁶, ya que fue la década en la que surgieron los distorsionadores más emblemáticos; *Maestro Fuzz-Tone*, *Mosrite Fuzz-Rite*, etc., Este nuevo sonido pronto encontró su aplicación en la industria de la música popular, convirtiéndose en el elemento que definió el estilo sonoro del rock durante la década de los 60, periodo en el que como se ha señalado, se ubica su perfeccionamiento dentro del contexto del prolífico movimiento musical llamado *Verano del amor*, caracterizado por su constante experimentación sonora.⁹⁷ Aunado a esto, la música combinada con el lenguaje hablado fue capaz de comunicar ideas más complejas. Así, las canciones hablaron de injusticia, de libertad, de sueños de cambio, de rebelión, de crítica, etc. Posteriormente, la música combinada con otros elementos (visuales, lenguaje) y con la elaboración de mensajes específicos tuvo tal potencial comunicativo que produjo una subcultura: el Heavy Metal.⁹⁸ El *boom* en la industria de la guitarra eléctrica desde los años cuarenta, así como el de los dispositivos distorsionadores desde los sesentas, ponen de manifiesto la enorme demanda del nuevo y fascinante sonido, de la misma forma que evidencia su papel fundamental en la definición del estilo creado por Black Sabbath en 1970 conocido como Heavy Metal.⁹⁹ Por esto, se puede afirmar que sin la experimentación sonora en el ámbito de la producción musical, el sonido del rock no hubiera evolucionado, ni sentado las bases para la creación del género metálico, así como la creación de la industria del rock como uno de los referentes culturales masivos más prolíferos en el mundo. Es por eso que el descubrimiento de la distorsión en la guitarra eléctrica se considera un factor revolucionario para la música popular del siglo XX.

⁹⁵ Capítulo 2, p. 50-62

⁹⁶ Capítulo 3, p. 89-99

⁹⁷ Capítulo 3, p. 83-88

⁹⁸ Capítulo 4, p. 118-120

⁹⁹ Capítulo 4, p. 121-126

La distorsión rompió paradigmas y enseñó a la gente una nueva manera de hacer música, más energética, ruidosa, impactante. En la década de los 50 se popularizaron canciones que contenían breves fragmentos de guitarras distorsionadas¹⁰⁰, lo que llevó a personajes como Glenn Snoodly a tomar la iniciativa de inventar el primer distorsionador de la historia en forma de pedal, el *Maestro FuzzTone*. En los sesenta, la guitarra distorsionada en manos de Jimmy Hendrix¹⁰¹ mostró el potencial sonoro y visual del que era capaz, al convertirse en el instrumento central de los ensambles de rock. Además, en torno a este género se dieron las más importantes movilizaciones sociales de la década, desde las grandes marchas para exigir y criticar al aparato gubernamental, hasta los enormes festivales rockeros como Woodstock. Para la década de los setenta, no sólo existía una próspera y sólida industria de la tecnología de instrumentos al servicio de la música popular contemporánea, sino que había nacido un nuevo género; el Heavy Metal, el cual sin las guitarras distorsionadas y saturadas de volumen, se ha comprobado a lo largo de esta investigación, no se hubiera dado. Finalmente, la NWOBHM como consecuencia lógica del proceso evolutivo del rock y del heavy metal originario, tomó el sonido de Black Sabbath y los avances en el campo de la distorsión para convertirse en uno de los mercados musicales más lucrativos del siglo XX. Gracias a la novedad y originalidad de este matiz sonoro y a las emociones que es capaz de despertar tanto en los que lo manipulan para crear canciones, como los que simplemente lo escuchan a través de sus discos y conciertos favoritos, se convirtió en un recurso fundamental en el discurso del rock, del heavy metal; de la música popular contemporánea en el mundo.

Debemos entender al heavy metal y las numerosas vertientes que de él se han desprendido a lo largo de los años, como una manifestación musical y artística poco convencional, que ante todo, nació como una subcultura, con valores y conceptos propios. Una comunidad fuertemente activa en la construcción de sus referentes al vivirlos, ya que no sólo el consumo de la música identifica sus miembros como metaleros (aunque es la médula de la subcultura), sino todo un

¹⁰⁰ Capítulo 2, p. 621

¹⁰¹ Capítulo 3, p. 93-98

estilo de vida; desde la vestimenta hasta el lenguaje y en la valoración de su propia historia; “la comunidad del heavy metal siempre ha mostrado aprecio por su historia, [por ello] Black Sabbath sigue siendo reverenciado después de décadas de su disco debut, y considerado como esencial para lograr un entendimiento apropiado del heavy metal” (Hickman y Atwood, citados en Nial, W. R. y Imke Von, H. 2010, p. 383). Es una audiencia “articulada [...] con actividades y estilos distintivos, una manifestación cultural en la que hay “una total y casi religiosa comunión con la música” (Weinstein, D. 2000, p. 98).

