



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

**IDENTIDAD GENERACIONAL Y MEMORIA HISTÓRICA: “PINK FLOYD THE
WALL” Y LA GRAN BRETAÑA DE POSGUERRA, 1945-1982**

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA:
ALAN PRATS GAMA

ASESOR:
DR. MAURICIO SÁNCHEZ MENCHERO

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para Estela Gama.

Sin su amor, paciencia y apoyo incondicional jamás habría llegado a donde hoy me encuentro.

Mamá: todo el esfuerzo y el trabajo puestos en esta tesis son para ti.

MCMLIV – MMXIII

Agradecimientos

A la Universidad Nacional y a mis profesores, por brindarme las herramientas necesarias para valerme por mí mismo en esta hermosa profesión que es la Historia.

A los buenos maestros por transmitirme sus conocimientos y mostrarme el camino. A los malos maestros porque sin proponérselo me enseñaron lo que no se debe hacer.

A mis padres y hermanos por estar a mi lado siempre, en las buenas y en las malas.

A mis amigos, por todas esas conversaciones entre humo y rock.

Índice general

Introducción	1
I. <i>Pink Floyd The Wall</i> ... ladrillo por ladrillo	12
Juventud, rock y arte	14
<i>The Wall</i> : la evolución de una idea	24
<i>Pink Floyd The Wall</i>	32
II. Fantasmas de la Segunda Guerra Mundial: el padre ausente y la promesa vacía	37
“Adiós cielo azul”: la IIGM en <i>Pink Floyd The Wall</i>	39
El padre ausente	46
La promesa vacía	60
III. El fin del sueño: la Gran Bretaña de posguerra	65
El acuerdo de posguerra: del Estado de bienestar al neoliberalismo	66
Cambio generacional en tiempos de crisis	73
Crisis y cambio generacional en <i>Pink Floyd The Wall</i>	85
Conclusiones	100
El juicio	100
La vigencia de <i>The Wall</i>	103
Alcances y perspectivas	107
Anexo I. Relación de secuencias	112
Anexo II. Imágenes	119
Anexo III. Líricas de <i>Pink Floyd The Wall</i>	130
Fuentes consultadas	146

Introducción

El cine es un medio en el que se expresan todo tipo de ideas e historias, tanto ficticias como reales. Esas formas de expresión, configuradas a partir del lenguaje cinematográfico, constituyen un imaginario que está íntimamente ligado a la sociedad que las produjo y la circunstancia histórica en que aparecen y son consumidas. De este modo, una película, como forma discursiva, es capaz de revelar indicios de conexiones profundas con la sociedad que, al mismo tiempo, la produce y la recibe. Al respecto, Marc Ferro ha señalado que toda película posee valor como documento de la realidad en la medida en que es capaz de registrar distintos aspectos de ésta, independientemente de si se trata de cine documental o de ficción. Ante ello la tarea del historiador consiste en leer el filme entre cuadros y hacerle las preguntas que sean capaces de revelar esos indicios.¹

Por otro lado, el cine es también un medio en el que la memoria circula con soltura debido a su capacidad de registrar y reproducir imaginarios, costumbres, prácticas cotidianas, ideologías, mentalidades, problemáticas o aspiraciones que atañen a la sociedad. Y es que, de forma exacta, la cámara registra mecánicamente un momento específico de la realidad, de tal suerte que brinda una imagen *real* del pasado a aquellos que vemos una película desde una circunstancia temporalmente distante a su época de realización.² De esta manera, esos fragmentos de realidad captados por la cámara, montados en el relato cinematográfico, sobreviven íntegros al paso del tiempo y son evocados cada vez que se proyectan en una pantalla. Esa habilidad innata del cine lo inserta de lleno en lo que Walter Benjamin denominó la *época de la reproductibilidad técnica* del arte, en la que una película, además de poder alcanzar la categoría de *obra de arte*, es por sí misma un objeto cultural que puede ser copiado y distribuido de forma masiva, y que por tanto funciona también como una mercancía que circula en la industria cultural.³ Por esta

¹ Cfr. Marc Ferro, *Cine e historia*, trad. Josep Elias, España, Gustavo Gili, 1980.

² Cfr. *Ibid.*, p. 41.

³ Cfr. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, introd. Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2003. Por otro lado, en referencia al nuevo *principio estético* que supuso la aparición del cine en la vida cultural del hombre, Andrei Tarkovski señala que “[...] por primera vez en la historia del arte y de la cultura, [el hombre] había encontrado la posibilidad de fijar

razón, a la luz de los planteamientos expuestos hasta ahora, podemos entender al cine como una forma de memoria: un medio en el que ésta se registra y se reproduce, y que por tanto fluye en distintos niveles a partir de la interacción entre el espectador y la pantalla mediante el acto de ver.

En la medida en que un argumento cinematográfico puede asumir una postura respecto a un episodio histórico concreto, el cine es también una forma de memoria histórica. En este sentido Ferro apunta a la capacidad que tiene el cine, cuando se busca este propósito, de *desestructurar* un discurso oficial,⁴ lo que permite la conformación de discursos críticos, disidentes o alternativos respecto a las versiones oficialistas. Esto permite al historiador que mira la película *a través del tiempo* confrontar la memoria oficial e institucionalizada con la memoria subjetiva y particular, de cuyo encuentro surgirán esos indicios que de otra forma serían inaccesibles. De esta manera uno de los ejes que sostienen esta tesis al proponer un análisis cinematográfico desde la historia es la confrontación entre lo que Marc Ferro ha llamado el contenido aparente y el contenido latente.⁵ Toda película tiene un contenido aparente y explícito que se muestra en la historia que narra y en las imágenes construidas para ello. No obstante, esa misma historia y sus imágenes revelan algunos indicios de la relación que existe entre la película y la sociedad en la medida en que seamos capaces de analizarla entre cuadros, pues independientemente de cuál sea su naturaleza aparente toda película tiene valor como un documento del cual el historiador puede extraer información.⁶ En otras palabras “[...] se trata de recurrir a la ficción y a lo imaginario para definir los elementos de la realidad”.⁷

Bajo estos postulados nos proponemos analizar la película *Pink Floyd The Wall*,⁸ que cuenta la historia de Pink, una estrella de rock perturbada por consecuencia de la saturación de lujos, excesos y el glamour que se

de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo (o sea, volver a él) todas las veces que quisiera. Con ello el hombre consiguió una matriz del tiempo real. Así, el tiempo visto y fijado podía quedar conservado en latas metálicas durante un tiempo prolongado (en teoría, incluso eternamente)”. Véase Andrei Tarkovski, *Esculpir el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, trad. Enrique Banús, pról. de Eduardo Terrasa Messuti, presentación de J. M. Gorostidi, Madrid, Ediciones Rialp, 1991, p. 83.

⁴ Cfr. Marc Ferro, *op. cit.*, p. 26.

⁵ Cfr. *Ibid.*, pp. 31-32 y 40-41.

⁶ *Ibid.*, pp. 67-68.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸ *Pink Floyd The Wall*, Alan Parker (dirección), Roger Waters (guión), Gerald Scarfe (dirección de animación), Gran Bretaña, Metro Goldwyn Mayer, 1982, 95 minutos.

desprenden de la fama y el estrellato. Encerrado en un cuarto de hotel en alguna parte de Los Ángeles emprende una revisión de su historia personal y, a medida que avanza, sus recuerdos se van transformando en alucinaciones que lo atormentan hasta llevarlo al borde de la locura. Los recuerdos sobre la muerte de su padre en la Segunda Guerra Mundial (en adelante IIGM), la sobreprotección de su madre, su matrimonio y su infancia se convierten en “ladrillos” que utiliza para construir un inmenso muro mental que lo aíse y proteja del hostil e hipócrita mundo exterior. Todo ello culmina con el juicio de su vida, en el que termina siendo condenado por su propio pasado y las presiones de la realidad que lo rodea.

Partiendo de la estrecha relación que existe entre la historia contemporánea, la memoria y el cine, sostenemos que *Pink Floyd The Wall* es el ejemplo de una película en la que se enfrentan la historia y la memoria sobre la IIGM, al tiempo que establece un importante diálogo entre el argumento cinematográfico que plantea y el contexto histórico del que se desprende. Apoyada en estos argumentos y tomando en cuenta que la película fue realizada en 1982 por artistas de la primera generación de posguerra, en la Gran Bretaña conservadora presidida por Margaret Thatcher, la hipótesis que impulsa este trabajo parte del supuesto de que la película en cuanto discurso, testimonio del pasado y vehículo de memoria funciona como catalizador de una *identidad generacional*, la cual se configura a partir de la relación e interacción entre los elementos internos y externos del filme.

El término *identidad* no siempre se ha entendido de la misma forma. La evolución histórica de esta idea ha consistido en un proceso de paulatina individualización de las identidades que, hasta la época del antiguo régimen, se definían a partir de la pertenencia a una colectividad: esto es, la identidad individual –que de hecho, en cuanto tal, ni siquiera tenía cabida en el imaginario de las sociedades premodernas– supeditada a los títulos y estructuras del orden social.⁹ Fue hasta la época moderna cuando se inauguró la identidad individual como objeto de reflexión y búsqueda: a partir de este punto era el individuo el único responsable de construir y forjar su propia

⁹ Cfr. Gabriela Castellanos *et al.*, “Introducción”, en Gabriela Castellanos, Delfín Ignacio Grueso y Mariángela Rodríguez (coords.), *Identidad, cultura y política. Perspectivas conceptuales, miradas empíricas*, México, Cámara de Diputados, LXI Legislatura, Universidad del Valle, Miguel Ángel Porrúa, 2010, pp. 9-15.

identidad, hecho que respondía a la transformación del orden social cuyas estructuras se hicieron más flexibles, facilitando así la movilidad social mediante el esfuerzo y los méritos propios de cada individuo.¹⁰ Con el pensamiento ilustrado se empezó a concebir al sujeto como una construcción intersubjetiva, mediada por la relación entre el individuo y la alteridad: es decir, la individualidad y la subjetividad –concebidas todavía como fijas e inamovibles– eran definidas en función de las relaciones sociales y el entorno.¹¹

No fue hasta mediados del siglo XX cuando se comenzó a hablar de identidades colectivas propiamente dichas, cuya colectividad no respondía ya a esas estructuras más arraigadas del orden social como las naciones, las etnias o las culturas; más bien su configuración partía de la pertenencia a grupos subordinados construidos con base en el reconocimiento de diferencias como el género, la raza, la religión o la orientación sexual. De esta manera las características sociales pasaban a desempeñar un papel decisivo en la identidad de un individuo y su vinculación a una determinada identidad colectiva.¹² Si bien esta tendencia se generalizó en las últimas décadas del siglo XX, ciertos autores encontraban problemático el hecho de considerar la subjetividad como manifestación de una especie de “naturaleza humana”. Estos pensadores –agrupados bajo la categoría de “posestructuralismo”– encontraron en el lenguaje uno de los principales elementos que constituyen la subjetividad, desestimando así la idea de una identidad personal basada en un alma innata. En cambio ellos reconocían la importancia de los procesos históricos y lingüísticos a partir de los cuales surge el sujeto de una enunciación. De esta manera, a diferencia de épocas anteriores, la subjetividad se comenzó a asumir como algo inestable, fragmentado y descentrado.¹³

A partir de este punto, en medio del proceso de globalización acelerada que vive el mundo contemporáneo, los límites de las identidades se han desdibujado, volviéndose éstas más dinámicas, flexibles y deslocalizadas. Este giro responde a factores como la propia globalización, la creciente conectividad a través de los medios de transporte y comunicación modernos, la fácil

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Id.*

¹² *Cfr. Ibid.*, pp. 15-19.

¹³ *Id.*

movilidad tanto de los capitales como de la fuerza de trabajo, la sociedad de consumo, la cultura de masas, etc. En la era posmoderna las identidades ya no se configuran necesariamente a partir de las relaciones o las características sociales, sino también desde el consumo.¹⁴ El presente trabajo se inserta en esta disyuntiva.

Gilberto Giménez ha definido la identidad colectiva como

la (auto y hetero) percepción de un “nosotros” relativamente homogéneo y estabilizado en el tiempo (*in-group*), por oposición a “los otros” (*out-group*), en función del (auto y hetero) reconocimiento de caracteres, marcas y rasgos compartidos (que funcionan también como signos o emblemas), así como de una memoria colectiva común. Dichos caracteres, marcas y rasgos derivan, por lo general, de la interiorización selectiva y distintiva de determinados repertorios culturales por parte de los actores sociales. [...] La identidad, así entendida, constituye un hecho enteramente simbólico construido, según Fossaert, en y por el discurso social común, porque sólo puede ser efecto de representaciones y creencias (social e históricamente condicionadas), y supone un “percibirse” y “ser percibido” [...] Poseer una determinada identidad implica conocerse y reconocerse como un tal, y simultáneamente darse a conocer y hacerse reconocer como un tal (por ejemplo, mediante estrategias de manifestación). Por eso, la identidad no es solamente “efecto” sino también “objeto” de representaciones. Y en cuanto tal requiere, por una parte, de nominaciones (toponimias, patronimias, onomástica) y, por otra, de símbolos, emblemas, blasones y otras formas de vicariedad simbólica.¹⁵

Desde la flexibilidad y el dinamismo que suponen las identidades, consideramos que es posible establecer límites y acotaciones que nos permitan definir identidades específicas, susceptibles de ser rastreadas en distintos tipos de manifestaciones culturales. Así, retomando la hipótesis que anunciábamos anteriormente, partiendo de la definición de Giménez, entendemos por *identidad generacional* aquella identidad específica que se manifiesta en la película *Pink Floyd The Wall*, cuya realización corresponde a la autoría de tres individuos contemporáneos entre sí. Como miembros de una misma

¹⁴ Cfr. *Ibid.*, pp. 19-25.

¹⁵ Gilberto Giménez, *Teoría y análisis de la cultura*, vol. I, México, CONACULTA-ICOCULT, 2005, (Intersecciones, 5), p. 90.

generación se da un reconocimiento de caracteres, marcas y rasgos comunes, los cuales parten de una memoria colectiva compartida. Estos elementos quedan representados en un discurso social común, en este caso materializado en el propio filme en cuestión que, en cuanto producto cultural de consumo, genera otros mecanismos de identificación desde los cuales otros miembros de la misma generación –o incluso de otras generaciones– pueden apropiarse del mensaje.

Para entender *Pink Floyd The Wall*, además de situarla en su contexto inmediato de realización, es necesario dar una mirada más amplia y tomar en cuenta factores como la música rock, la cultura de masas, la cultura juvenil o la propia circunstancia histórica y social de la generación a la que pertenecen los autores de la película. De esta manera, como primera aproximación al tema debemos considerar que esa generación, la primera del periodo de posguerra, nació en el curso de los años cuarenta y hacia los años sesenta se encontraba en el esplendor de su juventud. Precisamente en la década de 1960 esa generación se volvería paradigmática al encabezar la *revolución cultural* que hizo patente el desgaste de los valores y los paradigmas de aquella sociedad que la IIGM reveló obsoleta. Fue así como se transformaron, entre otras cosas, las relaciones entre sexos, la estructura de la familia, el estilo de vida o ciertas prácticas culturales. Fue en este mismo momento cuando apareció y se consolidó la *juventud* como un nuevo estamento de la sociedad, con una cultura, estilo de vida y unas prácticas y formas de expresión propias, claramente diferenciadas de las culturas infantil o adulta. Estos cambios de paradigma no fueron producto de la casualidad, sino que en gran medida respondían a la profunda transformación de las estructuras de la sociedad tras la fuerte ruptura que supuso la IIGM: formación del Estado de bienestar; globalización de la economía y la cultura; formación de una cultura de masas; recuperación, desarrollo y crecimiento económico; industrialización acelerada; avances tecnológicos; etc. Todo ello enmarcado por un periodo de esplendor económico mundial que se extendería hasta principios de la década de 1970.¹⁶

Por su parte, la música rock, que irrumpió en forma de *rock & roll* en la década de 1950, poco a poco se fue convirtiendo en la principal bandera de la

¹⁶ Véase *infra*, “Juventud, rock y arte”, en capítulo I.

nueva cultura juvenil. En muchos sentidos el rock vino a definir los rasgos característicos de la identidad del joven rebelde, mismos que pueden rastrearse incluso hasta nuestros días. Sin embargo, tanto el rock como la propia cultura e identidad juvenil fueron cambiando con el paso del tiempo, a la vez que iban apareciendo nuevas generaciones de “jóvenes rebeldes”. Esto, como es natural, generó un choque generacional entre los más viejos y los más jóvenes al interior de la cultura juvenil y la contracultura, enfrentándose así dos visiones distintas de lo que implicaban el ser joven y el rock como forma de expresión de esa juventud.

The Wall y su adaptación cinematográfica se insertan completamente en esa dicotomía, que en Gran Bretaña fue especialmente notable.¹⁷ Por un lado está la primera generación de posguerra, arropada por los tiempos de estabilidad y desarrollo económico y heredera del sueño *hippie* y la utopía psicodélica, que además llevó a la música rock a su punto más sofisticado y complejo a través del rock progresivo. En el otro extremo está la segunda generación de posguerra, entre 10 y 15 años más joven que su antecesora, que no tuvo tanta suerte como aquella y le tocó vivir en una época de crisis económica y social en la que empezaban a resurgir ideas extremistas aparentemente extintas, y que se valió de un rock más simple en términos de composición pero muy agresivo y desgarrador que se empezó a conocer como *punk*. De esta manera, la película *Pink Floyd The Wall* se erige como el escenario de ese enfrentamiento intergeneracional, revestido por la sombra de la IIGM.

El presente trabajo consiste en un análisis cinematográfico de *Pink Floyd The Wall* desde una perspectiva histórica, donde la película es analizada en relación a su contexto histórico desde el problema de investigación arriba planteado. Esto necesariamente implica un constante salto entre las escalas micro y macro de nuestro estudio, es decir el paso de uno o varios de los elementos internos de la película hacia los elementos externos y viceversa. Para ello hemos elaborado una detallada relación de secuencias –que se puede consultar como anexo al final de esta tesis– en la que se desglosa el filme en las distintas partes que lo conforman. Así, la película está dividida en

¹⁷ Véase *infra*, “Cambio generacional en tiempos de crisis”, en capítulo III.

secuencias y escenas, señalando el minuto exacto que les corresponde dentro del tiempo total de proyección. Del mismo modo, al tratarse de una película basada en una ópera rock, se identificaron las secuencias musicales en función de las secuencias cinematográficas y escenas en que aparecen. Además de funcionar como un marco de referencia para que el lector ubique las escenas conforme van siendo citadas en el texto, este instrumento metodológico nos ha permitido identificar tanto aspectos formales de la película –número de tomas por escena, ritmo del montaje, etc.– como narrativos –tiempos narrativos, diferencias respecto al guión original, etc.–, por lo que desempeña un papel crucial en esta investigación.

Los elementos internos del filme son todos aquellos factores que intervinieron en las circunstancias internas de producción de la película: autores, realización, argumento, lenguaje cinematográfico, etc.; mientras que los elementos externos se derivaron de los factores que vinculan el filme con una circunstancia específica: contexto histórico, recepción del público y la crítica, etc. La identificación de cada uno de ellos y su consiguiente confrontación fueron posibles gracias a la información que revelaron las fuentes consultadas para este trabajo.

En primera instancia, la propia película como documento nos dio la pauta de algunos elementos internos al ser desglosada en la ya citada relación de secuencias. Sin embargo, los datos ahí vertidos sólo adquirieron su justa dimensión cuando fueron contrastados con el guión cinematográfico de la película.¹⁸ Un análisis comparado entre el guión como trabajo en proceso y la relación de secuencias como herramienta que partió de un producto ya terminado, arrojó información por demás interesante. Así logramos definir algunas diferencias entre el guión y la película: omisiones, modificaciones o aportaciones puntuales del director Alan Parker o el animador Gerald Scarfe al concepto desarrollado por Roger Waters. Del mismo modo, el análisis del lenguaje empleado para describir las escenas en el guión brinda por sí mismo indicios claros del sentido profundo del mensaje de *The Wall*. Por ejemplo, se especifican elementos concretos de intertextualidad, cuya mención en el guión y presencia en la película responden a decisiones tomadas por los autores en

¹⁸ Roger Waters, *The Wall*, guión cinematográfico (borrador), 8 de mayo de 1981, documento en formato digital extraído de: <http://www.pinkfloyd.com/wallscreenplay.htm> [16/abril/2013].

función de lo que querían decir en el argumento: “canciones de Vera Lynn de la Segunda Guerra Mundial”¹⁹ o referencias a películas bélicas específicas, como la británica *The Dam Busters*.²⁰ Asimismo, algunas de las palabras y frases empleadas en el guión para proyectar las características visuales que deberían tener las escenas dejan entrever pistas sobre la ideología latente del filme. Waters menciona, por ejemplo, un auditorio en el que se lleva a cabo una especie de mitin político en donde se despliega toda la “*extravaganza del espectáculo nazi teutónico [...] La insignia de los martillos cruzados de la opresión por todas partes. Un matrimonio impío entre Nuremberg 1936, la Plaza Roja un Primero de Mayo y una reunión del Ku Klux Klan*”.²¹

De otra naturaleza pero igualmente importantes fueron las memorias escritas por algunos de los actores involucrados en el proyecto de *The Wall*, tales como: Nick Mason, baterista de Pink Floyd;²² Gerald Scarfe, director de animación;²³ o Alan Parker, director de la película.²⁴ Además de enriquecer nuestro acervo de elementos internos de la película, esos testimonios nos permitieron definir tres componentes fundamentales del análisis que proponemos: adentrarnos en la intimidad de los procesos creativos y de realización desde la perspectiva de los propios protagonistas; trazar una historia más detallada de la película como objeto cultural y, finalmente, confirmar algunas conjeturas sobre la ideología latente de la película que, en un vistazo menos profundo, apenas se pueden intuir. En este mismo sentido fueron de gran utilidad las distintas entrevistas realizadas a los protagonistas a que tuvimos acceso: algunas de ellas efectuadas en la misma época en que se llevó a cabo el proyecto y publicadas en la prensa –diarios y/o revistas especializadas en música o cine–; y otras un tanto más recientes registradas en video e incluidas en documentales o programas de televisión.²⁵

¹⁹ *Ibid.*, escena 1.

²⁰ *Ibid.*, escena 62.

²¹ *Ibid.*, escenas 82-85 y 90-91. La traducción y las cursivas son propias.

²² Nick Mason, *Inside out. A personal history of Pink Floyd*, Londres, Phoenix, 2011.

²³ Gerald Scarfe, *The making of Pink Floyd The Wall*, pról. de Roger Waters, Estados Unidos, Da Capo Press, 2010.

²⁴ Alan Parker, “*Pink Floyd The Wall. The making of the film, brick by brick*”, en <http://alanparker.com/film/pink-floyd-the-wall/making/> [22/abril/2013].

²⁵ Véase: “Retrospective: Looking back at The Wall”, Bob Bentley (dirección), 2 partes, en *Pink Floyd The Wall*, Alan Parker (dirección), DVD especial de edición limitada, Estados Unidos, Sony Music Entertainment, 1999; *Seven ages of rock*, William Naylor (productor), 7 episodios, Gran Bretaña, BBC

La prensa fue especialmente útil porque facilitó el acceso tanto a elementos internos como externos de la película. Los primeros, como ya adelantábamos, surgieron a partir de los testimonios registrados en entrevistas; mientras que los segundos se obtuvieron de diversas fuentes de prensa escrita británica y norteamericana, publicada entre 1979 y 1983, es decir el periodo correspondiente a *The Wall*: noticias sobre el lanzamiento de un nuevo disco de Pink Floyd; reseñas y críticas sobre el disco una vez que fue publicado; crónicas, reseñas y/o críticas de los conciertos durante la gira; así como reseñas y/o críticas de la película una vez que fue estrenada. En este punto es necesario resaltar la invaluable aportación de *Pink Floyd: the press reports*²⁶ a esta tesis. Este libro editado por Vernon Fitch, quien posee uno de los archivos más extensos sobre Pink Floyd y es quizá el mayor especialista en la banda británica, se compone de una amplísima recopilación de material de prensa sobre la agrupación procedente de distintos diarios y revistas. Si bien el libro reproduce prensa desde los primeros años de Pink Floyd en el *underground* londinense durante la década de 1960, por razones evidentes nosotros nos enfocamos en el periodo relativo a *The Wall*.

Una vez que la película fue desglosada, habiéndola visto con detenimiento, con sus elementos internos y externos ya identificados y confrontados, se procedió a su interpretación y análisis. En este proceso identificamos dos problemas centrales, mismos que hemos utilizado como ejes en la construcción argumentativa de este trabajo. Cada uno es expuesto con detenimiento mediante un capítulo, siendo precedidos por un capítulo introductorio cuya función es contextualizar y presentar el objeto de estudio, es decir la película *Pink Floyd The Wall*. De esta manera en el primer capítulo se establece el contexto general en el que se desenvuelve la generación “creadora” de *The Wall*, en medio de las profundas transformaciones derivadas de la IIGM, así como la historia de *The Wall* en cuanto producto cultural, contemplando su evolución desde su origen como idea hasta que fue un producto terminado, siempre tomando en cuenta su relación con la cultura juvenil y la música rock.

Two, VH1, 2007; *The Pink Floyd and Syd Barret story*, John Edginton (dirección), Estados Unidos, Otmoor Productions, 2004, 49 minutos; etc.

²⁶ Vernon Fitch (ed.), *Pink Floyd: The press reports (1966-1983)*, Canadá, Collector’s Guide Publishing, 2001.

En el capítulo II se desarrolla el primero de los problemas que anunciábamos algunas líneas atrás, referente al peso que representa la historia inmediata a partir de las consecuencias individuales y colectivas derivadas de la IIGM. Roger Waters es el autor principal de *The Wall* al haber creado el concepto, compuesto la música y escrito las letras de las canciones y el guión de la película. Ésta tiene diversos componentes autobiográficos, pues Waters se proyectó a sí mismo en la figura de Pink, protagonista de la historia, quien vive de una forma muy particular su pasado personal inevitablemente interconectado al pasado social. No obstante *The Wall* como una forma de representación de dicho pasado, es decir como memoria, logra trascender las barreras de lo individual y comienza a vincularse con otras personas que comparten ese mismo pasado, de forma que el predicamento de Pink/Waters se transforma en el juicio de toda una generación.

Finalmente en el capítulo III se expone el segundo problema, relativo al choque generacional dentro de la contracultura. Ese choque responde en gran medida a la situación política, social y económica de Gran Bretaña en la posguerra, específicamente durante la década de 1970, que se caracterizó por las constantes crisis económicas y sociales en contraposición al esplendor de las décadas previas. En ese contexto apareció una cultura juvenil renovada, en la que surgieron manifestaciones radicales y extremistas cuya ideología chocaba con la de la generación previa.

I. *Pink Floyd The Wall...* ladrillo por ladrillo

[...] como todo producto cultural, como toda acción política, como toda industria, cada película posee una historia, que es Historia, con su trama de relaciones personales, su estatuto de objetos y personas, en donde se regulan privilegios y fatigas, honores y jerarquías [...]

Marc Ferro¹

The Wall como pieza representa una gran cantidad de material que se extiende sobre distintos medios: el disco, los conciertos y la película [...] Todo el proyecto cubre un prolongado lapso de tiempo, un periodo de trabajo que en realidad duró desde mediados de 1978, cuando Roger creó la versión inicial, hasta 1982, con el lanzamiento de la película.

Nick Mason²

Una película, al igual que cualquier producto cultural, posee una historia propia. Esa “historia interna” está en constante diálogo con la “historia externa”, entendida ésta como la circunstancia histórica-sociocultural específica en la que se circunscribe la génesis de producción de dicha película. Lo anterior, sin olvidar la historia de su circulación y exhibición a través de diversos formatos tecnológicos y ahora también digitales. En este sentido podemos decir que las películas, ya sea en forma de corpus o de manera individual, funcionan como expresión del imaginario de la sociedad dentro de la cual son producidas, y al mismo tiempo proyectan ese imaginario de vuelta al ser apropiadas de diversas formas por la sociedad.³

De acuerdo a lo anterior y siguiendo los planteamientos de Siegfried Kracauer, destacamos dos ideas: “Primero, las películas nunca son el resultado de una obra individual [...] En segundo lugar, las películas se dirigen e

¹ Marc Ferro, *Cine e historia*, trad. Josep Elías, España, Gustavo Gili, 1980, p. 15.

² Nick Mason, *Inside out. A personal history of Pink Floyd*, Londres, Phoenix, 2011, p. 236. La traducción es propia.

³ Cfr. Marc Ferro, *op. cit.*, p. 149.

interesan a la multitud anónima”.⁴ De esta manera un discurso cinematográfico guarda una relación íntima con las prácticas y las representaciones socioculturales, pues de forma consciente o inconsciente las puede destacar o rechazar, reivindicar o desacreditar, aceptar o negar, procurando que los públicos que acuden a las salas de cine participen de esa dicotomía pero con una capacidad de respuesta y de apropiación particular.⁵ Así, de acuerdo con Lucien Goldmann, podemos señalar que el realizador

no refleja la conciencia colectiva, como ha creído durante mucho tiempo una sociología positivista y mecanicista, sino que, por el contrario, lleva hasta un nivel de coherencia muy avanzado las estructuras que ésta ha elaborado de forma relativa y rudimentaria. En este sentido la obra constituye una toma de conciencia colectiva, a través de una conciencia individual, la de su creador, toma de conciencia que mostrará a continuación al grupo que era aquello a lo que tendía “sin saberlo” en su pensamiento, su afectividad y su comportamiento.⁶

Pink Floyd The Wall es una película en la que los elementos antes mencionados se pueden percibir con cierta claridad: plantea una historia de ficción que va íntimamente ligada a procesos históricos concretos y reales; supone una toma de postura más o menos clara ante dichos sucesos; y permite entrever una reflexión historiográfica del presente en torno a ciertos fenómenos de la vida dentro de la sociedad contemporánea. No obstante, la película nos brinda mucha más información de la que sus propios autores se propusieron en un inicio: información sobre sí misma, sobre su época, sobre la sociedad a la que pertenece, sobre los autores mismos y sus condiciones socioculturales, etc. Desde luego toda esta información permanece cifrada ante nosotros, oculta entre los diversos componentes de la película: las imágenes en movimiento, sonido y texto de las mismas que aparecen sobre la pantalla gracias al proceso de postproducción. Por ello nuestro trabajo consistirá

⁴ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, trad. Héctor Grossi, España, Paidós, 1995, p. 13.

⁵ Cfr. Marc Ferro, *op. cit.*, p. 12.

⁶ Lucien Goldmann, “El estructuralismo genético en sociología de la literatura”, en Roland Barthes *et al.*, *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, trad. R. de la Iglesia, Barcelona, Martínez Roca, 1969, pp. 210-211.

precisamente en descifrar esa información, para lo cual será necesario trascender los límites de la película propiamente dicha.

En este sentido el presente capítulo intentará generar una visión panorámica del filme para entenderlo en su propio contexto, relacionado a sus circunstancias internas de producción, a sus elementos discursivos, a las personas involucradas en su realización, así como la evolución de *The Wall* como concepto artístico hasta llegar al producto final que hoy en día es considerado una película de culto. En pocas palabras este capítulo pretende funcionar como una historia de *Pink Floyd The Wall* en cuanto producto cultural.

Juventud, rock y arte

Una vez concluida la IIGM, en el mismo camino que el resto de Europa, la prioridad básica de Gran Bretaña era la recuperación de su estabilidad. A pesar de haber salido victoriosa de la guerra los costes que ésta implicó generaron un estado de pobreza económica y financiera,⁷ aunado a la pérdida de la hegemonía mundial que por mucho tiempo había detentado como potencia imperial, proceso que se vio acelerado por el fin del colonialismo⁸ que trajo consigo la IIGM.⁹ Ante la crisis económica y política generalizada, la estrategia adoptada por Gran Bretaña para salir de ésta fue la implementación de una *economía mixta*, un modelo en el que coexistían elementos del capitalismo – como el libre mercado– con otros de orientación socialista –como la planificación estatal de sectores estratégicos de la economía–. Esta maniobra rindió frutos, sin embargo los resultados no se hicieron claramente perceptibles hasta bien entrada la década de 1950. A partir de entonces comenzó un periodo de estabilidad y paulatino crecimiento económico, que llegaría a sus puntos más elevados durante los años sesenta con un sistema de seguridad social generoso y plenamente establecido, así como un mercado próspero,

⁷ André Maurois, *Historia de Inglaterra*, trad. María Luz Morales, España, Ariel, 2007, pp. 529-530.

⁸ “Después de la Segunda Guerra Mundial, la retirada británica del Imperio fue rápida. La independencia de la India y Pakistán fue reconocida en 1947, seguidas un año después por las de Birmania y Ceilán (Sri Lanka). Suez aceleró el proceso, Ghana y los estados malayos alcanzaron la independencia en 1957, Chipre y Nigeria en 1960. Entre 1961 y 1964 muchas antiguas colonias en África y las Antillas fueron reconocidas como estados independientes”. Véase W. A. Speck, *Historia de Gran Bretaña*, trad. María Eugenia de la Torre, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1996, p. 252.

⁹ *Cfr.* John Lewis Gaddis, *Nueva historia de la Guerra Fría*, trad. Juan Almela, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 149-152.

masivo y “democratizado”, de forma que “[...] ahora al ciudadano medio [...] le era posible vivir como solo los muy ricos habían vivido en tiempos de sus padres [...]”.¹⁰ Este notable crecimiento en los niveles de vida de las personas no fue exclusivo de Gran Bretaña, pues en mayor o menor grado se hizo patente a lo largo del mundo occidental, siendo los países desarrollados el ejemplo más notable de este proceso. A este periodo de esplendor capitalista se le ha denominado *edad de oro* y se ubica entre los años 1945 y 1973.¹¹

En este periodo nacieron y crecieron las primeras generaciones de hombres y mujeres de la posguerra, que se desarrollarían en un contexto mucho más favorable respecto al que habían vivido sus padres y madres, quienes habían sufrido las carencias, el caos y el miedo de los tiempos de guerra y que, incluso, participaron militarmente en los distintos frentes de batalla, incluido el *home front* o frente doméstico. Estos niños crecieron en un ambiente de estabilidad, abundancia y progreso, en donde los avances tecnológicos alcanzados llegaron a modificar de forma sustancial la vida cotidiana de las personas. De hecho fue en esta época cuando aparecieron productos sumamente novedosos –que hoy en día forman parte de nuestra cotidianidad– como los detergentes sintéticos, ciertos productos de higiene personal, cosméticos, reproductores caseros de música, los LPs o discos de vinilo –que se convertirían en una pieza fundamental del rock y la cultura juvenil–, la radio portátil, la televisión, el refrigerador y toda una gama de electrodomésticos.¹²

Estas novedades apropiadas de diversas formas por los usuarios modificaron o transformaron algunas de las prácticas culturales más íntimas de las personas, desde la alimentación hasta la convivencia familiar al interior del hogar. La creciente producción y el abaratamiento de los precios permitieron que estos productos llegaran a un público cada vez más amplio, especialmente en los países desarrollados, como es el caso de Gran Bretaña. El auge del mercado en este periodo aunado al desarrollo y consolidación de los medios de comunicación electrónicos como la radio y la televisión, evidenciaron a la

¹⁰ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, trad. Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Barcelona, Crítica, 2007, p. 267.

¹¹ *Cfr. Ibid.*, pp. 260-289. Véase también Tony Judt, *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, trad. Jesús Cuiéllar y Victoria E. Gordo del Rey, México, Taurus, 2011, p. 118-125 y John Lewis Gaddis, *op. cit.*, pp. 144-146.

¹² Eric Hobsbawm, *op. cit.*, pp. 268-269.

sociedad de consumo que se había formado, propia del capitalismo tardío, que a su vez vino acompañada de una cultura de masas alrededor del consumo de distintos tipos de bienes, tanto materiales como simbólicos. Hacia finales de los años cincuenta estos fenómenos estarían plenamente afianzadas.

Al llegar la década de 1960 aquellos niños de posguerra se habían transformado en jóvenes, y es que la tasa de nacimientos a partir del inicio de la *edad de oro* se incrementó considerablemente, de tal forma que para el año de 1959 Gran Bretaña tenía una población de más de cuatro millones de personas solteras –hombres y mujeres– entre los 13 y los 25 años de edad,¹³ lo que en cierta medida nos permite hablar de una sociedad joven. Como ya hemos señalado estos jóvenes crecieron en medio de una sociedad próspera y un elevado nivel de vida, por lo que las oportunidades tanto de empleo como de educación se volvieron más accesibles. Las universidades y las *public schools* seguían una tendencia general a abrir más espacios a estudiantes de todas las clases sociales al tiempo que otorgaban cada vez más becas de estudio,¹⁴ mientras que los jóvenes que por una u otra razón abandonaban los estudios podían encontrar empleo con relativa tranquilidad. Todo ello perfiló la aparición de una cultura juvenil propiamente dicha, claramente diferenciada y separada de la adulta.

Los elementos mencionados hasta ahora –la cultura de masas, la educación y el empleo juvenil– resultan fundamentales para comprender la naturaleza de los profundos cambios socioculturales que se estaban gestando en Gran Bretaña y en todo el mundo occidental. La llamada *revolución cultural*¹⁵ de los años sesenta inauguró una nueva forma de ver y vivir el mundo propia de una nueva juventud consciente de sí misma como grupo social y cultural independiente, identificándose como una generación nueva y más atrevida. Todo ello en un momento en que se extendía considerablemente la brecha que separaba a las generaciones anteriores a la IIGM de las de posguerra. Con matices y las particularidades propias de cada caso, el choque

¹³ David Christopher, *British culture. An introduction*, Gran Bretaña, Routledge, 1999, p. 4.

¹⁴ André Maurois, *op. cit.*, p. 537.

¹⁵ Para una explicación detallada de la revolución cultural de los años sesenta véase Eric Hobsbawm, *op. cit.*, pp. 322-345; David Christopher, *op. cit.*, pp. 1-22 y Ken Goffman, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, trad. Fernando González Corugedo, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 301-374. Esta revolución cultural no se debe confundir con la Revolución Cultural China impulsada por Mao Zedong, también en los años sesenta.

generacional representa un fenómeno relativamente común en la historia de la cultura, pues jóvenes y adultos, así como los problemas característicos entre unos y otros los ha habido siempre. Sin embargo, el conflicto generacional de la década de 1960 no tiene precedentes, puesto que además del miedo a la destrucción atómica en un mundo dividido por la Guerra Fría, los valores conservadores, colonialistas y cristianos de los mayores se enfrentaron a las tendencias hedonistas, libertarias y plurirreligiosas de los jóvenes. De este modo las conductas de cada generación se tornaron radicalmente opuestas e incompatibles entre sí. Ya no sólo se trataba de una cuestión entre padres e hijos, sino entre una generación entera de jóvenes que desconocía y rechazaba a toda una sociedad por considerarla obsoleta y agotada.¹⁶ Por sólo mencionar algunos ejemplos: las convenciones sociales vigentes desde tiempo atrás comenzaron a ponerse en duda; las relaciones sociales y las estructuras familiares y de género se modificaron; hubo cierta apertura ante temas que hasta entonces eran considerados tabú, como la sexualidad, cuyas prácticas tendieron a liberalizarse gracias, en parte, al uso de anticonceptivos; hubo una radicalización política entre la juventud, orientada hacia la izquierda del espectro político; etc.