El género musical que inventaron cuatro jóvenes músicos de la clase trabajadora de Birmingham, en las Tierras Medias de Inglaterra, que fue creciendo conforme los avances en la industria de la música lo iba permitiendo y los aspectos creativos se iban transformando, tuvo su auge a principios de la década de 1980 con grupos tan innovadores como ellos, que amaban la misma música y que al igual que Sabbath, se sentían capaces de revolucionarla, así como su entorno y su realidad para siempre, al mismo tiempo que cambiaban la de otros. El heavy metal fue, es y será una manifestación artística y cultural de altos estándares, capaz de aglutinar las ideas y los conceptos más complejos y refinados con la potencia y energía del tipo de rock más poderoso y estridente que se haya inventado; “Lo que el metal representa para muchas personas es esta gente ruda, honesta y de clase trabajadora, gente de las Tierras Medias particularmente, que son parte de la psicología, [...] y de las raíces de la experiencia metalera” (Halford, R. en Rodley, Chris, 2010).

FUENTES

A. R. Duchossoir (1998) "Gibson Electric's: The Classic Years: An Illustrated History from the mid - '30s To the Mid - '60s", Musical Instruments Series. Hal Leonard Corporation, Estados Unidos.

Berry, Mick y Gianni, Jason (2003). *The Drummer's Bible: How to Play Every Drum Style from Afro-Cuban to Zydeco*. See Sharp Press, Estados Unidos.

"Biography: Muddy Waters, consultado en marzo 2015, <http://www.jambase.com/Artists/47882/Muddy-Waters/Bio>

Bayer, Gerd (2009) "Heavy Metal Music in Britain", Ashgate Popular and Folk Music Series, Ashgate Publishing, Ltd. Reino Unido.

Cloutier, Jean (1981) "La comunicación audio-escrita-visual", en *Antología de ciencia de la comunicación*. Tomo I, UNAM – CCH, México.

Christe, Ian (2010) "Sound of the Beast. The Complete Hedbanging History of Heavy Metal", Harper Collins, Estados Unidos.

De Carvahlo, J. J. *Las dos caras de la tradición: lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana. Cultura y Pospolítica*. CONACULTA, 1991.

Driesprong, Cornè (2011) *The Influence of Guitar Distortion on Harmonic Construction in Alternative Rock*, Netherlands, University of Groningen, Thesis, (1947990), Arts, Culture and Media.

Davis, David y Talbot, Stephen (2005) "The Sixties. The Years That Shaped a Generation" Oregon Public Broadcasting, Estados Unidos.

Di Perna, Alan (2001) "The History of Hard Rock: The 70s", Guitar World Magazine, Estados Unidos.

Edward Komara, Peter Lee, (2004) "Blues Encyclopedia", Routledge, Estados Unidos.

- E. P. Dutton (1992) "Gone to Mainstreet" Bluesland, Estados Unidos.
- Fubini, Enrico (1988) "La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX" Ed. Alianza Música Madrid, España.
- García, Villegas, Rafael F. (2001). Música: el lenguaje de lo inefable: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación.
- Garofalo, Reebee (2002). "Crossing Over: From Black Rhythm & Blues to White Rock & Roll", en "Rhythm and Business: The Political Economy of Black Music", editado por Kelley, Norman (2005) Estados Unidos.
- Goins, Wayne, E. & McKinney, Graig, R (2005) "A Biography Of Charlie Christian: Jazz Guitar`s King Of Swing" Edwin Mellen Pr., Estados Unidos.
- Hernández, Vaca, Víctor (2010) "Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí", Revista de Literaturas Populares, Año X, Números 1 y 2, México.
- Hernández, Vaca, Víctor (2007) "De la guitarra túa a la guitarra industrial: mecanización y masificación de la producción guitarrera en Paracho, Michoacán" (versión electrónica). *Antropología. Nueva Época. Núm. 80*
- Hicks, Michael (2000) "Sixties Rock: Garage, Psychedelic and other Satisfactions. Music in American Life". University Of Illinois Press, Estados Unidos.
- Hicks, Michael (2000) "Sixties Rock: Garage, Psychedelic and other Satisfactions. Music in American Life", University of Illinois Press, Estados Unidos.
- Jiménez, Marc (1977) "Theodor W. Adorno: arte, Ideología y teoría del arte". Buenos Aires.
- Juanes, Jorge (2010) "T. W. Adorno: El individuo autónomo-arte-disonante" FONCA, México.