Todas estas transformaciones no fueron producto de la casualidad, sino que se produjeron a partir de la conjunción de diversos factores de los cuales destacamos sólo un par de ellos. En primer lugar está la expansión global de la educación a partir de 1945, que incrementó de forma notable el número de personas con formación “culta” –en el sentido de la “alta cultura” decimonónica–, no obstante el propio “espíritu de la época” muestra que un gran porcentaje de esas personas –jóvenes principalmente– no se sentían del todo cómodos con esta cultura.¹⁷ Como ya habíamos mencionado, miles de jóvenes se beneficiaron con la educación superior que generó en ellos un pensamiento cada vez más crítico. Las universidades, como espacios de análisis y de reflexión por excelencia, fueron el núcleo de la radicalización política y de nuevas formas de expresión artística, así como de los icónicos movimientos estudiantiles cuyo momento cumbre fue el año 1968. Por otro

¹⁶ Cfr. Ken Goffman, *op. cit.*, p. 48 y David Christopher, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷ Cfr. Eric Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, trad. Cecilia Belza y Gonzalo García, México, Crítica, 2013, p. 12.

lado, además del aspecto estrictamente académico y crítico, las universidades funcionaron –y aún funcionan– como espacios de sociabilidad, de tal manera que en ellas los jóvenes convivían entre iguales: esas personas que compartían el mismo horizonte cultural, las mismas inquietudes y en gran medida las mismas expectativas, hecho que facilitó la construcción de lazos de identidad. Finalmente cabe destacar que un buen número de jóvenes músicos británicos –que tiempo después se convertirían en “leyendas” del rock mundial– cursaron estudios superiores en universidades y escuelas de arte, factor determinante en la evolución misma de esta música.¹⁸ En resumen podemos decir que la educación superior y las universidades fueron un importante eslabón en la conformación de una cultura y de una conciencia juvenil, y por tanto de una identidad como grupo social y cultural.

El segundo aspecto relevante en el proceso de autodefinición de la juventud como grupo fue el binomio compuesto por el empleo y la sociedad de consumo. En plena consolidación de este tipo de sociedad, a través del auge del mercado, la industria se percató de la rentabilidad que suponía el amplio sector joven de la sociedad, por lo cual gran parte de las novedades propias de la época en cuanto a productos y servicios se refiere estuvieron destinadas para incorporar a un público exclusivamente juvenil. Mediante los ingresos derivados del empleo este sector conformó una masa concentrada de poder adquisitivo, entre la cual los discos de rock se convirtieron en un artículo predilecto. Desde sus orígenes el rock estuvo dotado de una actitud contracultural y contestataria, muchas veces desde una posición marginal. Sin embargo no podemos negar su capacidad comercial, sobre todo pensando en que está inserto en la era de la industria cultural de la que hablaban Horkheimer y Adorno.¹⁹ En cuanto negocio, los medios de comunicación contribuyeron directamente en la difusión de este tipo de música y al hacerlo, de forma indirecta, también ayudaron a difundir las ideas y las manifestaciones contraculturales de la juventud.²⁰ Su rápida propagación y aceptación entre los jóvenes, en parte apoyados en medios como revistas, el radio y la incipiente

¹⁸ Algunos ejemplos son: Syd Barrett, Roger Waters, Richard Wright y Nick Mason (Pink Floyd), David Bowie, John Lennon (The Beatles), Bryan Ferry (Roxy Music), entre otros.

¹⁹ Cfr. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994, pp. 165-212.

²⁰ Cfr. Ken Goffman, *op. cit.*, pp. 322-323.

televisión, hizo del rock –y la cultura material que de él se desprende, así como la actitud contracultural a la que era asociado– un medio en el que podían encontrar marcas identitarias.²¹

En los años sesenta las ideas alternativas encontraron una vía natural de expresión en el arte, el cine, la literatura y, desde luego, la música. Sin duda fue ésta última la que logró formar un arquetipo más amplio de lo que significaba ser joven, cuyo impacto es perceptible incluso en nuestros días. El rock se convirtió en la música predilecta de la juventud y muy pronto se perfiló como una bandera que representaba una actitud y una postura ante el mundo. Precisamente porque estaba hecho en un lenguaje que cualquier joven podía entender y promovía una serie de valores y actitudes con los cuales podían identificarse, se convirtió en una de las primeras formas de expresión representativas de la nueva cultura juvenil: por primera vez había una música hecha por y para jóvenes que desafiaban el *status quo* a través de las vestimentas, el arte de los discos, las letras, los arreglos y las interpretaciones musicales. La música funcionó así como un medio en el que se expresaba el descontento juvenil, y el rock creó una identidad específica del joven rebelde.²²

Por estos años escuchar rock en la radio o en la televisión, asistir a conciertos –al inicio en *pubs* y luego en grandes estadios y arenas– o comprar discos, así como vestir de cierta manera –generalmente estrafalaria y desprolija– eran sinónimos de la nueva juventud. En este sentido resultan por demás interesantes algunas letras de canciones de la época, las cuales ilustran de forma clara los elementos que ya señalamos: “no puedo encontrar satisfacción”, cantaba Mick Jagger de los Rolling Stones en un claro rechazo al mundo de los adultos; Roger Daltrey de los Who lo secundaba al grito de “espero morir antes de envejecer”; mientras que Jack Bruce de Cream proclamaba “me siento libre”, haciendo un guiño a la entonces reciente “emancipación juvenil”. Desde luego los ejemplos son numerosos, pero los tres que hemos citado son elocuentes por sí mismos ya que nos permiten vislumbrar de forma general parte de la actitud juvenil de los años sesenta.²³

²¹ Cfr. Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, op. cit., pp. 326 y 330.

²² Cfr. Ken Goffman, op. cit., pp. 326-327 y 348-350.

²³ En el mismo orden en que fueron citadas, con su respectivo texto original en inglés al final de cada una, las referencias de las canciones son las siguientes: Mick Jagger y Keith Richards, “(I can’t get no) Satisfaction”, en *Out of our heads*, Gran Bretaña, Decca Records, 1965, «*I can’t get no satisfaction*»; Pete

Como género musical el rock tuvo un desarrollo y una evolución que derivó en el surgimiento de distintos subgéneros y estilos, directamente relacionados a variables como la nacionalidad, región, etnia, cultura, clase social, así como el propio cambio generacional al interior de esta música. Ello se vio facilitado e impulsado por la aparición de toda una industria de instrumentos musicales con sistemas electromagnéticos para efectos sonoros así como equipos de amplificación de sonido. No obstante, todas esas variaciones de sonidos que se irían formando a lo largo de los años tienen un origen común: el blues negro norteamericano.

Desde principios del siglo XX la sensibilidad de los esclavos negros y sus descendientes, expresada en su música y sus distintas prácticas culturales comenzó a impactar de forma significativa a la sociedad norteamericana.²⁴ Al ser una subcultura completamente marginada al inicio se le veía como algo exótico, una suerte de “curiosidad antropológica”. Sin embargo con el advenimiento de los medios de comunicación masiva, las clases medias de la *edad de oro* y la contracultura juvenil hacia mediados de siglo los diversos estilos musicales de origen negro –blues, góspel, boogie-woogie, jazz, swing, bebop– comenzaron a adquirir popularidad entre la gente blanca de Estados Unidos.²⁵

Así en los años cincuenta los jóvenes blancos norteamericanos empezaron a apropiarse de esta música y la fusionaron con sonidos de su propio bagaje cultural –principalmente música country–, marcando así el nacimiento del *rock & roll*. En los inicios de la era global el nuevo estilo se propagó sin mayor problema y aparecieron las primeras estrellas: Chuck Berry, Elvis Presley, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, Roy Orbison, Bill Haley, entre otros. El impacto que estas figuras tuvieron entre la cultura juvenil fue decisivo, pues representan el primer contacto que las generaciones de posguerra –tanto estadounidenses como británicas– tuvieron con esta música de raíces afroamericanas, y en más de un caso fueron los responsables de que alguno

Townshend, “My generation”, en *My generation*, Gran Bretaña, Brunswick Records, 1965, «*I hope I die before I get old*»; Pete Brown y Jack Bruce, “I feel free”, en *Fresh cream*, Estados Unidos, Atco Records, 1966, «*I feel free...*».

²⁴ Ken Goffman, *op. cit.*, p. 305.

²⁵ *Ibid.*, pp. 306-308.

que otro joven decidiera aprender a tocar un instrumento musical y formar una banda.

Al principio el *rock & roll* era una música relativamente sencilla y sin mayor complejidad en las composiciones. No obstante su novedad y frescura, así como la sensación de libertad que proporcionaba, fueron elementos suficientes para que los jóvenes la hicieran suya. Las letras eran en cierta medida superficiales, pues centraban su interés en el amor adolescente y el desenfreno del baile. Pero este tipo de contenidos musicales cambiarían de forma drástica a partir de los años sesenta mediante la experimentación con drogas y la cultura psicodélica derivada del movimiento *hippie*. Tratando de emular las sensaciones que proporcionaba el LSD y la marihuana –las drogas más populares en aquella época– el *rock & roll* se tornó cada vez más complejo y con líricas más profundas. Todo ello partió de los Estados Unidos, pero al llegar a Gran Bretaña el sonido psicodélico adquirió una identidad propia, dejando de lado el “amor y paz” y la armonía de los *hippies* para orientarse hacia senderos más abstractos y complejos, perfilando así la aparición del rock progresivo y el *art rock*, estilos que ampliaron considerablemente las posibilidades de esta música tornándola más “intelectual”.

De esta manera se empezó a experimentar con distintas formas musicales, fusionando el rock con el jazz, la música clásica, el folk, los ritmos orientales –y en general estilos no occidentales–, e incorporando elementos teatrales y conceptuales a las composiciones, al arte de los discos y a las presentaciones en vivo, haciendo del disco de rock una obra más completa y con serias pretensiones artísticas. La primer muestra de este cambio de rumbo en el rock la brindan los Beatles con su álbum de 1967 *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, en el cual aparecieron por primera vez algunos de los elementos arriba señalados.²⁶ Lo anterior no significa que los Beatles hayan inventado esta clase de rock, simplemente formaban parte de un movimiento que ya estaba en marcha y tuvieron la suerte o la habilidad de publicar primero que nadie un disco con estas características, aunque su influencia posterior es

²⁶ Cfr. Edward Macan, *Rocking the classics. English progressive rock and the counterculture*, Estados Unidos, Oxford University Press, 1997, p. 15. Véase también John Rockwell, “The emergence of art rock”, en Anthony DeCurtis y James Henke (eds.), *The Rolling Stone illustrated history of rock & roll. The definitive history of the most important artists and their music*, 3ª ed., Nueva York, Random House, 1992, p. 492.

incuestionable. Una prueba de esa tendencia vanguardista la brinda la banda Pink Floyd con su disco debut *The Piper at the Gates of Down*, grabado en los estudios de Abbey Road y publicado tan sólo dos meses después que el disco LP de los Beatles, en el que crearon un sonido psicodélico fuerte y agresivo con contenidos orientados hacia la psicodelia y temas espaciales. Pero lo que hicieron en ese disco fue solo el principio, ya que su propia evolución como banda llevaría al *art rock* y la idea del álbum conceptual hasta escalas tan sofisticadas que pocas agrupaciones de rock han alcanzado.

El preámbulo que hemos realizado hasta este punto no es gratuito, pues justamente tiene como objetivo esbozar el contexto histórico del que provienen la banda británica Pink Floyd y los integrantes que la conformaron –Syd Barrett, Roger Waters, David Gilmour, Richard Wright y Nick Mason–, quienes más allá de las particularidades forman parte de los procesos históricos, culturales y sociales que ya se han abordado. Todos ellos nacieron entre los años 1943 y 1946, pertenecieron a familias de clase media que de una u otra manera sufrieron las consecuencias de la IIGM y posteriormente serían parte de la sociedad de bienestar derivada de la *edad de oro*. En la adolescencia entraron en la dinámica de la nueva cultura juvenil y conocieron el *rock & roll* gracias a los discos de Elvis y Bill Haley.²⁷ En su juventud Waters, Mason y Wright ingresaron a la *Regent Street Polytechnic School* para estudiar arquitectura, mientras que Barrett estudiaría arte en el *Camberwell College of Art*. Esos dos espacios académicos funcionarían como el principal núcleo que cimentaría su amistad y desde luego a su banda.²⁸ Si bien no eran jóvenes exactamente politizados, sí formaron parte del descontento y el rechazo propios de los movimientos contraculturales de su generación, por lo que llegaron a participar en algunas manifestaciones de la Campaña por el Desarme Nuclear –CND por sus siglas en inglés–.²⁹ Con el tiempo desarrollaron una postura crítica con la que exploraron temas filosóficos, existenciales y sociales en relación a los dilemas y paradojas del mundo moderno, mismos que quedaron expresados en sus producciones discográficas entre los años 1973 y 1983.

²⁷ Nick Mason, *op. cit.*, pp. 14-15.

²⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁹ *Ibid.*, pp. 18-19.

Su sensibilidad por el arte derivada de su formación profesional como arquitectos y artistas resultaría decisiva en el rumbo que tomaría su música, pues desde una etapa muy temprana adquirieron fama entre la escena musical *underground* de Londres por el sonido que lograron y la experimentación visual que realizaban en sus presentaciones en vivo.³⁰ En este sentido, Pink Floyd fue una de las primeras bandas multimedia al incorporar juegos de luces y efectos visuales a sus conciertos, las cuales eran proyectadas directamente sobre ellos durante sus interpretaciones en directo, haciendo de la música una experiencia más completa en clara sintonía con la atmósfera psicodélica de la época. Lo que inició como un experimento visual después se convertiría en el sello característico de la banda, pasando de las luces a las proyecciones cinematográficas sincronizadas con su música, hasta llegar a las grandes escenografías y complejos efectos especiales –cuyo momento cumbre serían las presentaciones de la obra *The Wall*–. Como banda experimental Pink Floyd estuvo vinculada a diversas expresiones artísticas, principalmente al cine –primero haciendo música para películas, luego utilizándolo para acompañar sus conciertos hasta llegar al desarrollo de un proyecto cinematográfico propio con *The Wall*–. A lo anterior hay que sumar el arte visual –como lo muestran sus emblemáticas portadas– e incluso a la danza –cuando el coreógrafo francés Roland Petit los invitó a participar con su música en una serie de presentaciones de ballet–.³¹

Sin duda alguna Pink Floyd es una de las bandas más importantes e influyentes en la historia del rock, sin embargo su relevancia va mucho más allá puesto que su obra musical y la iconografía que de ella se desprende han permeado de forma significativa la cultura popular del siglo XX. A casi cincuenta años de que se formara la agrupación su obra sigue vigente e influyendo a las nuevas generaciones de músicos que se interesan en el rock. En medio de una cultura global su música llegó –y sigue llegando– hasta los rincones más insospechados del planeta, de forma que a partir de Pink Floyd en particular y del rock en general se configuran lazos de identificación a los que se adscriben personas de distintas nacionalidades y distintas

³⁰ *Ibid.*, p. 13.

³¹ *Ibid.*, pp. 167-168.

generaciones, aun cuando esas personas ni siquiera convivan físicamente entre sí.

***The Wall*: la evolución de una idea**

Desde sus primeros conciertos, en los clubes locales de Londres, Pink Floyd fue adquiriendo fama entre la audiencia juvenil. Gracias a una popularidad en ascenso, Bryan Morrison, su representante legal en ese momento, les arregló una sesión de estudio a finales de enero de 1967 para que la banda grabara algunas canciones –de entre las cuales saldría su primer sencillo “Arnold Layne”–, con las que conseguirían un contrato con EMI a los pocos días.³² Firmar con EMI supuso la entrada de Pink Floyd en la industria de la música para dejar así la reducida pero importante escena *underground* londinense. Esto les permitió acceder a los canales de distribución y circulación propios de la industria musical y a la difusión masiva que ésta trae consigo, alcanzando así un impacto mucho mayor entre las audiencias juveniles. El éxito que acarreó su entrada a la industria musical marcó el inicio del declive de Syd Barrett, rostro de la banda y su principal letrista y compositor en aquella primera fase. Entre su cada vez más frecuente uso de drogas psicodélicas y los reflectores que caían sobre él, Barrett no supo lidiar con el éxito y la fama y muy pronto se vio obligado a salir de la banda.³³ Su colapso mental y su posterior aislamiento autoimpuesto marcaron profundamente al resto del grupo, como quedaría reflejado en sus obras *Wish you were here* (1975) y *The Wall* (1979-1982). A pesar de ello, Syd Barrett, fallecido en 2006 a los 60 años de edad, es considerado un ícono del rock y una referencia obligada en la historia de esta música, en gran medida debido a que se ha convertido en un mito que los propios miembros de Pink Floyd han alimentado.

En 1968 Pink Floyd publicó *A Saucerful of Secrets*, su segundo y último disco con Syd Barrett como miembro de la banda, pero también el primero que incluye a David Gilmour, quien había iniciado como “refuerzo” ante las

³² *Ibid.*, pp. 62-63.

³³ Véase: *Ibid.*, pp. 95 y 105; David Fricke, “Interview with David Gilmour”, *Musician Magazine*, Estados Unidos, diciembre 1982, en Vernon Fitch (ed.), *Pink Floyd: The press reports (1966-1983)*, Canadá, Collector’s Guide Publishing, 2001, pp. 292-297; *The Pink Floyd and Syd Barret story*, John Edginton (dirección), Estados Unidos, Otmoor Productions, 2004, 49 minutos; y “Art rock: White light, white heat” (episodio 2), 49 minutos, en *Seven ages of rock*, William Naylor (productor), 7 episodios, Gran Bretaña, BBC Two, VH1, 2007.

ausencias de Barrett para luego sustituirlo por completo. Este hecho es importante porque determina el sonido que habría de tomar la banda y enmarca la formación de la “etapa clásica” de Pink Floyd, es decir su periodo de mayor éxito comercial.³⁴ Tras la salida de Barrett, la banda se quedó sin su principal compositor, por lo cual se encaminaron tanto hacia la profundización en el sonido psicodélico que ya habían desarrollado como a la experimentación sonora apoyada en métodos de grabación y mezcla cada vez más complejos. En términos generales esta fue la tendencia que siguieron entre 1969 y 1972, con álbumes realizados a partir de música hecha para la banda sonora de películas³⁵ y otros con piezas vanguardistas e incorporación de elementos orquestales,³⁶ compuestos mayoritariamente por Waters pero con una fluida colaboración del resto del grupo.

En la medida en que Waters comenzó a tomar las riendas de la composición lírica y musical Pink Floyd empezó a desarrollar álbumes mejor estructurados a partir de conceptos más sólidos,³⁷ acompañados de un potente conjunto de imágenes creado por su amigo y colaborador Storm Thorgerson quien, a través del colectivo de diseño gráfico Hipgnosis, dio vida a las portadas más emblemáticas y a la iconografía de la banda. Los conceptos desplegados en los discos de esta etapa trajeron consigo una crítica social más nítida y directa, con frecuencia orientada hacia la industria discográfica, el capitalismo, la alienación y la sociedad consumista que de él se desprenden. Con variaciones y matices estos temas serían una constante en la etapa tutelada por Roger Waters entre 1973 y 1983.³⁸ Paradójicamente fueron estos discos los que catapultaron a Pink Floyd hacia el éxito, haciéndolos ganar muchísimo dinero como resultado de las ventas y convirtiendo a Waters, Gilmour, Wright y Mason en súper estrellas de rock.

³⁴ Holly George-Warren y Patricia Romanowski (eds.), *The Rolling Stone encyclopedia of rock & roll. Revised and updated for the 21st century*, 3ª ed., Nueva York, Fireside, 2001, pp. 760-762.

³⁵ *More* (1969) y *Obscured By Clouds* (1972) para las películas *More*, Barbet Schroeder (dirección y guión), Paul Gégauff (guión), Alemania Occidental-Francia-Luxemburgo, Jet Films, 1969, 117 minutos y *La Vallé*, Barbet Schroeder (guión y dirección), Francia, Circle Associates Ltd., 1972, 106 minutos.

³⁶ *Ummagumma* (1969), *Atom Heart Mother* (1970) y *Meddle* (1971).

³⁷ Véase Lynn Van Matre, “What gives Pink Floyd staying power?”, *The New York Daily News*, Estados Unidos, 16 de septiembre 1982, en Vernon Fitch, *op. cit.*, pp. 284-285 y David Fricke, *art. cit.*, en Vernon Fitch, *op. cit.*, pp. 292-297.

³⁸ Los álbumes conceptuales de este periodo son: *The Dark Side Of The Moon* (1973), *Wish You Were Here* (1975), *Animals* (1977), *The Wall* (1979) y *The Final Cut* (1983).

Con el éxito obtenido a partir del lanzamiento de *The Dark Side of the Moon* en 1973 Pink Floyd se convirtió en una de las bandas de rock más importantes del mundo, logrando encabezar las principales listas de popularidad y de ventas.³⁹ A partir de este punto las giras del grupo se hicieron más extensas y comenzaron a presentarse en recintos cada vez más grandes –estadios y grandes arenas–, los cuales llenaban a plenitud ofreciendo en cambio sus ambiciosos espectáculos. De acuerdo a diversos testimonios de los miembros de Pink Floyd ésta fue una etapa de difícil transición, pues a diferencia de los años del *underground* londinense cuando se presentaban en pequeños establecimientos y lograban cierta comunión entre la banda y el público, en esta época ese contacto era imposible de conseguir. La disposición del escenario en los inmensos estadios y arenas en los que actuaban, propició un inevitable distanciamiento entre el grupo y la audiencia, acrecentado por las incontrolables manifestaciones de euforia colectiva por parte de esta última.⁴⁰ En gran parte Waters y sus compañeros buscaron generar una atmósfera específica que estuviera en sintonía con las sensaciones y los mensajes que transmitían, pero los incansables gritos del público no lo permitían. Esta situación funcionaría como el catalizador del cual se desprendió la idea que llevó a Waters a desarrollar el concepto del que se ocupa esta tesis: *The Wall*.⁴¹

The Wall vio la luz –como rememora el propio Waters– como una idea primigenia surgida durante la gira denominada “In the Flesh” que en 1977 promocionaba el álbum *Animals*. El 6 de julio de ese año, durante la última presentación de la gira en el Estadio Olímpico de Montreal, aconteció el incidente que daría vida al concepto artístico más ambicioso de la carrera de Pink Floyd y del propio Waters. Según lo narra él mismo:

Yo estaba en el escenario en Montreal [...] en la última noche de una gira, y había un chico en la primera fila que estuvo gritando y gritando todo el tiempo. Al

³⁹ Holly George-Warren y Patricia Romanowski, *op. cit.*, pp. 760-762.

⁴⁰ Algunos de los recintos en los que se presentó Pink Floyd son: Carnegie Hall (Nueva York), Madison Square Garden (Nueva York), Tampa Stadium (Tampa), Los Angeles Memorial Sports Arena (Los Ángeles), Olympic Stadium (Montreal), Earls Court Exhibition Centre (Londres), Westfalenhallen (Dortmund), Pavillon de Paris (París), entre muchos otros.

⁴¹ Nick Mason, *op. cit.*, pp. 226-227, 229, 230 y 235; David Fricke, *art. cit.*, en Vernon Fitch, *op. cit.*, pp. 292-297.

final lo llamé y, cuando se acercó lo suficiente, le escupí en la cara. Me sorprendí a mí mismo con ese incidente, lo suficiente como para pensar “Espera un minuto. Esto es un error. Estoy odiando todo esto”. Yo comencé, entonces, a reflexionar de lo que se trataba.⁴²

Irónicamente este simple e insultante escupitajo erigió un inmenso muro que cambió por completo la concepción sobre las posibilidades de un espectáculo/concierto de rock.

The Wall comienza con los sentimientos de alienación y aislamiento que Waters experimentó a partir de que Pink Floyd dio ese gran salto al éxito. Para ello recurrió a una provocación que justamente pretendía materializar esos sentimientos: construir un muro sobre el escenario que sirviera para separar a los músicos de la audiencia. Esa sería la base de todo el concepto sobre el cual se desarrollaría una historia en parte ficción y en parte autobiográfica. Desde el principio Waters dejó claras sus intenciones de hacer una obra multiformato, comenzando por el disco, el show en vivo y, finalmente, la película: tres fases de un mismo proyecto.⁴³ Estos primeros esbozos le fueron planteados a Gerald Scarfe, artista visual que había colaborado con la banda desde 1975 en sus presentaciones en vivo, realizando secuencias de animación *ad hoc* con la música para proyectarse durante los conciertos.

Lo primero fue el disco, que implicó necesariamente trabajar dos aspectos: el musical y el visual, ambos paralelos e interrelacionados. La parte musical es obra de Waters, quien realizó las primeras versiones de las canciones en el estudio de grabación que había montado en su propia casa y sobre las cuales el resto de la banda comenzaría a trabajar. De forma paralela, conforme el concepto iba adquiriendo fondo y forma en la música, Scarfe comenzó a desplegar las imágenes que se convertirían en la presentación artística del disco y que, a su vez, funcionarían como base para el show en vivo y la película. El trabajo de Scarfe comenzó, según sus propios testimonios, a partir de diversas charlas entre él y Waters en donde éste último le explicó qué partes eran autobiográficas y qué otras eran ficción. De esta manera las letras

⁴² Ray Connolly, “Climbing the Wall”, *Sunday Magazine*, Gran Bretaña, 27 de junio 1982, en Vernon Fitch, *op. cit.*, p. 279. La traducción es propia.

⁴³ *Ibid.*, p. 281.

de las canciones fueron utilizadas por Scarfe para introducir su propia experiencia en las ilustraciones subsecuentes.⁴⁴

Al ser *The Wall* un concepto musical de carácter operístico, Scarfe comenzó por diseñar a los personajes de la historia. La premisa de la que partió fue hacerlos de forma simple para que fueran fáciles de entender; pero no debían ser tan realistas para que tuvieran una fuerza simbólica que permitiera una interpretación más abierta.⁴⁵ El proceso para desarrollarlos y llegar a su versión final estuvo plagado de múltiples proyecciones, bocetos, estudios, correcciones, reelaboraciones, ediciones e incluso omisiones. Por mencionar algunos ejemplos: Punch, el personaje principal, fue desechado para desarrollar la historia de Pink;⁴⁶ unas criaturas que vivirían en las grietas del muro fueron descartadas del proyecto;⁴⁷ la esposa, cuyo nombre “Judy” desembocaría en un simple “*The Wife*”, se diseñó a partir de la figura de la mantis debido a su fuerte carga simbólica,⁴⁸ etc. Una vez que los personajes estuvieron listos y que la grabación y mezcla del álbum estaba en su última etapa, Waters y Scarfe comenzaron a afinar los detalles de la portada y el arte del disco, que finalmente sería publicado el 30 de noviembre de 1979. El lanzamiento del disco marcó el inicio de la segunda fase del proyecto: el show en vivo.

En esencia el espectáculo en directo constituía una puesta en escena de la historia que se contaba en el disco, por lo que los elementos visuales y teatrales eran fundamentales. A pesar de que el trabajo fuerte en relación al show comenzó cuando el disco fue editado, los primeros esbozos e ideas generales del mismo se desarrollaron desde el principio del proyecto. Como ya habíamos adelantado, la premisa de todo el concepto se basaba justamente en una idea para el show: construir un muro sobre el escenario. Sobre esa base Waters y compañía retomaron algunos recursos visuales que ya habían utilizado con anterioridad y los adaptaron a las necesidades narrativas del

⁴⁴ Gerald Scarfe, *The making of Pink Floyd The Wall*, pról. de Roger Waters, Estados Unidos, Da Capo Press, 2010, p. 51.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 52-57.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 58-59.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 52 y 60-61. La mantis religiosa hembra se caracteriza por devorar al macho durante o después de copular.

nuevo espectáculo, como las pantallas gigantes de forma circular,⁴⁹ un avión que se estrella en el escenario⁵⁰ o cerdos inflables que se elevan por el aire.⁵¹ Sin embargo, la representación de *The Wall* contemplaba ideas tan ambiciosas que al final quedaron fuera del espectáculo porque eran sumamente costosas y poco rentables en términos financieros. Por ejemplo, Waters había discutido con Scarfe la posibilidad de construir una carpa gigante en forma de gusano, en cuyo interior estarían tanto la audiencia como el escenario en el que el muro sería levantado. Ya al finalizar el show, la carpa sería desmontada y cuidadosamente empaquetada para que un helicóptero la transportara al lugar de la siguiente presentación.⁵²

La versión final del concierto –tal y como se conoce hasta la fecha– se desarrollaba en dos partes de acuerdo con los dos discos LP que conforman el álbum. En el lapso de la primera mitad, conforme transcurrían las canciones, el muro iba siendo construido ladrillo por ladrillo al tiempo que la banda desaparecía detrás de él. De igual forma los personajes diseñados por Scarfe – en forma de inflables de nueve metros de altura y manipulados por grúas– iban entrando en escena a medida que avanzaba la historia.⁵³ En cierto momento una sección del muro se desplegaba para revelar un cuarto de hotel en el que se desarrollaba una escena.⁵⁴ Para la segunda mitad, el muro de 10 metros de alto por 70 de largo⁵⁵ estaba totalmente levantado, de forma que adquiriría la función de una pantalla de cine en donde las animaciones creadas por Scarfe eran proyectadas a través de tres proyectores interconectados y sincronizados.⁵⁶ Dichas animaciones fueron hechas ex profeso para la narrativa teatral del concierto, sin embargo después serían adaptadas para la película, en donde desempeñarían un papel trascendental. En el transcurso del espectáculo Pink Floyd mantenía un perfil bajo, pues su presentación pasaba a segundo plano ante el inmenso show que habían montado. Además, dentro de ese ánimo de provocación, confundían a su audiencia mediante una “banda

⁴⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁰ Nick Mason, *op. cit.*, pp. 187-188.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 223-225.

⁵² *Ibid.*, p. 254 y Gerald Scarfe, *op. cit.*, pp. 90-93.

⁵³ Gerald Scarfe, *op. cit.*, pp. 104-105. Mark Fisher, diseñador de producción, fue el encargado de realizar en tres dimensiones los diseños originales de Scarfe.

⁵⁴ Nick Mason, *op. cit.*, p. 251.

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ Gerald Scarfe, *op. cit.*, pp. 108-111 y 113.

sustituta” conformada por los músicos de sesión contratados para la gira que, al inicio del concierto, utilizaban máscaras de los rostros de los miembros de Pink Floyd.⁵⁷ Finalmente el muro era derribado y la banda tocaba la última canción con las “ruinas” como telón de fondo.

La complejidad del espectáculo y lo costoso que resultaba para la época devino en una gira mundial muy corta en comparación a las giras anteriores de Pink Floyd, presentándose sólo en 31 ocasiones entre las ciudades de Los Ángeles, Nueva York, Londres y Dortmund en un periodo de un año y medio, entre febrero de 1980 y junio de 1981.⁵⁸ El show de *The Wall* llevó a escalas monumentales las posibilidades que ofrecía un “simple” concierto de rock, y al mismo tiempo marcó un hito en lo que significa un álbum conceptual en este tipo de música.

El proceso de realización de la película tuvo las dificultades y los retos propios de la industria y el arte cinematográficos: desde buscar un guionista y un director, pasando por las forzosas pláticas con ejecutivos y productores, hasta el rodaje y la posproducción de la cinta. Al inicio Gerald Scarfe y Roger Waters pensaron en el escritor Roald Dahl como guionista, pero ante su negativa decidieron hacerlo ellos mismos. Así, juntos comenzaron a trabajar en las primeras ideas para el guión, sin embargo cuando estuvo listo Waters decidió borrar el nombre de Scarfe de los créditos, quedando así como único guionista. Los motivos no son muy claros.⁵⁹ La búsqueda de un director fue un proceso en cierta forma similar, ya que después de contemplar diferentes opciones –entre las que se encontraba Ridley Scott– llegaron a Alan Parker, quien sería el director definitivo del film. Pero antes de que eso ocurriera habían acordado que Parker fungiría como productor y que Michael Seresin –colaborador neozelandés cercano de Parker– y Gerald Scarfe dirigirían la película de forma conjunta.

Con esta organización de trabajo se llegaron a filmar algunas tomas durante las presentaciones de Pink Floyd en el *Earls Court* de Londres en junio de 1981, sin embargo resultó ser un experimento fallido y se tomó la decisión final de que Parker dirigiera la película. Scarfe considera que esa decisión de

⁵⁷ *Ibid.*, p. 97 y Nick Mason, *op. cit.*, pp. 250-251.

⁵⁸ Nick Mason, *op. cit.*, p. 254.

⁵⁹ Gerald Scarfe, *op. cit.*, pp. 127-128.

Waters se debió a que Parker era británico además de pertenecer a la misma generación, por lo que comprendería mejor todo el asunto de la IIGM en la película.⁶⁰ De esta manera quedó conformado el equipo realizador de *Pink Floyd The Wall*: Roger Waters a cargo de las letras y la música de las canciones, Gerald Scarfe se ocuparía de las imágenes, mientras que Alan Parker se encargaría de conjuntar estos elementos y darles coherencia mediante el lenguaje cinematográfico.⁶¹ Cada uno trabajó desde su propia disciplina artística y aportó su talento, sin embargo ese trabajo conjunto no estuvo exento de tensiones personales y desacuerdos. Al fin y al cabo eran tres enormes egos que se enfrentaban constantemente para defender su propio trabajo dentro de todo el proyecto.⁶²

En términos de contenido, la película también sufrió cambios importantes en la medida en la que el proyecto fílmico iba avanzando. El show en vivo sirvió de base narrativa y visual para la película, al grado de que se incluirían tomas de las presentaciones de Pink Floyd en el desarrollo de la trama –las mismas que fueron filmadas por Scarfe y Seresin como directores–. El objetivo de ello era que dentro del argumento de la película la banda funcionaría como una especie de narrador de los hechos, pero ante los malos resultados de esas filmaciones y con el ascenso de Parker como director esa idea se desechó.⁶³ Después de tomar la batuta como director y conseguir –con ciertas dificultades– la libertad creativa, Parker emprendió pequeños cambios que fueron bien recibidos por Waters, entre ellos el que consideramos una de sus mayores aportaciones al proyecto: abandonar la forma como hasta ese momento se hacían las películas de rock –musicales o películas/conciertos– en favor de una trama de ficción propiamente dicha.⁶⁴ Parker estaba plenamente consciente de la fuerza dramática y narrativa de la música de *The Wall*, de forma que se mantuvo fiel al concepto y al guión y los cambios que realizó

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 136-137.

⁶¹ *Ibid.*, p. 136.

⁶² Véase Ray Connolly, *art. cit.*, en Vernon Fitch, *op. cit.*, p. 281; Nick Mason, *op. cit.*, p. 255; y Alan Parker, “*Pink Floyd The Wall*. The making of the film, brick by brick”, en <http://alanparker.com/film/pink-floyd-the-wall/making/> [22/abril/2013].

⁶³ Alan Parker, *art. cit.* y Gerald Scarfe, *op. cit.*, pp. 137-138. Esta situación queda especialmente clara en el guión de la película, que incluye escenas donde se describe el papel de la banda como narradores y que finalmente fueron descartadas. Véase Roger Waters, *The Wall*, guión cinematográfico (borrador), 8 de mayo de 1981, documento en formato digital extraído de: <http://www.pinkfloydz.com/wallscreenplay.htm> [16/abril/2013], escenas 24, 33, 45, 54 y 106.

⁶⁴ Alan Parker, *art. cit.*

sirvieron para reforzar el argumento y la narrativa. En este sentido algunas de las piezas musicales del disco se grabaron nuevamente e incluso una de ellas, “Mother”, tuvo pequeñas modificaciones líricas para que estuviera en correspondencia con las imágenes para así enriquecer su fuerza dramática.⁶⁵

El rodaje de la película dio inicio el 7 de Septiembre de 1981, trabajo que se extendería por las siguientes 16 semanas si consideramos el proceso de posproducción, periodo en el que Parker llegó a supervisar el trabajo hasta por 61 días consecutivos con jornadas de 14 horas. Esa labor dio como resultado un total de 977 planos captados en 4885 tomas, filmados en 106 metros de película. Gerald Scarfe creó siete minutos y medio extra de animación exclusivamente para el film, generando así 15 minutos de secuencias animadas del tiempo total de la proyección. Los 95 minutos que dura *Pink Floyd The Wall* fueron el resultado del montaje y la edición de poco más de 60 horas de filmación.⁶⁶

Pink Floyd The Wall

Durante el periodo en que fue presentado *The Wall*, entre 1979 con el lanzamiento del disco y 1982 con el estreno de la película, la recepción por parte de la prensa fue muy variada. No obstante se pueden entrever ciertas tendencias en relación a cada una de las fases del proyecto. En términos generales el disco fue mal recibido por la prensa especializada en música, al grado de que algunos lo consideraron “el peor disco de Pink Floyd” por presentar “música aburrida”, “solos anticuados” y una “desesperanza estereotipada”.⁶⁷ Esto no resulta del todo sorprendente si pensamos que para estos años se había dado ya un importante cambio generacional al interior del rock y de la cultura juvenil. Ante el sonido punk ya consolidado y el *heavy metal* en ciernes muchos críticos consideraban que Pink Floyd y otras bandas de su generación estaban pasadas de moda.

⁶⁵ “The other side of the Wall”, Barry Chattington (dirección), 25 minutos, en *Pink Floyd The Wall*, Alan Parker (dirección), DVD especial de edición limitada, Estados Unidos, Sony Music Entertainment, 1999.

⁶⁶ Alan Parker, “The making of the film, brick by brick, from my view”, *American Cinematographer*, Estados Unidos, octubre 1982, en Vernon Fitch, *op. cit.*, pp. 289-290.

⁶⁷ Véase: Ian Penman, “Pink Floyd: A band with walls!”, *New Musical Express*, Gran Bretaña, 1 de diciembre 1979, en Vernon Fitch, *op. cit.*, p. 256 y Dave McCullough, “Up against the Wall”, *Sounds*, Gran Bretaña, 1 de diciembre 1979, en Vernon Fitch, *op. cit.*, p. 256.