José Agustín (2013) “La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks”, Penguin Random House Grupo Editorial México, México.

“Master of Rhythm: The Importance of Tone and Right-hand Technique”, *Guitar Legends*, April/1997, p. 99.

McQuail, Denis (2001) “Introducción a la teoría de la comunicación de masas” Ed. Paidós, México.

Miyamoto, Gómez, Oscar, S. (2011) *Significaciones y trascendencias textuales del Heavy Metal*: UNAM, Facultad de Estudios Superiores Aragón. Tesis de Licenciatura en Comunicación y Periodismo.

Mercado, Abonce, César, O. (2006) *El Rock: Su potencial comunicativo y los medios de difusión colectivos*, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Aragón, Tesis de Licenciatura en Comunicación y Periodismo.

N. Kelley (2005) “Rhythm and Business: The Political Economy of Black Music”, New York, Akashit Books.

Orizaga, Villaseñor, Iván (2011) *La comunicación inteligible en la música*: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación.

Popoff, Martin (2011) “Black Sabbath FAQ: All That’s Left To Know on The First Name in Metal “ Back Beat Books, Estados Unidos.

Palmer, Robert (1981) “Deep Blues”, Penguin Books, Estados Unidos.

Palmer, Robert (1992) “The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll. Random House, Estados Unidos.

Quezada, Camacho, Pablo. (2013) *La comunicación musical a través del pensamiento de Theodor Adorno*: UNAM, Facultad de Estudios Superiores Aragón. Tesis de Licenciatura en Comunicación y Periodismo.

Romero, Soriano, Rubén D., (2007) "Las TIC en los servicios de información en el área de la música", Tesis FFyL. Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, UNAM, México.

Romero, Soriano, R. (2007) *Las TIC en los servicios de información en el área de la música*: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas. Tesis de Maestría en Bibliotecología.

Rosen, Steven (2011) "Black Sabbath. Uncensored On the Record", Coda Books Ltd. Reino Unido.

Rahman, Nader, (2006) "Hair today, gone tomorrow", Star Weekend Magazine, consultado en noviembre 2014, <http://archive.thedailystar.net/magazine/2006/07/04/musings.htm>

Star, Larry & Waterman, Christopher (2003/2007) "American Popular Music" Oxford University Press, Inc. Estados Unidos.

Shepherd, John (2003) "Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and Production. Volume II." A&C Black, Reino Unido.

Toussaint, Florence (1998) "Televisión sin fronteras", Primera edición, Siglo Veintiuno Editores. México.

Walser, Robert, "Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity", en, "Popular Music, Vol. 11, No. 3 (oct. 1992) pp. 263-308, publicado por Cambridge University Press, Reino Unido.

Weinstein, Deena (2009) "Heavy Metal: The Music and Its Culture" Revised edition. Da Capo Press, Estados Unidos.

W. Adorno, Theodor (2009) "Disonancias: Introducción a la Sociología de la Música". AKAL, España.

W. M. Jackson, (1966) "Encyclopedia Práctica Jackson" Tomo XI. W. M. Jackson, Inc. Editores. México, D. F.

Wolf, Mauro, (2007) “La Investigación de la Comunicación de Masas. Críticas y Perspectivas”. Editorial Paidós Mexicana, S. A. México.

Wright, (1975) en: Wolf, Mauro (1991) “La Investigación de la Comunicación de Masas. Críticas y Perspectivas”. Editorial Paidós Mexicana, S. A. México.

Fuentes videográficas

British Pathé, “Heysel Stadium Disaster”, (1985). Consultado en febrero 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=v50STmvf1AQ>

“Black Sabbath, Up, Close and Personal”, *documental*, 2007, consultado en marzo 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=TixPCZmJjoA>

Bell, Ian (1991) Entrevista al Profesor Christopher Andrew, en “What If? The Miners Strike 1972”, transmisión de la BBC Radio 4, Reino Unido, en <https://www.youtube.com/watch?v=lxhtpG5NlrU>. Consultado en marzo 2015.