Por su parte, el show en vivo tuvo en general buenas críticas, aunque la prensa mantuvo las mismas reticencias con respecto a la música. En este periodo se destacaba con frecuencia la potencia visual y teatral del show y sus colosales magnitudes, aunque la música les seguía pareciendo tediosa, aburrida o incluso pretenciosa.⁶⁸ Sin embargo, la película fue la que obtuvo las críticas más favorables y la mejor recepción, tanto en la prensa general como en la especializada en música.⁶⁹ Y es que su impecable realización, el buen uso de los recursos técnicos y su fuerza visual y narrativa muy pronto la posicionaron como una película innovadora y poco convencional.⁷⁰ En este sentido la reacción de Steven Spielberg después de verla durante su estreno en el Festival de Cannes de 1982 resulta interesante y reveladora: “¿Qué diablos fue todo esto?”, preguntó con desconcierto a Alan Parker tan pronto como se encendieron las luces de la sala.⁷¹

Como ya adelantábamos en la introducción de esta tesis, *Pink Floyd The Wall* cuenta la historia de Pink, una estrella de rock perturbada que emprende una revisión de su historia personal y que, en el proceso, sus recuerdos –la muerte de su padre en la IIGM, la sobreprotección de su madre, su matrimonio y su infancia– se transforman en alucinaciones que lo atormentan hasta desquiciarlo. En un intento de protegerse construye un muro mental cuyos “ladrillos” son precisamente esos recuerdos que lo afligen. Al final, en el juicio

⁶⁸ Véase: John Rockwell, “Pink Floyd stages lavish show on Wall”, *The New York Times*, Estados Unidos, 26 de febrero 1980, en Vernon Fitch, *op. cit.*, p. 259; Steve Pond, “Pink Floyd: Up against the Wall”, *Rolling Stone*, Estados Unidos, 3 de abril 1980, en Vernon Fitch, *op. cit.*, p. 261; Hugh Fielder, “The grandiose dream of a paranoid millionaire”, *Sounds*, Gran Bretaña, 16 de agosto 1980, en Vernon Fitch, *op. cit.*, p. 265; y Paul McGrath, “Pink Floyd uses everything but kitchen sink and music”, *The Toronto Globe and Mail*, Canadá, 26 de febrero 1980, en Vernon Fitch, *op. cit.*, p. 259.

⁶⁹ Véase: Richard Cook, “A wall over troubled Waters”, *New Musical Express*, Gran Bretaña, 10 de julio 1982, en Vernon Fitch, *op. cit.*, p. 281; “Pink Floyd The Wall”, *Music Week*, Estados Unidos, julio 1982, en Vernon Fitch, *op. cit.*, p. 281; Derek Malcolm, “Pink Floyd The Wall”, *The Guardian*, 15 de julio 1982, en Vernon Fitch, *op. cit.*, pp. 281-282; Winsten, Archer, “Explosive Pink Floyd flick is off its rocker”, *The New York Post*, Estados Unidos, 6 de agosto 1982, en Vernon Fitch, *op. cit.*, p. 282; y Bruce Kirkland, “The Wall – building a story brick by brick”, *The Toronto Sun*, Canadá, 15 de agosto 1982, en Vernon Fitch, *op. cit.*, p. 284.

⁷⁰ Sólo por mencionar algunos ejemplos: las animaciones fueron filmadas con unos lentes especiales capaces de enfocar un área de poco más de 16 centímetros, haciendo uso de un sistema motorizado de control de foco que permitía dar seguimiento al enfoque del lente a través de movimientos computarizados; creación de complejos decorados a partir de los diseños surrealistas en dos dimensiones realizados por Gerald Scarfe; obtención de sofisticados encuadres a partir de osados emplazamientos de cámara; etc. Véase Richard Patterson y David W. Samuelson, “Notes on Pink Floyd The Wall”, *American Cinematographer*, Estados Unidos, octubre 1982, en Vernon Fitch, *op. cit.*, pp. 288-289.

⁷¹ Nick Mason, *op. cit.*, p. 259.

de su vida, termina siendo condenado por su propio pasado y las presiones del mundo que lo rodea.

Este es, en términos generales, el argumento central de todo el concepto de *The Wall*. Sin embargo, a diferencia del disco y del concierto, en donde algunos elementos pueden llegar a perderse o a interpretarse de una forma más libre, en la película tanto Parker como Waters tenían la intención de hacerlos más claros, creando así imágenes más específicas.⁷² Esto no significa que en el paso de la música a la pantalla el argumento se haya simplificado, por el contrario el lenguaje propio del cine lo refuerza e intensifica a partir de imágenes impetuosas, dotadas de un simbolismo transgresor. En sí misma *Pink Floyd The Wall* no es una película común y corriente, pues cuenta una historia con música e imágenes y prácticamente carece de diálogos, y los pocos que presenta tienen una función complementaria. Música e imágenes se funden a la hora de contar una historia perturbadora que, para un espectador despistado, podría no tener ni pies ni cabeza. La compleja estructura narrativa nos guía a través de una elaborada temporalidad que salta del presente al pasado en cuestión de un corte a otro y que, en ocasiones, nos puede dejar perplejos cuando la acción se sitúa en un espacio y tiempo indeterminados. Asimismo, una parte integral de la película son las secuencias de animación realizadas por Gerald Scarfe, cuya estética grotesca contribuye con fuerza a la formación de una atmósfera cinematográfica oscura y siniestra.

En términos formales la película está construida a partir de un montaje invertido que alterna el orden cronológico de la trama en favor de una temporalidad más subjetiva y dramática, lo que facilita esos rápidos saltos del presente al pasado y viceversa, o que incluso en un mismo plano puedan convivir dos formas temporales del mismo personaje (escena 49; imagen 1).⁷³ De igual forma se utiliza un montaje expresivo que, mediante la yuxtaposición y/o sobreposición de planos, tiene por objeto despertar sensaciones muy específicas en el espectador para reforzar la potencia visual de las imágenes (escena 17; imagen 2). Asimismo la película presenta un ritmo variable cuya

⁷² Peter Goddard, "Other projects delayed movie", *The Toronto Star*, Canadá, 7 de agosto 1982, en Vernon Fitch, *op. cit.*, pp. 283-284.

⁷³ Esta tesis incluye como Anexo I una relación detallada de las secuencias que conforman la película. Las escenas que se vayan citando a partir de este punto pueden ser consultadas en dicho anexo. Asimismo el Anexo II concentra las imágenes a las que se va haciendo referencia a lo largo del texto.

lógica responde directamente a la música y a los cambios de *tempo* que guían la narración, de forma que podemos pasar de un prolongado y lento plano secuencia a una alternancia vertiginosa de tomas que retratan distintas acciones simultáneas (escenas 5 y 8). Gran parte de las acciones de la historia son enteramente subjetivas ya que, en sentido estricto, ocurren dentro de la cabeza de Pink. El recurso de introducir al espectador en la psique del personaje, o en sentido inverso hacer que los contenidos mentales del personaje se materialicen en la pantalla, se logra a partir de una serie de procedimientos narrativos secundarios como la introducción de planos que no pertenecen a la acción presente (secuencias III y IV), modificación de la apariencia normal de los personajes y/o decorados para resaltar su trastorno psicológico, o bien la introducción de dibujos animados (escena 41; imagen 3).

La temporalidad del relato en *Pink Floyd The Wall* merece una mención aparte. Los constantes saltos temporales en la narración corresponden al uso de dos tiempos cinematográficos: el tiempo abolido y el tiempo trastocado.⁷⁴ El primero mezcla temporalidades distintas en un mismo espacio dramático, mientras que el segundo se basa en la retrospectiva a través del uso del *flash back* como un recurso para acceder al subconsciente del personaje. Pero más allá de explicaciones formales la temporalidad de la película resulta interesante cuando se ve a la luz de un análisis más profundo. La historia que se nos muestra en *Pink Floyd The Wall* se conforma a partir de una serie de eventos o acciones que transcurren en un tiempo presente con sus respectivas referencias a otras acciones pasadas, que en conjunto determinan el fatal desenlace de Pink, el protagonista de nuestra historia –que puede ser considerado un antihéroe–. La situación presente de Pink está configurada a partir de sentimientos de aislamiento, soledad, alienación e insatisfacción que se conjugan en un estado de profunda depresión emocional. Ese estado anímico es consecuencia directa de eventos ocurridos en el pasado que, sin embargo, se vuelven visibles en la medida que atormentan a Pink en las circunstancias de su presente: la pérdida de su padre durante la IIGM; su crecimiento a lado de una madre controladora; las humillaciones que padeció en la escuela, perpetradas por un profesor que descargaba sus frustraciones

⁷⁴ Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, 2ª ed., trad. María Renata Segura, pról. de Simón Feldman, Barcelona, Gedisa, 1990, pp. 236-243 y 246.

en sus pequeños alumnos; el fracaso de su matrimonio y la infidelidad de su esposa. En este sentido la idea que está en el fondo de todo ello es que el presente se vislumbra como un tiempo oscuro y decadente por consecuencia de un pasado turbio y difícil. Y más que el presente de Pink en el relato los autores de la película están hablando de su propia realidad, es decir el inicio de los años ochenta en la Gran Bretaña de Margaret Thatcher.

De esta manera el contenido latente⁷⁵ de *Pink Floyd The Wall* parte de un imaginario muy específico: una circunstancia generacional compartida por sus tres principales autores, Waters, Scarfe y Parker, los tres británicos y contemporáneos entre sí. Cuando la IIGM concluyó ellos eran muy pequeños, pero la sociedad en la que crecieron estuvo marcada por las consecuencias políticas, económicas y culturales de los años de guerra, de forma que la sombra del pasado inmediato se proyectó con fuerza sobre la generación de posguerra, tanto de Gran Bretaña como del resto de Europa.⁷⁶ Desde nuestra perspectiva la película funciona como una síntesis de esa circunstancia generacional y ese pasado compartido, en la cual se proyectan un conjunto de imágenes sombrías y desesperanzadas que dialogan con la situación de Gran Bretaña en los inicios de la década de 1980. Así podemos señalar que la película fue realizada al comienzo de la era neoconservadora inaugurada por Margaret Thatcher, en donde quedó claro que la vieja promesa de la *edad de oro* y los Estados de bienestar –de los que Waters, Scarfe y Parker son herederos directos– no se cumplió y que, por el contrario, había comenzado su desmantelamiento.

⁷⁵ Véase *supra*, “Introducción”.

⁷⁶ Cfr. Tony Judt, *op. cit.*, p. 27.

II. Fantasmas de la Segunda Guerra Mundial: el padre ausente y la promesa vacía

¿Viste a los espantados? / ¿Escuchaste caer
las bombas? / Las llamas se han ido, pero el
dolor persiste / Adiós cielo azul [...]

*Goodbye blue sky*¹
(fragmento)

Y así el comienzo de la historia. Fue en la línea de frente en la cabeza de puente de Anzio en febrero de 1944 donde mi padre fue asesinado. [...] Mi padre era un teniente segundo en la compañía "C" del 8º Batallón de los Fusileros Reales. Y tuvieron la mala suerte de estar en la primera línea cuando los alemanes lanzaron un gran contraataque que empujó a los aliados de regreso al mar, y todos fueron exterminados.

Roger Waters²

La IIGM fue un proceso sumamente complejo con implicaciones que dejaron un impacto profundo tanto a nivel colectivo como individual en la sociedad contemporánea. Así, por un lado, existieron implicaciones de carácter global que afectaron la vida de millones de personas tanto en Gran Bretaña como en el resto del mundo, expresadas en transformaciones políticas, económicas y sociales que van del sistema de racionamiento y la depresión económica de la posguerra inmediata, pasando por la formación del moderno Estado de bienestar, hasta la reconfiguración de las relaciones internacionales bajo la lógica de la Guerra Fría. Por otro lado, la IIGM también tuvo una serie de consecuencias de carácter individual debido al impacto que causó en la vida de personas concretas, a las cuales afectó de diferentes maneras según el caso y que hoy en día conocemos gracias a la diversidad de testimonios que se han podido conservar a través de la literatura, las artes plásticas, el cine, la música, las memorias escritas, etc. En ellos quedaron registradas visiones personales del conflicto, así como experiencias de vida en torno a él o

¹ Roger Waters, "Goodbye blue sky", en *The Wall*, Gran Bretaña, EMI Records, 1979. La traducción es propia, aquí el texto original de la canción en inglés: "Did you see the frightened ones? / Did you hear the falling bombs / The flames are all long gone, but the pain lingers on / Goodbye blue sky [...]".

² Gerald Scarfe, *The making of Pink Floyd The Wall*, pról. de Roger Waters, Estados Unidos, Da Capo Press, 2010, p. 144. La traducción es propia.

derivadas de él. A pesar de que aluden a cuestiones personales, en conjunto, estos testimonios configuran un lugar simbólico en el que se perpetúa la memoria, contribuyendo así a la conformación de una *memoria colectiva*, ese elemento esencial para la constitución de identidades individuales y colectivas.³ En este sentido *The Wall* es un claro ejemplo de este tipo de testimonios, pues Roger Waters plasmó sus impresiones personales de lo que la IIGM significó para él –esto es el origen de una pérdida irreparable que marcaría el resto de sus vida– conjuntando para ello la ficción con aspectos estrictamente autobiográficos.

En el momento en que la obra se adaptó al medio cinematográfico ese proceso testimonial adquirió nuevas dimensiones gracias a la colaboración de Gerald Scarfe y Alan Parker, dos artistas de la misma generación y nacionalidad que Waters. De esta forma, al provenir de un mismo horizonte cultural, las imágenes que construyeron en conjunto para *Pink Floyd The Wall* se configuraron a partir de un pasado y una cultura visual común, lo que en gran medida abre el camino que nos permite conjeturar que existe una identidad generacional en la película.

Así pues, el presente capítulo tiene como objeto abordar y desarrollar estas ideas, siempre en relación con los segmentos de la película en que podemos ubicarlas, contextualizando los aspectos de la realidad histórica a la que dichos segmentos hacen referencia. En primer lugar analizaremos cómo es representada la IIGM en la película. Posteriormente abordaremos las consecuencias colectivas e individuales de la guerra, centrándonos principalmente en las segundas a partir del caso concreto de Roger Waters. Esto nos permitirá desarrollar la idea de la identidad generacional, de la cual participan otros músicos de rock contemporáneos a Waters y que se refleja en obras que recorren el mismo camino que *The Wall*. Finalmente, siguiendo en la misma tónica generacional, analizaremos el contraste que marcan las expectativas y planteamientos de los hijos de la posguerra respecto a los de la

³ Cfr. Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, trad. Hugo F. Bauzá, España, Paidós, 1991, pp. 181-182. En este sentido cabe destacar los planteamientos de Maurice Halbwachs quien, al hablar de la memoria individual, mencionaba cómo ésta se encuentra supeditada a grupos colectivos como la familia o la generación, de forma que las memorias individuales se activan en el momento en que los individuos comparten experiencias similares del pasado. Cfr. Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, trad. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica, Barcelona, Anthropos, 2004, p. 175.

generación de sus padres, así como la falsa esperanza que ésta última planteó para el porvenir.

“Adiós cielo azul”: la IIGM en *Pink Floyd The Wall*

A inicios de los años cuarenta el cielo británico se oscureció por las nubes de destrucción y muerte generadas por la guerra. El conflicto llegó a territorio británico en julio de 1940 cuando la *Luftwaffe* –fuerza aérea de la Alemania Nazi– inició una serie de operaciones militares aéreas con el fin de neutralizar a la *Royal Air Force* para así tomar el control de la isla a través de una invasión naval y aérea –que nunca conseguirían–. A pesar de la inicial superioridad alemana respecto a las fuerzas aéreas aliadas, los nazis no lograron llevar a buen término su estrategia; por el contrario, la industria bélica de los aliados iba a ir en aumento para hacerles frente hasta vencerlos. La Batalla de Inglaterra (1940-1941) supuso una importante victoria para el bando aliado y a Gran Bretaña le brindó confianza e ímpetu bélico. Sin embargo desde ese momento comenzó a perfilarse la paradójica situación británica que prevalecería durante el resto del conflicto y los primeros años de posguerra: una nación victoriosa pero gravemente debilitada física, social y económicamente.

A partir de los primeros ataques alemanes que dieron inicio a la Batalla de Inglaterra, los bombardeos y el estado de alarma se volvieron una situación recurrente durante el resto del conflicto, provocando que la sociedad británica viviera en medio de un temor permanente y generalizado. En este sentido la vida cotidiana de las personas se tuvo que ir adaptando a las circunstancias: desde la escasez y el sistema de racionamiento hasta la comercialización de productos para el cuidado personal y familiar en caso de ataques enemigos. Llegaron a venderse, por ejemplo, máscaras de gas para el uso cotidiano –con su respectiva línea infantil que presumía un diseño al estilo de Mickey Mouse–, o los llamados “refugios Morrison”, una especie de jaulas pequeñas que podían resguardar a la gente dentro de su hogar en caso de bombardeos.⁴ Estas condiciones marcaron profundamente a la sociedad británica.

Mientras todo ello ocurría los integrantes de Pink Floyd y el resto de su generación comenzaban a llegar al mundo, de forma que la mayoría de ellos no

⁴ Gerald Scarfe, *op. cit.*, p. 170.

vivieron directa y conscientemente los hechos antes mencionados, aunque sí conocieron sus consecuencias. Por su parte Gerald Scarfe –principal artífice de la iconografía que caracteriza a *The Wall*– nació en 1936, de tal suerte que a diferencia de Waters y compañía, él sí experimentó directamente el caos y la destrucción de los bombardeos y el estado de guerra. Si bien para entonces era un niño pequeño, fue lo suficientemente consciente como para registrar esas vivencias en su memoria, como quedó asentado en la secuencia de animación que realizó para la canción “Goodbye blue sky” de todo el proyecto de *The Wall*. Él mismo refiere que los motivos visuales que conforman la secuencia están inspirados en los recuerdos y experiencias de su niñez durante la guerra, haciendo de esta canción un “poema visual” sobre la IIGM.⁵

En *Pink Floyd The Wall*, la IIGM propiamente dicha no representa el principal hilo conductor de la narrativa del relato –aunque sí permea gran parte de su desarrollo–, pero su importancia simbólica resulta determinante y por demás reveladora. En la narrativa de la película la guerra funge como un eslabón en la cadena de acontecimientos que provocan el fatal desenlace de Pink; es decir, tan sólo uno de los “ladrillos” que componen el inmenso “muro mental” que construye para aislarse y protegerse del mundo exterior. Si bien presenta diversas escenas de combate no es precisamente una película que pueda ser clasificada dentro del género bélico. La guerra es más bien un recurso para situar temporal y psicológicamente al personaje protagonista de la historia. Como ya mencionábamos, desde nuestra perspectiva la importancia de la guerra reside en su herencia y en las consecuencias que dejó, tanto individuales como colectivas. Como veremos más adelante las primeras se perciben con mayor claridad en el propio personaje de Pink –siempre una proyección del mismo Waters–, mientras que las segundas se fundan en la identificación generacional que conecta y unifica el trabajo de los tres autores de la película a partir de una experiencia en común.

Así pues, aunque la IIGM no es el motivo central de *Pink Floyd The Wall*, dicho conflicto juega un papel importante en el desarrollo del argumento. La representación de la guerra fue construida conjuntamente por tres artistas que, desde el área de colaboración de cada uno, le imprimieron parte de sus

⁵ *Ibid.*, pp. 172-173 y 177.

experiencias y emociones. La síntesis de esas tres visiones quedó expresada en la secuencia correspondiente a "Goodbye Blue Sky" (secuencia V): en los motivos líricos y musicales de Waters, en el concepto visual realizado por Scarfe y en la conjunción de ambos a partir del lenguaje cinematográfico desarrollado por Parker.

La canción por sí misma no es lo suficientemente explícita, pues únicamente muestra una serie de referencias que evocan a la guerra como tal: bombas que caen del cielo, seres humanos "asustados" que buscan refugio, un cielo azul que se cubre por nubes de destrucción y desesperanza, etc.⁶ Por su parte la secuencia de animación creada por Scarfe despliega una serie de imágenes que vuelven más explícita la situación que se presenta en la pantalla, a partir de motivos visuales como el águila del Tercer Reich –sin incluir la esvástica– (imagen 1), un paisaje devastado por la guerra en el que se distingue el Puente de la Torre de Londres (imagen 2), el diseño de los bombarderos (imagen 3) o la propia bandera del Reino Unido (imagen 4).

"Goodbye Blue Sky" corresponde a uno de los segmentos de animación más importantes de la película en la medida en que constituye una secuencia por sí misma, a diferencia de otros en donde las animaciones sirven como complemento de las acciones captadas en directo por la cámara.⁷ Esta secuencia queda delimitada en el marco de los dos minutos con 13 segundos que dura la canción que le da título, y está compuesta por cuatro escenas (23-26) construidas a partir de 26 tomas. En términos generales la secuencia es una representación enteramente subjetiva de la IIGM, tanto en sentido narrativo como creativo. En la película no es la guerra propiamente dicha la que se pretende mostrar, sino la representación mental que Pink se hace de ella. En este sentido vale recordar *El lenguaje del cine*, donde Marcel Martin explica que los dibujos animados son utilizados como un recurso filmico que materializa o hace explícito el contenido mental de un personaje.⁸ De esta manera, esa subjetividad narrativa se corresponde con la subjetividad creadora

⁶ Si bien a lo largo del texto se irán citando y comentando las canciones más importantes para el presente estudio, para mayores referencias esta tesis incluye como Anexo III la transcripción de las letras de todas las canciones que conforman *Pink Floyd The Wall*.

⁷ Son tres las secuencias de animación que cumplen con estas características: en primera instancia la ya mencionada "Goodbye blue sky" (secuencia V), en segundo lugar la dupla "Empty spaces"/"What shall we do now?" (secuencia VIII), y finalmente "The trial" (secuencia XIII).

⁸ Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, 2ª ed., trad. María Renata Segura, pról. de Simón Feldman, Barcelona, Gedisa, 1990, pp. 200 y 265.

de Gerald Scarfe quien, basado en sus propias experiencias y recuerdos, crea una visión apocalíptica de la guerra mediante una estética siniestra y grotesca, potenciada por las posibilidades que el cine y la animación ofrecen. Así, pues, la guerra no pretende ser representada con realismo, objetividad o verosimilitud, sino que apela a una apropiación de ésta: una construcción subjetiva desde la memoria, que aplica tanto para el personaje de ficción como para los creadores de esa ficción y la relación que cada uno de esos actores guarda con ese episodio concreto del pasado inmediato.

La secuencia inicia con una serie de tomas captadas en directo que en conjunto funcionan como una especie de preámbulo al “episodio mental” que se presenta en las animaciones subsiguientes. La primera escena de la secuencia muestra a un bebé que llora dentro de una carriola en medio de un jardín en calma, mientras una mujer duerme tranquilamente sobre una silla. En este punto de la película sabemos que el bebé que llora es Pink, que la mujer que duerme es su madre y que las escenas posteriores se refieren a la IIGM porque se han mostrado elementos que lo aclaran.⁹ En la misma escena prosigue una serie de tomas en donde un gato acecha a una paloma que, al verse amenazada, emprende el vuelo.

En este punto comienza el “poema visual” de Gerald Scarfe, cuando en el aire esa paloma captada por la cámara se transforma en una paloma animada que explota y se convierte en una inmensa águila negra con rasgos nazis que sobrevuela la tierra y la hiere, dejando a su paso un inmenso “señor de la guerra”, que en cierta manera recuerda a *El coloso* atribuido a Francisco de Goya (imágenes 5 y 6).¹⁰ En un paisaje sombrío y desolador unos humanoides corren buscando refugio para protegerse de los bombardeos que azotan la ciudad. En el aire los aeroplanos se transforman en cruces, y una calavera ataviada como soldado cae al suelo desahuciada, al tiempo que un fundido encadenado nos muestra una toma de la *Union Jack* británica que se empieza a desmoronar dando lugar a una inmensa cruz que se llena de sangre.

⁹ Así, por ejemplo, hay una serie de escenas de combate donde un avión caza alemán ataca a soldados británicos, con algunos primeros planos que resaltan a uno de ellos (escenas 8-9 y 11-12); un plano detalle de un álbum familiar que muestra un retrato del soldado de las escenas previas para aclarar que se trata del padre de Pink (escena 17); una versión de Pink de aproximadamente 5 años de edad acompañado por su madre en el interior de una iglesia, con un plano detalle que muestra una placa conmemorativa en honor a los soldados caídos en la batalla de Anzio (escena 18); otra versión de Pink a los 12 años probándose el viejo uniforme de papá (escenas 21-22); etc.

¹⁰ Cfr. Gerald Scarfe, *op. cit.*, p. 176.

Posteriormente el águila teutónica aterriza y se metamorfosea en una gigantesca estructura en ruinas al tiempo que el fantasma del “soldado-esqueleto” se pone de pie y aparecen otros como él. De las ruinas del águila emerge una paloma blanca que, al volar cerca de los “soldados-esqueleto”, éstos, a su vez, se transforman en cruces dispuestas a la manera de un cementerio. Finalmente se nos muestra una nueva toma en donde la sangre de la cruz, que antes fue la bandera del Reino Unido, se escurre por una alcantarilla.

La fuerza visual de la secuencia es incuestionable y los elementos que la conforman la dotan de una notable riqueza en términos de simbolismo y significados velados. El águila, por ejemplo, cuenta con una amplia simbología que evoca también aspectos maléficos, negativos y nocturnos. Entre estas acepciones se puede vincular al orgullo y a la opresión, frecuentemente relacionados a diversos aspectos del poder imperial. En este sentido es “la exageración de su valor, la perversión de su poder, la desmesura de su propia exaltación”.¹¹ Así pues esa “águila alemana”¹² de la secuencia se puede entender justamente como la desmesura, la exaltación y los extremismos del nazismo.

Por otro lado la paloma suele asociarse a la pureza y la paz, de tal suerte que su violenta transformación en una fascista águila negra puede ser interpretada como la brusca interrupción de la paz y la tranquilidad a causa de la guerra, idea enmarcada en el contraste que establece el paso de la escena 23 a la 24 mediante el encadenamiento de las imágenes; es decir el paso de la paz y tranquilidad del jardín al terror y el caos de la guerra reflejado en las animaciones. Del mismo modo la paloma también es asociada a los presagios favorables y a la sociedad en el sentido de que su sacrificio servirá como expiación de la ignorancia y la negligencia.¹³ Recordemos que en cierto momento de la secuencia (escena 26) el águila alemana se convierte en ruinas de las cuales emerge una paloma blanca: ¿acaso eso significa que la negligencia de la IIGM quedará expiada y que tras su conclusión vendrán tiempos mejores? En efecto nosotros consideramos que ésta es justamente la

¹¹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986, pp. 60-61 y 64.

¹² Gerald Scarfe, *op. cit.*, p. 177.

¹³ Respecto al simbolismo de la paloma véase Jean Chevalier, *op. cit.*, pp. 796-797.

idea que está en el fondo de esta secuencia de animación, pero más allá de la reivindicación consideramos que su sentido no es otro más que el de cuestionar y criticar dicha idea: poner en duda el “sacrificio” que representó la IIGM para Inglaterra y los supuestos tiempos mejores que ese sacrificio traería consigo.

La lírica de la canción a partir de la cual fue creada esta secuencia menciona a unos personajes llamados “los atemorizados”,¹⁴ que no son más que una representación monstruosa y deformada de la población civil que sufrió las consecuencias materiales y psicológicas de la destrucción bélica. Del mismo modo la secuencia muestra una serie de esqueletos ataviados como soldados. El esqueleto es una personificación de la muerte y dado que éstos cuentan con los hábitos militares, la escena alude a los numerosos soldados muertos en acción durante la IIGM.¹⁵ En este sentido tanto “los atemorizados” como los “soldados-esqueleto” o zombis representan en su conjunto a las diversas víctimas de la guerra, tanto civiles como militares.

Finalmente mencionaremos dos elementos que resultan esenciales para nuestro análisis: la sangre y la cruz. El simbolismo de la sangre está íntimamente ligado al del color rojo que, cuando se le representa “derramado” – como en el caso de “Goodbye Blue Sky”–, se asocia con la muerte.¹⁶ Por su parte, la cruz es el elemento con mayor presencia a lo largo de la secuencia, de forma que le da unidad y coherencia visual mediante el montaje cinematográfico. En la tradición cristiana la cruz tiene un simbolismo amplio y complejo, del cual se desprenden diversas acepciones: desde la representación de la historia de la salvación y la pasión de Cristo hasta la cruz como alegoría del paraíso en cuanto símbolo de la gloria eterna.¹⁷ Sin embargo, en un sentido menos religioso y más literal, nosotros sostenemos que las cruces en esta secuencia simbolizan a la muerte debido a las metáforas

¹⁴ “Los atemorizados” es la traducción literal de “*the frightened ones*”, que es el nombre genérico con el que Gerald Scarfe y Roger Waters se refieren a dichos personajes. Véase Gerald Scarfe, *op. cit.*, p. 170.

¹⁵ Respecto al simbolismo del esqueleto véase Jean Chevalier, *op. cit.*, pp. 481-482. La presencia de esqueletos o “muertos vivientes” con trajes militares no era nueva, puesto que ya desde la Primera Guerra Mundial había representaciones plásticas y cinematográficas que dan cuenta de ello. Son los casos del cuadro *Menin Gate at midnight* (1927) de Will Longstaff y de la película *J'acusse* (1919) de Abel Gance. Cfr. Jay Winter, *Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 2014. Para otros ejemplos véase Craig Yoe (ed.), *The great anti-war cartoons*, Estados Unidos, Fantagraphics Books, 2009.

¹⁶ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 888.

¹⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 363-367.

plásticas¹⁸ en que éstas son montadas en el relato cinematográfico: la analogía visual entre el avión y la cruz como sembradores de muerte; los fantasmas de los “soldados-esqueleto” y su transformación en cruces que semejan lápidas en un cementerio; y quizá también la cruz que se llena de sangre como la muerte de un imperio, esa cruz que queda como los únicos restos de una bandera de amplia tradición imperial cuyo diseño, a su vez, se compone de otras cruces.¹⁹ Vale la pena que nos detengamos un momento para analizar con profundidad esta última idea.

¿Cuál es la importancia de la desintegración de la bandera del Reino Unido y el desangramiento de la cruz que queda en su lugar? Cierta lectura de la misma secuencia que hemos abordado, realizada por Jorge Sacido y Luis Miguel Varela,²⁰ sugiere que la animación en su conjunto representa al periodo de posguerra, en donde el águila negra es asociada al inminente peligro de un desastre nuclear y a la característica águila estadounidense, en relación a la hegemonía que este país consiguió tras la IIGM. Finalmente dicha interpretación establece que la rápida desintegración de la *Unión Jack*, que termina con el desangramiento de la cruz de San Jorge, representa el dañino efecto que la posguerra tuvo en la identidad británica. Sin embargo esta interpretación cae en algunas imprecisiones que otras fuentes desmienten, comenzando por el propio testimonio de Gerald Scarfe donde se refiere a dicha secuencia como un “poema visual” sobre la IIGM.²¹ En contraposición nuestra lectura se inclina por la idea de que la secuencia es una representación de la guerra desde la memoria, que alude al desplome del imperio británico y a una promesa de tiempos mejores que, vista en retrospectiva, carecía de fundamentos.

De acuerdo con Eric Hobsbawm los símbolos patrios son elementos que juegan un papel determinante en las tradiciones inventadas por los Estados nacionales modernos, ya que en sí mismos concentran una serie de códigos culturales de los cuales se desprenden prácticas rituales, valores y normas de

¹⁸ Sobre las metáforas plásticas en el cine véase Marcel Martin, *op. cit.*, pp. 102-103.

¹⁹ El diseño de la bandera del Reino Unido (*Union Jack*) es el resultado de la combinación de las cruces de los santos patronos de Inglaterra, Escocia e Irlanda.

²⁰ *Cf.* Jorge Sacido Romero y Luis Miguel Varela Cabo, “Roger Waters” poetry of the absent father: British identity in Pink Floyd’s *The Wall*, en *Atlantis*, órgano de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, España, v. 28, n. 2, diciembre 2006, p. 53.

²¹ Véase la nota 4 de este mismo capítulo.

comportamiento cuya repetición a lo largo del tiempo crea un vínculo entre el pasado y el presente, generando así cohesión social e identificación como grupo. En la conjunción de estos elementos es posible localizar la identidad nacional, expresión y reflejo de la historia propia de un pueblo, sus conmemoraciones oficiales o bien sus símbolos nacionales.²² De esta forma, la bandera –el símbolo patrio por excelencia– concentra simbólicamente toda la historia y toda la cultura de una nación y por tanto funge como símbolo de una identidad colectiva. Pero cuando esa bandera es representada en un proceso de desintegración y muerte es lógico pensar en el debilitamiento del sistema de valores y códigos que esa bandera aglutina. Bajo esta perspectiva la caída de la *Union Jack* en “Goodbye Blue Sky” representa el declive de la grandeza y la tradición imperial que el Reino Unido había ostentado desde la época moderna.²³ De este modo *Pink Floyd The Wall* supone una visión crítica sobre la Gran Bretaña que se construyó a partir de 1945 y que a inicios de los años ochenta comenzaba a derrumbarse irremediabilmente.

El padre ausente

La IIGM fue un conflicto tan devastador, amplio y complejo que sus consecuencias políticas, económicas, sociales y culturales tuvieron un fuerte impacto en la vida y la sociedad moderna. Sus efectos fueron de tal magnitud que la sombra de la guerra se proyectó con fuerza por el resto del siglo XX. Así la Guerra Fría se convirtió en un prolongado y peligroso epílogo de la IIGM,²⁴ en donde poco a poco se iría ajustando la balanza que equilibraba los nuevos poderes emergentes tras la guerra, entre los cuales Gran Bretaña ya no tenía el lugar preponderante que antaño había ocupado.

La sombra que proyectó la guerra trajo consigo fantasmas que rondarían Gran Bretaña y el resto de Europa. Espectros, materializados en cenotafios o

²² Cfr. Eric Hobsbawm, “Introducción: La invención de la tradición”, en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, trad. Omar Rodríguez, España, Crítica, 2002, pp. 7-21.

²³ Esta idea no resulta descabellada si recordamos que una de las consecuencias más importantes de la IIGM fue justamente el fin de los imperios y el colonialismo. Véase John Lewis Gaddis, *Nueva historia de la Guerra Fría*, trad. Juan Almela, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 149-152. Sin embargo el historiador Simon Schama otorga una temporalidad más amplia al Imperio Británico al sostener que éste no termina en la época de la posguerra, sino que se amplía gracias a la sociedad interracial surgida en el propio territorio del Reino Unido. Cfr. Simon Schama, *Auge y caída del Imperio Británico, 1776-2000*, trad. Juan Rabasseda-Gascón, España, Crítica, 2005.

²⁴ Cfr. Tony Judt, *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, trad. Jesús Cuiéllar y Victoria E. Gordo del Rey, México, Taurus, 2011, p. 20.

cementerios para soldados, que se encargarían de recordarles a todos lo duros y difíciles que fueron los tiempos de guerra y que el mundo tal y como había sido hasta 1945 había dejado de existir. Para las generaciones que ya eran adultas durante el conflicto, los fantasmas se les presentaron en forma de ciudades destruidas, miseria y desesperanza. En cambio los fantasmas que acompañaron a las nuevas generaciones de posguerra –en cierta forma más sutiles– se presentaron como un optimismo desbordado que, con el tiempo, caería por su propio peso.²⁵ Lo cierto es que, tanto para viejos y jóvenes de toda Europa, los fantasmas de los dictadores y las guerras del pasado inmediato tuvieron un fuerte impacto en los años de la posguerra.²⁶ Esto queda claro en *The Wall* y su posterior versión cinematográfica, ambos productos culturales con casi 40 años de distancia respecto a la IIGM y que, no obstante, manifiestan interés en reflexionar sobre ese oscuro legado que dejó la guerra. De esta manera el peso de la historia se convierte en una fuerte carga que oprime a Pink, a quien la guerra le arrebató a su padre y que, a partir de la frustración e impotencia derivada de la conjunción de ciertas circunstancias, llega a verse a sí mismo como un dictador fascista.

Esta figura del *rockstar* como líder de masas con apariencia y actitud de dictador será analizada en el capítulo III, no obstante aquí únicamente nos interesa resaltar el uso de la estética fascista en la película como alusión a un fenómeno que, todavía en los años ochenta, seguía vigente. Por ejemplo la escena 54 en donde Pink, después de un episodio psicótico en el que se entremezclan recuerdos reales con alucinaciones, se concibe a sí mismo como una especie de dictador en una clara analogía entre el dictador fascista ante las masas que lo alaban y el *rockstar* contemporáneo ante su audiencia en un concierto. Una vez que se completa la “metamorfosis” Pink aparece ante una multitud eufórica que lo aclama, ataviado con una indumentaria militar que recuerda a Hitler o a Mussolini (imagen 7). Asimismo ese Pink transformado

²⁵ Al respecto Simon Schama señala que a excepción de Hong Kong, “Gran Bretaña no tuvo más remedio que resignarse a la pérdida de su estatus, sus posesiones y, de un modo intangible, su orgullo nacional [...] Pero la cultura satírica de los años sesenta convirtió el trágico fatalismo de la retirada en un motivo de alegría, no de disgusto [...] La vuelta de las patillas largas, los bigotes caídos, las gafas neovictorianas de montura metálica y las „casacas a lo Nerhu“ de brillantes colores y abigarrados bordados, a medio camino entre el uniforme militar imperial y el *swami* hindú, popularizado por los Beatles, coincidió exactamente con el momento en que la pérdida del Imperio dejó de ser un caso de rechazo generalizado y se convirtió en un hecho cordialmente aceptado”. Véase Simon Schama, *op. cit.*, p. 500.

²⁶ Cfr. Tony Judt, *op. cit.*, p. 27.

cuenta con un grupo de choque y represión que aterroriza a las minorías (escena 55), todo ello bajo una simbología propia de cualquier régimen totalitario en donde sobresale un emblema con dos martillos cruzados, cuya disposición y colores alude a la esvástica del nazismo (imagen 8). Del mismo modo se presenta un saludo con ambos brazos cruzados que emula el emblema de Pink (imagen 9), cuya ejecución establece lazos de afinidad entre el líder y sus súbditos.

Otro aspecto que nos interesa destacar para nuestro análisis –derivado de la IIGM y que representa uno de los ejes rectores de la película– es el referente a la figura del padre ausente y la orfandad como consecuencia directa de la guerra. Éste fue un fenómeno social muy amplio que marcó a una parte considerable de la generación europea de la posguerra, al grado que se le ha llegado a denominar como la “generación huérfana”.²⁷ Si bien fue un fenómeno común a partir del cual podríamos establecer ciertos rasgos de una identidad generacional europea,²⁸ ante la dificultad para rastrearlo y cuantificarlo nuestro análisis se centrará en el caso específico de Roger Waters/Pink, bajo el entendido de que su caso particular representa simbólicamente las circunstancias vividas por tantas otras personas del mismo rango de edad más allá de las particularidades. En este sentido resulta pertinente destacar los testimonios que Roger Waters y David Gilmour dejaron en entrevistas de 1981 y 1982 respectivamente, donde mencionan –cada uno por su cuenta– que el fondo del mensaje de *The Wall* está dirigido principalmente a las personas contemporáneas a ellos, es decir aquellos que para ese entonces rondaban los 40 años de edad pero que, sin embargo, no se limita únicamente a este público ya que el mismo mensaje puede generar afinidad o identificación entre grupos de personas más jóvenes.²⁹

Bajo esta óptica Roger Waters se convierte en el ejemplo que ilustra un fenómeno más amplio que incluso trasciende su generación, pues debemos recordar que mientras la película se estrenaba y se ponía en circulación en las salas de cine (mayo de 1982), Gran Bretaña libraba una guerra contra

²⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 43, 45-46 y Jorge Sacido Romero, *op. cit.*, p. 51.

²⁸ Cfr. Tony Judt, *op. cit.*, p. 27.

²⁹ Véase Tommy Vance, “Audience apathy creates The Wall”, *Music Express*, Estados Unidos, Enero 1981, en Vernon Fitch (ed.), *Pink Floyd: The press reports (1966-1983)*, Canadá, Collector’s Guide Publishing, 2001, pp. 266-273 y Peter Goddard, “Other projects delayed movie”, *The Toronto Star*, Canadá, 7 de agosto 1982, en Vernon Fitch, *op. cit.*, pp. 283-284.

Argentina por el control de las Islas Malvinas, en donde nuevamente –aunque en menor escala– se reproduciría el mismo fenómeno del padre ausente entre niños y jóvenes británicos.³⁰ De este modo, esa figura del padre ausente representa un aspecto crucial para comprender de forma amplia la película, pues su análisis aclara la circunstancia específica de Waters y su álter ego ficcional, así como el papel de la película dentro de un contexto histórico-social específico.

El problema del padre ausente puede ser rastreado a lo largo del filme. Como adelantábamos en el capítulo I, la estructura de la película no es lineal sino que, por el contrario, marca constantes saltos temporales e incluso llega a establecer un tiempo narrativo indeterminado, enteramente subjetivo. En este sentido el problema y sus implicaciones en el sujeto de la narración no siguen un orden cronológico, y sólo se llega a comprender una vez que se han presentado una serie de elementos que en su conjunto clarifican la naturaleza de la acción que se narra. De esta forma hemos localizado tres principales etapas dentro de la película en las que se desarrolla la idea del padre ausente, las cuales hemos clasificado de la siguiente forma: la exposición del problema, la etapa de asimilación y la conclusión fatal.

La exposición del problema corresponde a distintos momentos de las secuencias I y II, y su función consiste en mostrar al espectador el conflicto psicológico que el protagonista tiene en relación a la muerte de su padre. Así el fantasma del padre ausente es evocado desde los primeros segundos de la película, al principio sólo de forma sugerida y conforme va avanzando la narración se va haciendo más explícito. La película comienza con un lento y prolongado plano secuencia que muestra un corredor de hotel amplio y oscuro, en cuyo fondo una mucama realiza tareas de limpieza (escena 1). Mientras la cámara hace un lento *travelling* hacia delante, a medida que nos acercamos al

³⁰ En este sentido cabe destacar la película *This is England* que, aunque desde un enfoque muy distinto, aborda un tema muy cercano a *The Wall*. Ambientada en los inicios de la década de 1980, la película cuenta la historia de Shaun, un niño británico que vive con su madre y se enfrenta a la ausencia de su padre, quien murió en la Guerra de las Malvinas. En su soledad y búsqueda de pertenencia Shaun se hace amigo de un grupo de jóvenes *skinhead*, de quienes adopta sus prácticas, estilo, y forma de ser. Inesperadamente aparece un viejo amigo del grupo que había pasado tiempo en prisión. A su regreso trae consigo una ideología política muy definida y está vinculado a un grupo político de derecha extrema –que bien podría ser una alusión al National Front–. Ante las diferencias ideológicas el grupo de amigos se divide y el pequeño Shaun se ve obligado a tomar una postura. Véase *This is England*, Shane Meadows (guión y dirección), Gran Bretaña, Warp Films, 2006, 101 minutos.

fondo del corredor, podemos distinguir el sonido de una pieza musical que no resulta claro si es diegética o extradiegética, pero que genera una atmósfera densa y melancólica. Se trata de la canción “The little boy that Santa Claus forgot” de 1937, interpretada por la famosa cantante británica Vera Lynn. La canción sirve para ambientar la escena y representa sólo un guiño al problema en cuestión. No obstante su contenido es muy sugerente puesto que sus versos cuentan la historia de un pequeño niño huérfano a quien Santa Claus “olvidó” entregar sus regalos.³¹

Esa idea de la niñez interrumpida por la orfandad se refuerza visualmente con la primera aparición de Pink en uno de los cuartos del hotel (escena 5): otro largo plano secuencia que comienza con un plano detalle del reloj de Mickey Mouse que porta en su muñeca, y a medida que la toma se abre revela un sujeto ensimismado y claramente trastornado –todo ello mientras la canción de Vera Lynn continúa sonando en alguna parte–. El motivo infantil del reloj se conecta con la mirada perdida del Pink adulto mediante una lenta trayectoria de la cámara, lo que podemos entender como una situación derivada de los traumas de infancia. Esta acción determina la circunstancia presente de Pink, a partir de la cual se darán saltos al pasado narrativo donde finalmente las imágenes, la música de Pink Floyd y los recursos cinematográficos terminarán por explicar el origen de ese conflicto.

Una vez que concluyen los créditos iniciales (escena 2) hay una escena en el interior de lo que parece ser una trinchera, en donde un soldado pensativo enciende una lámpara de petróleo, fuma un cigarrillo y limpia su revólver (escena 3). La iluminación y los encuadres utilizados –planos detalle de los objetos y primerísimos primeros planos al rostro– crean una atmósfera de intimidad, en la cual el rostro del soldado refleja una tranquila preocupación. Mientras se desarrolla esta acción, además de los sonidos ambientales de bombardeos esporádicos en la lejanía, suena una de las secuencias musicales que guían la narración de la película: “When The Tigers Broke Free”, cuya lírica explica el contexto de la acción de la escena. Roger Waters es muy directo al describir en los versos la Batalla de Anzio de 1944 y cómo el sacrificio de cientos de vidas “ordinarias” se supedita a los objetivos militares y las

³¹ La canción y su letra se pueden consultar en la siguiente liga: <https://www.youtube.com/watch?v=eqRuTQ5III4> [02/junio/2014].

decisiones de los oficiales. Esta primera parte de la canción –la segunda aparecerá hasta la secuencia IV– anuncia el destino que le espera a ese soldado que fuma y limpia su arma dentro de la trinchera. En el transcurso de la secuencia musical "In the Flesh?" (escenas 8-12) se desarrollan una serie de escenas de combate de la IIGM –alternadas con tomas de disturbios juveniles mediante metáforas plásticas– en las que un avión caza nazi ataca a un regimiento de soldados británicos. En el punto culminante del combate la cámara se centra en el soldado de la escena 3 cuando entra a toda prisa en una trinchera con la intención de alcanzar el teléfono, pero antes de lograr llamar la trinchera estalla tras el último ataque de la aeronave alemana (escena 12).

La escena 13 –que marca el inicio de la secuencia II– establece un fuerte contraste en el ritmo de la secuencia que le precede. Luego del vertiginoso bombardeo que fulmina al soldado en la trinchera hay un corte y aparece en el primer plano de la pantalla una mujer que duerme tranquilamente en medio del silencio de su jardín. La toma se abre y un ligero paneo de la cámara nos permite ver una carriola al fondo del mismo. En apariencia esa imagen no tiene relación con las situaciones que la enmarcan, sin embargo en la última escena de la secuencia (escena 17) termina por aclararse toda la situación y concluye así la presentación del problema. Al finalizar la toma del jardín comienza la secuencia musical "The Thin Ice", que transcurre de forma paralela a una serie de tomas que retratan una trágica calma después de la batalla de la secuencia anterior, en donde se muestra una multitud de soldados británicos muertos y heridos (escena 14).

Inmediatamente después se desarrollan dos escenas que explican el contexto presente de Pink y su relación con el pasado narrativo de las escenas previas del combate y el jardín. Después de un plano general que muestra una hilera de soldados que se alejan caminando (escena 15) comienza un plano secuencia dentro de la habitación de hotel donde se encuentra Pink. La trayectoria de la cámara parte desde el suelo en el umbral de la puerta del dormitorio y sigue hasta el balcón exterior donde Pink yace flotando boca arriba en la piscina (escena 16). Mientras la cámara avanza se nos revela un cuarto sucio y desordenado que pareciera tener varios días sin ser aseado. La televisión encendida transmite dibujos animados que nadie ve, elemento que

refuerza la idea ya comentada de una infancia difícil y “ausente” y su conexión con el atormentado presente del protagonista, en este caso representado por el caótico espacio que lo rodea. Cuando la cámara llega finalmente al balcón hay un corte, seguido de un primer plano de Pink flotando en la alberca mediante un ángulo cenital. La acción transcurre en aparente calma, pero un abrupto cambio de *tempo* en la música modifica el ritmo del montaje.

Mientras Pink flota en la piscina lo invade un agresivo episodio psicótico con violentas alucinaciones: Pink se ve a sí mismo ahogándose en una piscina de sangre mientras lo invaden imágenes de explosiones y del soldado que aparece en las escenas 3 y 12 (escena 17). El montaje cinematográfico y la música le dan mayor fuerza dramática a la escena en donde se encadenan tomas del angustiado Pink que parece ahogarse, las cuales se alternan con tomas rápidas del soldado y las explosiones. La escena concluye con un plano general con ángulo cenital de la alberca ensangrentada en la que Pink aún flota, aparentemente más tranquilo, y a la cual se superpone un plano detalle de un álbum fotográfico que finalmente nos revela que el soldado de las escenas 3 y 12 y la mujer de la escena 13 son los padres de Pink. Así, pues, tenemos que la presentación del problema contempla la definición de los personajes –Pink y sus padres– y la circunstancia presente del protagonista en relación a un acontecimiento pasado –inestabilidad psicológica y emocional a raíz de la muerte de su padre durante la IIGM–.

La asimilación del problema del padre ausente corresponde a las secuencias III y IV en su totalidad, a partir de las cuales se explica la circunstancia específica en la que el protagonista se enfrenta a dicho conflicto. En primera instancia se muestra una versión de Pink a los 5 o 6 años de edad que juega con un pequeño avión en el interior de una iglesia mientras su madre reza (escena 18). En este punto de la película los motivos visuales en relación al padre ausente y la IIGM son mucho más claros y explícitos. Por ejemplo, los decorados de la iglesia destacan diversas banderas del Reino Unido; el avión con el que juega el pequeño Pink corresponde a los modelos de bombarderos utilizados por los aliados durante la guerra; en el saco que viste sobresalen las medallas que pertenecieron a su padre y, finalmente, la escena concluye con un plano detalle de una placa conmemorativa en honor a los soldados caídos en la Batalla de Anzio de 1944 durante la IIGM (imagen 10). Por si las

imágenes no fueran lo suficientemente claras la secuencia musical que las acompaña no deja dudas sobre la acción que retrata la escena. Los versos y la música de “Another Brick In The Wall, part 1” guían la narrativa visual de la escena, le dan mayor fuerza dramática y enfatizan la soledad y la incertidumbre que embargan a nuestro pequeño “héroe”. Mientras Pink juega con su avión se escucha la voz de Roger Waters cantar “Papi voló cruzando el océano / Dejando sólo recuerdos / Una instantánea en el álbum familiar / Papi, ¿qué más dejaste para mí? / Papi, ¿qué dejaste atrás para mí? / Al final era sólo un ladrillo en la pared / Al final todo eran sólo ladrillos en la pared”.³²

La canción es elocuente por sí misma y prefigura lo que será el concepto central de la película: una pared simbólica construida a partir de los diferentes conflictos existenciales del protagonista, los cuales fungen como ladrillos que sostienen ese muro. Los versos terminan pero la melodía continúa mientras se desarrollan una serie de tomas en exteriores, en donde podemos ver al pequeño Pink enfrentarse de forma directa a la ausencia de una figura paterna (escena 19). Luego de que su madre lo deja en un parque público, mientras los demás niños juegan, Pink observa algo que llama su atención: un hombre que juega con su hijo, primero dándole impulso en un volantín y luego recibéndolo al final de la resbaladilla. Instintivamente Pink trata de llamar la atención de aquel hombre: primero le pide que lo suba al volantín, y luego de descender de la resbaladilla lo toma de la mano como si fuera su padre. Naturalmente el hombre reacciona rechazándolo y le pide que lo deje tranquilo, y ante la brusca negativa Pink termina por sentarse él solo en un columpio. La sucesión de tomas, los encuadres utilizados y la música enfatizan la sensación de impotencia, frustración y soledad que enfrenta el pequeño Pink ante la falta de un padre.

En la siguiente escena aparece una nueva versión de Pink a los 12 años de edad cuando vuelve a casa después de la escuela (escena 20). Pink entra despreocupadamente, deja su mochila, se quita su abrigo y luego va a la cocina a prepararse un bocadillo. Finalmente toma una revista y sube a la planta alta de la casa. Al subir nota que la habitación de su madre está abierta

³² Roger Waters, “Another brick in the wall, part 1”, en *The Wall, op. cit.* La traducción es propia, aquí el texto original de la canción en inglés: “*Daddy’s flown across the ocean / Leaving just a memory / A snap shot in the family album / Daddy what else did you leave for me? / Daddy what d’ya leave behind for me? / All in all it was just a brick in the wall / All in all it was all just bricks in the wall*”.

y decide entrar, y mientras lo hace comienza la segunda parte de la secuencia musical “When The Tigers Broke Free”.³³ Dentro del cuarto Pink revisa las cosas de su madre, abre algunos cajones y al fin encuentra algunos objetos que llaman su atención, evidentemente pertenecientes a su padre difunto: la vieja gorra del uniforme militar, una carta en forma de pergamino, una navaja de rasurar y un paquete con balas (escena 21). A la par los versos de la canción explican que ese pergamino es precisamente la notificación que el rey Jorge VI enviaba a las mujeres, como en el caso de la madre de Pink, para ser informadas de la muerte en acción de sus cónyuges o de sus hijos. Después de un corte hay una toma del tocador de la habitación en donde el reflejo del espejo retrata a Pink en primer plano mientras se prueba el viejo uniforme de su padre (escena 22; imagen 11). Mediante metáforas plásticas se intercalan una serie de tomas idénticas en las que aparece el padre de Pink frente al espejo luciendo su uniforme, al tiempo que los últimos versos de la canción reiteran ese sentimiento de pérdida irreparable provocado por la lógica militar. Con esta toma concluye la secuencia IV y se completa la fase de asimilación del problema, cuya función esencial es explicar la forma en la que el protagonista vivió y se enfrentó a ese conflicto.

Como consideración final respecto a este punto sostenemos que ese proceso de “asimilación” se desarrolla en dos sentidos: uno, en términos narrativos en tanto que retrata el proceso en el que el protagonista encara ese problema de niño y lo asimila como preadolescente; y otro en términos receptivos porque los recursos cinematográficos de la película aclaran de forma explícita la naturaleza de ese conflicto al espectador al que se dirige el mensaje. De esta forma, en una sola frase, el problema del padre ausente es asimilado tanto por el protagonista como por el espectador.

El problema tiene su conclusión fatal en el curso de las escenas 42 y 43 durante la secuencia IX, en donde un nuevo episodio psicótico invade a Pink hasta hacerlo perder la razón. El concepto central de toda la obra *The Wall*

³³ En este punto es importante destacar que esta canción no forma parte del álbum *The Wall*, sino que fue creada ex profeso para la película y terminó por incluirse en el siguiente álbum de Pink Floyd publicado en 1983, *The Final Cut*. De acuerdo con el propio Roger Waters la canción cuenta la historia de la muerte de su padre, y dado que fue una canción pensada específicamente para la película cumple importantes funciones narrativas durante las acciones que se desarrollan en las escenas que acompaña (escenas 3-4 y 21-22), para lo cual fue dividida en dos partes. Véase Gerald Scarfe, *op. cit.*, p. 144 y “Retrospective: Looking back at the Wall” (parte 2), Bob Bentley (dirección), 24 minutos, en *Pink Floyd The Wall*, Alan Parker (dirección), DVD especial de edición limitada, Estados Unidos, Sony Music Entertainment, 1999.

parte de una idea de alienación representada por el muro, el cual simboliza las barreras que construimos para protegernos de lo otro y los otros, y que en el caso de Pink los resultados son desastrosos.³⁴ En este sentido la historia muestra el proceso en el que el protagonista construye su propio muro a partir de algunos episodios difíciles de su vida, entre los cuales la muerte de su padre tiene un peso particular. De esta manera la secuencia musical “Another Brick in the Wall, part 3” (escena 42) representa el momento cumbre de la construcción de ese muro, es decir cuando los últimos “ladrillos” están a punto de ser colocados, con lo que Pink quedará completamente aislado de la realidad. Por esta razón el problema del padre ausente en esta parte de la película no es el centro de la acción, sino que representa sólo una parte de ese proceso de alienación, tan sólo uno de los ladrillos que componen el muro.

En términos generales los versos de la canción tratan sobre negación y rechazo, de modo que mientras escuchamos la voz de Waters cantar “no creo necesitar nada en realidad”³⁵ surge un torrente de imágenes que se suceden vertiginosamente a partir de cortes rápidos, fundidos encadenados y/o superposición de planos que resaltan la demencia a la que Pink ha llegado. La acción central de la escena retrata una serie de tomas de enfrentamientos entre jóvenes *skinheads* y la policía, las cuales son alternadas con múltiples tomas repetidas de secuencias anteriores, es decir esos episodios de la vida de Pink que sostienen el muro que acaba de levantar.³⁶ La escena concluye con un *fade out* de la música mientras se muestra una toma de una inmensa pared que cubre todo el campo visual de la pantalla, lo que indica que el proceso de construcción de ese muro simbólico ha terminado. Esta toma se prolonga hasta los primeros segundos de la siguiente escena, la cual marca el inicio de la secuencia musical “Goodbye Cruel World” cuya lírica –como el propio título indica– establece una suerte de despedida (escena 43). En este punto de la historia no queda marcha atrás, Pink no pudo resistir más y sucumbió ante el

³⁴ Cfr. “The other side of the Wall”, Barry Chattington (dirección), 25 minutos, en *Pink Floyd The Wall, op. cit.* y “Retrospective: Looking back at the Wall” (parte 1), Bob Bentley (dirección), 18 minutos, en *Pink Floyd The Wall, op. cit.*

³⁵ Roger Waters, “Another brick in the wall, part 3”, en *The Wall, op. cit.*

³⁶ Esos episodios se abordan en distintos momentos de la película, y son los siguientes: el abuso de autoridad del maestro en su paso por la escuela (escenas 28-29), la turbulenta relación con su esposa (escenas 30-34, 41), la sobreprotección de su madre (escenas 30-34), y por supuesto la pérdida de su padre en la IIGM (escenas 3-4, 8-9, 11-12, 14-22).

peso de la historia y sus fantasmas. La estrella de rock cayó víctima de su propio pasado.

Como hemos visto Roger Waters –con ayuda de Parker y Scarfe– recurre a la música y la ficción para hablar de un dramático episodio de su vida, que está íntimamente ligado a un proceso histórico concreto. De esta manera esa consecuencia individual de un proceso de implicaciones universales adquiere el papel de memoria histórica en la medida en que prefigura un discurso por medio del cual su autor principal comparte la forma en que vivió un acontecimiento de tal envergadura, que en ninguna forma es ajeno para otras tantas personas que comparten el mismo sentimiento o que vivieron un proceso similar. En este sentido ¿es correcto hablar de una identidad generacional británica? Nosotros consideramos que sí, pero ante la carencia de cifras o estadísticas apelaremos a algunos ejemplos concretos que, si bien no son numerosos, sí son especialmente ilustrativos.

Desde luego Roger Waters no fue el único músico británico famoso de su generación cuya vida se vio afectada y/o marcada de alguna forma por la IIGM. Otro padre ausente fue el de Eric Clapton, importante e influyente guitarrista en el mundo del rock quien nunca pudo conocer a su progenitor, aunque su historia toma un cariz diferente. Clapton nació en 1945 cuando su madre tenía 16 años de edad. Su padre era un soldado canadiense que estaba en Inglaterra como parte de las campañas aliadas, pero poco antes del nacimiento de su hijo tuvo que embarcar y volver a Canadá. Ante esa situación Clapton fue criado por sus abuelos y creció pensando que éstos eran sus padres y que su madre era su hermana mayor. Como muchos otros jóvenes de su generación, Eric Clapton conoció el blues negro norteamericano y el *rock & roll*, y el impacto de esta música en su vida fue tal que la convirtió en su refugio personal, que a la postre lo llevaría a ser una figura muy importante en la historia de este género musical.³⁷

Otro caso relevante es el de John Lennon, mejor conocido por su participación en la emblemática banda The Beatles, su activismo y su influencia en la contracultura y los movimientos juveniles de finales de la década de 1960.

³⁷ Cfr. Holly George-Warren y Patricia Romanowski (eds.), *The Rolling Stone encyclopedia of rock & roll. Revised and updated for the 21st century*, 3^a ed., Nueva York, Fireside, 2001, pp. 178-180 y “The birth of rock: My generation” (episodio 1), 49 minutos, en *Seven ages of rock*, William Naylor (productor), 7 episodios, Gran Bretaña, BBC Two, VH1, 2007.

Como Waters y Clapton, Lennon nació en Inglaterra en tiempos de guerra. Su padre no era precisamente un soldado, pero debido a su trabajo –y a su actitud– nunca se hizo cargo de él. Lennon nació en 1940 mientras su padre se encontraba en altamar desempeñándose como marino mercante. La manutención del pequeño John llegó sin falta hasta 1944, año en que su padre deserta de la marina mercante y abandona a la familia. En la adolescencia Lennon conoció el blues y el *rock & roll* norteamericanos, de los que muy pronto se hizo partícipe convirtiéndolos en una herramienta para expresarse.³⁸

Por último nos gustaría destacar el caso de Pete Townshend, guitarrista y principal compositor de la banda británica The Who. Nació en Inglaterra en 1945 y desde una edad muy temprana se vio afectado por la convulsa relación de sus padres. Aunque no era soldado, la profesión de su padre estaba ligada al ejército, pues tocaba el saxofón en la banda de la *Royal Air Force* y se ausentaba por largos periodos debido a las giras. Por otro lado, su madre cantaba profesionalmente en algunas agrupaciones de la época, por lo que también se ausentaba por las giras y además se involucró en romances extramaritales. La familia Townshend se disolvía y decidieron entregar al pequeño Pete a su abuela materna para que se hiciera cargo de él. Al cabo de dos años de separación sus padres se reconciliaron y la familia Townshend se reunió de nuevo.³⁹ Aunque en este caso particular la ausencia del padre es parcial, su importancia radica en el propio contexto de posguerra en que se inserta y en cómo Pete Townshend plasmó esa situación en una de las obras emblemáticas de The Who: *Tommy*.

En la misma línea que *The Wall* el álbum *Tommy* de 1969 está inmerso en la tradición de los discos conceptuales y las óperas rock. El álbum cuenta la historia de Tommy, un niño que tras una fuerte impresión queda sordo, mudo y ciego como consecuencia de un trastorno de estrés postraumático. En su indefensión Tommy es abusado por las personas que lo rodean y termina refugiándose en el juego de *pinball*, del cual se vuelve un experto y, tras una cura milagrosa de sus males, incluso llega a convertirse en un ídolo de las masas debido a su descomunal forma de jugar al *pinball*. La pertinencia de esta digresión sobre *Tommy* tiene que ver con dos aspectos de *The Wall* que ya

³⁸ Cfr. Holly George-Warren, *op. cit.*, pp. 557-560.

³⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 1061-1065.

hemos abordado: la adaptación cinematográfica de una ópera rock y el problema del padre ausente.

Como *The Wall* de Pink Floyd el álbum *Tommy* de The Who también tuvo una adaptación cinematográfica,⁴⁰ con la diferencia de que en el concepto original del disco no estaba contemplada la película ni un show en vivo a gran escala. Sin embargo todo esto nos habla del estrecho vínculo industrial que ya se estaba formando entre la música rock y el cine. En términos cinematográficos *Tommy* es una película más simple que *Pink Floyd The Wall*: presenta recursos cinematográficos relativamente sencillos; tiene una estructura narrativa lineal y cronológica; está más cercana al género musical; los propios miembros de The Who –acompañados de otras estrellas de rock– protagonizan el filme; fue una producción esencialmente independiente y con bajo presupuesto; etc.

No obstante lo que verdaderamente interesa para nuestro análisis es el motivo que desató los trastornos psicológicos de Tommy: las circunstancias de la muerte de su padre. Hacia el final de la IIGM el capitán Walker desaparece durante una misión y se le cree muerto, y justamente en el primer día de paz tras la guerra nace el pequeño Tommy, su hijo. Luego de algunos años Nora, la madre de Tommy, conoce a Frank y entablan una relación amorosa. Era el año 1951, los tiempos de carencia y crisis de la guerra habían quedado atrás y parecía que las cosas marcharían muy bien para la "nueva familia", hasta que aparece un visitante inesperado: el Capitán Walker quien vuelve a casa para encontrar a su esposa con otro hombre. Ante esta situación Frank termina por asesinar a Walker y el pequeño Tommy es testigo de todo, por lo cual es presionado fuertemente por Nora y Frank para que bloquee ese episodio de su mente y el crimen quede impune.⁴¹ Al unísono ambos increpan a Tommy diciéndole: "No lo escuchaste / No lo viste / No le dirás nada a nadie / Nunca en tu vida",⁴² y la presión es tan fuerte que Tommy termina sordo, mudo y ciego.

⁴⁰ *Tommy*, Ken Russell (guión y dirección), Pete Townshend (ópera), Gran Bretaña, Robert Stigwood Organization (RSO), 1975, 111 minutos.

⁴¹ En la ópera rock original de hecho es el Capitán Walker quien asesina al amante de su esposa, modificación que en la película funciona como un recurso narrativo que aumenta el dramatismo de la acción.

⁴² Pete Townshend, "1921", en *Tommy*, Gran Bretaña, Track Records, 1969. La traducción es propia, aquí el texto original de la canción en inglés: "You didn't hear it / You didn't see it / You won't say nothing to no one / Never in your life".

Desde esta perspectiva las similitudes entre Pink y Tommy se vuelven sumamente reveladoras: ambos son británicos y pertenecen a la primera generación de posguerra; sus padres fueron soldados que participaron en la IIGM y sus muertes tuvieron un efecto importante en ellos; ambos sufrieron trastornos psicológicos fuertes que los llevaron a quedar “aislados” de la realidad; en cierta forma los dos son víctimas de la sociedad; ambos se convirtieron en ídolos de las masas y, lo más importante, ambos son una representación, un álter ego ficcional en el que sus creadores –Roger Waters y Pete Townshend, respectivamente– proyectan su propia vida y su propio contexto.

A pesar de las diferencias entre uno y otro argumento, y más allá de la distancia temporal que las separa, ambas películas están inmersas en el mismo horizonte cultural y responden a inquietudes que marcaron a toda una generación. Estas películas son sólo un reflejo de esas marcas de origen que caracterizaron a esa primera generación británica de posguerra a la que pertenecieron Waters, Townshend, Clapton, Lennon y muchos otros. Estas películas –y los discos de los que se desprenden– adquieren el papel de memoria en tanto que son testimonios de situaciones reales, los cuales van íntimamente ligados a un proceso histórico concreto pero que no pretenden explicarlo, sino recordarlo. Todo ello construido a partir de la ficción, la sensibilidad artística y los recursos que la música y el cine permiten.

Finalmente, volviendo a nuestra pregunta de si es correcto hablar de una identidad generacional británica de posguerra, nosotros responderemos afirmativamente. En efecto es posible hablar de una identidad de estas características en la medida en que se pueden localizar elementos como los que hemos abordado –la guerra o el padre ausente– en formas de expresión que iniciaron con esta generación, como el rock o las distintas manifestaciones que adoptaron los movimientos juveniles contraculturales de los años sesenta. La cuestión adquiere mayor relevancia cuando se integra la variable de los medios de comunicación, que es justo con esta generación cuando se volvieron realmente masivos y su alcance se magnificó, excediendo con creces el contexto local de producción de las obras. De igual forma la industria discográfica, entendida como industria cultural vinculada a dichos medios de comunicación, funcionó como un trampolín en el que las ideas de aquellos jóvenes músicos de

posguerra se propagaron de una forma que no se había visto antes, teniendo un impacto considerable en una cantidad mayor de personas. En este sentido todos esos productos culturales –discos, carteles, películas, etc.– responden a circunstancias específicas, pero al ser productos que siguen en circulación sus mensajes terminan por actualizarse, proceso que va de la mano del incansable ciclo en el que las audiencias se renuevan constantemente. Al actualizarse los mensajes de obras como *The Wall* o *Tommy* son reinterpretados y se integran a nuevos contextos, adquiriendo así nuevos significados que facilitan la formación de vínculos, no sólo entre miembros una misma generación sino entre distintas generaciones que reciben y se apropian de ese mismo mensaje.

La promesa vacía

La IIGM supuso un fuerte desgaste económico, social y material para la mayor parte de las naciones europeas, por lo que la recuperación tras la guerra se convirtió en la prioridad absoluta.⁴³ Para Gran Bretaña, además de los problemas comunes a toda Europa, se sumó el hecho de enfrentarse a la pérdida de su categoría como potencia imperial, por lo que a la reconstrucción económica y material se le sumaba una reconstrucción ideológica que fortaleciera los símbolos británicos.

A partir de medidas que combinaban una economía regulada por el Estado con elementos de libre mercado se logró llevar por buen camino el manejo económico, logrando así que la difícil situación de la posguerra inmediata comenzara a menguar. Sin embargo, a pesar del crecimiento y la relativa estabilidad que se alcanzó, es indudable que Gran Bretaña atravesaba por una etapa de crisis, disimulada a través de la exaltación de los rituales reales que ponían énfasis en la estabilidad en medio de una época de cambios y que celebraban la continuidad de Gran Bretaña como potencia. El ejemplo más claro de ello es la propia coronación de Isabel II en 1953, la cual denota una actitud de confianza en el futuro, que por entonces se antojaba prometedor.⁴⁴ En este sentido las declaraciones de la Reina durante la ceremonia resultan sumamente reveladoras: “Estoy segura de que ésta, mi

⁴³ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, trad. Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Barcelona, Crítica, 2007, p. 261.

⁴⁴ David Cannadine, “Contexto, representación y significado del ritual: la monarquía británica y la «invención de la tradición»”, en Eric Hobsbawm, *La invención... op cit.*, pp. 159-160.

Coronación, no es un símbolo de un poder y esplendor que ya se han ido, sino una declaración de esperanza para el futuro”.⁴⁵ Sus palabras reflejan optimismo y confianza, y en su calidad de máxima representante del Estado británico éstas adquieren un mayor eco que impacta y contagia a sus súbditos, para quienes no solo eran palabras solemnes en una ceremonia, sino una promesa real de que vendrían tiempos mejores. Es probable que esa actitud confiada y optimista se derive de las mieles que la *edad de oro* trajo consigo, un época en la que las manifestaciones materiales de la economía fueron tangibles para un porcentaje considerable de la sociedad británica. Con ello se llegó a pensar que ese crecimiento económico sería progresivo e ininterrumpido, pero nadie – ni siquiera la reina– sabía que ese periodo de esplendor iba a ser sólo un paréntesis que abriría el camino a un nueva era de crisis sociales y económicas a partir de los años 70. De esta manera esa esperanza de tiempos mejores se convertía en una esperanza vacía e insostenible.

Esta idea de una promesa vacía podemos ubicarla en la secuencia musical “Vera” (escena 51) de *Pink Floyd The Wall*. En sentido estricto la acción de la escena –y toda la secuencia a la que pertenece– es una proyección de la distorsionada psique de Pink, ya que surge a partir del estado de demencia al que ha llegado, de tal suerte que lo que se nos presenta no es un *flash back* de su pasado “real”, sino un pasado inventado por él y los fantasmas que lo atormentan. La escena muestra una estación de tren abarrotada de gente que espera a sus seres queridos que vuelven de la guerra. Entre la multitud se encuentra un Pink preadolescente que también espera encontrarse con su padre. El tren llega a la estación y los soldados bajan para encontrarse con sus familias, pero en medio del bullicio y la alegría de los reencuentros Pink parece ser el único que no encuentra a la persona que busca. En cierto momento de la escena, en el centro del campo visual, aparece un soldado de espaldas a la cámara que espera y busca con la mirada. Ante esa remota posibilidad que se abre el pequeño Pink se le acerca y lo llama, sólo para darse cuenta de que no es la persona que esperaba encontrar. De esta manera esa fe en el futuro que ya hemos mencionado es evocada a través de toda la situación que plantea la escena, es decir la esperanza que tiene Pink de

⁴⁵ Citado en *ibid.*, p. 156.

reencontrarse con su padre después de la guerra y a su lado vivir un futuro mejor o, visto desde otra perspectiva, un “posible pasado” que nunca fue.⁴⁶ Pero la idea de la promesa vacía no se ciñe únicamente a la acción que se muestra en la escena. Por el contrario es justamente la música la que plantea de forma mucho más clara esta idea, generando así un puente entre ese pasado que veía con buenos ojos el futuro y ese complicado futuro convertido en presente desde el que Roger Waters habla a través de Pink.

Desde nuestra perspectiva “Vera” representa el punto central del análisis que proponemos en este apartado debido a la conexión entre la ficción que plantea *The Wall* y la realidad histórica a la que hace referencia. El nombre Vera es una alusión directa a Vera Lynn, cantante británica nacida durante la Primera Guerra Mundial, en 1917, y que fue muy popular durante los años de la IIGM, pues a través de sus canciones contribuyó a animar y levantar la moral de las tropas reales y la sociedad británica en general.⁴⁷ En la canción “Vera” Roger Waters hace eco de esta situación desde una postura melancólica y nostálgica, con versos que lanzan un duro cuestionamiento a esa vieja promesa de tiempos mejores y al presente que demostraba que aquella promesa no se cumplió: “¿Alguien aquí recuerda a Vera Lynn? / ¿Recuerdan cómo decía que / Nos volveríamos a ver / Algún día soleado? / ¡Vera! ¡Vera! / ¿Qué ha sido de ti? / ¿Alguien más aquí / Se siente como yo?”.⁴⁸

La canción es elocuente por sí misma, y por medio de la intertextualidad los primeros cuatro versos hacen referencia a “We'll meet again” de 1939, una de las canciones más populares de Vera Lynn, cuyo mensaje se correspondía con esa atmósfera de sacrificio colectivo en tiempos de guerra pero que encaraba el porvenir con optimismo y esperanza. “Nos volveremos a ver” cantaba Vera Lynn, “No sé dónde, no sé cuándo / Pero sé que nos volveremos

⁴⁶ Cfr. Roger Waters, “Your posible pasts”, en *The final cut*, Gran Bretaña, Harvest Records, 1983. En este punto es necesario aclarar que, si bien la secuencia musical “Bring the boys back home” (escena 52) concuerda con el problema del padre ausente, hemos decidido dejarla fuera del respectivo análisis debido a que en este punto es un elemento reiterativo, que además surge de la demencia de Pink y no del detonante de esa locura.

⁴⁷ Cfr. Jorge Sacido Romero, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁸ Roger Waters, “Vera”, en *The Wall*, *op. cit.* La traducción es propia, aquí el texto original de la canción en inglés: “Does anybody here remember Vera Lynn? / Remember how she said that / We would meet again / Some sunny day? / Vera! Vera! / What has become of you? / Does anybody else in here / Feel the way I do?”.

a ver, algún día soleado”.⁴⁹ En esta canción la *promesa vacía* a la que nos hemos referido queda representada por la frase “nos volveremos a ver”, mientras que el *futuro mejor* está presente en la figura del indeterminado “día soleado”. Por si fuera poco en la parte final de la canción se suma un coro de personas que entona los versos antes citados en un acto de comunión, lo que podríamos interpretar –si se nos permite la licencia– como el pueblo británico que se une para enfrentar las adversidades y en conjunto llegar al tan anhelado “día soleado”.

El problema es que ese día soleado nunca llegó y las palabras de Vera Lynn –que conjugaban las esperanzas de toda una nación– quedaron en el olvido, tal y como lo insinúa Roger Waters en “Vera”. De ahí sus incisivos y melancólicos cuestionamientos: “¿Alguien aquí recuerda a Vera Lynn?, ¿Recuerdan que dijo que nos volveríamos a ver un día soleado? Vera, ¿qué ha sido de ti? ¿Acaso soy el único que se siente así?” De esta manera el contraste entre las palabras de Waters respecto a las de Vera Lynn y la reina Isabel II es muy claro: frente al optimismo, la esperanza y la convicción de que vendría un futuro mejor se plantea un futuro –es decir el presente desde el que habla Waters– convulso, problemático y desolador.

Este contraste, por otro lado, también nos permite dilucidar un diálogo entre dos generaciones distintas y las expectativas y valoraciones que cada una tenía respecto a su momento histórico. En primer lugar tenemos a la generación que vivió en carne propia la guerra y las consecuencias directas que ésta trajo consigo, precisamente la generación a la que iba dirigido aquel mensaje de optimismo y fe en el futuro que aquí hemos ejemplificado con la canción de Vera Lynn y las palabras de la reina Isabel durante su coronación. En contraposición está esa primera generación de posguerra a la que pertenecen Roger Waters, Gerald Scarfe y Alan Parker, que en sentido estricto sería la principal beneficiaria de ese mejor futuro que la generación previa había planteado pero que, a la luz de los años, cuando ese futuro llegó, resultó que las cosas no correspondían con lo que se había prometido. Así pues, a la luz de las consideraciones que hemos abordado a lo largo del capítulo, la

⁴⁹ Ross Parker y Hughie Charles, “We’ll meet again”, en *We’ll meet again: The very best of Vera Lynn*, Gran Bretaña, Decca Records, 2009. La traducción es propia, aquí el texto original de la canción en inglés: “We’ll meet again / Don’t know where, don’t know when / But I know we’ll meet again, some sunny day”.

canción “Goodbye Blue Sky” y los versos que la componen adquieren una dimensión mayor, dejando en el aire una pregunta de carácter generacional: “¿Alguna vez te preguntaste por qué tuvimos que correr en busca de refugio en la promesa de un mundo feliz bajo el cielo azul claro?”⁵⁰

⁵⁰ Roger Waters, “Goodbye blue sky”, en *The Wall*, *op. cit.*

III. El fin del sueño: la Gran Bretaña de posguerra

Y el cambio fue drástico: la economía mundial no recuperó su antiguo ímpetu tras el crac. Fue el fin de una época. Las décadas posteriores a 1973 serían, una vez más, una era de crisis.

Eric Hobsbawm¹

Y entonces, en algún momento de principios de los setenta, las expectativas utópicas de la contracultura de los sesenta simplemente se apagaron.

Ken Goffman²

Al concluir la IIGM, los primeros años de la posguerra fueron un periodo de vital importancia para la configuración de las reglas bajo las que se habría de regir el nuevo sistema internacional. Sin embargo, para que eso fuera posible era necesario reconstruir Europa y reactivar las distintas economías del continente. De esta manera, luego de la victoria aliada, el *European Recovery Program* – mejor conocido como Plan Marshall– significó un paso importante para la reconstrucción al inyectar recursos en la región, al tiempo que formó los cimientos del sistema que funcionaría por el resto del siglo XX.

Esa reconfiguración de la diplomacia y economía internacionales favoreció el desarrollo de una tendencia que cobró fuerza entre buena parte de los estados de la Europa occidental: el sistema de bienestar. Este modelo surgió a partir de las lecciones que dejó la agresiva recesión del periodo de entreguerras, en donde el desempleo y la carestía alcanzaron niveles abrumadores. Durante la posguerra se buscó evitar esta situación a toda costa, y para lograrlo se adoptó un modelo económico mixto en el que convivieron una economía de libre mercado con la gestión estatal de sectores estratégicos. Dentro de estas transformaciones también se implementó un sistema de seguros y servicios proveídos y/o subvencionados por el Estado que brindaba

¹ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, trad. Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Barcelona, Crítica, 2007, p. 289.