<http://buber.de/en/life>

Condie, Steve, (2013) “Strange Days: Cold War Britain”, *documental*, BBC Productions, Reino Unido. Consultado en abril 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=GWMwIO7jRds>

Condie, Steve (2012) “The 70s: Get It On, 70-72”, Temp. 1, Ep. 1, Director: Fatima Salaria, BBC Productions, Reino Unido. Consultado en abril 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=413F7pv8OIY>

Condie, Steve (2012) “The 70s: The winner takes it all, 77-79”, Temp. 1, Ep. 4, Director: Fatima Salaria, BBC Productions, Reino Unido. Consultado en abril 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=OwVK91XcdxE>

Davis, David y Talbot, Stephen (2005) “The Sixties. The Years That Shaped a Generation”, *documental*.

Dynner, Susan (2007) "Punk's not dead", *documental*, Aberration Films, Traina Productions/Red Rover Films, Estados Unidos.

Huw, Rhodri (2014) "Born to be Wild. The Golden Age of American Rock – 1960s. Riders On The Storm". *Documental*, BBC, Reino Unido.

<https://www.youtube.com/watch?v=swQjXIRZMLs> consultado en marzo 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=Q2WBBcH6OPU> consultado en marzo 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=swQjXIRZMLs> consultado en marzo 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=Q2WBBcH6OPU> consultado en marzo 2015.

ITV1 Central Coverage (transmitido el 12/02/2012) "Arthur Scargill and the Battle of Saltley Gate. Anniversary 1972", en: <https://www.youtube.com/watch?v=2c3Ag5SFvRA>, consultado en abril 2015.

Joe Hill Louis, "Boogie in the Park", audio en <https://www.youtube.com/watch?v=swQjXIRZMLs>

Jones, Quincy, citado en Sachnoff, Marc y Richmond, Bill (2004) "The History of Rock and Roll: Rock and Roll Explodes and Good Rockin' Tonight", *Documental*, Estados Unidos.

Lee, Janet, Parsons, Roger (11/junio/2003) "Imagine: The Story of The Electric Guitar. Part 2", *Documental*, BBC-One, Reino Unido.

Mortimer, Sarah, Hanly, Francis (1998) "Rock Family Trees. Sabbath Bloody Sabbath", *documental*, BBC, Reino Unido. En: <https://www.youtube.com/watch?v=v7SvHsc2-Ws>

Marshall, Brian (2014) "Play it Loud: The Story of the Marshall Amp", *Documental*, BBC Four, Reino Unido, www.bbc.co.uk.

Payne, Davina (2014) "The Miner's Strike. 30 Years of Hurt", *documental*, ITV Broadcasting Limited, en <https://www.youtube.com/watch?v=IMbNcTimUtw>

Rodley, Chris (2010) "Heavy Metal Britannia", BBC, Reino Unido, <https://www.youtube.com/watch?v=zmceqLZqvPY>

Ruth Brown citado en: Sachnoff, Marc y Richmond, Bill (2004) "The History of Rock and Roll: Rock and Roll Explodes and Good Rockin' Tonight", Documental.

Staple, Justin (2014) "Back & Forth: O. Osbourne on Health, Drugs and the Age of Computers." Part 1/3, Noisey Productions, Vice Media LLC, Estados Unidos.

Sachnoff, Marc y Richmond, Bill (2004) "The History of Rock and Roll: Rock and Roll Explodes and Good Rockin' Tonight", *Documental*, Estados Unidos.

Smeaton, Bob (2013) "Jimi Hendrix. Hear My Train a Comin'", consultado en marzo 2015, http://www.dailymotion.com/video/x1e24lx_jimi-hendrix-hear-my-train-a-comin-2013-full-doc-2_music

Smithsonian Channel: "Electrified: The Guitar Evolution" *Documental*, smithsonianchannel.com, consultado en abril 2015.

Temple, Julian (2000) "The Filth and The Fury. Sex Pistols", *documental*, producido por Anita Camarata, Estados Unidos/Reino Unido.

Videowest (1980) "Look back at the 70's", *documental*, <https://www.youtube.com/watch?v=jzfSJOklYpc>

Whalley, Ben (2012) "Punk Britannia, The Roots of Punk", Episodio 1, BBC-4, Reino Unido. Consultado en mayo 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=4v4yQ1aNkR8>

Williams, Craig (2009) "Thatcher and the Scots", *documental*, BBC, Reino Unido. En: <https://www.youtube.com/watch?v=31FGZZ9Jb1E>

Yentob, Alan (2003) "Imagine: The Story of the Electric Guitar. Part 1" *Documental*, BBC-One, Reino Unido, consultado en abril 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=Mjg5EbTW-dw>

Ciberfuentes

Beat Instrumental (11/1970) “Black Sabbath”, Uncredited writer.

Bronson, Harold, (06/30/1972) “The Wit and Wisdom of Ozzy Osbourne or For The Best Coke Call Black Sabbath”, consultado en diciembre 2014, UCLA Daily Bruin, <http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-wit--wisdom-of-ozzy-osbourne-or-for-the-best-coke-call-black-sabbath>

Bangs, Lester (1971) “Master of Reality” consultado en abril 2015, <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/master-of-reality-19711125>

Bradley, Tim (2011) “Interview: Iron Maiden’s Adrian Smith and Dave Murray in their first Guitar World feature in 1983”, consultado en mayo 2015, <http://www.guitarworld.com/interview-iron-maidens-adrian-smith-and-dave-murray-their-first-guitar-world-feature-1983>

Bryant, Phillip, (Copyright 2001/2011) “Arbiter Fuzz Face” en “Fuzz Central. Makin The World a Fuzzier Place for 5 Years”, consultado en abril 2015. <http://fuzzcentral.ssguitar.com/fuzzface.php>

Brown Michael (1996) “Lust for Power” en “British Magazine Guitar” Entrevista republicada en <http://www.premiarguitar.com/articles/19963-lust-for-power>, 28/11/2013.

Brooks, Richard (1955) “Blackboard Jungle”, Estados Unidos. Consultado en www.imdb.com, abril 2015.

“Biography. Chuck Berry”, en sitio oficial: www.chuckberry.com, consultado en abril 2015.

B. R. (2012) “Songs about England. The sounds of silence”, consultado en febrero 2015, <http://www.economist.com/blogs/prospero/2012/03/songs-about-england>

Biblioteca Benjamín Franklin, “Las Artes en Estados Unidos de América” (2015) en www.usembassy-mexico.gov Contreras, Soto, R., A. López, Salazar y H. Ruiz

Rueda, (2011) *Esbozos sobre subculturas dentro de la organización*, Ide@s CONCYTEG, 6 (69) pp. 352-374, consultado en septiembre 2015, www.concyteg.gob.mx/ideasCONCYTEG/Archivos/69052011_ESBOZO SOBRE CULTURAS CENTRO ORGANIZACION.pdf

Céspedes, Guevara, J. (2005) “Construcción y Comunicación de Significados en la Música Popular” Consultado en agosto 2014, www.academia.edu/385806/Construcción_y_Comunicación_de_Significados_en_la_Música_popular

Chilton, Martin. (06/01/2015) “Bob Copper: English folk music’s grand old man”, consultado en marzo 2015, <http://www.telegraph.co.uk/music/what-to-listen-to/bob-copper-english-folk-musics-grand-old-man/>

Clem, Brian (2010) “Iron Maiden”, consultado en mayo 2015, <http://www.guitarplayer.com/miscellaneous/1139/iron-maiden/13139>

Collier’s Encyclopedia, (1984) “Popular Music” en Robert Christgau. Dean of American Rock Critics, consultado en febrero 2015, <http://www.robertchristgau.com/xg/music/collier.php>

Cooper, Peter (2013) “Peter Cooper on Music: How a happy accident revolutionized guitar sound”, consultado en marzo 2015, en www.blog.tennessean.com.

Chuck, Berry Biography (2015), consultado en marzo 2015, <http://chuckberry.com/biography/>

Dateien (2011) “Rock and Roll, The British Invasion and Periodising Music, Social and Cultural Trends, 1954-1964. En http://www.jfki.fu-berlin.de/academics/SummerSchool/Dateien2011/Papers/carosso_page.pdf. Consultado en marzo 2015.

Donald L. Miller, (2000) "The fifties, 1945-1960", en "A Biography of America", consultado en Enero 2014, <https://www.learner.org/series/biographyofamerica/prog23/transcript/page04.html>

<http://downloadfestival.co.uk>

Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española, en <http://www.rae.es/>

Dawson, Michael (2007) "Chris Adler: More than meets the eye", consultado en marzo 2015, <http://www.moderndrummer.com/site/2006/08/chris-adler/>

Eder, Bruce, "The single most influential creative force in early rock and roll, with a string of classics that only ended with his tragic death at 22." consultado en abril 2015, <http://www.allmusic.com/artist/buddy-holly-mn0000538677/biography>

Fish, Dani (2014) "Director Beth Harrington on How Maybelle Carter Changed Guitar History", consultado en marzo 2015, www.sheshredsmag.com

Gress, Jesse, (2014) "Play like Tony Iommi" en <http://www.guitarplayer.com/artist-lessons/1026/play-like-tony-iommi/12208>

Gruhn, George (2008) "Golden Era Instruments", en "News Letter #31, May 2008" consultado en marzo 2015, <http://guitars.com/newsletter/golden-era-instruments-will-there-be-any-more>

G. Greg (2007) "Country Fuzz Spectacular" en "WFMU'S Beware of the blog", consultado en marzo 2015, <http://blog.wfmup.org/freeform/2007/11/country-fuzz-sp.html>

Gildersleeve, Greg, "Grace Slick" (1998) Consultado en marzo 2015, <http://www.jeffersonairplane.com/the-band>.