² Ken Goffman, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, trad. Fernando González Corugedo, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 330.

seguridad social y bienestar a la población. Fue así como el Estado moderno adquirió el papel de regulador y proveedor, hasta que su propia lógica lo debilitó y el crecimiento inicial comenzó a decaer hasta entrar en un periodo de crisis.

El presente capítulo busca, en primera instancia, exponer el contexto político y económico de la Gran Bretaña de posguerra, desde la formación del Estado de bienestar al terminar la IIGM hasta que inició su desmantelamiento a inicios de la década de 1980, en medio de una atmósfera de crisis social y económica. Esto nos permitirá tener un panorama completo del horizonte en el que se desarrolló la primera generación de posguerra y en el cual se produjo *Pink Floyd The Wall*. Con estas bases revisaremos el cambio generacional que se dio en este periodo de tiempo, que involucra a las dos primeras generaciones de posguerra y que significó un cambio importante al interior de la cultura juvenil, tanto en términos de expresión y forma de ser como en la ideología y postura de esos jóvenes. Finalmente, analizaremos los segmentos de *Pink Floyd The Wall* en los que creemos es posible rastrear una serie de indicios y referencias a los temas antes mencionados.

El acuerdo de posguerra: del Estado de bienestar al neoliberalismo

La IIGM trajo consigo profundas transformaciones en la estructura de los Estados europeos modernos. A partir de 1945, con diferencias y matices, se comenzó a adoptar como práctica común en toda Europa la implementación de sistemas de bienestar como una forma de enfrentar la crisis social y económica inherente a una guerra de esa escala. Sin embargo, a pesar de lo innovador de ese sistema, sus bases no eran del todo nuevas en tanto que ya desde algunas décadas previas a 1945 había resquicios de apoyos estatales dirigidos a sectores delimitados de la población. Así, de acuerdo con Tony Judt:

El seguro de desempleo obligatorio, introducido primero en Gran Bretaña en 1911, se instituyó luego en Italia (1919), Austria (1920), Irlanda (1923), Polonia (1924), Bulgaria (1925), Alemania y Yugoslavia (1927), y Noruega (1938). Rumanía y Hungría contaban ya con planes de seguros de accidentes y enfermedad antes de la Primera Guerra Mundial, y todos los países de la Europa del Este establecieron sistemas nacionales de pensiones durante el periodo de

entreguerras [...] Pero ninguno de estos planes, ni siquiera los de los nazis, constituían unos sistemas de bienestar completos. Se trataba de reformas acumulativas y *ad hoc*, dirigidas cada una de ellas a resolver un determinado problema social o a mejorar las carencias evidenciadas por planes anteriores.³

Aunado a estos ensayos de prestaciones estatales, la conformación del moderno Estado europeo del bienestar tiene sus raíces en las experiencias y lecciones que dejó el periodo de entreguerras, enmarcado en el fin de la Primera Guerra Mundial y las crisis económicas subsiguientes. Así la recuperación tras la guerra se iba a convertir en un objetivo prioritario, que exigía una economía dinámica para evitar a toda costa el estancamiento, el proteccionismo, la depresión y el desempleo. De esta forma, mediante la planificación y dirección estatal de la economía –o cuando menos algunos sectores estratégicos de ésta–, el papel del Estado en materia social y económica se fortalecía y adquiría capacidad para regular los desequilibrios económicos, combatir las ineficacias y compensar las desigualdades.⁴ Por otra parte se comenzó a perfilar la idea del bienestar social como un medio que procuraba estabilidad política, pues según las creencias de la época los extremismos –entiéndase el fascismo recién derrotado y el comunismo en pleno desarrollo y confrontación– eran consecuencia directa de la depresión económica y sus efectos sociales.⁵ Con todo, aún no se formaba esa concepción generalizada de que el Estado tenía la responsabilidad y la obligación de proporcionar y garantizar ese bienestar social a la población. El cambio se precipitó con el conflicto bélico: “la Segunda Guerra Mundial transformó tanto el papel del Estado moderno como lo que se esperaba de él”.⁶

De acuerdo con Tony Judt, los Estados de bienestar europeos posteriores a 1945, aunque con diferencias y particularidades, se caracterizaron por la prestación de distintos tipos de servicios sociales, principalmente educación, vivienda, atención médica e incluso áreas de recreo urbano, así como la subvención de otros servicios como el transporte público o la financiación del arte y la cultura. Asimismo, otro elemento importante era la seguridad social, un

³ Tony Judt, *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, trad. Jesús Cuiéllar y Victoria E. Gordo del Rey, México, Taurus, 2011, p. 119.

⁴ *Cfr. Ibid.*, pp. 110-114.

⁵ *Cfr. Ibid.*, p. 118.

⁶ *Id.*

sistema a partir del cual el Estado facilitaba una dotación de seguros contra el desempleo, la enfermedad, los accidentes o los riesgos de la vejez. No obstante, siguiendo la explicación de Judt, las diferencias más notables entre los distintos Estados benefactores europeos radicaba en la forma mediante la cual sostenían esas prestaciones y subvenciones: algunos de ellos –como Inglaterra– obtenían ingresos mediante la recaudación de impuestos y ofrecían servicios gratuitos o altamente subvencionados; otros, por medio de ciertos criterios de elegibilidad, facilitaban dinero a los ciudadanos para que éstos lo gastaran en los servicios de su preferencia; y en algunos –como Francia– eran los ciudadanos los que pagaban por adelantado cierto tipo de servicios para luego ser retribuidos por el Estado.⁷

La formación del Estado de bienestar en Gran Bretaña fue posible gracias a la política social implementada por el Partido Laborista tras las elecciones de 1945, en las que Clement Atlee resultó electo como primer ministro con una victoria rotunda. El proyecto laborista estaba basado en el informe de 1942 redactado por el economista William Beveridge, el cual “constituía a la vez una crítica a las injusticias sociales de la sociedad británica anterior a 1939 y un guión político para llevar a cabo una reforma integral una vez concluida la guerra”.⁸ El informe de Beveridge proponía la creación de un sistema nacional de salud, ayudas familiares, una pensión estatal adecuada y, sobre todo, el pleno –o cuasi pleno– empleo.⁹ Ante la experiencia de la recesión y el desempleo de los años treinta el proyecto laborista fue recibido con buenos ojos por la oposición conservadora. Esto se tradujo en un *acuerdo de posguerra* basado en un sistema de consenso interpartidista cuya principal finalidad era, por un lado, asegurar los derechos sociales de la ciudadanía tras la depresión inherente a la guerra y, por otro, la recuperación y el desarrollo económico

⁷ *Ibid.*, pp. 120-121.

⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁹ *Id.* Cabe resaltar que “[en Gran Bretaña] las condiciones eran mejores después de la Segunda Guerra Mundial de lo que habían sido antes. En ningún momento entre 1922 y 1939 bajó de un millón el número de desempleados inscritos, y en 1932 alcanzó su nivel más alto con 2.745.000. Entre 1945 y 1975 nunca llegó al millón, y durante la mayor parte de ese período se mantuvo por debajo de 500.000, aunque desde 1967 en adelante la tendencia fue en alza y en 1976, por primera vez desde 1939, se superó el millón”. Véase W. A. Speck, *Historia de Gran Bretaña*, trad. María Eugenia de la Torre, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1996, p. 173.

mediante un modelo mixto de gestión estatal y libre mercado.¹⁰ En otras palabras el Estado de bienestar británico se instauró como un proyecto de nación para salir del estancamiento, acelerar la recuperación e impulsar el desarrollo en el contexto de una economía en proceso de globalización.

Desde luego los resultados de esa estrategia no se sintieron de forma inmediata. Antes Gran Bretaña tuvo que vivir varios años de austeridad para poder solventar su recuperación económica y su modelo de bienestar. Pero cuando los efectos se volvieron tangibles se creyó genuinamente que ese sacrificio había valido la pena. Para finales de la década de 1950, luego de la austeridad y la escasez de los años cuarenta, Gran Bretaña había logrado recuperarse y atravesaba un periodo de esplendor y holgada comodidad, al grado de que el primer ministro en turno, el conservador Harold Macmillan, declaró: “nunca estuvimos mejor”.¹¹ Lo mismo ocurría en mayor o menor grado en el resto de Europa, y ese crecimiento se pudo ver incluso en otras latitudes del mundo, pues a pesar de que la *edad de oro* correspondió esencialmente a países capitalistas desarrollados fue un fenómeno de carácter mundial.¹²

En un principio se pensó que ese crecimiento sería progresivo e ininterrumpido, pero tras casi treinta años de desarrollo económico constante las cosas comenzaron a flaquear.¹³ El modelo de bienestar implicaba necesariamente un fuerte gasto por parte del Estado en materia de inversión pública, lo que en muchos sentidos devino en un paulatino incremento de la deuda nacional. Esto generalmente venía acompañado del aumento progresivo de impuestos, destinados tanto para solventar la deuda como para mantener los servicios y prestaciones sociales propios del Estado de bienestar. Además estaba el factor de la inflación –derivada del sistema cambiario y la fluctuación de los mercados internacionales–, cuyos efectos influyeron considerablemente

¹⁰ Cfr. Joel Krieger, “La política social en la era de Reagan y Thatcher”, en Ralph Miliband, Leo Panitch y John Saville (eds.), *El neoconservadurismo en Gran Bretaña y Estados Unidos. Retórica y realidad*, trad. Eva Calatrava *et al.*, España, Edicions Alfons el Magnànim, 1992, p. 175.

¹¹ Citado en Tony Judt, *op. cit.*, p. 123 y Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 260.

¹² Cfr. Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 262.

¹³ “Mi propia generación [escribe Simon Schama], nacida con el estado del bienestar, fue educada en la idea de que ese nuevo imperio de la beneficencia social británica iba a durar... eternamente... [Pero] el estado de bienestar británico –que duró apenas dos generaciones– fue al final mucho más efímero de lo que sus fundadores y tutores, como el profesor Harold Laski de la Escuela de Economía de Londres, probablemente pudieran imaginarse, y no basta con que decir que fue así por culpa de Margaret Thatcher”. Véase Simon Schama, *Auge y caída del Imperio Británico, 1776-2000*, trad. Juan Rabasseda-Gascón, España, Crítica, 2005, pp. 495-496.

en la desaceleración de la economía. Todos estos elementos evidenciaron el estado de agotamiento en el que había caído el modelo de bienestar, que para los años setenta se había vuelto “económicamente insostenible”.¹⁴

Si bien el desgaste de las estructuras que sostenían el sistema de bienestar se debió a la conjunción de diversos factores, fue la crisis del petróleo de 1973 la que marcó el punto de ruptura que detonó el declive de los Estados de bienestar, por lo que no resulta casual que justamente sea el año con el que Eric Hobsbawm designa el fin de la *edad de oro*.¹⁵ En términos generales la crisis del petróleo resultó como consecuencia de la estrategia implementada por buena parte de los países de Medio Oriente y del norte de África miembros de la OPEP para “castigar” a las potencias occidentales que apoyaron a Israel durante la Guerra de Yom Kipur, en el marco del complejo y prolongado conflicto árabe-israelí.¹⁶ Ante la fuerte dependencia del Occidente industrializado respecto al petróleo, el bloque de países productores de crudo fijó un embargo a través del intempestivo incremento de los precios, lo que disparó la inflación y ocasionó una fuerte recesión que se prolongaría por el resto de la década.¹⁷

Por lo que respecta a Gran Bretaña, la crisis del petróleo de 1973 representó un factor externo que propició un viraje gradual del sistema implementado tras la IIGM y las políticas económicas y sociales que de él se desprendían. La mayor parte de la década de 1970, circunscrita a las administraciones laboristas de Wilson y Callaghan entre 1974 y 1979, fue un periodo de constante deterioro del modelo de bienestar.¹⁸ En un afán por contrarrestar los rezagos de la crisis iniciada en 1973 los socialdemócratas cayeron en una serie de contradicciones e incongruencias que ponían en entredicho la legitimidad de su propio programa político.¹⁹ Con el fin de conseguir estabilidad financiera aprobaron una serie de recortes en las partidas

¹⁴ Tony Judt, *op. cit.*, p. 123.

¹⁵ Cfr. Eric Hobsbawm, *op. cit.*, pp. 288-289.

¹⁶ Cfr. John Lewis Gaddis, *Nueva historia de la Guerra Fría*, trad. Juan Almela, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 248-249 y 255-256.

¹⁷ Un factor determinante del auge alcanzado en la *edad de oro* fue precisamente que la energía – elemento importantísimo para el desarrollo industrial– era extremadamente barata. En el periodo que va de 1950 a 1973 el precio por barril de crudo procedente de Arabia Saudita no excedió los dos dólares. Por esta razón el incremento de los precios en 1973 derivó en una crisis aguda para el Occidente industrializado. Véase Eric Hobsbawm, *op. cit.*, pp. 265-266.

¹⁸ Cfr. Bill Schwarz, “Los años de gobierno Thatcher”, en Ralph Miliband *et al.* (eds.), *op. cit.*, p. 94.

¹⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 109-110.

destinadas a bienestar social y reducciones del gasto público en general que a la larga se tradujo en el deterioro de su aceptación entre el electorado británico.²⁰ Todo ello facilitó las condiciones para una reconfiguración del Partido Conservador y la derecha británica alrededor de un programa ideológico agresivo.²¹ La elección de Margaret Thatcher como presidenta del partido en 1975 es síntoma y reflejo de este proceso, el cual culminaría con su ascenso al poder en 1979 y la paulatina aplicación de un programa de reformas de corte neoliberal.

Mientras el plan de acción de los laboristas se hacía cada vez más limitado y el Partido entraba en una crisis interna, los conservadores comenzaron un proceso de reorganización y, poco a poco, fueron adquiriendo fuerza. A los errores y el anquilosamiento que mostraba la izquierda se sumó una creciente tendencia hacia la derecha del espectro en las preferencias políticas británicas, pues en el periodo previo a las elecciones de 1979 se pensaba que las ideas nuevas, frescas e interesantes provenían de esa dirección. Esto se vio reforzado por la aparición de distintos grupos y tendencias de Nueva Derecha que reivindicaban posturas conservadoras más allá del marco institucional del Partido Conservador cuya popularidad, por otro lado, iba en aumento.²² En conjunto todos estos factores devinieron en la elección de Margaret Thatcher como primera ministra en 1979, quien se encargaría de impulsar un proyecto que supuso una ruptura decisiva con el *acuerdo de posguerra* y que significó el desmantelamiento del Estado de bienestar.²³

El programa político que instauró Thatcher estaba basado en un conservadurismo exacerbado que defendía un mercado libre, atacaba frontalmente las estructuras del bienestar y enarbolaba un nacionalismo

²⁰ En este sentido Joel Krieger apunta: “Con crecientes presiones a la baja sobre la libra, expresión de un descenso considerable de la competitividad internacional, el gobierno pone en circulación un Libro Blanco en febrero de 1976 que anunciaba recortes de 4.600 millones de libras para los dos años siguientes. Junto a recortes reales, especialmente en vivienda y un conjunto de servicios sociales de carácter personal, los recortes eliminaron trabajos en el funcionariado civil y las administraciones locales, ámbito muy importante de empleo femenino. Aparte de los subsidios de la Seguridad Social, que se elevaron un 18,5% como consecuencia del aumento del desempleo, el gasto no militar en servicios públicos había sido ya recortado en un 8,6% desde el nivel de 1975-76 cuando Thatcher alcanzó el poder”. Véase Joel Krieger, *op. cit.*, p. 176.

²¹ *Cfr.* Bill Schwarz, *op. cit.*, pp. 96-99

²² *Cfr. Ibid.*, p. 105.

²³ *Cfr.* Joel Krieger, *op. cit.*, p. 175.

recalcitrante con altas dosis de racismo. Con el tiempo ese proyecto se fue conociendo como “thatcherismo”, entre otras cosas debido a la propia personalidad de su líder, notable por su firmeza e intransigencia, lo que le valió el sobrenombre de la *Dama de Hierro*. El proceder político de Thatcher, más abocado a la imposición, rompió drásticamente con el *acuerdo de posguerra* que por tres décadas funcionó a partir de la negociación y el consenso. Ese acuerdo fue erigido sobre un compromiso adoptado por las principales fuerzas políticas de Gran Bretaña –más allá de su ideología– ante la necesidad de levantarse tras la IIGM. El fin específico para el que fue creado el modelo de bienestar alcanzó su objetivo en tiempo récord, pero los efectos secundarios de su propia lógica y su interacción con una economía globalizada terminaron por debilitarlo. En este sentido la política económica de Thatcher, neoliberal y monetarista, constituía una reacción al deterioro de ese modelo emanado del *acuerdo de posguerra*.

El thatcherismo manifestaba cierto desdén por el modelo de bienestar y la izquierda que lo defendía, pues los consideraba responsables de la inflación constante, del sindicalismo agresivo y del debilitamiento del Estado.²⁴ Ante ello el gobierno de Thatcher centró su atención en la cuestión de los impuestos y de quién sostenía el Estado de bienestar,²⁵ marcando así el viraje hacia una economía de libre mercado con ataques constantes a las libertades y los derechos sociales, constituyendo al thatcherismo como una ideología de “mercado libre y Estado fuerte”.²⁶ De acuerdo con Bill Schwarz, a pesar de que estos dos objetivos se convirtieron en una filosofía relativamente coherente del conservadurismo, su reconciliación en la práctica era un tanto problemática. En contra de lo que apuntaba la teoría, el giro hacia un mercado libre implicó un incremento de la actividad del Estado para gestionar la transición y así cumplir y hacer cumplir el nuevo modelo sin importar los costos sociales que ello implicara. En este sentido Schwarz concluye: “El Estado autoritario es necesario para el proyecto neo-liberal en el capitalismo avanzado para vigilar activamente la imposición del nuevo orden y la destrucción del viejo”.²⁷ De esta

²⁴ Cfr. Bill Schwarz, *op. cit.*, p. 101.

²⁵ Cfr. James E. Cronin y Terry G. Radke, "La vieja y la nueva política impositiva: Thatcher y Reagan en una perspectiva histórica", en Ralph Miliband *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 198-199.

²⁶ Bill Schwarz, *op. cit.*, p. 99.

²⁷ *Ibid.*, p. 111.

forma la transformación abrupta de la estructura del Estado, acompañada de políticas sociales agresivas y mano dura, trajo consigo problemas económicos y sociales, así como polarización y división entre la sociedad británica, rasgos que se volverían distintivos de la era Thatcher.

Cambio generacional en tiempos de crisis

Como hemos visto el año 1973 fue un punto de ruptura en el ritmo y el rumbo que había adoptado el modelo económico mundial implementado tras la IIGM. Al crecimiento y desarrollo económico sin precedentes que se mantuvo constante por poco más de dos décadas le siguió un prolongado periodo de crisis e inestabilidad. Esta crisis que entró en escena a partir de los años setenta surgió a partir del agotamiento del modelo instaurado en la posguerra y abrió el camino que generó una paulatina vuelta al liberalismo. Ese liberalismo adaptado a un nuevo contexto en el que las relaciones políticas y económicas funcionaban bajo esquemas globales tuvo fuertes consecuencias, como el crecimiento del desempleo y la pobreza, el incremento de la migración –tanto del campo a la ciudad como de países pobres hacia otros más desarrollados–, la proliferación de nuevos nacionalismos, la agitación social y, en términos generales, el aumento notable de la desigualdad social.²⁸

De acuerdo con Eric Hobsbawm estos problemas surgieron a partir de lo que llama “cataclismos estructurales”, es decir esos cambios drásticos en el funcionamiento y el papel del Estado, la nueva lógica de la economía, así como los aspectos negativos del desarrollo tecnológico característico de la nueva era. En este sentido, siguiendo las ideas de Hobsbawm, el sistema productivo se transformó radicalmente debido a la globalización y la “transnacionalización” del mercado, mientras que el empleo humano comenzó a ser gradualmente sustituido por máquinas desarrolladas para la producción industrial.²⁹ Ante ello la conjunción del desempleo, una política económica agresiva y una política social coercitiva alimentaron la sensación de que las cosas no andaban bien.

Desde luego mientras todo esto ocurría las jóvenes generaciones también se veían afectadas por estos cambios macroeconómicos. A inicios de los setenta la primera generación de posguerra comenzaba a entrar en una edad

²⁸ Eric Hobsbawm, *op. cit.*, pp. 406-408.

²⁹ *Ibid.*, pp. 412-415.

madura y, de una u otra forma, se enfrentaba a las implicaciones de la vida adulta. Subsistir de forma individual o el formar una familia se volvieron situaciones muy difíciles y presentes entre aquellos que al entrar la década de 1970 rondaban los 30 años de edad. Por supuesto, esta situación no necesariamente se ajustaba de la misma forma a aquellas personas que, como los miembros de Pink Floyd, estaban insertas en la millonaria industria de la música. Si bien, esta generación había crecido en el marco del Estado de bienestar, la *edad de oro* y en general una situación relativamente cómoda ante las facilidades proporcionadas por el Estado, mediante la apertura en el acceso a la educación y la certeza de que podrían encontrar empleo en alguna parte, cuando llegó a la madurez aquella situación de estabilidad comenzaba a menguar. Además, detrás de ellos venía una nueva generación de jóvenes que estaba creciendo en medio del agotamiento del modelo en donde aquellas facilidades que procuraban bienestar social disminuían paulatinamente. El esplendor comenzaba a opacarse y de forma paralela esa primera generación de posguerra que abanderó los inicios del rock comenzaba a dejar de ser joven.

Esa transición del esplendor a la crisis durante los años setenta –que hemos descrito en el apartado anterior– tuvo ecos en la cultura juvenil, y por tanto en el rock como una forma de expresión de esa cultura. Desde su aparición esta música se convirtió en un sello distintivo de la cultura juvenil y, conforme se iba consolidando, derivó en la aparición de distintos subgéneros, sonidos y estilos. De la mano de la primera generación de posguerra el rock llegó hasta lo que podríamos entender como su punto más elevado: el rock progresivo y/o *art rock*, una forma “intelectualizada” de esta música que presumía complejas composiciones y sofisticados conceptos y *performance* artísticos, alimentada con influencias del jazz, la ópera, la música de concierto e incluso el cine, la literatura o las artes visuales.³⁰ En este sentido, desde la perspectiva del análisis generacional, resulta más fácil de observar cómo la generación que venía detrás de aquella primera de la posguerra rompió con los cánones del rock en cuanto género musical arraigado, pues consideraba que éste había perdido su rumbo, se había vuelto elitista y su capacidad

³⁰ Véase *supra*, “Juventud, rock y arte”, en capítulo I.

contestataria y provocativa se diluía en los esquemas de la industria discográfica y mediática. Ante este panorama vino la reacción y surgió el movimiento *punk*, una nueva rama de la tradición contracultural del rock, pero que rechazaba el virtuosismo y la grandilocuencia e impulsaba una vuelta a lo básico y lo irreverente de los inicios. Todo ello con un toque de furia y nihilismo, síntoma y respuesta al contexto de depresión económica, conservadurismo y falta de oportunidades en el que estaban viviendo.³¹

La nueva brecha generacional al interior del rock significó entonces la confrontación de dos visiones distintas de lo que significaba ser joven y de cómo debía ser la música hecha por este grupo, cada una construida y expresada desde su propia circunstancia pero utilizando el rock como lenguaje común. Si el rock progresivo y el *art rock* se desarrollaron en medio de la opulencia de la *edad de oro*, el *punk* se insertó en el periodo de crisis que inició en los años setenta.

Mientras que la primera generación de posguerra construyó una música compleja y en cierta forma evasiva en términos de los temas que abordaban,³² a través del *punk* la siguiente generación desarrolló una música sencilla, estridente, provocativa y furiosa que no daba rodeos al hablar de lo que estaba pasando a su alrededor, siempre con desconfianza y desprecio por los cánones y las normas establecidas. Bajo estos términos la banda Sex Pistols –formada en Londres en 1975 y cabeza del movimiento *punk*– proclamó en 1977 la anarquía en el Reino Unido: “Anarquía para el R.U. / Llegará algún día, pero quizá / Le estoy dando el momento equivocado, detén el tráfico / Tu sueño futuro es un proyecto comercial / Por eso quiero anarquía / En la ciudad”.³³ Su imagen y su actitud eran motivo de escándalo y las letras de sus canciones –

³¹ Si bien el *punk* apareció primero en Estados Unidos fue hasta que llegó a Gran Bretaña cuando tomó su forma característica. Véase Ken Goffman, *op. cit.*, pp. 432-441. Por otro lado, respecto a la falta de oportunidades y el desempleo juvenil, Eric Hobsbawm señala lo siguiente: “Entre 1960 y 1975 la población de quince a veinticuatro años creció en unos veintinueve millones en las «economías desarrolladas de mercado», pero entre 1970 y 1990 sólo aumentó en unos seis millones. El índice de desempleo de los jóvenes en la Europa de los ochenta era muy alto, excepto en la socialdemócrata Suecia y en la Alemania Occidental. Hacia 1982-1988 este índice alcanzaba desde un 20 por 100 en el Reino Unido, hasta más de un 40 por 100 en España y un 46 por 100 en Noruega”. Véase Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 406.

³² En los discos de rock progresivo y *art rock* con frecuencia se pueden encontrar temas relacionados a la ciencia ficción, mitología, literatura, fantasía, etc.

³³ Steve Jones *et al.*, “Anarchy in the U.K.”, en *Never mind the bollocks, here's the Sex Pistols*, Gran Bretaña, Virgin Records, 1977. La traducción es propia, aquí el texto original de la canción en inglés: “Anarchy for the U.K. / It's coming sometime and maybe / I give a wrong time, stop a traffic line / Your future dream is a shopping scheme / 'Cause I want to be anarchy / In the city”.

con duras críticas hacia el *sistema*, el consumismo, la industria de la música, el gobierno y la realeza— les valieron censura y hasta persecución. Ante la crisis por la que pasaba Gran Bretaña la irreverencia y la agresividad de los Sex Pistols resultaron sumamente atractivas para aquellos que empezaban a ser jóvenes en la década de 1970, de modo tal que esto que inició como una provocación se convirtió en todo un movimiento que supuso una reconfiguración de la identidad del joven contracultural. En este sentido, de acuerdo con el periodista musical Greil Marcus, a diferencia del rock progresivo “[...] este era un sonido más adecuado para expresar ira y frustración, caos concentrado, dramatizando los últimos días como la vida diaria y metiendo a la fuerza todas las emociones en el estrecho espacio entre una mirada en blanco y una sonrisa sardónica”.³⁴

El *punk* significó, entonces, una ruptura decisiva tanto con el rock tal y como se había hecho hasta ese momento como con la generación responsable de llevarlo a ese punto. Con esta lógica el *punk* encabezado por los Sex Pistols “utilizó el *rock & roll* como un arma contra sí mismo”³⁵ en un intento de destruir eso en lo que se había convertido. Si pensamos en esta situación reproducida en otras expresiones culturales en las que interviene el factor generacional, entonces podríamos decir, por ejemplo, que el *punk* es al rock lo que la vanguardia del dadaísmo fue para las artes plásticas.³⁶

De esta forma, en el contexto de la música popular, el *punk* funcionó como un movimiento de ruptura al interior del rock. Como el dadá, el *punk* se

³⁴ Greil Marcus, “Anarchy in the U.K.”, en Anthony DeCurtis y James Henke (eds.), *The Rolling Stone illustrated history of rock & roll. The definitive history of the most important artists and their music*, 3ª ed., Nueva York, Random House, 1992, p. 595. La traducción es propia.

³⁵ *Id.*

³⁶ Hay que recordar que el dadaísmo fue un movimiento artístico de vanguardia que surgió en Zurich, Suiza, durante la Primera Guerra Mundial. Su principal característica fue la negación y el rechazo de los cánones estéticos predominantes en el arte, al grado de intentar destruirlos a partir de procesos de creación artística nada convencionales. El gusto por el escándalo y la provocación llevó a los dadaístas a hacer obras transgresoras, pues siempre funcionaron como un ataque directo a las nociones que el público y la crítica tenían de lo bello y lo artístico por aquel entonces. Véase Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1999, p. 155. La analogía utilizada puede servirnos para entender ciertos mecanismos de ruptura generacional dentro del campo artístico —aquí utilizamos el concepto teórico de Bourdieu—, pero ciertamente teniendo en cuenta que tanto dadá como el *punk* responden a circunstancias muy específicas. Por su parte Peter Bürger expresa que “el dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras”. Véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1974, p. 62.

centró en la negación y el rechazo de los cánones musicales que caracterizaban al rock de finales de los años 60 y principios de los 70. Ya que el rock se había vuelto elitista, “intelectual”, complejo y evasivo, el *punk* buscó destruir esas formas a partir de una composición musical sencilla, directa y agresiva. Los *punks* rechazaron el virtuosismo y la formación musical académica y se volvieron autodidactas, adoptando una actitud de hacer las cosas por sí mismos con los medios que tuvieran a su alcance. Ante los elaborados álbumes conceptuales que contenían complejas piezas que podían durar hasta 20 minutos, de pronto sólo se necesitaron cuatro acordes, mucha rabia y no más de tres minutos para expresar ideas a través del rock. De igual forma el escándalo y la provocación fueron herramientas que el *punk* utilizó para llamar la atención y atacar todo eso que consideraban obsoleto.³⁷ Aunque el dadaísmo y el *punk* fueron movimientos innovadores cada uno en su propio contexto, su permanencia como formas de disidencia cultural puede ponerse en duda. A fin de cuentas ambos movimientos pasaron de ser la vanguardia a convertirse en la convención: el primero como otra corriente artística exhibida en los museos y el segundo como otra pieza de la industria musical con la que se vendían discos, se daban conciertos y se ganaba mucho dinero.

El choque generacional dentro del rock y la cultura juvenil quedó muy bien reflejado en un acto espontáneo y provocativo –muy a la manera del dadaísmo– realizado por John Lydon, mejor conocido como Johnny Rotten, vocalista de la banda Sex Pistols. En cierta ocasión, una vez que el estallido del movimiento *punk* en Gran Bretaña estaba en marcha, Rotten decidió hacer manifiesto su desprecio por lo que se empezaba a llamar “rock dinosaurio”: tomó una camiseta que tenía estampado el nombre de Pink Floyd y la intervino agregando una palabra al diseño para construir la frase “odio Pink Floyd”.³⁸ Esa acción y la frase que la adorna funcionan como una síntesis de la actitud que caracterizó al *punk* y la clara distancia que marcó con la generación precedente. Sobre esta cuestión Nick Mason, baterista de Pink Floyd, escribió lo siguiente:

³⁷ Cfr. Holly George-Warren y Patricia Romanowski (eds.), *The Rolling Stone encyclopedia of rock & roll. Revised and updated for the 21st century*, 3ª ed., Nueva York, Fireside, 2001, pp. 871-872.

³⁸ “Punk rock: Blank generation” (episodio 3), 49 minutos, en *Seven ages of rock*, William Naylor (productor), 7 episodios, Gran Bretaña, BBC Two, VH1, 2007.

Cualquier aspecto más agresivo fue quizá una reacción subconsciente a las acusaciones de “rock dinosaurio” que cayeron sobre bandas como Led Zeppelin, Emerson, Lake & Palmer o nosotros mismos. Todos éramos conscientes de la llegada del *punk* [...] Sólo en caso de que nos lo hubiéramos perdido, encerrados en nuestro búnker de Britannia Row, Johnny Rotten lució amablemente una atractiva camiseta con la leyenda “odio Pink Floyd”.

El *punk* quizá fue también una reacción a la decisión de las compañías disqueras de concentrarse en lo que ellos consideraban ganancias garantizadas en lugar de tomar riesgos con actos nuevos [...] Financieramente es perfectamente entendible, pero eso no fomenta el talento fresco. Uno de los mensajes del *punk* fue que era posible grabar discos por treinta libras y un poco de cambio. Aunque podíamos simpatizar con esos sentimientos, de cualquier manera, en lo que concierne a la generación *punk*, nosotros estábamos en el lado equivocado de la división.

[...] el movimiento *punk* fue el momento en el que nos encontramos en el lado equivocado de la revolución cultural, tal como habíamos estado en el lado correcto durante los días del *underground* de 1966 y 1967. El ciclo de diez años había girado, y sin duda lo volvería a hacer. Los *hippies* de antaño, frescos y llenos de encanto, son ahora padres atormentados y estresados que murmuran sobre la banalidad de *Pop Idol* y las letras incomprensibles en el *Top of The Pops*. Inevitablemente se han encontrado a sí mismos convertidos en sus padres –aunque ahora, por lo menos, son terriblemente conscientes de la ironía...³⁹

El argumento de Mason es muy significativo. Aunque se trata de una mirada en retrospectiva, resulta muy interesante cómo desde su posición construye una identidad generacional tomando a la música como eje rector. En primer lugar define el “nosotros” –es decir a su propia generación– al hablar de otras agrupaciones musicales contemporáneas a Pink Floyd y la categoría que por entonces comenzaban a otorgarles. Del mismo modo define un “ellos” al mencionar la llegada del *punk* y la peculiar camiseta de Rotten. Si bien intenta comprender y justificar la actitud de la generación *punk* y el viraje que dieron al rock, lo verdaderamente importante son sus reflexiones sobre la cuestión de la revolución cultural en términos generacionales. En esencia no dice nada nuevo, pues centra su reflexión en el aspecto básico de la brecha generacional que

³⁹ Nick Mason, *Inside out. A personal history of Pink Floyd*, Londres, Phoenix, 2011, pp. 221-222. La traducción es propia.

surge de forma casi natural entre los más jóvenes y los adultos cada determinado tiempo.⁴⁰ Lo que llama la atención es que inserta esa confrontación en el seno la cultura juvenil, la revolución cultural y la contracultura. En este sentido Mason no se refiere al tradicional choque entre padres e hijos, sino a una nueva confrontación que involucra a aquellos que participan de la cultura juvenil que comenzó a mediados del siglo XX, es decir los nuevos jóvenes de los años 70 y los que en ese mismo momento se estaban transformando en adultos.

En sentido estricto ambas partes provienen de la misma lógica contracultural de la que surgió el rock. Sin embargo, en la medida en que el rock de la primera generación de posguerra fue perdiendo la frescura y comenzó a ser aceptado por la cultura dominante, la siguiente generación encontró motivos suficientes para rebelarse contra ello. Un ciclo fue completado y la rueda giró, lo que antes había sido novedoso y provocativo se tornó cotidiano y superficial. En el ámbito de la sociedad de consumo el perfil de los públicos se fue delimitando en segmentos consumidores cada vez más específicos por edad y género.⁴¹ Así, cada grupo generacional dentro del capitalismo industrial terminaba por encontrar su expresión “identitaria” a través de la industria cultural materializada, como en el caso de la música, en los departamentos de publicidad, las casas disqueras, los medios de comunicación –prensa, radio, televisión y cine– o la moda. Lo que antes había estado en el lado correcto de la revolución cultural, de pronto, pasó al lado incorrecto, pero su antiguo espacio fue ocupado por una nueva generación cuya frescura y energía permitió que la rueda siguiera avanzando.⁴²

⁴⁰ Sin embargo cabe resaltar que es a partir de la Edad moderna cuando la conciencia sociocultural sobre la etapa juvenil en el mundo occidental adquiere un mayor peso. Es así como a partir del siglo XX se da una aceleración en la confrontación intergeneracional. Cfr. Norbert Elias, *La civilización de los padres y otros ensayos*, Bogotá, Norma, 1998, p. 407.

⁴¹ Desde luego la complejidad del mundo contemporáneo requiere, en el análisis de la juventud, de una perspectiva que tome en cuenta diferentes variables económicas, políticas y socioculturales. Todo lo anterior debe auxiliar a nuestra comprensión del aceleramiento de las marcas “identitarias” generacionales. De esta forma se puede entender y explicar mejor que “lo que el capitalismo de consumo crea y recrea constantemente son estos grupos de referencia, que aparecen y desaparecen al ritmo que marcan las necesidades de creación y destrucción de mercados”. Véase Adriana Gil Juárez y Joel Feliu i Samuel-Lajeunesse (coords.), *Psicología económica y del comportamiento del consumidor*, Barcelona, UOC, 2004, p. 241.

⁴² Esta idea adquiere un sentido más amplio a la luz de las reflexiones de Ken Goffman, quien considera que “las contraculturas deben ser efímeras, porque si no se enquistan como nuevos conformismos”. Véase Ken Goffman, *op. cit.*, pp. 296-299.

El *punk* fue un movimiento amplio que tuvo un impacto considerable en otras manifestaciones juveniles contemporáneas. Una de ellas fue la subcultura *skinhead* que si bien tiene su propio origen y sus propias características, al provenir de un ambiente de clase trabajadora y ser sensible ante la atmósfera de crisis, coincidió con el *punk* durante los años setenta y terminó por apropiarse de algunos de sus elementos.

La subcultura *skinhead* tiene sus orígenes en la subcultura *mod* – abreviación de *modernista*– que se desarrolló en Inglaterra entre mediados de los años cincuenta y mediados de los años sesenta. Estaba conformada por jóvenes de clase trabajadora que tenían pretensiones de clase alta, adoptando así un estilo *dandiesco* al vestir trajes caros y zapatos elegantes. Sin embargo, en la medida en que el estilo *hippie* del *swinging London* se hacía cada vez más popular, poco a poco le fueron dando mayor énfasis a los elementos proletarios del estilo para diferenciarse del resto: se cortaron el cabello y cambiaron la ropa y los zapatos elegantes por ropa y botas de trabajo. Este cambio prefiguró el estilo *hard mod*, que sería el antecedente inmediato de los *skinheads*.⁴³

La conformación de la subcultura *skinhead* tuvo que ver con un proceso de recuperación de la noción de *comunidad* entre los jóvenes de este grupo. De acuerdo con John Clarke este proceso surgió a partir de dos factores: por un lado, el deterioro de la situación de la clase trabajadora, especialmente el sector más bajo de ésta y su juventud; y por otro la sensación de exclusión que estos jóvenes comenzaron a experimentar con respecto a las demás subculturas juveniles, dominadas por los estilos y la música derivada del *underground*. Esta situación generó una conciencia intensificada del “nosotros/ellos”, de modo que su forma de enfrentar esa “exclusión” fue retomando formas tradicionales de solidaridad colectiva, especialmente las derivadas de la clase trabajadora. De esta manera, siguiendo con los argumentos de Clarke, esos sentimientos de opresión y explotación produjeron la necesidad de una solidaridad esencialmente defensiva con contenido

⁴³ Timothy S. Brown, “Subcultures, pop music and politics: Skinheads and „nazi rock“ in England and Germany”, en *Journal of Social History*, Gran Bretaña, v. 38, n. 1, 2004, pp. 157-161.

agresivo, misma que se iría intensificando en la medida en que la postura ideológica de estos jóvenes se fue haciendo más radical.⁴⁴

La necesidad que mostraron los *skinheads* por definirse a sí mismos los llevó a marcar su distancia respecto a los jóvenes que participaban de otras formas de expresión y estilos, estableciendo así prácticas culturales y una configuración como grupo muy particulares. En este sentido, de acuerdo con John Clarke, existen “diferencias estructurales” entre las distintas manifestaciones juveniles que se dan en función de la clase social a la que pertenecen. Así, por ejemplo, las contraculturas de clase media –de las que se desprenden manifestaciones como el rock progresivo– son difusas y menos organizadas en términos de grupo, y por tanto más individualistas. Por su parte las subculturas de clase trabajadora –a las que pertenecen los *skinheads*– forman lazos de grupo más arraigados, pues justamente parten de una recuperación de la *comunidad*. Las subculturas de clase trabajadora reproducen una clara dicotomía entre los aspectos de la vida como grupo que se mantienen bajo las estructuras de la cultura dominante –familia, escuela, trabajo, religión, etnia– y aquellos centrados en el tiempo libre y el ocio. Por otro lado, las contraculturas de clase media intentan borrar los límites entre las actividades “libres” y las “necesarias”, hecho que se manifiesta en la búsqueda de formas alternativas de instituciones que exploran nuevas formas de trabajo o vida en familia –como por ejemplo las comunas *hippies*–. De esta manera ese periodo de transición entre la juventud y la adultez se prolonga un poco más entre los jóvenes de clase media que con sus pares de clase trabajadora. Finalmente, siguiendo con los argumentos encabezados por John Clarke, las subculturas de clase trabajadora suelen desarrollar su vida cultural a través de la apropiación de espacios que ya existen y están a su alcance, mientras que las contraculturas de clase media buscan generar nuevos espacios que funcionan como enclaves dentro de los intersticios de la cultura dominante.⁴⁵

Aunque existen puntos en común entre los jóvenes de clase trabajadora y los de clase media, como hemos visto las diferencias que los separan surgen de sus formas de organización como grupo, sus prácticas culturales y sus

⁴⁴ John Clarke, “The skinheads & the magical recovery of community”, en Stuart Hall y Tony Jefferson (eds.), *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Gran Bretaña, Routledge, 2003, pp. 99-102.