Garrigan, Jay (23/03/2011) "Mosrite Fuzzrite" Consultado en marzo 2015, www.pedalblog.com.

Hadusek, Jon (2013) "Dissected: Black Sabbath" en "Consequence of Sound", consultado en febrero 2015, <http://consequenceofsound.net/2013/06/dissected-black-sabbath/>

<http://buber.de/en/life>, consultado en abril 2015.

Hobsbawm, Eric, (1998) "Historia del Siglo XX". Crítica, Grijalbo, Mondadori. Buenos Aires.

Hunter, Dave (2009) "Who Called the Fuzz? Early Milestones in Distorted Guitars" consultado en noviembre 2014, <http://www.gibson.com/News-Lifestyle/Features/en-us/who-called-the-fuzz-714.aspx>

<http://www2.gibson.com/> Sitio Oficial de Gibson.

<http://www.fender.com/history/> Sitio Oficial de Fender.

<http://www.marshallamps.com/> Sitio Oficial de Marshall.

<http://www.voxshowroom.com> "JMI VOX AC-2, AC-2, AC-6, and AC-4 Amplifiers", en "The VOX Showroom", consultado en abril 2015.

<http://www.hiwatt.co.uk> "About Hiwatt".

<http://www.rockhall.com> "Jefferson Airplane Biography"

<http://www.stompboxes.co.uk> "Sola Sound".

<http://www.stompboxes.co.uk> "A Little History. In The Beginning. The Tone Bender MK1

<http://www.blacksabbath.com> Sitio Oficial de Black Sabbath

<http://judaspriest.com> Sitio Oficial de Judas Priest

<http://ironmaiden.com> Sitio Oficial de Iron Maiden

<https://www.rock-am-ring.com> Sitio Oficial del Festival Rock AM Ring

<http://downloadfestival.co.uk> Sitio Oficial Download Festival

http://es.wikipedia.org/wiki/Wacken_Open_Air#2014

http://es.wikipedia.org/wiki/Wacken_Open_Air#2014

http://www.rickenbacker.com/history_early.asp

Hickling, Alfred (2012) "Jim Marshall: 'They call me the Father of Loud'". The Guardian, consultado en marzo 2015, <http://www.theguardian.com/music/2012/apr/10/jim-marshall-father-loud>

Houghton, Mick (1975) "Sabbath's Sabotage. An Interview with Iommi", Circus Raves, consultado enero 2015, <http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/sabbaths-isabotagei-an-interview-with-tony-iommi>

International World History Project (2007) "The United States of America", Part Six, en: "This is the story of how the American Republic developed from colonial beginnings in the 16th century, when the first European explorers arrived, until modern times", consultado en febrero 2015, http://history-world.org/history_of_the_united_states7.htm.

Jansen, Alana, "In the lab with Les Paul", consultado en mayo 2015, <http://rockhall.com/blog/post/les-paul-collection-library-archives-research/>

Joan Elies A. (2004) "Música y Tecnología: Sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea" consultado septiembre 2014, dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/940121.pdf

Jung, Walt, (2006) "Operational Amplifier History", consultado en 2014, http://www.analog.com/library/analogDialogue/archives/39-05/Web_ChH_final.pdf

Johnson, Kathleen (2015) "Leigh Stephens. Blue Cheer Flashbacks", consultado en mayo 2015, <http://www.vintageguitar.com/2840/leigh-stephens/>

John, Simmons, Michael, (2015) "Maybelle Carter: The Queen of Country Guitar" consultado en abril 2015, www.fretboardjournal.com.

Jennie Thomas y Alana Jansen, procesadores de información en catalog.rockhall.com, consultado en febrero 2015.

J. D. Sleep (2015) “Mosrtie Fuzzrite” en <http://www.generalguitargadgets.com>, consultado en marzo 2015.

Jefferson Airplane Biography, <https://rockhall.com/inductees/jefferson-airplane/bio/>, conusltado en Julio 2015.

“Key Events of 1985. The National Archives”, consultado en agosto 2015, www.nationalarchives.co.uk.

Kit Rae (2014) “Rebranding Fuzzrites: The Guild Foxy Lady and The Electro Harmonix Axis”, en “The Big Muff π. A History of All Versions, Part 1. http://www.kitrae.net/music/History_of_OEM_Big_Muffs.html

Kit Rae (2014) “A Fuzz and Muff Timeline. The Big Muff π Page. The definitive Big Muff resource and history”, consultado en marzo 2015, http://www.kitrae.net/music/Fuzz_Big_Muff_Timeline.html

Kleidermacher, Mordechai (2015) “Deep Purple's Ritchie Blackmore Talks Yngwie, Hendrix and His Development as a Guitarist in 1991 Interview”, consultado en abril de 2015, <http://www.guitarworld.com/deep-purples-ritchie-blackmore-discusses-his-development-guitarist-1991-guitar-world-interview>

Larson, Sarah (2014) “Pop Music Explained” The New Yorker, consultado en mayo 2015, <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/attempt-explain-pop-music>

López, Cano, Rubén (2007) “Semiótica, Semiótica de la música y Semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario.” Texto didáctico (actualizado junio 2007). www.lopezcano.net

Mississippi Blues Commission (2015) “Roots of Rock & Roll – Hattiesburg”. Research assistance: Gayle Dean Wardlow, Charles Herrington, Vasti Jackson, Brook Cruthirds, Tony Russell, Bob Eagle, Greg Johnson (University Of

Mississippi), Larry Cohn, Ruben Hughes, Howard Rye, Guido van Rijn Records Label courtesy Paul Garon, Jim O'neal (BluEsoterica archives). University Of Southern Mississippi, www.msblustrail.org. Consultado en Enero 2015.

Nial, W. R. y Imke Von, H. (2010) "The Metal Void: First Gatherings", Oxford, United Kingdom: Inter-Disciplinary Press, consultado en Julio 2015, <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2010/04/mmp1ever3150410.pdf>

Petersen, David (2000) "The WEM Story, Part One" consultado en enero 2015, http://www.ampaholics.org.uk/amp_tech.htm

Piccola, Derek, "..Brief History of guitar amplification", consultado en febrero 2015, http://www.cs.fredonia.edu/szocki/projects/spring_09/7/info.html

Pfanner, Eric (05/09/2010) "Die-Hard. Fans Follow Iron Maiden Into the Digital Age", consultado en Julio 2015, http://www.nytimes.com/2010/09/06/business/media/06maiden.html?_r=0

Parker, James (2014) "The History of Rock and Roll in One Song", en The Atlantic, <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/08/the-history-of-rock-n-roll-in-one-song/378798/> Consultado en abril 2015.

Robbins, Marty, "Don't worry", audio en <https://www.youtube.com/watch?v=Q2WBBcH6OPU> (audio)

Rock AM Ring Festival, consultado en Julio 2015, <https://www.rock-am-ring.com>

Rock and Roll Hall of Fame (2015) "Charlie Christian Biography", consultado en marzo 2015, <https://rockhall.com/inductees/charlie-christian/bio/>

Rock and Roll Hall of Fame (2015) "T – Bone Walker Biography", consultado en marzo 2015, <https://rockhall.com/inductees/t-bone-walker/bio/>

Rock and Roll Hall of Fame (2015) "Chuck Berry Biography", consultado en marzo 2015, <https://rockhall.com/inductees/chuck-berry/bio/>

Rohrer, Finlo (2010) "Tritono: La Disonancia del Diablo", consultado en agosto 2015, <http://www.operamundi-magazine.com/2010/03/tritono-la-disonancia-del-diablo.html>

Rosen, Steven (2008) "Tony Iommi on Early Black Sabbath: People were very frightened of us", en www2.gibson.com, consultado en abril 2015.

RIAA, "History of the Awards" en https://www.riaa.com/goldandplatinum.php?content_selector=historyx. Consultado en abril 2015.

Rogers, Simon (2013) "How Britain changed under Margaret Thatcher, In 15 Charts", consultado en agosto 2015, <http://www.theguardian.com/politics/datablog/2013/apr/08/britain-changed-margaret-thatcher-charts>

Sánchez, Cruz, Marcelo (2010) "El arte de la laudería en la UV", consultado en septiembre 2015, <http://www.uv.mx/universo/418/central/central.html>

John, Simmons, Michael (2014) "Maybelle Carter: The Queen of Country Guitar", consultado en noviembre 2014, www.fretboardjournal.com

Shuiv (2014) "Nada nuevo bajo el sol", <http://nnbes.blogspot.mx/2014/02/discriminacion-y-racismo-en-gran-bretana.html>