⁴⁵ John Clarke *et al.*, “Subcultures, cultures and class”, en Stuart Hall, *op. cit.*, pp. 60-61.

espacios de socialización. Precisamente en esos espacios –la calle, los *pubs*, las pequeñas salas de concierto locales o los *dance halls*– fue que la subcultura *skinhead* coincidió con el *punk* hacia mediados de los años setenta. Esa coincidencia se dio en un momento de transición dentro de esta subcultura, pues justamente comenzaba a perfilarse hacia una postura ideológica más radical y agresiva.

Inicialmente la subcultura *skinhead* no era un movimiento politizado. De hecho los primeros *skinheads* –más cercanos a lo *mod* que a lo propiamente *skinhead*– todavía estaban lejos de esas posturas extremistas y racistas que los caracterizarían después. Por el contrario, en la primera etapa de su formación como subcultura, entre finales de la década de 1960 y principios de los años setenta, lo normal era una convivencia interracial alimentada de su gusto por la música de origen negro: por un lado la música *soul* por vía de los *mods*, y por otro el *reggae* a través de los inmigrantes jamaicanos. No obstante el cambio se dio a través de la propia música. En la medida en que el *reggae* empezó a cobrar fuerza y se hizo más popular fue consolidándose como un medio de expresión del orgullo negro, la cultura *rastafari* y las nociones místicas de África.⁴⁶ De pronto esta música perdió todo sentido entre los jóvenes blancos de las clases trabajadoras que gustaban de ella, y aquel sentimiento de exclusión se hizo presente una vez más. Los *skinheads* reaccionaron a esta situación orientándose hacia el extremo opuesto y proclamaron el orgullo blanco, adoptando así una posición radical a partir de los prejuicios de la *cultura paterna* de la que se desprende su subcultura. Así la cuestión racial, el mito de la raza blanca y la creencia de que se tenía que ser blanco para ser británico se convirtieron en preocupaciones serias entre los jóvenes *skinhead*.⁴⁷ Este proceso se dio en medio de lo que Timothy S. Brown llama un periodo de “consenso racista” en Gran Bretaña, etapa en que las fuerzas conservadoras realizaron intentos sistemáticos para legislar normas que limitaran la inmigración.⁴⁸ Como hemos visto la década de 1970 fue un periodo en el que las posturas de derecha cobraron fuerza en Gran Bretaña.

⁴⁶ Timothy S. Brown, *op. cit.*, p. 162.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 161. Ese periodo de “consenso racista” se extiende desde los años sesenta con la figura de Enoch Powell, hasta los años ochenta a través de la figura de Margaret Thatcher. Véase Bill Schwarz, *op. cit.*, pp. 96-99, 132.

Entre el declive económico, el crecimiento del desempleo y la migración la subcultura *skinhead* fue un reflejo exacerbado de esa atmósfera de crisis e intolerancia que se dejaba sentir entre la sociedad británica.

El movimiento *punk* y la subcultura *skinhead* no son lo mismo, pero ambas expresiones juveniles surgieron de la misma sensación de inestabilidad y desesperanza que apareció en Gran Bretaña durante los años setenta. Ambas son extremistas y radicales, pero su enfoque es muy distinto. Mientras que el primero es sobre todo una propuesta estética en relación al rock y la cultura juvenil, la segunda se tornó en una postura política –generalmente de derecha extrema– que se valía de las expresiones propias de la cultura juvenil y se llevaba a las prácticas de la vida cotidiana. Cuando los *skinheads* se separaron del *reggae* la rabia del sonido *punk* les brindó una alternativa adecuada para expresar su frustración, su ira y desarrollar un sonido del orgullo blanco. Así el *punk* generó nuevas influencias que rápidamente fueron apropiadas y adaptadas por los *skinheads*. En términos de sonido el *punk* hecho por esta subcultura –que ya a fines de los setenta se empezaba a conocer como “*punk* callejero” o simplemente música *oi!*– no se diferenciaba mucho del *punk* clásico. Sin embargo, mientras que las bandas de *oi!* desarrollaban líricas sobre el orgullo blanco o contener la migración, las bandas *punk* centraban su interés en cuestiones sociales como el desempleo, la falta de oportunidades o críticas al gobierno.⁴⁹ De esta manera podemos entender al *punk* y la subcultura *skinhead* como dos caras de la misma moneda, dos expresiones distintas –aunque complementarias– construidas desde la misma generación en respuesta a la misma circunstancia.

Mientras todo esto ocurría, en medio de la depresión económica, la crisis social, el incremento del desempleo, la migración y la violencia en las calles, la corona británica hacía gala de un poder más simbólico que *de facto*. Los rituales reales funcionaban como expresiones oficiales de la nacionalidad y el orgullo británico. Así como generaban una cohesión social que trascendía las ideologías políticas, también fueron una herramienta para demostrar esplendor y estabilidad en esa época de crisis interna y desequilibrio internacional, una

⁴⁹ Cfr. Timothy S. Brown, *op. cit.*, pp. 158, 161-163.

tendencia que cobró fuerza en el periodo de posguerra.⁵⁰ En mayo de 1977 se celebró el Jubileo de Plata de Isabel II para conmemorar el 25 aniversario del inicio de su reinado. Los festejos se realizaron con gran alarde y de forma extendida por todo el Reino Unido y los países miembros de la *Commonwealth*, como pretendiendo dar continuidad a ese pasado imperial perdido. Así, de acuerdo con David Cannadine:

La esperanza ingenua y eufórica de la coronación, es decir, que se acercaba una nueva era isabelina, ha demostrado ser falsa. De hecho, para los observadores perspicaces de la ceremonia, las cosas no estaban tan claras. Un comentarista estadounidense, que no se dejaba llevar por la alegría del momento, sugirió que “los británicos representaban este espectáculo para dar un estímulo psicológico a un imperio tambaleante”. [En este sentido] el ceremonial del aniversario fue una expresión de crisis nacional e imperial, un intento de persuadir, por medio de la pompa y la ceremonia, de que no se había producido ninguna decadencia o de que, si así había sido, no importaba.⁵¹

Sin embargo ese falso esplendor que derrochaban las celebraciones del Jubileo de 1977 no logró convencer a todos. Para la primera generación de posguerra, esa “generación de la estabilidad”,⁵² los ostentosos festejos en medio de esa situación tan crítica sólo confirmaban que la promesa de bienestar con la que crecieron no se cumplió; para la generación *punk* y *skinhead* simplemente no había nada qué celebrar. Para unos el futuro había llegado y no se parecía en nada al que la Reina les había prometido durante su coronación veinticuatro años atrás; para los otros, que no conocieron tan de cerca el esplendor y la estabilidad, simplemente no había futuro, como dejaron asentado los Sex Pistols en su canción de 1977 “God Save the Queen”: “Dios salve a la Reina / El régimen fascista / Ellos te hicieron un imbécil / Bomba H potencial / Dios salve a la Reina / Ella no es ningún ser humano / No hay futuro / En el sueño de Inglaterra [...]”.⁵³

⁵⁰ David Cannadine, “Contexto, representación y significado del ritual: la monarquía británica y la «invención de la tradición»”, en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, trad. Omar Rodríguez, España, Crítica, 2002, p. 164.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 163 y 166.

⁵² *Cfr.* Eric Hobsbawm, *op. cit.*, pp. 287-288.

⁵³ Steve Jones *et al.*, “God save the Queen”, en *op. cit.* La traducción es propia, aquí el texto original de la canción en inglés: “*God save the Queen / The fascist regime / They made you a moron / A potential H-*

Los años setenta fueron el escenario que marcó el desencuentro de las dos primeras generaciones que nacieron y crecieron en el nuevo orden mundial tras la guerra. Aunque muy parecidas en términos de la lógica cultural –o contracultural– bajo la que se desarrollaron, su forma de ser como grupo –y en gran medida como generación– se definió en función de las circunstancias en que estaban insertas. Aunque en esencia comparten el mismo impulso de inconformismo y crítica al *sistema*, su forma de construir esa posición fue distinta y hasta resultan opuestas según la perspectiva de cada una.

Ese choque generacional al interior de la contracultura juvenil que hemos intentado explicar y contextualizar en este capítulo se puede rastrear en distintas secuencias de *Pink Floyd The Wall*. Esta película y todo el concepto artístico-musical que le da vida fueron concebidos por Roger Waters y realizados por Pink Floyd, Gerald Scarfe y Alan Parker precisamente cuando estaban ocurriendo los acontecimientos que hemos abordado a lo largo del capítulo. En este sentido la película muestra una serie de indicios que parten de lo ficcional de la narrativa cinematográfica, pero que terminan por revelar información sobre la perspectiva de la primera generación de posguerra respecto a este fenómeno.

Crisis y cambio generacional en *Pink Floyd The Wall*

Hacia 1978, cuando Roger Waters comenzó a desarrollar el concepto de *The Wall*, la crisis ya había comenzado a dejar su huella en Gran Bretaña, el movimiento *punk* ya había entrado en escena y la subcultura *skinhead* ya era asociada a posturas de derecha radical. En ese contexto de depresión económica, neoconservadurismo y manifestaciones juveniles extremistas que coqueteaban con ideas neonazis, los fantasmas de la IIGM se hicieron más presentes que nunca antes durante la posguerra. Es claro que esta situación tuvo un fuerte impacto en los autores de la película quienes, partiendo de una

bomb / God save the Queen / She ain't no human being / There is no future / In England's dreaming". Como parte de la promoción del sencillo y el disco del que se desprende, en una verdadera provocación, los Sex Pistols interpretaron "God save the Queen" en directo frente a la abadía de Westminster desde una embarcación que recorría el Río Támesis el mismo día que iniciaron las celebraciones del Jubileo de Plata de la Reina. Véase "Punk rock: Blank generation" (episodio 3), 49 minutos, en *Seven ages of rock, op. cit.*

circunstancia generacional compartida, en conjunto construyeron una visión cruda y desesperanzada de la realidad británica.⁵⁴

Por supuesto estos elementos no son representados de forma explícita en la película, pero cumplen una función complementaria en el desarrollo de los acontecimientos que se narran. Sin embargo no deja de resultar interesante su pertinencia como puentes entre la ficción cinematográfica y la realidad histórica de la que se desprenden. Como ya adelantábamos en el capítulo I toda película posee un contenido latente que permanece oculto entre la naturaleza aparente y explícita del relato cinematográfico, de modo que a través de una lectura más detenida es posible establecer relaciones más profundas entre lo que se ve en la pantalla y la sociedad en donde se generó el filme.⁵⁵ En este sentido los elementos que analizaremos a continuación, si bien tienen un papel secundario en la narrativa de *Pink Floyd The Wall*, adquieren un cariz distinto a la luz del contexto histórico que hemos explorado en este capítulo.

Ya hemos hablado del sistema de bienestar y su agotamiento a inicios de los años setenta, de la revitalización de las posturas de derecha y la llegada de los conservadores al poder, del paulatino cambio hacia un modelo económico de corte neoliberal y con ello el incremento del desempleo y la inmigración, así como del cambio generacional que se dio en medio de todo este proceso. Estos temas no son relevantes en lo que respecta al origen de la locura de Pink, pero en cierta forma también fungen como “ladrillos” del muro mental que construye y por tanto forman parte de su trastorno psicológico. En tanto que no son ejes del argumento aparecen como indicios de forma aislada en algunas escenas de la película, y solamente es hasta la última parte de ésta cuando adquieren mayor relevancia y claridad.

En primera instancia tenemos dos secciones de la película que a nivel de subtexto apuntan hacia cuestiones de carácter racial: conflictos étnicos que, como ya se ha mencionado, cobraron relevancia en Gran Bretaña hacia finales de la década de 1970. La primera de ellas es la escena 38, última escena de la secuencia VIII. Dicha secuencia está conformada por una sección completa de

⁵⁴ Si bien el concepto central de *The Wall* es obra de Roger Waters, la película es el resultado de su trabajo a lado de Gerald Scarfe y Alan Parker y sus contribuciones al proyecto. En este sentido cabe señalar que la película como producto acabado tiene algunas variaciones con respecto al guión original escrito por Waters, hecho que nos da luz sobre las aportaciones del propio Parker y el aspecto generacional que, según sostenemos, encierra el filme.

⁵⁵ Véase *supra*, “*Pink Floyd The Wall*”, en capítulo I.

animaciones que ilustran las secuencias musicales “Empty Spaces” y “What Shall We Do Now?” (escenas 35-36 y 37, respectivamente), de modo que la escena 38 constituye un recurso para concluir la secuencia y establecer el paso de la subjetividad expresada en las animaciones al realismo de las imágenes captadas en directo por la cámara. En los últimos segundos de la escena 37 podemos ver un plano general con un paisaje sombrío en el que destaca la ilustración animada de un martillo inmenso que surge de las entrañas de la tierra, dispuesto justo en el centro de la toma y que se mueve violentamente hacia el espectador como si intentara destruir la pantalla (imagen 1). Inmediatamente después hay un corte y comienza la escena 38, que mediante una metáfora plástica da continuidad a la última acción de la escena previa. Justo en el instante en que el martillo se estrella contra la pantalla hay un corte y comienza la siguiente toma, con un ángulo ligeramente contrapicado en cuyo encuadre se muestra un primer plano del aparador de una tienda que exhibe electrodomésticos. En el lado izquierdo de la toma podemos apreciar la figura de un hombre negro que rompe el vidrio del aparador con un martillo (imagen 2). La acción se repite desde diferentes encuadres en las siguientes seis tomas y una vez que el aparador ha sido “liberado” un grupo de hombres, tanto negros como blancos, comienzan a robar los electrodomésticos que se exhibían. La policía aparece inmediatamente y se los lleva presos. Sin embargo, en medio de la confusión del arresto, dos señoras blancas mayores roban impunemente los aparatos que aun quedaban disponibles.

Esta escena resulta interesante por varias razones. En primer lugar llaman la atención los propios atracadores, hombres negros y blancos en edad laboral que, si bien desconocemos sus motivos para robar electrodomésticos, en el contexto británico de finales de los años setenta y principios de los ochenta, podríamos relacionarlos a la inmigración y al desempleo. En segundo lugar resalta el hecho de que la aplicación de la justicia no es igual para todos, pues el peso de la ley recae sólo en tipos muy específicos de personas, en este caso posibles inmigrantes y desempleados, mientras que la policía ni siquiera notó la presencia de las astutas señoras. Finalmente cabe señalar que esta escena no formaba parte del guión original escrito por Roger Waters, de modo que podemos entenderla como una adaptación a los tiempos de producción y una aportación directa de Alan Parker. En este sentido resulta evidente su

sensibilidad ante la situación por la que atravesaba Gran Bretaña en ese momento, misma que representó en esta escena en plena concordancia con toda la situación planteada por Waters en el concepto de *The Wall*.

La segunda sección que, desde nuestra perspectiva, alude a cuestiones raciales corresponde a ciertos momentos de las escenas 48 y 50 de la secuencia XI. En términos de la historia que se narra en *Pink Floyd The Wall* en este punto de la película Pink ya ha perdido la razón y el levantamiento del muro –metáfora de su locura– ha concluido. El trastorno psicológico de Pink queda materializado en un ligero cambio de su apariencia física, pues luego de un agresivo episodio psicótico (escena 40) termina por rasurar los bellos de su pecho y rostro lastimándose en el proceso (escena 46; imágenes 3 y 4).⁵⁶ Bajo estas condiciones se nos presenta un Pink claramente trastornado, perdido en los confines de su propio subconsciente. Así la escena 47 muestra a Pink encerrado a oscuras en su cuarto de hotel mientras ve la televisión como un autómatas, cambiando los canales de forma agresiva y constante sin encontrar uno que lo satisfaga del todo. Las escenas 48 y 50 continúan con esta acción, pero plantean una representación más explícita de la locura de Pink porque, si bien sabemos que sigue encerrado en su cuarto de hotel sentado frente al televisor, el espacio se ha transformado por consecuencia de sus alucinaciones. Continúa viendo la TV, pero ahora se encuentra en un campo al aire libre en medio de un paisaje surreal en el que destaca la vegetación y algunos martillos con alambres de púas enterrados en la arena (imagen 5). En sus desvaríos Pink se ve a sí mismo convertido en su versión infantil –que conocimos en escenas previas– caminando en los alrededores de ese paisaje onírico hasta introducirse en las trincheras del campo de batalla que apareció en la secuencia I (escena 48). Su trastorno es tan agudo que en cierto momento el mismo Pink niño se encuentra en lo que parece ser un hospital

⁵⁶ De acuerdo con Roger Waters ese Pink trastornado con la cara afeitada que aparece en la escena es una referencia directa a Syd Barrett, miembro fundador de Pink Floyd que cayó víctima de las drogas psicodélicas. En cierta ocasión, mientras la banda se encontraba grabando su álbum *Wish You Were Here* en junio de 1975, Syd Barrett apareció sorpresivamente en los estudios Abbey Road durante las sesiones de grabación. Según los testimonios era un Syd muy distinto al que habían conocido: obeso, completamente afeitado y con muestras claras de demencia. El encuentro tuvo lo suyo de extraño y desconcertó a los miembros de la banda, hecho que alimentaría la leyenda del “diamante loco”. Véase Nick Mason, *op. cit.*, pp. 206-208; Gerald Scarfe, *The making of Pink Floyd The Wall*, pról. de Roger Waters, Estados Unidos, Da Capo Press, 2010, p. 150 y “Retrospective: Looking back at the Wall” (parte 1), Bob Bentley (dirección), 18 minutos, en *Pink Floyd The Wall*, Alan Parker (dirección), DVD especial de edición limitada, Estados Unidos, Sony Music Entertainment, 1999.

psiquiátrico, envuelto en una atmósfera siniestra, donde descubre a su homólogo adulto completamente loco (escena 49). Al salir de ese lugar Pink niño atraviesa unas trincheras atestadas de cadáveres de soldados británicos y regresa a ese paisaje surreal donde Pink adulto continúa viendo la televisión. Al ver que no responde, Pink niño lo abandona (escena 50).

Del conjunto de escenas que acabamos de describir nos interesa destacar un elemento que aparece en la televisión que mira Pink, el único programa que llama su atención y permanece constante en las tomas que recrean su punto de vista al mirar la TV. Se trata –como ya habíamos señalado– de *The Dam Busters*,⁵⁷ película británica de 1955 que recrea la Operación Chastise de 1943 durante la IIGM, en la que el Escuadrón 617 de la *Royal Air Force* destruyó una serie de presas alemanas con la intención de inundar el río Ruhr y el valle que lo rodea para detener las vías de suministro de la industria bélica nazi en esa zona.⁵⁸ Sin embargo la aparición de esta película en *Pink Floyd The Wall* se remite a una pequeña cita que, extraída de su contexto original, adquiere un significado diferente. En *The Dam Busters* Guy Gibson –comandante a cargo de la misión y uno de los protagonistas de la historia– tiene como mascota a un pequeño perro negro llamado Nigger al que le tiene mucho afecto.⁵⁹ En cierto momento de la escena 48, cuando Pink mira la televisión en medio de ese paisaje surreal, destaca un primerísimo primer plano de la TV que transmite *The Dam Busters* aludiendo a su punto de vista. En la toma podemos ver una escena en blanco y negro en donde Nigger corre hacia el primer plano y un militar lo recibe afectuosamente (imagen 6): “Hola, Negrito, viejo amigo. ¿Qué haces?”. Del mismo modo en el transcurso de la escena 50 se presenta una nueva cita de *The Dam Busters* –también aludiendo a la vista en primera persona– en donde el comandante Gibson recibe la mala noticia (imagen 7): “Lo siento, señor. Es Negrito. Lo atropellaron. Está muerto. El auto ni se detuvo”.

⁵⁷ *The Dam Busters*, Michael Anderson (dirección), R. C. Sherriff (guión), Gran Bretaña, Associated British Picture Corporation (ABPC), 1955, 124 minutos.

⁵⁸ Cfr. Hermann Kinder y Werner Hilgemann, *Atlas histórico mundial (II). De la Revolución Francesa a nuestros días*, 20ª ed., trad. Antón Dieterich y Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2006, p. 223.

⁵⁹ “Nigger” es una palabra que en inglés hace referencia a las personas de origen negro en un tono sumamente peyorativo, de forma que no es ninguna casualidad que en *Pink Floyd The Wall* se citen específicamente las escenas donde el pequeño Nigger es, en cierta forma, el protagonista de la acción.

Como ya adelantábamos algunas líneas atrás estas escenas aparentemente insignificantes juegan un importante papel a nivel de subtexto, pues su inclusión en *Pink Floyd The Wall* de ninguna forma responde a una decisión arbitraria o casual. De hecho Roger Waters es muy enfático al citar en el guión específicamente la escena donde le dan la mala noticia al comandante Gibson.⁶⁰ En este sentido ¿por qué citar ese segmento y no otro, y qué significado tiene esa referencia incorporada al contexto de *Pink Floyd The Wall*? En primera instancia *The Dam Busters*, por sus imágenes y el tema que aborda, es una reiteración del factor IIGM en la película, ese fantasma siempre presente que atormenta a Pink. Asimismo, el énfasis puesto en Nigger funciona como un pequeño guiño hacia la atmósfera de racismo, extremismo e intolerancia que se vivía en Gran Bretaña por aquel entonces, situación que cobra relevancia para la primera generación de posguerra –en este caso representada por Pink/Waters– en el contexto de la promesa incumplida de un mundo mejor. En este sentido ¿cómo es posible hablar de una mejor Gran Bretaña cuando hay racismo, discriminación, represión, desempleo, etc.?, ¿por qué un perro negro llamado Nigger recibe mejor trato que un inmigrante? Las preguntas quedan expuestas ante el espectador.

Hasta este momento hemos abordado elementos que dialogan con el contexto británico cuya presencia en la película se reduce a pequeños guiños e insinuaciones. Sin embargo, a pesar de que nunca dejan de ser factores secundarios de la narración, poco a poco se van haciendo más explícitos, directos y hasta violentos y perturbadores. En este sentido el cambio generacional que hemos tratado en el apartado anterior tiene una presencia significativa en la película debido a la violenta irrupción de jóvenes extremistas. Al principio se les representa de forma aislada en medio de disturbios y enfrentamientos con la policía, en lo que parecen ser alucinaciones o recuerdos de Pink (escena 42; imágenes 8 y 9).⁶¹ Sin embargo, en la medida en que la locura de nuestro “héroe” se va haciendo más tangible, materializada en su dramática transformación en un dictador de apariencia fascista, el papel de estos jóvenes radicales adquiere un lugar privilegiado. Del mismo modo en las

⁶⁰ Roger Waters, *The Wall*, guión cinematográfico (borrador), 8 de mayo de 1981, documento en formato digital extraído de: <http://www.pinkfloydz.com/wallscreenplay.htm> [16/abril/2013], escena 62.

⁶¹ Esas tomas de disturbios y enfrentamientos no aparecen en el guión original, por lo tanto podemos entenderlas como aportaciones de Alan Parker.

escenas en donde estos jóvenes son los protagonistas el extremismo, la intolerancia, el racismo y la discriminación alcanzan su punto más álgido en la película.

La metamorfosis de Pink se completa hacia el final de la escena 53, última escena de la secuencia XI, enmarcada por la secuencia musical “Comfortably Numb”. Como ya adelantábamos la secuencia XI se caracteriza por el estado de demencia al que Pink llega, en medio de un proceso de introspección en el que sus recuerdos se entremezclan con alucinaciones. Este proceso ocurre mientras Pink está recluido en su cuarto de hotel y, en gran medida, esta última escena de la secuencia representa el afianzamiento de su locura, un punto a partir del cual no hay marcha atrás.

La escena comienza con un plano general del cuarto de hotel en donde Pink yace inconsciente, sentado en su silla frente al televisor (imagen 10). La puerta se mueve e inmediatamente después entra un grupo de personas, tanto miembros del equipo de Pink –entre ellos su *manager*– como personal del hotel. La agitación es generalizada, hay mucho movimiento y un médico intenta reanimar a Pink mientras el *manager* discute con quien parece ser el gerente del hotel. Toda esa agitación y la necesidad de reanimarlo se derivan del show que está por comenzar y al que no puede faltar, situación que es explicada mediante la lírica de “Comfortably Numb”.

En la escena esta acción se alterna con distintas tomas que funcionan como accesos al subconsciente de Pink, principalmente recuerdos de su infancia, algunos de ellos repetidos de escenas previas. Finalmente el médico aplica una inyección que reanima y hace reaccionar a Pink, pero mientras su equipo lo cambia de ropa y lo lleva hacia la limosina lo invaden nuevas alucinaciones en las que parece derretirse y cambiar de piel (imagen 11). Ya en la limosina, que lo hará llegar al lugar donde dará su concierto, Pink comienza a estabilizarse y, poco a poco, las alucinaciones se detienen, se le ve más tranquilo y sereno, pero algo ha cambiado en él. Ya no es el Pink perturbado e intranquilo que conocimos a lo largo de la película, sino un Pink seguro de sí mismo, convertido en una especie de dictador fascista, vestido con un uniforme militar de color negro (imagen 12).

A partir de este punto de la película el papel de Pink sufre un cambio importante. Sigue siendo una estrella de rock aclamada por su público, pero

con su nueva apariencia, la situación adquiere un nuevo significado. De esta manera a lo largo de la secuencia XII (escenas 54-56) se desarrolla un paralelismo interesante entre la figura del *rockstar* y los dictadores del pasado reciente, que en su posición como líderes de masas ejercen una influencia considerable en la juventud que los sigue incondicionalmente y comulga con sus ideas.⁶² Así la escena 54 comienza con la llegada de ese Pink transformado en dictador al lugar donde va a dar su concierto, escoltado por un pequeño grupo de jóvenes *skinhead* que visten de la misma forma que él (imagen 13). El auditorio muestra un despliegue de parafernalia fascistoide donde sobresale la insignia de los martillos cruzados que, de acuerdo con Roger Waters y Gerald Scarfe, simbolizan la opresión (imagen 14).⁶³ Cuando Pink llega al escenario es recibido con vitoreos por una multitud eufórica, compuesta en su mayoría por jóvenes. La banda de guerra toca la melodía “In the Flesh” –en una versión alternativa respecto al álbum– y Pink pronuncia los versos de la canción como si fuera un discurso dirigido a la multitud. La lírica tiene un importante efecto dramático al tiempo que cumple funciones narrativas y da una muestra clara del factor de extremismo e intolerancia al que apuntábamos líneas atrás. En primer lugar los versos aclaran que Pink ha cambiado, pues a pesar de ser el mismo personaje, psicológicamente ha sufrido transformaciones a causa de sus perturbaciones:

Así que / Pensaron que / Les gustaría / Ir al show / Para sentir la cálida emoción
de la confusión / Ese brillo de cadete espacial / Tengo malas noticias para ti
cariño / Pink no está bien, se quedó en el hotel / Y nos mandaron a nosotros
como banda suplente / Y vamos a averiguar de qué lado están ustedes / Sus
fans.⁶⁴

⁶² *Cfr.* “The other side of the Wall”, Barry Chattington (dirección), 25 minutos, en *Pink Floyd The Wall*, Alan Parker (dirección), DVD especial de edición limitada, Estados Unidos, Sony Music Entertainment, 1999.

⁶³ Véase Roger Waters, *The Wall*, guión cinematográfico, *op. cit.*, escena 83 y Gerald Scarfe, *op. cit.*, p. 210. Respecto a la escena 83 del guión resulta interesante y reveladora la forma en que Waters describe el lugar del concierto: “A través de las puertas abiertas vemos un escenario parecido a un mitin político. Un podio central. Un coro de figuras con túnicas. Banderas rojas y negras. La insignia de los martillos cruzados de la opresión por todas partes. Un matrimonio impío entre Nuremberg 1936, la Plaza Roja un Primero de Mayo y una reunión del Ku Klux Klan”. La traducción es propia.

⁶⁴ Roger Waters, “In the flesh”, en *The Wall*, Gran Bretaña, EMI Records, 1979. La traducción es propia, aquí el texto original de la canción en inglés: “So ya / Thought ya / Might like to / Go to the show / To feel that warm thrill of confusion / That space cadet glow / I've got some bad news for you sunshine / Pink

Por otro lado, en su nueva actitud de dictador fascista, Pink incita a su audiencia a la represión y persecución de aquellos que forman parte de alguna minoría:

¿Hay algún maricón en el teatro esta noche? / ¡Pónganlos contra el muro! / Ahí hay uno bajo la luz del reflector / Que no me gusta cómo luce / ¡Pónganlos contra el muro! / Ese parece judío / Y aquél es un negro / ¿Quién dejó entrar a toda esta chusma? / Ahí hay uno fumándose un porro / Y ahí otro con barras / Si por mí fuera los mandarían a fusilar a todos.⁶⁵

Luego de identificar y expulsar a esos elementos “indeseables” la audiencia estalla en aplausos y todos saludan a Pink con los brazos hacia el frente en forma de X, en una clara alusión al saludo fascista pero en este caso emulando la insignia de los martillos de la opresión (imagen 15). Esta acción se prolonga hasta los primeros segundos de la escena 55 mientras comienza “Run Like Hell”, secuencia musical que la acompaña. De pronto la joven audiencia deja los saludos y los vitoreos y comienza a seguir una coreografía al ritmo de la música, como si se tratara de un ejercicio militar. Mientras esto ocurre, Pink abandona el auditorio acompañado de su escolta.

A partir de este punto hay una sucesión de tomas en las que esa especie de policía militar de Pink –conformada por *skinheads*– emprende una serie de actos violentos y vandálicos, los cuales abonan a esa atmósfera de discriminación y extremismo expresada en el discurso de Pink durante la escena previa: primero un guardia lanza a su perro de ataque contra un hombre que intenta huir de la amenaza (imagen 16); en un escenario distinto al auditorio se observa en lo alto de una colina a tres individuos que fueron ahorcados y aún cuelgan de un poste (imagen 17); un grupo de *skinheads* uniformados destruye un café y ataca a las personas que ahí se encuentran –lo que recuerda a la “noche de los cristales rotos” en la Alemania nazi de 1938–

isn't well, he stayed back at the hotel / And they sent us along as a surrogate band / We're gonna find out where you folks really stand”.

⁶⁵ *Id.* La traducción es propia, aquí el texto original de la canción en inglés: “*Are there any queers in the theater tonight? / Get them up against the wall! / There's one in the spotlight / he don't look right to me / Get him up against the wall! / That one looks Jewish! / And that one's a coon! / Who let all of this riff-raff into the room? / There's one smoking a joint / And another with spots! / If I had my way I'd have all of you shot!*”.

(imagen 18); un grupo de *skinheads* uniformados desaloja de su domicilio a una familia de inmigrantes (imagen 19); al final otro grupo de *skinheads* uniformados ataca a una pareja que estaba teniendo intimidad en el interior de un automóvil, él es golpeado y ella es ultrajada (imagen 20).

La violencia durante esta escena no puede ser más clara y directa. Aquí la juventud desempeña un papel fundamental, pues son justamente esos jóvenes con las cabezas rapadas y de ideas de derecha extrema los que llevan a cabo estos actos. En esta secuencia Roger Waters fue muy enfático al establecer en el guión quiénes debían ser específicamente las víctimas de esa violencia: un homosexual, el hombre atacado por un perro;⁶⁶ personas negras, las agredidas en el café;⁶⁷ una familia pakistaní, la desalojada de su domicilio,⁶⁸ y una pareja mixta, ella blanca y él negro, la atacada en el automóvil.⁶⁹ Incluso en una escena que quedó fuera de la versión final de la película Waters menciona camiones que están siendo cargados con personas, en su mayoría “negros de cabello largo” e hindúes.⁷⁰

Finalmente la escena 56 –última escena de la secuencia XII– funciona como conclusión de ese pasaje de extremismo y discriminación abordado en la película. En esencia la escena representa un mitin político encabezado por Pink y una marcha de su policía militar. Sin embargo, debido al montaje, podemos ver distintos hechos que ocurren de forma paralela a esa acción, donde se alternan tomas captadas en directo con segmentos de animación. De esta manera se nos presenta un contingente de *skinheads* uniformados que marcha sobre una calle suburbana, asustando a los vecinos mientras avanzan (imagen 21). Del mismo modo podemos ver otro contingente de *skinheads* que desciende de un camión y comienza a montar un podio con banderas y estandartes que ostentan el símbolo de los martillos cruzados de la opresión.

Una vez presto para participar en un mítin público, Pink sube al estrado y comienza a hablar a través de un megáfono (imagen 22). Todo esto ocurre durante la secuencia musical “Waiting for the Worms”, cuyos versos cumplen funciones narrativas y son pronunciados durante el discurso encabezado por

⁶⁶ Roger Waters, *The Wall*, guión cinematográfico, *op. cit.*, escena 92.

⁶⁷ *Ibid.*, escena 86.

⁶⁸ *Ibid.*, escena 87.

⁶⁹ *Ibid.*, escena 88.

⁷⁰ *Ibid.*, escena 89.

Pink. La canción es reveladora por sí misma. Comienza con una referencia al Pink perturbado y el muro mental que construyó para aislarse y protegerse del mundo exterior: “Sentado en un búnker aquí detrás de mi muro / Esperando a que los gusanos vengan / En perfecto aislamiento aquí detrás de mi muro / Esperando a que los gusanos vengan”.⁷¹ La canción en general y estos versos en particular cobran mayor relevancia si tomamos en cuenta que “[...] en los sueños los gusanos se interpretan como imágenes de intrusos indeseables, que vienen a arrebatarse o a carcomer una afección muy querida o que significan una situación material que se vuelve desastrosa”.⁷² En el mismo sentido Gerald Scarfe habla de los gusanos como símbolo de decadencia,⁷³ de tal suerte que en este caso particular funcionan como sinónimo de la policía militar de Pink en tanto que ésta, al marchar, trae consigo decadencia, terror y opresión, tal y como lo muestran los siguientes versos de la canción:

Esperando, para cortar la mala hierba / Esperando, para limpiar la ciudad / Esperando, para seguir a los gusanos / Esperando, para ponerse una camisa negra / Esperando, para podar las ramas débiles / Esperando, para romper sus ventanas / Y abrir sus puertas a patadas / Esperando, la solución final / Para fortalecer la tensión / Esperando, para seguir a los gusanos / Esperando, para abrir las duchas / Y encender los hornos / Esperando a los maricas y a los negros / Y a los rojos y a los judíos / Esperando, para seguir a los gusanos.⁷⁴

Estos versos, que pueden resultar agresivos y perturbadores por el grado de violencia que retratan, son una alusión clara a las prácticas de terror de los nazis, con las cuales perseguían y exterminaban a cualquier tipo de disidencia y a esas minorías a las que consideraban “inferiores”.

⁷¹ Roger Waters, “Waiting for the worms”, en *The Wall*, *op. cit.* La traducción es propia, aquí el texto original de la canción en inglés: “*Sitting in a bunker here behind my Wall / Waiting for the worms to come / In perfect isolation here behind my Wall / Waiting for the worms to come*”.

⁷² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986, pp. 546-547.

⁷³ Gerald Scarfe, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁴ Roger Waters, “Waiting for the worms”, *op. cit.* La traducción es propia, aquí el texto original de la canción en inglés: “*Waiting, to cut out the deadwood / Waiting, to clean up the city / Waiting, to follow the worms / Waiting, to put on a black shirt / Waiting, to weed out the weaklings / Waiting, to smash in their Windows / And kick in their doors / Waiting, for the final solution / To strengthen the strain / Waiting, to follow the worms / Waiting, to turn on the showers / And fire the ovens / Waiting, for the queers and the coons / And the reds and the jews / Waiting, to follow the worms*”.

La última parte de la secuencia musical tiene referencias que pueden ser asociadas al propio régimen de Margaret Thatcher, cuya tolerancia al racismo la llevó a impulsar políticas que impugnaban la inmigración, además de promover un nacionalismo exacerbado con el que buscó dar continuidad al pasado imperial británico (imagen 23), postura que se vio acrecentada por la victoria sobre Argentina en la Guerra de las Malvinas en 1982.⁷⁵ En este sentido los últimos versos de la canción apelan a esta idea como crítica al relacionarla con los gusanos de la decadencia: “¿Te gustaría ver a Bretaña / Dominar de nuevo, amigo mío? / Todo lo que tienes que hacer es seguir a los gusanos / ¿Te gustaría mandar a nuestros primos de color / A su casa, amigo mío? / Todo lo que tienes que hacer es seguir a los gusanos”.⁷⁶

Por último, la canción tiene partes que no son versos propiamente dichos, sino una especie de monólogo que en la escena es interpretado por Pink como parte de las consignas que dice a través del megáfono. Esas líneas no se escuchan con claridad, sin embargo parecen establecer una especie de itinerario, situación que termina por explicarse a través de las imágenes de la marcha de “los gusanos”. En este sentido, de acuerdo con Roger Waters, tanto la canción como la escena en la que se inserta son una alusión directa a una marcha de Brixton hacia Hyde Park –en Londres– por parte del Frente Nacional –NF por sus siglas en inglés–, una organización política británica conocida por su ideología de ultraderecha y sus vínculos con ciertas células de *skinheads* utilizadas como grupos de choque. Al respecto, en una entrevista en enero de 1981, Waters declaró: “Hice eso porque siento que hay suficiente gente en el mundo tan aislada y alienada que encuentra necesario unirse a ese tipo de organizaciones, e intentan dañar a otras personas tanto como realmente quisieran si alguna vez llegasen al poder”.⁷⁷

Como hemos visto los elementos de extremismo, totalitarismo, discriminación e intolerancia se concentran en la secuencia XII de la película.

⁷⁵ Cfr. Bill Schwarz, *op. cit.*, pp. 110 y 128-129. Véase también James E. Cronin y Terry G. Radke, *op. cit.*, pp. 198-199.

⁷⁶ Roger Waters, “Waiting for the worms”, *op. cit.* La traducción es propia, aquí el texto original de la canción en inglés: “*Would you like to see Britannia / Rule again, my friend? / All you have to do is follow the worms / Would you like to send our colored cousins / Home again, my friend? / All you need to do is follow the worms*”.

⁷⁷ Tommy Vance, “Audience apathy creates The Wall”, *Music Express*, Estados Unidos, Enero 1981, en Vernon Fitch (ed.), *Pink Floyd: The press reports (1966-1983)*, Canadá, Collector’s Guide Publishing, 2001, p. 272. La traducción es propia.

Ahí más que guiños o insinuaciones funcionan como reflexiones serias por parte de los autores sobre su propia circunstancia. Desde mediados de los años setenta esos ominosos vestigios del pasado se manifestaron con fuerza en Gran Bretaña, apropiados por una nueva generación de jóvenes que reflejaba un presente caótico, violento y difícil. En este sentido resulta muy interesante que la aparición de jóvenes *skinhead* en la película no se limita únicamente a la interpretación y representación que la primera generación de posguerra –en este caso encarnada por Waters, Scarfe y Parker– hizo de la generación siguiente, sino que en efecto se trataba de genuinos *skinheads* que en gran medida se representaron a sí mismos. De esta manera la película se convierte en un espacio virtual en el que conviven y se confrontan dos generaciones.

En una entrevista para la revista *Oui Magazine* en octubre de 1982⁷⁸ Alan Parker contó que en algún momento del rodaje de *Pink Floyd The Wall* tuvieron concentrados hasta seiscientos *skinheads* para la filmación de una escena, y que el equipo de producción comisionó a un pequeño grupo particularmente duro y fuerte como encargados de mantener el orden. En esa entrevista Parker destacó lo llamativo que le resultaba el comportamiento de esos jóvenes, especialmente en las escenas de enfrentamientos con la policía. A pesar de que ellos sabían que no se trataba de policías reales sino de dobles caracterizados como tal, las demostraciones de violencia por parte de estos jóvenes durante la filmación fueron más que genuinas. En este sentido las reflexiones de Parker sobre el choque intergeneracional son reveladoras por sí mismas:

Mi generación fue inundada con la promesa de la sociedad de consumo de los años sesenta. Pero cuando la economía británica fue incapaz de proveer todas esas cosas, la generación después de la mía se enfureció con el fracaso de algo con lo que habían crecido esperando. Así que mientras mi contexto de clase trabajadora me hizo inclinarme hacia la izquierda con una distintiva vena socialista, la generación más joven se rebeló contra el sueño socialista. ¿Y qué mejor manera de rebelarse que volverse de derecha? “The Wall” expresa mis miedos acerca de a dónde irá a parar esto, porque estos chicos parecen

⁷⁸ “Floyd’s filmic fantasmagoria”, *Oui Magazine*, Estados Unidos, octubre 1982, en Vernon Fitch (ed.), *op cit.*, pp. 291-292.

encontrar la respuesta en la destrucción. [Alguna vez] leí una frase que se quedó grabada en mi mente acerca de cómo los *punks* parecen verse a sí mismos. Un chico dijo: “Quiero que mi cabeza se vea como un puño apretado”. Eso da miedo. ¿Qué clase de sociedad ha cultivado esa mentalidad? Yo intenté mostrar un poco de esa enfermedad que ha tomado a los *punks* y *skinheads* de clase trabajadora que de hecho aparecen en “The Wall”, pero mientras filmábamos la película, me di cuenta que incluso las más horrorosas, disgustantes, imágenes que yo muestre pueden ser seductoras para cierto sector de la población, y eso es más aterrador aún.⁷⁹

En suma, a la luz del análisis que hemos presentado, podemos concluir que *Pink Floyd The Wall* es una película que muestra un diálogo transgeneracional en diversos sentidos. En primer lugar concentra una identidad generacional específica a partir del origen común de sus autores, las posturas de cada uno de ellos con respecto al contexto británico y cómo proyectaron esas ideas en sus áreas de colaboración dentro de todo el proyecto. En esa identidad generacional, más allá de las particularidades, intervienen fenómenos comunes a los tres como el haber vivido durante los años dorados del Estado de bienestar y el posterior detrimento de ese modelo, en medio de una etapa de crisis económica y social enmarcada por la reaparición de aquellos fantasmas de la IIGM que se creyeron como parte del pasado. En este sentido esa identidad cuestiona a la generación que le precedió en tanto que fue la responsable de plantear la promesa de un futuro de bienestar que resultó estar carente de fundamentos. En segundo término, ese diálogo transgeneracional al que nos hemos referido se da en la medida en que en la película conviven y se confrontan las dos primeras generaciones de posguerra, tanto en sentido discursivo como de las circunstancias internas de producción. Finalmente hay un tercer nivel en el que funciona ese diálogo, pues a pesar de que el mensaje de *The Wall* responde a su contexto original, es decir la Gran Bretaña de finales de los años setenta y principios de los ochenta, su vigencia es de tal magnitud que incluso hoy en día tiene impacto entre las generaciones más jóvenes.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 291. La traducción es propia.

Todo parece indicar que Roger Waters era muy consciente del potencial de *The Wall* en estos términos cuando, al hablar de la relación entre su generación y el concepto, declaró: “Yo creo que, en realidad, [el concepto de *The Wall*] debería funcionar para cualquier generación”.⁸⁰

⁸⁰ Tommy Vance, *op. cit.*, p. 267. La traducción es propia.

Conclusiones

Después de realizar una investigación en torno a *Pink Floyd The Wall* y ver la película de forma exhaustiva son muchas las ideas que quedan sobre la mesa. Para exponerlas de forma ordenada las hemos agrupado en tres apartados: en el primero exploraremos las escenas finales de la película para cerrar nuestro análisis formal y dar nuestros últimos comentarios sobre la misma; seguiremos con algunas observaciones sobre la vigencia de *The Wall*, y finalmente presentaremos algunas reflexiones finales en torno a la investigación y los alcances y las perspectivas de este trabajo.

El juicio

Pink Floyd The Wall es una de esas películas cuyo final deja más dudas que respuestas. El filme en sí mismo, con esa compleja narrativa que lo caracteriza, exige cierto compromiso por parte del espectador si es que éste desea seguir a cabalidad el hilo de la historia. Sólo así adquiere las herramientas necesarias para construir su interpretación general de la cinta tras ese final abierto que deja las conclusiones finales en sus manos.

El desenlace de la película se da en el curso de la secuencia XIII, conformada por las escenas 57 a 60. Ésta funciona, por un lado, como una representación del Pink “real” tal y como se encuentra después de los sucesos mostrados a lo largo del filme y, por otro, como un último acceso a su subconsciente mediante el uso de animaciones. Así, el inicio de la escena 57 marca el abrupto final de la escena 56 que, como hemos revisado en el capítulo III, constituye un pasaje que advierte sobre el extremismo y la intolerancia que se dejaban sentir en la Gran Bretaña de inicios de los ochenta. En los últimos segundos de esa escena hay un violento corte que da inicio a la escena 57, con un primerísimo primer plano de Pink mientras grita “¡basta!”. Después de otro corte hay silencio y mediante un lento plano secuencia se muestra un baño público en el que un guardia de seguridad hace sus necesidades y después se asea en los lavabos. En el proceso se escuchan algunos murmullos y finalmente el guardia se acerca al cubículo del que provienen. Mediante cortes que establecen la simultaneidad de la acción

descubrimos que es Pink quien murmura y que a estas alturas ha perdido la razón por completo. Sentado en el suelo y apoyado en el retrete murmura para sí los versos de la canción “Stop”, que funcionan como la secuencia musical que acompaña la escena a pesar de la ausencia de melodía. La canción y su representación visual en la película establecen una especie de despedida de Pink, con lo que parece ser su último ápice de cordura: “Quiero irme a casa / Quitarme el uniforme / Y dejar el show / Y estoy esperando en esta celda / Porque tengo que saber / ¿He sido culpable todo este tiempo?”.¹

Estas palabras reflejan los sentimientos de hartazgo, fatiga, duda y culpabilidad que embargan a Pink incluso dentro de su locura. Al mismo tiempo marcan el inicio de la secuencia musical “The Trial”, correspondiente a la escena 58, a su vez el último segmento de animación de la película. Esta escena representa un juicio contra Pink, presidido por un juez implacable con forma de trasero gigante, el cual surgió a partir de la metamorfosis de un gusano. De acuerdo con el fiscal Pink es acusado de haber sido sorprendido en flagrancia mostrando sentimientos “casi humanos”. Como testigos llaman en primer lugar a su antiguo maestro de escuela, a su esposa y finalmente a su madre. Todos ellos coinciden en la desagradable persona que es Pink, con la diferencia de que su madre intenta protegerlo a pesar de todo. Después de los testimonios el juez determina que las pruebas son irrefutables y que el acusado merece un castigo con todo el peso de la ley, condenándolo a derribar el muro que había construido para aislarse y protegerse. Asimismo externa que Pink le parece tan desagradable que le provoca ganas de defecar. Esto es por supuesto una metáfora, pues al hacerlo no expulsa materia fecal, sino esos recuerdos que tanto han atormentado a Pink. Así, mientras va concluyendo la secuencia musical y la escena, todavía con las animaciones como motivo principal, comienzan a sucederse rápidamente una serie de tomas repetidas de distintas escenas de la película, por momentos con una superposición de planos que resalta el dramatismo de la escena. A medida que el torrente de imágenes se detiene y la música se apaga, mediante un fundido encadenado,

¹ Roger Waters, “Stop”, en *The Wall*, Gran Bretaña, EMI Records, 1979. La traducción es propia, aquí el texto original de la canción en inglés: “*I want to go home / Take off this uniform / And leave the show / And I’m waiting in this cell / Because I have to know / Have I been guilty all this time?*”.

un inmenso muro de concreto va ocupando lentamente todo el campo visual de la pantalla.

La escena 59 inicia con ese muro cubriendo toda la pantalla, en medio de un silencio sepulcral. Esa tensa calma se prolonga por algunos segundos hasta que, de forma abrupta, el muro estalla en mil pedazos. La explosión se repite en las siguientes tomas desde diferentes encuadres, recurriendo al uso de la cámara lenta para reforzar el dramatismo de la acción. Por medio de un fundido encadenado la explosión comienza a difuminarse y en su lugar aparece una toma en exteriores con un plano general de una calle llena de escombros, en lo que parece ser el resultado de disturbios y enfrentamientos callejeros. Hay gente que camina entre los escombros, mientras algunos de ellos intentan apagar los restos de un incendio. Después de un corte hay una toma que se centra en la figura de tres niños pequeños que no deben rebasar los cinco años de edad, los cuales hacen su parte para limpiar los escombros. Entre ellos hay una niña negra que junta en una caja las botellas con leche que estaban esparcidas por el suelo, mientras los otros dos niños –ambos blancos– juntan piedras y escombros en un pequeño camión de carga de juguete. Finalmente uno de los niños encuentra una bomba molotov sin usarse y la inspecciona con curiosidad, y al darse cuenta del desagradable olor de su contenido lo vierte en el suelo. En ese instante la toma se congela y termina la película. “Outside The Wall”, la última secuencia musical inicia a la par de esta acción, pero se desarrolla plenamente en la escena 60, correspondiente a los créditos finales.

Ahora bien, ¿qué significa todo esto? Como ya adelantábamos algunas líneas atrás este final abierto, aparentemente sin relación con el resto de la historia que se narra, involucra una interpretación subjetiva por parte del espectador. Sin embargo, después del análisis que hemos realizado a lo largo de esta tesis, tenemos elementos para pensar que las últimas escenas de la película hacen referencia a los factores de identidad y confrontación generacionales que, según sostenemos, se encuentran en el filme a nivel de subtexto. En estos términos los niños de la escena 59 representan a la tercera generación de posguerra, una nueva generación que no ha sido engañada con una falsa promesa de bienestar ni corrompida por ideas extremistas. En este sentido esa nueva generación tiene el futuro en sus manos, y de ellos depende construirlo lejos de esas ideas y actitudes que tanto daño han causado en el

pasado reciente. Ésta idea se refuerza a partir de la propia construcción de la escena final y las ideas que evoca: convivencia interracial sin prejuicios derivada de la inocencia de la niñez; niños trabajando juntos por una causa en común, limpiando “las ruinas del pasado inmediato”; el neutralizar un artefacto de destrucción como rechazo a la violencia. En una entrevista,² al referirse al mensaje de *The Wall* y el público al que se dirigía, Roger Waters habla de su trascendencia independientemente de las generaciones. En el fondo de ese comentario y del propio mensaje de *The Wall* resuena una voz que grita “¡nunca más!”. Roger Waters sabía muy bien de lo que estaba hablando al perder a su padre a causa de la guerra, y en cierta forma advierte a las nuevas generaciones para que la historia no se repita.

La vigencia de *The Wall*

La época que enmarcó todo el proyecto de *The Wall* (1978-1982) fue también un periodo de ruptura al interior de Pink Floyd. Desde mediados de los años setenta Roger Waters se convirtió en el líder creativo de la agrupación, y hacia finales de la década esa posición se volvió exagerada y ocasionó fricciones entre los integrantes. Esos roces comenzaron a hacerse evidentes durante las grabaciones del álbum, en donde Richard Wright era constantemente recriminado por su falta de aportaciones al disco. Esto llevaría a su expulsión de la banda, aunque siguió tocando con la agrupación durante las presentaciones en vivo contratado como músico de sesión. Después de *Pink Floyd The Wall*, ahora como trio, Pink Floyd comenzó a trabajar en un nuevo álbum, *The Final Cut* (1983), que en sentido estricto fue una especie de epílogo de *The Wall* y por tanto puede entenderse como un proyecto personal de Roger Waters. La imposición de su visión creativa acarreó nuevas fricciones entre el resto de los integrantes y Waters terminó por abandonar la banda en 1985, enfrascándose en una serie de enfrentamientos legales por los derechos del nombre. Waters perdió el juicio en 1987 y David Gilmour y Nick Mason continuaron juntos bajo el nombre de Pink Floyd, uniéndoseles poco después Richard Wright.

² Tommy Vance, “Audience apathy creates The Wall”, *Music Express*, Estados Unidos, Enero 1981, en Vernon Fitch (ed.), *Pink Floyd: The press reports (1966-1983)*, Canadá, Collector’s Guide Publishing, 2001, p. 272.

Roger Waters y Pink Floyd siguieron carreras separadas y no volverían a tocar juntos –salvo por una efímera presentación en el año 2005 para el evento altruista Live 8–.³ En ese lapso Roger Waters trabajó en nuevos proyectos solistas, al tiempo que se iba haciendo más “político” en términos de las manifestaciones públicas de sus opiniones y críticas sobre distintos aspectos del mundo contemporáneo. En este sentido *The Wall* juega un papel importante porque es una obra a la que volvería en diversas ocasiones. La primera de ellas fue en julio de 1990, cuando organizó una nueva puesta en escena de *The Wall* en Berlín para celebrar la caída del muro ocurrida tan solo ocho meses antes.⁴ El nuevo show –aun más colosal que su versión previa– congregó a alrededor de medio millón de personas, pero más allá de la magnitud del evento la situación cobra relevancia si tomamos en consideración que el show fue montado en una franja de terreno cercana a la Puerta de Brandenburgo, justo en donde se extendía la “tierra de nadie” del Muro de Berlín. Esto tiene un significado simbólico profundo, pues el hecho de que cientos de miles de personas se reunieran en un espacio que meses atrás había estado vedado a causa de los conflictos de la Guerra Fría lo volvía un acto eminentemente político.

Pese a que la música y el mensaje de *The Wall* están cubiertos por un áurea muy pesimista y depresiva, el show de 1990 en Berlín dejó un pequeño espacio para la esperanza: el tema que originalmente cierra el álbum, “Outside The Wall”, fue sustituido por “The Tide Is Turning”⁵ en una clara sintonía con la atmósfera de cambio que se respiraba en Europa y en todo el mundo. El muro fue derribado, la Guerra Fría había terminado y la desintegración de la Unión Soviética era inminente. En efecto la marea estaba cambiando, pero aún era muy pronto para cantar victoria.

En años recientes, entre 2010 y 2012, Roger Waters emprendió una gira mundial en la que presentó una vez más *The Wall*. Los nuevos medios tecnológicos permitieron llevar este espectáculo a más de 20 países, incluidos algunos de América Latina –entre ellos México–. La nueva versión del show

³ Cfr. Gerald Scarfe, *The making of Pink Floyd The Wall*, pról. de Roger Waters, Estados Unidos, Da Capo Press, 2010, pp. 230-231.

⁴ Cfr. *Ibid.*, pp. 226-229.

⁵ Esta pieza fue compuesta por Roger Waters y forma parte de su segundo álbum en solitario, *Radio K.A.O.S.*, lanzado al mercado en 1987 por la disquera EMI.

mantenía la estructura y los recursos ya conocidos con algunas pequeñas modificaciones, sin embargo el mensaje antibélico que lo caracteriza cobró una fuerza nueva, revitalizada y actualizada a partir de guiños a problemáticas de actualidad como: la Guerra de Irak o la cuestión Palestina.⁶ Esta versión actualizada de *The Wall* resulta interesante por diversas razones. En primer lugar llama la atención precisamente la actualización de su mensaje, que originalmente fue creado a partir de la experiencia personal de Waters en torno a la IIGM, pero que respondía a las circunstancias de finales de los años setenta. Hacia finales de la primer década del siglo XXI quedaba claro que, a pesar de que las circunstancias habían cambiado, algunos problemas prevalecían: los muros que dividen a las personas y a las naciones existen todavía, provocando alienación y guerras. Durante los conciertos, además de las imágenes ya conocidas, se proyectaron escenas reales del momento en que soldados estadounidenses se reencontraban con sus familias al volver de Irak: *bring the boys back home*. Del mismo modo, en distintas secciones del show y, sobre todo, durante el intermedio del concierto, ya con el muro levantado en su totalidad, lentamente hasta cubrirlo por completo se proyectaron retratos de personas que perecieron a causa de la guerra y la violencia, dispuestos como ladrillos en una pared. Estas eran fotografías de seres queridos que algunos fans enviaron previamente en respuesta a la convocatoria que Waters lanzó para dicho fin, haciendo del muro una especie de memorial efímero que se levantaba noche tras noche durante la gira.⁷

En relación a las ideas que hemos abordado surge el que podría ser el aspecto más importante de esos shows: el factor de la memoria. Ante ello conviene recordar a Jacques Le Goff, quien argumenta que la memoria “[...] es un elemento esencial de lo que hoy se estila llamar la «identidad», individual o colectiva, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos y de las sociedades de hoy, en la fiebre y en la angustia”.⁸ En este sentido la memoria en los shows emergió en primera instancia del mensaje antibélico y la condena a las guerras del pasado –recordar para no repetir–,

⁶ Cfr. Gerald Scarfe, *op. cit.*, pp. 245-247.

⁷ Elysa Gardner, “Roger Waters gives ‘The Wall’ a new, ‘more political’ edge for tour”, en *USA Today* (versión electrónica): http://usatoday30.usatoday.com/life/music/news/2010-04-13-waters13_ST_N.htm [27-agosto-2015].

⁸ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, trad. Hugo F. Bauzá, España, Paidós, 1991, p. 181.

pero también del show en sí mismo y *The Wall* como el producto cultural que es. De esta manera *The Wall* se ha consolidado como un referente obligado del rock y la cultura juvenil, facilitando la formación de identidades y lazos de afinidad entre aquellos que comparten el gusto por el rock, por Pink Floyd y su música y que participan o han participado de la cultura juvenil. De esta manera los shows funcionaron como congregaciones rituales en las que, a través de la memoria, la identidad y la comunión, se rindió culto a un símbolo del rock y la cultura popular contemporánea.

Al hablar de la industria del ocio y la celebración de festivales y conciertos en los inicios del siglo XXI, Eric Hobsbawm considera que

desde el auge de las culturas juveniles, muchos festivales son celebraciones localizadas y organizadas por los amantes de un estilo musical determinado, como el *heavy metal*; de un instrumento, como la guitarra, o de la tecnología, como sucede con los festivales de música electrónica. Son la expresión de unas comunidades de intereses y predilecciones, fuertes al tiempo que universales, cuyos miembros disfrutan de verse la cara de vez en cuando. [Y continúa:] Se trata de un fenómeno especialmente importante en las artes ancladas en la cultura juvenil, como el rock. En estos casos, la experiencia consiste en gran medida en que los participantes compartan la expresión propia colectiva, y el aspecto interactivo del festival –dicho de otro modo, el toma y daca que se establece entre los artistas y el público de masas– resulta clave.⁹

Así los shows de *The Wall* de 2010-2012 funcionaron como un espacio de identidad en el que confluyeron miembros de distintas generaciones, vinculados entre sí por el ritual del concierto de rock y la memoria generada a partir de esa icónica obra, que al mismo tiempo es memoria por sí misma en cuanto registro y reflejo de una época. Como memoria mantiene lazos estrechos con el presente en dos principales sentidos: primero como un acceso al pasado desde el presente, el cual se hace posible gracias al propio soporte de la obra, es decir esos registros sonoros y visuales que pueden ser reproducidos al infinito a través de los reproductores caseros de música y películas, y; por otro lado, la resignificación y adaptación del mensaje que

⁹ Eric Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, trad. Cecilia Belza y Gonzalo García, México, Crítica, 2013, p. 48.

apareció en 1979 a las circunstancias del presente. Asimismo ese mensaje ha sido –y tal parece que seguirá siendo– apropiado por las distintas generaciones de jóvenes que han ido surgiendo, marcando así su trascendencia y garantizando su vigencia.

Alcances y perspectivas

Como en todo trabajo de investigación la realización de esta tesis se enfrentó a distintas dificultades y decisiones que poco a poco fueron definiendo el curso y el resultado final de este proyecto: desde la propia delimitación del tema, pasando por la búsqueda de fuentes, hasta la organización y presentación de los argumentos. Si bien hemos intentado hacer frente y resolver todas estas situaciones de la mejor manera posible, lo cierto es que éste no es un trabajo terminado en tanto que, como toda investigación, es susceptible de ser ampliado, actualizado, discutido, refutado, etc. En este sentido no es nuestra pretensión erigirlo como la verdad absoluta sobre *The Wall*, sino como un intento de entender y explicar esta obra como parte y reflejo de un contexto histórico concreto.

Asimismo, esperamos que sirva como una vía hacia la discusión académica que contribuya a ampliar el camino a través del cual, manifestaciones culturales como el rock sean cada vez más aceptadas como objeto de reflexión entre los académicos. Como hemos intentado demostrar con este trabajo es posible abordar con seriedad temas como el aquí expuesto si nos valemos de herramientas metodológicas adecuadas. Con esto tampoco queremos pecar de soberbia insinuando que la presente es una investigación pionera o que nunca nadie ha hecho algo parecido. Por el contrario, es bien sabido que en décadas recientes este tipo de investigaciones han recorrido un largo trecho en distintas universidades europeas y estadounidenses a través de los estudios culturales o los estudios de cultura visual. Sin embargo ésta es precisamente la razón por la cual resulta sorprendente que hasta ahora en México no se hayan extendido de forma amplia este tipo de análisis entre los historiadores, como sí ha ocurrido entre sociólogos y comunicólogos.

El rock es sin duda expresión de una época de profundos cambios sociales y culturales. En la medida en que las consecuencias de esos cambios llegan hasta nosotros, pareciera que la perspectiva histórica pierde claridad

ante la innegable cercanía temporal de los hechos. No obstante, en tanto que se trata de acontecimientos del pasado, aunque éste sea inmediato la reflexión histórica se vuelve necesaria para comprender el papel que juegan esas expresiones y esos cambios en el mundo de hoy. De esta manera, si se analizan con seriedad mediante postulados teórico-metodológicos sólidos, es posible revelar aspectos importantes de la cultura contemporánea a través de la historiografía del presente.

En lo que respecta a los problemas específicos planteados en este trabajo de investigación y las preguntas sobre las que descansan, consideramos que fueron resueltos satisfactoriamente. ¿Es posible hablar de una identidad generacional a partir de la película *Pink Floyd The Wall*? Sí, es posible. En este sentido, ¿en función de qué se construye esa identidad? Como hemos visto el argumento central de la película parte de la ficción desarrollada por Roger Waters, en gran medida basada en su propia vida y el fuerte impacto que tuvo la muerte de su padre durante la IIGM. Si bien Waters es el autor principal de la obra, su realización tal y como la conocemos fue posible gracias a la colaboración del artista visual Gerald Scarfe y del director Alan Parker, ambos compatriotas y contemporáneos a Waters. El hecho de que provinieran de un horizonte cultural compartido facilitó la empatía entre los tres y permitió la conformación de una especie de “fondo común” de referentes para la película, alimentado por la memoria y la experiencia de cada uno de los autores en torno al mismo contexto histórico. En otras palabras, la idea de una identidad generacional existe en *Pink Floyd The Wall* debido a la película por sí misma en cuanto producto cultural, creado por tres hombres de la misma nacionalidad y generación que vivieron el mismo proceso histórico. Esa identidad se construyó en función de ese pasado común a los tres, pero también de ese presente común, es decir la época de realización de la película.

Ahora bien, ¿cómo se refleja esa identidad en la película y en qué segmentos es posible localizarla? Estas preguntas difícilmente habrían sido resueltas con el mero hecho de ver la película. Su respuesta se derivó de las herramientas que provee el análisis cinematográfico, así como de la indagación de las circunstancias de producción mediante el análisis de aquellas fuentes que permiten ver esa parte del cine que no se muestra en la pantalla, como son las entrevistas, memorias escritas, prensa de la época o en el mismo guión de

la película. El minucioso desglose del filme en secuencias y escenas y el análisis detallado de las imágenes que se presentan en la pantalla nos permitieron entender la película más allá de su totalidad como obra, poniendo en perspectiva cada uno de los elementos que la conforman, revelando así indicios de su sentido, estructura narrativa e incluso de su realización.

Estos indicios sólo cobraron sentido cuando se confrontaron los elementos internos de la película con la expresión sociocultural latente y la intencionalidad de los autores, insinuadas en entrevistas o memorias escritas. Dicha confrontación nos permitió identificar esa identidad generacional que los autores reflejaron indirectamente en el filme y darle un sentido más amplio a las imágenes que se presentan en la pantalla. De esta manera determinamos que la película constituye una representación subjetiva de ese pasado común a los tres autores desde su presente de realización, con especial énfasis en el peso de la historia reciente y las consecuencias que ésta trajo consigo. Estos elementos se localizan en las escenas dedicadas a la IIGM, tanto de animaciones como las captadas en directo por la cámara. Del mismo modo la confrontación entre las imágenes, lo que dicen las fuentes y el contexto histórico que rodea a los autores y la película nos permitió establecer una relación más estrecha entre Roger Waters y *The Wall* con otros personajes y otras expresiones de la contracultura, el rock y la cultura juvenil de la década de 1960, pues Waters no fue el único niño británico que quedó huérfano de padre a causa de la guerra y *The Wall* no fue la única ópera rock adaptada al cine que trató el tema.¹⁰

Sin embargo esa identidad generacional no sólo se refleja en la representación subjetiva de ese pasado común, sino también en los guiños que la película hace a su presente en la época de realización. En este sentido el cambio generacional juega un papel muy importante, pues los autores definen a su generación en función de la percepción que tienen de la que les siguió. Así, la aparición en la película de jóvenes *skinhead* causando estragos, entregados a la violencia y enarbolando ideas extremistas dan cuenta de esta idea. Como se intentó demostrar en el capítulo III la irrupción de esa juventud violenta en la película no es producto de la casualidad, sino que responde a

¹⁰ Véase *supra*, “El padre ausente”, en capítulo II.

una serie de fenómenos y procesos sociales y culturales de los que los autores del filme eran muy conscientes, como dejan asentado los testimonios citados en su momento.

Pero entonces, ¿cuáles son esos fenómenos y procesos de la realidad que se ven expresados en la ficción planteada en *Pink Floyd The Wall*? Si nuestro análisis fuera una puesta en escena el escenario estaría montado sobre las décadas de crisis que iniciaron hacia 1973, con el marcado deterioro del modelo de bienestar que había estado vigente desde los tiempos del final de la IIGM. Ese modelo que se tradujo en un crecimiento y desarrollo económico constante –especialmente visible en países industrializados–, bajo el cual nació y vivió hasta la edad adulta la generación que abanderó la revolución cultural, el movimiento *hippie*, la contracultura, el rock y en términos generales todos esos cambios de paradigma en torno a la sociedad, la familia, las relaciones, la religión, etc. característicos del siglo XX. Como telón de fondo veríamos a la Gran Bretaña de finales de los años setenta y principios de los ochenta, precipitada hacia la derecha del espectro político en medio de la crisis, el descontento social, la violencia y la reaparición de viejos extremismos. Las protagonistas de la obra serían las dos primeras generaciones de posguerra: la primera interpretada esencialmente por el binomio Pink/Roger Waters –aunque con la participación de Gerald Scarfe y Alan Parker–; la segunda representada por los jóvenes *skinhead* que hacen una excelente interpretación de sí mismos. La sinopsis de nuestra obra quedaría de la siguiente manera: la primera generación de posguerra, ensimismada y abrumada por el peso de la historia reciente y la sombra que ésta aun proyecta, ve con decepción el presente que está viviendo, un presente muy distinto al que le habían prometido; sin embargo la irrupción de una nueva generación, lejos de representar una esperanza para el futuro, ensombrece más el panorama al acercarse a la violencia y a las ideologías que causaron tanto daño en el pasado reciente, marcando así un choque generacional y dibujando la posibilidad de un futuro peligroso.

En este punto es necesario reconocer que esta investigación no ha cubierto todos los frentes que supone estudiar una obra como *The Wall*. La agudeza con la que fue realizada hace de ella una obra muy compleja y rica en términos de contenido, de modo que las posibilidades que brinda en cuanto

a lecturas y análisis son muy amplias. Por esta razón hay algunos temas interesantes que quedaron en el tintero, como por ejemplo, hacia el interior de la película, el referente a aspectos formales como la actuación, o hacia el exterior de la cinta como la alienación y el capitalismo. En este sentido debemos recordar que *Pink Floyd The Wall* tiene referencias explícitas donde se critica la idea del consumismo, expresadas en el trastorno y las alucinaciones de Pink. En el mismo camino cabría realizar un análisis más detallado de *The Wall* en función del concepto de *industria cultural* desarrollado por Horkheimer y Adorno¹¹, pues no deja de resultar paradójico que a pesar de la postura tan crítica que caracteriza a la obra ésta se encuentra completamente inserta y fagocitada en el engranaje de la industria y el capitalismo, reproduciendo y formando parte de esos mecanismos a los que ataca. Partiendo de estas observaciones también se podría estudiar la figura del *rockstar* contemporáneo como una especie de líder de masas, el papel que desempeña en la sociedad –si es que desempeña algún papel– y su relación con fenómenos como el *stardom* y el *fandom* en el marco de la industria cultural y la cultura de masas contemporánea.

A pesar de los vacíos que representa el haber dejado fuera temas como los que acabamos de mencionar, consideramos que esta investigación cumple con sus objetivos esenciales al estudiar el fenómeno generacional en la Gran Bretaña de la posguerra. Del mismo modo nos ha servido como una pauta para continuar reflexionando sobre la relación entre el rock y el cine en términos de representación, cultura visual e historia del presente. Hasta donde sabemos aún hace falta una historia del rock a través del cine o una historia del cine sobre rock, ambas historias que están por escribirse.

¹¹ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994, pp. 165-212.

Anexo I. Relación de secuencias

La relación de secuencias es un instrumento metodológico que permite acceder a niveles de lectura más profundos de una película a partir de su desglose en los distintos elementos que la componen. Al mismo tiempo funciona como un marco de referencia, una especie de mapa que permite al investigador y al lector transitar libremente a través del filme sin perderse. Los factores más elementales con que debe contar una relación de secuencias son precisamente las secuencias y las escenas que conforman una película, de preferencia con especificaciones del minuto exacto de cada una en el tiempo total de la proyección así como una breve descripción de las acciones de cada escena. Sin embargo una relación de secuencias puede tener más o incluso menos datos en función del enfoque u objetivos del análisis o de la naturaleza de la película a analizar.

En este caso nuestra relación de secuencias contempla ocho elementos, expresados en ocho columnas: secuencia (número de secuencia en romanos); escena (número de escena en arabigos); minuto (minuto exacto del tiempo total de la proyección en que inicia cada escena); secuencia musical (pieza de la ópera rock que acompaña la o las escenas); acción (breve descripción de la acción que se desarrolla en la escena); número de tomas (por escena); tiempo narrativo (en que se desarrolla la escena), así como la equivalencia de cada escena en el guión cinematográfico. La forma de desglosar un filme depende de la propia lógica de la película en cuestión. Nuestra división en secuencias y escenas, por ejemplo, se desprendió por completo del ritmo y el lenguaje cinematográfico de la película, además de que las secuencias musicales brindan una pauta clara.

Finalmente, dado el uso de distintos tiempos narrativos en la película, la particular interacción entre ellos dentro del argumento, así como el uso de recursos visuales que distorsionan el espacio dramático, nuestra relación de secuencias cuenta con aclaraciones que especifican si el protagonista de la acción es la versión adulta o infantil de Pink, o si se incluyen elementos animados en la escena.