Siggins, Kevin (2015) "Gibson 1935 E-150 First Electric", consultado en marzo 2015 en "History Of Gibson`s Electric Pickup" <http://www.gibson-prewar.com/gibson-1935-e150/>

Siggins, Kevin (2015) "Gibson 1935-1936 EH150 Amplifier 1st Series", consultado en marzo 2015 en "History Of Gibson`s Electric Pickup" <http://www.gibson-prewar.com/gibson-1935-1936-eh-150-amplifier-1st-series/>

Shuiv, "Discriminación y Racismo en Gran Bretaña", publicado el 13 de febrero de 2014, "Nada nuevo bajo el sol", <http://nnbes.blogspot.mx/2014/02/discriminacion-y-racismo-en-gran-bretana.html>

Stanley, Bob (19/08/2014) “Yeah, Yeah, Yeah: The Story of Pop Music from Bill Haley to Beyoncé” www.newyorker.com.

Stahl, Kenneth (2009) “The Great Rebellion. A socio-economic analysis of the 1967 Detroit Riot” Publicado por el autor, Estados Unidos. En www.detroits-great-rebellion.com/ consultado en abril 2015.

Sutton, Mike (2000) “England, whose England? Class, gender and national identity in the 20th Century folklore revival”. Article MT053. School Of Humanities, University Of Northumbria, consultado en enero 2015, <http://www.mustrad.org.uk/articles/england.htm>

Swanson, Dave (2015) “47 Years Ago: Blue Cheer Release Their Debut Album, ‘Vincebus Eruptum’”, consultado en abril 2015, <http://ultimateclassicrock.com/blue-cheer-vincebus-eruptum/>

“Sola Sound” (2015), consultado en noviembre 2014, <http://www.stompboxes.co.uk/sola.html>

The Vox Showroom, consultado en junio 2015, <http://www.voxshowroom.com>

The Lemelson Center for the Study of Invention and Innovation (2014) “The Invention of the Electric Guitar” en Smithsonian National Museum of American History. <http://invention.si.edu/invention-electric-guitar/p/413-credits> consultado en abril de 2015.

The Country Music Hall Of Fame and Museum’s Encyclopedia of Country Music, “Carter Family”, adaptado de Published by Oxford University Press, en www.countrymusichalloffame.org, consultado en abril 2015.

The National Archives, “Key Events of 1985.” En www.nationalarchives.co.uk.

“UK Politics. The Thatcher Years in Statistics” (2013), consultado en agosto 2015, <http://www.bbc.com/news/uk-politics-22070491>

Urribarrí, Raisa (1999) “El uso de internet y la Teoría de la Comunicación”.
<http://www.robertosuarez.es/webs/comunicacionymedios/comunicacion/teorias/textos/internet.htm>.

UK Politics (9/04/2013) “The Thatcher Years in Statistics” en www.bbc.com.

V. Cook, Alex (2013) “Hattiesburg: Birthplace of Rock And Roll?” consultado en abril 2015, <http://www.countryroadsmagazine.com/culture/visual-performing-arts/hattiesburg-birthplace-of-rock-n-roll>

Vargas, V. (2004) “Richard Wagner`s Biography”, consultado en marzo de 2015, www.wagneroperas.com.

Vinopal, David, “About the Carter Family”, www.cmt.com, consultado en abril 2015.

Weir, William (2011) “50 Years of Making Fuzz, the Sound That Defines Rock ´n´ Roll. A look at the evolution of the technologies that give rock its signature sound”, consultado en abril 2015, <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/03/50-years-of-making-fuzz-the-sound-that-defines-rock-n-roll/71959/>

Wikipedia, consultado en Julio 2015, http://es.wikipedia.org/wiki/Wacken_Open_Air#2014

Willie, G. Moseley (2015) “Ritchie Blackmore. Return to the Rainbow”, reproducción de entrevista originalmente en revista VG, año 1997, consultado en mayo 2015, <http://www.vintageguitar.com/2822/ritchie-blackmore/>

White, Emily (2014) “Judas Priest Debut at No. 1 on Top Rock Albums”, consultado en Julio 2015, <http://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/6165345/judas-priest-debut-no-1-top-rock-albums>

Zócalo Public Square (2015) “What is the most important innovation in the history of Rock and Roll? Musicians, Historians and Critics tell us what they consider to be the greatest changers for the industry”,

<http://www.smithsonianmag.com/innovation/what-most-important-innovation-history-rock-n-roll-180954190/?no-ist>, consultado en marzo 2015.