Secuencia	Escena	Minuto	Secuencia Musical	Acción	Número de Tomas	Tiempo Narrativo	Equivalencia de Escena en el Guión
I	1	0'14"	<i>The little boy that Santa Claus forgot</i> (by Vera Lynn) [música ambiental]	Al fondo de un largo corredor de hotel una mucama realiza tareas de limpieza.	1	Presente	1
	2	1'41"	-	Créditos iniciales.	-	-	2
	3	2'01"	<i>When the tigers broke free</i> (esta canción no forma parte del disco)	Un soldado pensativo enciende una lámpara de petróleo, fuma un cigarrillo y limpia su revólver.	4	Pasado	
	4	3'55"	-	En la lejanía un niño corre sobre un campo de rugby.	1	Pasado	3
	5	4'17"	<i>The little boy that Santa Claus forgot</i> (by Vera Lynn) [música ambiental]	Pink (adulto) ensimismado, sentado inmóvil en su cuarto de hotel.	1	Presente	4
	6	5'04"	-	En el pasillo la mucama se acerca a la puerta del cuarto de Pink (adulto).	2	Presente	5
	7	5'15"	-	Pink (adulto) continúa ensimismado, sentado frente al televisor // la mucama intenta entrar al cuarto // una gran puerta roja cerrada con cadenas parece ser forzada.	13	Presente	6
	8	5'53"	<i>In the flesh?</i>	Multitud de jóvenes corriendo fuera de control // escenas de combate de la IIGM.	38	Presente / Pasado	7 - 8
	9	6'31"		La policía reprime y arresta a algunos jóvenes // hay disturbios // toma de un soldado británico caído.	27	Presente / Pasado	9
	10	7'25"		En un escenario con estética fascista un cantante inicia el concierto // el público está conformado por jóvenes tranquilos y dóciles que observan con atención.	3	Presente / Futuro ¿?	11 - 12
	11	8'07"		Nuevas escenas de combate en donde un avión nazi ataca a soldados británicos.	29	Pasado	14 - 16
	12	8'39"		El soldado de la escena 3 entra en una fortificación, la cual explota tras un ataque de la aeronave nazi.	13	Pasado	17
II	13	9'09"		-	Una mujer toma una siesta en el jardín, en donde se puede ver una carreola.	1	Pasado
	14	9'39"	<i>The thin ice</i>	Calma después de la batalla, soldados británicos muertos y heridos.	19	Pasado	19
	15	11'11"		Una fila de soldados británicos se aleja caminando.	2	Pasado	-
	16	11'26"		Habitación de hotel vacía y desordenada // afuera Pink (adulto) flota boca arriba en la alberca del balcón.	2	Presente	20
	17	12'10"		Episodio psicótico de Pink (adulto) mientras flota en la alberca // imágenes del soldado de las escenas 3 y 12 (padre de Pink). [Superposición de planos para aumentar el efecto dramático]	33	Presente	
III	18	12'52"		<i>Another brick in the wall, part 1</i>	Pink (niño) juega con un avión en el interior de una iglesia mientras su madre reza por el esposo muerto // toma de una placa conmemorativa en honor de los soldados caídos en la batalla de Anzio, 1944 (IIGM).	12	Pasado
	19	14'04"	En un parque Pink (niño) se enfrenta a la ausencia de una figura paterna.		35	Pasado	21
IV	20	15'53"	-	Pink (niño) vuelve a casa, no hay nadie y se prepara un pan con mermelada.	6	Pasado	22
	21	17'00"	<i>When the tigers broke free</i> (esta canción no forma parte del disco)	Pink (niño) entra al cuarto de su madre, revisa algunos cajones y encuentra una carta y las pertenencias de su padre difunto.	9	Pasado	
	22	18'29"	-	Frente al espejo Pink (niño) se prueba el viejo uniforme de papá.	5	Pasado	

Secuencia	Escena	Minuto	Secuencia Musical	Acción	Número de Tomas	Tiempo Narrativo	Equivalencia de Escena en el Guión
V	23	19'00"	-	Pink (bebé) llora dentro de una carreta mientras su madre duerme en el jardín // un gato acecha a una paloma.	7	Pasado	-
	24	19'17"	<i>Goodbye blue sky</i>	<u>Animación:</u> al volar, la paloma explota y se transforma en un águila de apariencia fascistoide que sobrevuela la tierra para luego hacerla // en su vuelo deja tras de sí un inmeso "espectro" de guerra.	8	¿ ?	10, 13
	25	20'08"		<u>Animación:</u> perros humanoides (con cabezas que parecen máscaras de gas) corren buscando refugio.	2	¿ ?	
	26	20'16"		<u>Animación:</u> en el cielo vuelan aviones que se convierten en cruces // en la ciudad devastada un esqueleto vestido como soldado cae al suelo // la bandera británica (<i>union jack</i>) se desmorona y en su lugar queda una "cruz sangrante" // el "águila teutónica" se incendia y se convierte en ruinas // en la ciudad devastada el soldado-esqueleto se levanta y aparecen otros como él // de las ruinas emerge una paloma blanca que al volar cerca de los soldados-esqueleto éstos se transforman en cruces, semejando un cementerio // la sangre de la "cruz sangrante" corre por el suelo y se esconde por la alcantarilla. [La cruz es el elemento que marca la unidad de esta escena]	9	¿ ?	
VI	27	21'14"	-	Junto con dos amiguitos Pink (niño) se acerca a las vías del tren, a la entrada de un túnel, para "jugar" con las viejas balas papá // mientras el tren se acerca peligrosamente Pink (niño) pone una bala sobre el riel // al pasar el tren Pink (niño) logra replegarse hacia la pared pero la explosión de la bala le provoca una serie de "alucinaciones". [En los últimos segundos de la escena comienzan los primeros acordes de <i>The happiest days of our lives</i> , que se desarrolla plenamente en la escena 28]	40	Pasado	
	28	23'05"	<i>The happiest days of our lives</i>	Al sonar la chicharra los maestros vuelven a sus clases // en el salón de clases Pink (niño) es ridiculizado por el maestro // durante la cena, en el interior de su hogar, el maestro es reprendido por su esposa // tomas del maestro golpeando a los niños.	32	Pasado	26, 29
	29	24'44"	<i>Another brick in the wall, part 2</i>	La escuela se ha convertido en una especie de fábrica, en donde los niños son "procesados" por la maquinaria // los niños marchan en fila a lo largo de los pasillos de la "escuela-fábrica" // en distintas situaciones niños corean los versos de la canción // niños "procesados" por una moladora de carne gigante // los niños se rebelan y destruyen la "escuela-fábrica" // Pink (niño) reacciona de su ensoñación.	93	Pasado ¿?	25, 27 - 28
VII	30	28'09"	<i>Mother</i> (versión alternativa respecto al disco)	De vuelta al cuarto de hotel, en medio de una atmósfera depresiva, Pink (adulto) llama por teléfono sin obtener respuesta // [a partir de este punto una serie de recuerdos comienzan a pasar por su mente, los cuales se extienden hasta la escena 34] // Pink (adulto) besando a su esposa // Pink (niño) abrazando a su madre // Pink (niño) esperando ser llamado por el director de la escuela.	10	Presente / Pasado	30 - 31
	31	29'50"		Pink (niño) espía a su vecina mientras ésta se desviste // Pink (adulto) ve un partido de fútbol en la tv al tiempo que su esposa entra al cuarto e intenta seducirlo, sin embargo es ignorada.	23	Presente / Pasado	-
	32	30'56"		Pink (niño) luce enfermo y es atendido por un médico en su propia casa, la fiebre le hace "sentir" miedo y busca refugio con su madre // en medio de la noche Pink (adulto) es rechazado por su esposa que duerme // en una especie de "recuerdo-alucinación" Pink (niño) ve a su madre durmiendo con un cadáver.	21	Presente / Pasado	32, 34 - 35
	33	32'13"		Pink (adulto) contrayendo matrimonio // Pink (adulto) sentado frente al piano, su esposa entra al cuarto e intenta hablarle pero éste la ignora.	14	Presente / Pasado	-
	34	33'18"		Pink (adulto) camina sobre el pasillo de un aeropuerto a lado de un hombre que le habla // esposa de Pink con apariencia alterada // tomas de Pink (adulto) en su cuarto de hotel usando el teléfono // la esposa de Pink es cortejada por un activista a favor del desarme nuclear // Pink (niño) invita a bailar a una jovencita // desde E. U., en un teléfono de monedas ubicado en un pasillo desolado y oscuro, Pink (adulto) llama a su esposa en Inglaterra al tiempo que ella duerme desnuda con el activista.	34	Presente / Pasado	37 - 38, 40

Secuencia	Escena	Minuto	Secuencia Musical	Acción	Número de Tomas	Tiempo Narrativo	Equivalencia de Escena en el Guión
VIII	35	36'36''	<i>Empty spaces</i> (versión alternativa respecto al disco)	<u>Animación:</u> sobre un fondo negro dos flores surrealistas (una rosa y un lirio) se cortejan mutuamente, hacen el amor y luego luchan de forma sangrienta // mientras comienza a revelarse un paisaje abierto y sombrío las flores se fusionan entre sí y se transforman en un pterodáctilo que se aleja volando, al tiempo que un largo muro compuesto de edificios se acerca desde el horizonte.	2	¿ ?	41
	36	38'18''		<u>Animación:</u> un muro colosal, construido con bienes de consumo (automóviles, motocicletas, electrodomésticos, etc.) como parte de sus ladrillos, se extiende a través de un horizonte siniestro, al tiempo que un inmenso "mar de rostros" comienza a cubrir el panorama entero.	1	¿ ?	41
	37	38'40''	<i>What shall we do now?</i> (esta canción no forma parte del disco)	<u>Animación:</u> un muro inmenso comienza a avanzar a una velocidad vertiginosa, destruyendo y transformando todo lo que encuentra a su paso // un rostro que grita emerge del muro // una flor se transforma en alambre de púas // un bebé se transforma en una especie de policía fascistoide y golpea en la cabeza a un "semi-cadaver" // una iglesia es destruida al pasar el muro y de los escombros emerge una especie de edificación de luz // un muñeco humanoide comienza a transformarse en una sucesión de figuras irregulares, hasta cobrar la forma de una ametralladora, una jeringa, un bajo eléctrico y un automóvil deportivo // de las entrañas de la tierra emerge un martillo inmenso.	17	¿ ?	41
	38	39'48''	-	Un hombre negro rompe la vitrina de un aparador con un martillo y un grupo de personas roban los electrodomésticos que se exhibían // la policía aparece inmediatamente y los arresta // en la confusión del arresto dos señoras mayores roban impunemente los electrodomésticos que quedaban en el aparador.	25	Presente	-
IX	39	40'24''	<i>Young lust</i>	Un conjunto de <i>groupies</i> ingresa al área de <i>backstage</i> de un auditorio en medio de un ambiente de fiesta // para lograr ingresar a las zonas más exclusivas del <i>backstage</i> las muchachas hacen favores sexuales a guardias de seguridad y a miembros del <i>staff</i> // una de las <i>groupies</i> logra colarse hasta el cuarto donde está Pink (adulto), la estrella de rock.	57	Presente	42 - 43
	40	43'31''	<i>One of my turns</i>	En el cuarto Pink (adulto) se sienta frente a la tv, ignorando a la <i>groupie</i> que intenta captar su atención y seducirlo // repentinamente Pink (adulto) se pone furioso y comienza a destrozar todo cuanto hay en el cuarto de hotel haciendo que la <i>groupie</i> huya aterrizada, lanza una tv por la ventana y corta su mano al apoyarse en los vidrios rotos.	94	Presente	44
	41	48'22''	<i>Don't leave me now</i>	El cuarto de hotel se convirtió en un caos después del ataque de ira de Pink (adulto) // éste flota boca arriba en la alberca mientras el agua se torna roja por la sangre de su mano, al tiempo que comienza a imaginar la infidelidad de su esposa // de vuelta en el cuarto Pink (adulto) yace en una silla, inmóvil y ensimismado, mientras la sangre de su mano sigue escurriendo // Pink (adulto) comienza a perder la razón y a alucinar: de pronto está en un amplio cuarto que no es el que acaba de destruir y su esposa aparece como una sombra, se convierte en una mantis religiosa de estilo surrealista y lo ataca, al tiempo que las imágenes de la infidelidad comienzan a invadirlo de nuevo. [Interacción entre elementos reales y animados; superposición de planos para aumentar el efecto dramático]	31	Presente / Pasado	46 - 49
	42	51'24''	<i>Another brick in the wall, part 3</i>	En un nuevo episodio de histeria Pink (adulto) destruye una tv con una guitarra eléctrica // una serie de imágenes comienzan a pasar por la cabeza de Pink (adulto), algunas de ellas repetidas de secuencias anteriores: recuerdos de él y su esposa (secuencia VII); escenas de combate de la IIGM y de un cantante de apariencia fascista (secuencia I); escenas de revueltas y enfrentamientos entre <i>skinheads</i> y la policía; escenas de Pink (niño) (secuencias III y VII) // finalmente la toma de un inmenso muro de concreto cubre todo el campo visual de la pantalla. [Superposición de planos para aumentar el efecto dramático]	75	Presente / Pasado	50 - 52
	43	52'45''	<i>Goodbye cruel world</i>	Pink (adulto) ensimismado, sentado inmóvil en su cuarto de hotel // un inmenso muro de concreto cubre todo el campo visual de la pantalla // desde la lejanía un niño corre sobre un campo de rugby hacia el primer plano de la pantalla, al llegar descubrimos que se trata de Pink (niño).	7	Presente / Pasado	52

Secuencia	Escena	Minuto	Secuencia Musical	Acción	Número de Tomas	Tiempo Narrativo	Equivalencia de Escena en el Guión
X	44	53'46"	<i>Is there anybody out there?</i>	En medio de una atmósfera onírica, Pink (adulto) parece luchar contra el inmenso muro de concreto que apareció en las escenas 42 y 43, como si tratara de escalarlo o destruirlo con sus puños.	12	Presente	55
	45	55'04"		En el cuarto de hotel Pink (adulto) se ha encargado de ordenar obsesivamente todos los restos de los objetos que destruyó durante su ataque de ira (escena 40), formando una especie de altar.	14	Presente	56
	46	56'06"		En el baño Pink (adulto) rasura los bellos de su cuerpo, comenzando por el bello facial, después el pecho y finalmente las cejas, cortando su piel y derramando gotas de sangre en el proceso.	21	Presente	57
XI	47	57'35"	<i>Nobody home</i>	Pink (adulto) mira la tv como un autómatas y cambia los canales de forma agresiva, sin encontrar uno que lo satisfaga del todo [nosotros podemos ver lo que él ve].	26	Presente	58, 62
	48	59'12"		Pink (adulto) continua viendo la tv sentado en su silla [nosotros podemos ver lo que él ve], pero ya no se encuentra en su cuarto de hotel, sino en pleno campo al aire libre, en un paisaje surreal donde destaca la vegetación y martillos enterrados en el suelo con alambres de púas a su alrededor // de pronto Pink (adulto) se transforma en su homólogo niño y camina por los alrededores, revelándonos que se trata de un campo de batalla en calma, para finalmente introducirse en una trinchera.	11	Presente / Pasado ¿?	59, 62
	49	1.00'40"	-	[En los primeros segundos de la escena concluye <i>Nobody home</i>]. Pink (niño) se encuentra en lo que parece ser un hospital psiquiátrico envuelto en una atmósfera siniestra, cruza un amplio dormitorio y entra en una habitación donde descubre a Pink (adulto) totalmente loco, por lo que se asusta y sale corriendo.	10	Pasado / Presente ¿?	61
	50	1.01'59"	-	Desde la lejanía Pink (niño) corre sobre un campo de rugby // Pink (niño) camina entre las trincheras del campo de batalla, donde encuentra una multitud de cadáveres de soldados británicos // en el paisaje surreal Pink (niño) y Pink (adulto) se encuentran frente a frente mientras el segundo ve la tv [nosotros podemos ver lo que él ve], por lo que el primero le da la espalda y lo deja.	13	Pasado / Presente ¿?	60, 62
	51	1.03'07"	<i>Vera</i>	Pink (niño) está en el andén de una estación de tren, acompañado de una multitud que espera alegre a los soldados británicos que vuelven de la IIGM // el tren llega y los soldados bajan para encontrarse con sus familias, sin embargo Pink (niño) parece ser el único que no encuentra a la persona que busca.	24	Pasado ¿?	63
	52	1.04'36"	<i>Bring the boys back home</i>	Una banda de guerra aparece en la estación y comienza a tocar <i>Bring the boys back home</i> , al tiempo que todas las personas en el andén cantan la canción // fuera de combate los soldados en el campo de batalla también cantan la canción // mientras sigue la melodía los soldados se alejan en calma del campo de batalla // de pronto la estación está desierta, únicamente con la silla y la tv de Pink (adulto), Pink (niño) se acerca y toma asiento.	30	Pasado / Presente ¿?	64
	53	1.05'58"	<i>Comfortably numb</i>	Pink (adulto) yace inconsciente en su silla, al interior de su cuarto de hotel, mientras que miembros del <i>staff</i> entran e intentan reanimarlo // desde la lejanía Pink (niño) corre sobre un campo de rugby y al llegar al primer plano de la pantalla recoge una rata moribunda, la lleva a casa para cuidarla pero su madre reacciona con repulsión, así que la lleva fuera a un lugar seguro para ponerla a salvo // en ciertos segmentos de la escena se repiten algunas tomas de la escena 32, donde se muestra a Pink (niño) enfermo // en el cuarto de hotel Pink (adulto) es reanimado mediante una inyección, reacciona parcialmente pero comienza a tener alucinaciones // Pink (niño) vuelve al lugar donde resguardó a la rata para descubrir que ésta ha muerto, por lo que tira su cuerpo al río // mientras Pink (adulto) recobra el sentido los miembros del <i>staff</i> lo cambian de ropa y lo llevan en brazos a donde debería dar su concierto, sin embargo sus alucinaciones se tornan cada vez más agresivas // finalmente lo suben a un automóvil donde poco a poco las alucinaciones comienzan a cesar, sin embargo ya no es el Pink (adulto) que conocemos, pues se ha convertido en una especie de dictador con uniforme y símbolos fascistoideas.	150	Presente / Pasado ¿?	65 - 75, 77 - 81

Secuencia	Escena	Minuto	Secuencia Musical	Acción	Número de Tomas	Tiempo Narrativo	Equivalencia de Escena en el Guión
XII	54	1.12'38"	<i>In the flesh</i> (versión alternativa respecto al disco)	Pink (adulto), en su nueva actitud y apariencia de "dictador fascista", camina por un largo corredor acompañado de una escolta que viste de la misma forma que él // Pink (adulto) entra a un gran salón, y como si fuera un mitin político la gente lo recibe con aplausos y buscan estrechar su mano // una multitud de gente recibe con vitoreos a Pink (adulto), quien acaba de ingresar al escenario de un auditorio decorado con parafernalia fascistoide, en donde resalta un símbolo compuesto por dos martillos cruzados // en el escenario una banda de guerra toca <i>In the flesh</i> y Pink (adulto) pronuncia los versos de la canción como si fuera un discurso dirigido a la multitud, al tiempo que los guardias comienzan a reprimir y arrestar a algunos miembros de la audiencia // finalmente la audiencia estalla en aplausos y vitoreos y dirigen a Pink (adulto) un saludo estilo fascista que simula el símbolo de los martillos cruzados.	88	Presente ¿?	82 - 85, 90
	55	1.16'28"	<i>Run like hell</i>	El saludo de los martillos, los vitoreos y los aplausos continúan mientras inician los primeros acordes de <i>Run like hell</i> // la audiencia entera sigue una coreografía al ritmo de la canción // Pink (adulto) y su escolta abandonan el auditorio por el mismo corredor por el que llegaron // a partir de este punto se desarrollan una serie de actos violentos y vandálicos perpetrados por la "policía militar" de Pink (adulto): un hombre es atacado por un perro entrenado; en lo alto de una colina cuelgan tres cadáveres; un grupo de uniformados destruye un restaurante y ataca a las personas que ahí se encuentran; un grupo de uniformados desaloja a una familia de su vivienda; en el interior de un automóvil una pareja es atacada por un grupo de uniformados, la mujer es ultrajada y el hombre golpeado.	90	Presente / Futuro ¿?	86 - 88, 91 - 92
	56	1.18'54"	<i>Waiting for the worms</i>	Un contingente de la "policía militar" marcha por la calle con banderas e insignias de los martillos cruzados, asustando a los vecinos mientras avanzan // otro contingente desciende de un camión y monta un podio decorado con banderas que ostentan el símbolo de los martillos cruzados, Pink (adulto) sube al estrado y comienza a hablar a través de un megáfono // conforme se desarrollan las dos acciones principales de la escena se van intercalando una serie de tomas rápidas, algunas de ellas repetidas de escenas anteriores: un muñeco humanoide es aplastado por una multitud de jóvenes que corre fuera de control; la policía local y la "policía militar" reprimen civiles; un bebé se transforma en un "policía militar" y golpea en la cabeza a un "semi-cadaver" (escena 37) [animación]; <i>skinheads</i> se enfrentan con la policía; gusanos en la tierra (escena 53); una especie de perro arranca un trozo de carne de un anzuelo, luego es devorado por un "monstruo" antropomorfo [animación]; un rostro que grita emerge del muro (escena 37) [animación]; de las entrañas de la tierra emerge un martillo inmenso (escena 37) [animación]; martillos marchan por la calle [animación]; primeros planos del rostro de Pink (adulto) gritando. [Alternancia entre imágenes reales y animaciones]	83	Presente / Futuro ¿?	95 - 98

Secuencia	Escena	Minuto	Secuencia Musical	Acción	Número de Tomas	Tiempo Narrativo	Equivalencia de Escena en el Guión
XIII	57	1.21'24"	<i>Stop</i> (versión alternativa respecto al disco)	En el interior de un baño público un guardia de seguridad común y corriente orina y se asea, mientras que en uno de los gabinetes Pink (adulto), ya no como "dictador", permanece sentado en el suelo a un lado del retrete, leyendo una libreta y murmurando los versos de la canción <i>Stop</i> . Al escuchar los murmullos el guardia se acerca para investigar y abre la puerta del gabinete.	7	Presente	99
	58	1.24'02"	<i>The trial</i>	<u>Animación</u> : un muñeco humanoide (que representa a Pink) permanece ante un inmenso muro y es custodiado por una guardia de martillos // en un escenario dos personajes conversan mientras el fiscal se prepara para presentar al acusado ante el juez, al tiempo que gusanos comienzan a formar una estructura que parece un estrado, de la cual emerge un gusano gigante que usa una peluca de juez // el fiscal entra en acción, presenta al acusado ante el juez y comienza a llamar a los testigos // el primero en testificar es el maestro de escuela, quien aparece como una marioneta controlada por su esposa // el acusado (Pink) parece vulnerable y queda suspendido en el aire, transformándose alternativamente de una hoja de árbol al muñeco humanoide // la esposa de Pink, el segundo testigo, aparece en escena como una serpiente que se transforma en un escorpión y finalmente en una mantis religiosa que despidе fuego de la cabeza // el muro expulsa un avión que se transforma en la madre de Pink, la última testigo // el acusado (Pink) continúa flotando en el aire con apariencia de vulnerabilidad, hasta que el cielo comienza a romperse y aquel se pierde en la oscuridad // el "gusano-juez" se transforma en un trasero gigante con las piernas al revés, comienza a deliverar y establece la sentencia: derribar el muro // distintas tomas que conforman las escenas de toda la película comienzan a sucederse y/o superponerse rápidamente, mientras un inmenso muro de concreto ocupa lentamente todo el campo visual de la pantalla [superposición de planos para aumentar el efecto dramático; alternancia entre animaciones e imágenes reales].	123	Presente ¿?	100 - 105
	59	1.29'25"	-	Un inmenso muro de concreto ocupa todo el campo visual de la pantalla y después de algunos segundos estalla en mil pedazos // en una calle tres niños pequeños juegan entre los escombros resultantes de un motín, uno de ellos encuentra una bomba molotov y vacía su contenido. [Hacia la mitad de la escena comienza a sonar <i>Outside the wall</i> , que se desarrolla plenamente en los créditos finales]	21	Presente	106
	60	1.31'46"	<i>Outside the wall</i>	Créditos finales.	-	-	107

Anexo II. Imágenes

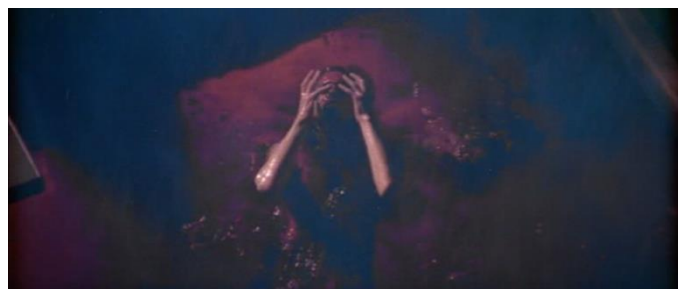
Dentro del cuerpo del texto de la tesis los llamados a imágenes se encuentran entre paréntesis. En ocasiones dentro del mismo paréntesis habrá referencias a escenas que, por su parte, se pueden consultar en la relación de secuencias del anexo I. Las imágenes que se encuentran a continuación están agrupadas por capítulos y numeradas de acuerdo al orden en que fueron mencionadas en el texto, reiniciando la numeración en cada capítulo. Después de la descripción de cada imagen, entre paréntesis, hay un código que corresponde al momento exacto del que fueron extraídos los fotogramas de la película, en función de la clave establecida en la relación de secuencias. De esta manera el número romano corresponde a la secuencia, el arábigo a la escena y el último grupo de números al minuto exacto dentro del tiempo total de proyección.

I. *Pink Floyd The Wall...* ladrillo por ladrillo

1. Dos versiones temporales de Pink conviven en el mismo espacio dramático (XI-49 - 1.01"46").



2. Yuxtaposición de diferentes planos de Pink en una alberca para resaltar la sensación de demencia (II-17 - 12"21").



3. Interacción entre elementos reales captados por la cámara y elementos animados como recurso para materializar en la pantalla los contenidos mentales del personaje (IX-41 - 50"44").



II. Fantasmas de la Segunda Guerra Mundial: el padre ausente y la promesa vacía

1. Águila del Tercer Reich (V-24 - 19'33").



2. El Puente de la Torre de Londres bajo el cielo gris (V-24 - 19'59").



3. Bombarderos sobre Londres (V-26 - 20'19").



4. La bandera del Reino Unido comienza a desintegrarse (V-26 - 20'30").



5 y 6. *El coloso* atribuido a Francisco de Goya y Lucientes y “el señor de la guerra” en la película (V-24 - 20'03"). Nótese la semejanza en los planos, la composición y la gama cromática de ambas imágenes.



7. Pink convertido en dictador (XII-54 - 1.16'17").



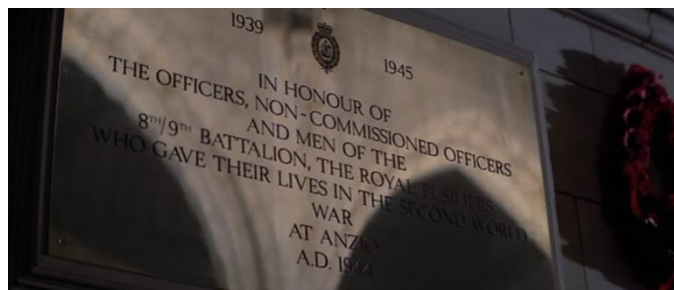
8. Banderas con el emblema de los martillos cruzados (XII-54 - 1.13'24").



9. Pink saludando a sus "súbditos" (XII-54 - 1.14'06").



10. Placa conmemorativa en honor a los soldados caídos en la Batalla de Anzio de 1944 durante la IIGM (III-18 - 14'03").

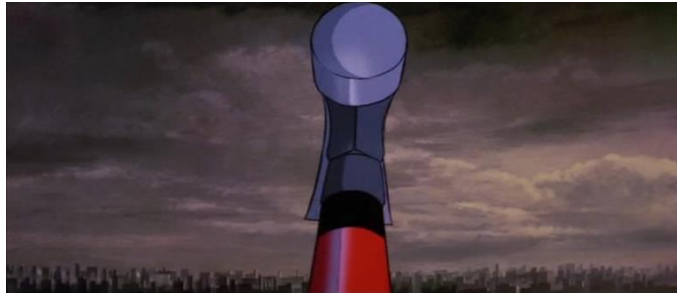


11. Momento en el que Pink recuerda a su padre mientras se prueba su viejo uniforme (IV-22 - 18'36").



III. El fin del sueño: la Gran Bretaña de posguerra

1. Martillo animado (VIII-37 - 39'49").



2. Un hombre negro rompe el aparador de una tienda de electrodomésticos con un martillo (VIII-38 - 39'50").



3 y 4. Syd Barrett en los estudios Abbey Road el 5 de junio de 1975 y Pink después de rasurar todo su bello facial (X-46 - 57'36").



5. Pink mira la televisión completamente trastornado, en medio de un paisaje surreal producto de sus alucinaciones (XI-48 - 59'28").



6. Nigger, la mascota del comandante Guy Gibson en la película *The Dam Busters*, citada en *Pink Floyd The Wall* cuando Pink mira la TV en medio de su locura (XI-48 - 59'37").



7. Mientras Pink continúa viendo la TV nosotros podemos ver lo que él ve, en este caso otra cita de *The Dam Busters* en donde Guy Gibson recibe la noticia de la muerte de su perro Nigger (XI-50 - 1.02'48").



8 y 9. Enfrentamientos entre *skinheads* y la policía, aparentemente alucinaciones de Pink (IX-42 - 52'07" y IX-42 - 51'51").





10. Pink yace inconsciente en su cuarto de hotel, sentado frente al televisor (XI-53 - 1.06'02").



11. Mientras alucina Pink es llevado hasta su limosina por miembros de su equipo (XI-53 - 1.11'46").



12. Pink convertido en una especie de dictador de apariencia fascista (XI-53 - 1.12'36").



13. Al llegar al lugar del concierto, en su nueva actitud de dictador, Pink es escoltado por un grupo de jóvenes *skinhead* que visten igual que él (XII-54 - 1.12'48").



14. Vista panorámica del auditorio en el que Pink dará su concierto, adornado con parafernalia fascistoide entre la que sobresale la insignia de los martillos cruzados de la opresión (XII-54 - 1.13'34").



15. La multitud eufórica saluda a Pink con los brazos hacia el frente en forma de X, emulando el emblema de los martillos de la opresión (XII-55 - 1.16'36").



16. Un hombre intenta huir de un guardia y su perro (XII-55 - 1.17'16").



17. Tres cadáveres cuelgan de un poste en lo alto de una colina (XII-55 - 1.17'41").



18. Un grupo de *skinheads* uniformados destruye un café y ataca a las personas que ahí se encuentran (XII-55 - 1.17'54").



19. Un grupo de *skinheads* uniformados desaloja de su domicilio a una familia de inmigrantes (XII-55 - 1.18'03").



20. Un grupo de *skinheads* uniformados ataca a una pareja que estaba teniendo relaciones en el interior de un automóvil, él es golpeado y ella es ultrajada (XII-55 - 1.18'26").



21. Jóvenes *skinhead* de la policía militar de Pink marchan sobre una calle suburbana, asustando a los vecinos mientras avanzan (XII-56 - 1.19'39").



22. Pink encabeza un mitin político en una calle suburbana mientras lo escolta su policía militar, conformada por jóvenes *skinhead* (XII-56 - 1.19'26").



23. Propaganda distribuida por la policía militar de Pink durante el mitin (XII-56 - 1.19'53").



Anexo III. Líricas de *Pink Floyd The Wall*

En este anexo se reproducen íntegramente –en su idioma original– todas las letras de las canciones que conforman la película *Pink Floyd The Wall*. Es importante señalar que, si bien la cinta está enteramente basada en la ópera rock *The Wall*, en el proceso de adaptarla al cine algunas de las piezas musicales que la conforman sufrieron ciertas modificaciones, ya sea en la lírica o en la melodía. Del mismo modo se incluyeron dos piezas musicales que no formaban parte del álbum original. Estas decisiones respondieron a la búsqueda de una narrativa cinematográfica más clara en función de la historia que se quería mostrar en la pantalla.

Las piezas musicales que hayan sufrido modificaciones serán señaladas con un asterisco (*), y aquellas que no forman parte de la ópera rock original con dos asteriscos (**). Este anexo sólo incluye las transcripciones de las letras. El análisis y los comentarios de las mismas se presentan dentro del cuerpo del texto de la tesis según se van desarrollando los argumentos. Las canciones son citadas de acuerdo a su orden de aparición en la película.

When The Tigers Broke Free^{1}**

It was just before dawn
One miserable morning in black '44
When the forward commander was told to sit tight
When he asked that his men be withdrawn
And the Generals gave thanks as the other ranks
Held back the enemy tanks for a while
And the Anzio Bridgehead was held for the price
Of a few hundred ordinary lives
And kind old King George sent Mother a note
When he heard that father was gone
It was, I recall in the form of a scroll

¹ Por cuestiones narrativas esta canción fue dividida en dos partes para la película, acompañando así las escenas 3-4 y 21-22. En este anexo nosotros la presentamos en su forma íntegra.

With gold leaf and all
And I found it one day
In a drawer of old photographs, hidden away
And my eyes still grow damp to remember
His Majesty signed with his own rubber stamp
It was dark all around
There was frost in the ground
When the tigers broke free
And no one survived from the Royal Fusiliers Company C
They were all left behind
Most of them dead, the rest of them dying
And that's how the High Command
Took my daddy from me

In The Flesh?

So ya
Thought ya
Might like to go to the show.
To feel the warm thrill of confusion
That space cadet glow.
Tell me is something eluding you, sunshine?
Is this not what you expected to see?
If you wanna find out what's behind these cold eyes
You'll just have to claw your way through this disguise

The Thin Ice

Momma loves her baby
And daddy loves you too.
And the sea may look warm to you babe
And the sky may look blue
But ooooh Baby
Ooooh baby blue
Ooooooh babe.
If you should go skating

On the thin ice of modern life
Dragging behind you the silent reproach
Of a million tear-stained eyes
Don't be surprised when a crack in the ice
Appears under your feet.
You slip out of your depth and out of your mind
With your fear flowing out behind you
As you claw the thin ice

Another Brick In The Wall, Part 1

Daddy's flown across the ocean
Leaving just a memory
Snapshot in the family album
Daddy what else did you leave for me?
Daddy, what d'ya leave behind for me?!?
All in all it was just a brick in the wall.
All in all it was all just bricks in the wall

Goodbye Blue Sky

Oooooooooo ooo ooo oooooh
Did you see the frightened ones?
Did you hear the falling bombs?
Did you ever wonder why we had to run for shelter
When the promise of a brave new world
Unfurled beneath a clear blue sky?
Oooooooooo ooo ooo oooooh
Did you see the frightened ones?
Did you hear the falling bombs?
The flames are all gone, but the pain lingers on
Goodbye, blue sky
Goodbye, blue sky
Goodbye
Goodbye
Goodbye

The Happiest Days Of Our Lives

When we grew up and went to school
There were certain teachers who would
Hurt the children in any way they could
By pouring their derision
Upon anything we did
And exposing every weakness
However carefully hidden by the kids
But in the town, it was well known
When they got home at night, their fat and
Psychopathic wives would thrash them
Within inches of their lives

Another Brick In The Wall, Part 2

We don't need no education
We don't need no thought control
No dark sarcasm in the classroom
Teachers leave them kids alone
Hey! Teachers! Leave them kids alone!
All in all it's just another brick in the wall
All in all you're just another brick in the wall

Mother*

Mother do you think they'll drop the bomb?
Mother do you think they'll like this song?
Mother do you think they'll try to break my balls?
Mother should I build the wall?
Mother should I run for president?
Mother should I trust the government?
Mother will they put me in the firing line?
Mother am I really dying?
Hush now baby, baby, don't you cry
Mama's gonna make all of your nightmares come true
Mama's gonna put all of her fears into you

Mama's gonna keep you right here under her wing
She won't let you fly, but she might let you sing
Mama's gonna keep baby cozy and warm
Ooooh baby, ooooh baby, ooooh baby
Of course mama'll help build the wall
Mother do you think she's good enough ... for me?
Mother do you think she's dangerous ... to me?
Mother will she tear your little boy apart?
Mother will she break my heart?
Hush now baby, baby don't you cry
Mama's gonna check out all your girlfriends for you
Mama won't let anyone dirty get through
Mama's gonna wait up until you get in
Mama will always find out where you've been
Mama's gonna keep baby healthy and clean
Ooooh baby, ooooh baby, ooooh baby
You'll always be baby to me
Mother did it need to be so high?

Empty Spaces*

What shall we use to fill the empty spaces?
Where waves of hunger roar?
Shall we set out across this sea of faces
In search of more and more applause?

What Shall We Do Now?*

Shall we buy a new guitar?
Shall we drive a more powerful car?
Shall we work straight through the night?
Shall we get into fights?
Leave the lights on?
Drop bombs?
Do tours of the east?
Contract diseases?

Bury bones? Break up homes?
Send flowers by phone?
Take to drink? Go to shrinks?
Give up meat? Rarely sleep?
Keep people as pets?
Train dogs? Race rats?
Fill the attic with cash?
Bury treasure? Store up leisure?
But never relax at all
With our backs to the wall

Young Lust

I am just a new boy
Stranger in this town
Where are all the good times?
Who's gonna show this stranger around?
Ooooh I need a dirty woman
Ooooh I need a dirty girl
Will some cold woman in this desert land
Make me feel like a real man?
Take this rock and roll refugee
Oooh baby set me free
Ooooh I need a dirty woman
Ooooh I need a dirty girl

One Of My Turns

Day after day, love turns grey
Like the skin of a dying man
Night after night, we pretend it's all right
But I have grown older and
You have grown colder and
Nothing is very much fun anymore
And I can feel one of my turns coming on
I feel cold as a razor blade

Tight as a tourniquet
Dry as a funeral drum
Run to the bedroom
In the suitcase on the left
You'll find my favorite axe
Don't look so frightened
This is just a passing phase
One of my bad days
Would you like to watch T.V.?
Or get between the sheets?
Or contemplate the silent freeway?
Would you like something to eat?
Would you like to learn to fly?
Would'ya?
Would you like to see me try?
Would you like to call the cops?
Do you think it's time I stopped?
Why are you running away?

Don't Leave Me Now

Ooooh babe
Don't leave me now
Don't say it's the end of the road
Remember the flowers I sent
I need you, babe
To put through the shredder
In front of my friends
Ooooh babe
Dont leave me now
How could you go?
When you know how I need you
To beat to a pulp on a Saturday night
Ooooh babe
How could you treat me this way?

Running away
I need you, babe
Why are you running away?
Ooooooh Babe!

Another Brick In The Wall, Part 3

I don't need no arms around me
And I dont need no drugs to calm me
I have seen the writing on the wall
Don't think I need anything at all
No! Don't think I'll need anything at all
All in all it was all just bricks in the wall
All in all you were all just bricks in the wall

Goodbye Cruel World

Goodbye cruel world
I'm leaving you today
Goodbye
Goodbye
Goodbye
Goodbye, all you people
There's nothing you can say
To make me change my mind
Goodbye

Is There Anybody Out There?

Is there anybody out there?

Nobody Home

I've got a little black book with my poems in
Got a bag with a toothbrush and a comb in
When I'm a good dog they sometimes throw me a bone in
I got elastic bands keeping my shoes on
Got those swollen hand blues

Got thirteen channels of shit on the T.V. to choose from
I've got electric light
And I've got second sight
And amazing powers of observation
And that is how I know
When I try to get through
On the telephone to you
There'll be nobody home
I've got the obligatory Hendrix perm
And the inevitable pinhole burns
All down the front of my favorite satin shirt
I've got nicotine stains on my fingers
I've got a silver spoon on a chain
I've got a grand piano to prop up my mortal remains
I've got wild staring eyes
And I've got a strong urge to fly
But I got nowhere to fly to
Ooooh babe, when I pick up the phone
There's still nobody home.
I've got a pair of Gohills boots
and I got fading roots

Vera

Does anybody here remember Vera Lynn?
Remember how she said that
We would meet again
Some sunny day?
Vera! Vera!
What has become of you?
Does anybody else here
Feel the way I do?

Bring The Boys Back Home

Bring the boys back home

Bring the boys back home
Don't leave the children on their own, no, no
Bring the boys back home

Comfortably Numb

Hello?
Is there anybody in there?
Just nod if you can hear me
Is there anyone at home?
Come on now
I hear you're feeling down
Well I can ease your pain
And get you on your feet again
Relax
I'll need some information first
Just the basic facts
Can you show me where it hurts?
There is no pain you are receding
A distant ship smoke on the horizon
You are only coming through in waves
Your lips move but I can't hear what you're saying
When I was a child I had a fever
My hands felt just like two balloons
Now I've got that feeling once again
I can't explain you would not understand
This is not how I am
I have become comfortably numb
O.K.
Just a little pinprick
There'll be no more aaaaaaaah!
But you may feel a little sick
Can you stand up?
I do believe it's working good
That'll keep you going through the show

Come on it's time to go
There is no pain you are receding
A distant ship smoke on the horizon
You are only coming through in waves
Your lips move but I can't hear what you're saying
When I was a child
I caught a fleeting glimpse
Out of the corner of my eye
I turned to look but it was gone
I cannot put my finger on it now
The child is grown
The dream is gone
I have become comfortably numb

In The Flesh*

So ya
Thought ya
Might like to
Go to the show
To feel that warm thrill of confusion
That space cadet glow
I've got some bad news for you sunshine
Pink isn't well, he stayed back at the hotel
And they sent us along as a surrogate band
We're gonna find out where you fans really stand
Are there any queers in the theater tonight?
Get them up against the wall!
There's one in the spotlight he don't look right to me
Get him up against the wall!
That one looks Jewish!
And that one's a coon!
Who let all of this riff-raff into the room?
There's one smoking a joint
And another with spots!

If I had my way
I'd have all of you shot!

Run Like Hell

Run, run, run, run, run, run, run, run
Run, run, run, run, run, run, run, run
You better make your face up in
Your favorite disguise
With your button down lips and your
Roller blind eyes
With your empty smile
And your hungry heart
Feel the bile rising from your guilty past
With your nerves in tatters
When the cockleshell shatters
And the hammers batter
Down the door
You'd better run
Run, run, run, run, run, run, run, run
Run, run, run, run, run, run, run, run
You better run all day
And run all night
Keep your dirty feelings
Deep inside
And if you're taking your girlfriend
Out tonight
You'd better park the car
Well out of sight
Cause if they catch you in the back seat
Trying to pick her locks
They're gonna send you back to mother
In a cardboard box
You better run

Waiting For The Worms

Ooooh you cannot reach me now
Ooooh no matter how you try
Goodbye cruel world, it's over
Walk on by
Sitting in a bunker here behind my wall
Waiting for the worms to come
In perfect isolation here behind my wall
Waiting for the worms to come
Waiting to cut out the deadwood
Waiting to clean up the city
Waiting to follow the worms
Waiting to put on a black shirt
Waiting to weed out the weaklings
Waiting to smash in their windows
And kick in their doors
Waiting for the final solution
To strengthen the strain
Waiting to follow the worms
Waiting to turn on the showers
And fire the ovens
Waiting for the queens and the coons
and the reds and the Jews
Waiting to follow the worms
Would you like to see Britannia
Rule again, my friend?
All you have to do is follow the worms
Would you like to send our colored cousins
Home again, my friend?
All you need to do is follow the worms

Stop*

Stop!

I wanna go home

Take off this uniform
And leave the show
And I'm waiting in this cell
Because I have to know
Have I been guilty all this time?

The Trial

Good morning, Worm your honor
The crown will plainly show
The prisoner who now stands before you
Was caught red-handed showing feelings
Showing feelings of an almost human nature
This will not do
Call the schoolmaster
I always said he'd come to no good
In the end your honor
If they'd let me have my way I could
Have flayed him into shape
But my hands were tied
The bleeding hearts and artists
Let him get away with murder
Let me hammer him today?
Crazy
Toys in the attic, I am crazy
Truly gone fishing
They must have taken my marbles away
Crazy, toys in the attic, he is crazy
You little shit you're in it now
I hope they throw away the key
You should have talked to me more often
Than you did, but no! You had to go
Your own way, have you broken any
Homes up lately?
Just five minutes, Worm your honor

Him and Me alone
Baaaaaaaabe!
Come to mother baby, let me hold you
In my arms
M'lud I never wanted him to
Get in any trouble
Why'd he ever have to leave me?
Worm, your honor, let me take him home
Crazy
Over the rainbow, I am crazy
Bars in the window
There must have been a door there in the wall
When I came in
Crazy, over the rainbow, he is crazy
The evidence before the court is
Incontrovertible, there's no need for
The jury to retire
In all my years of judging
I have never heard before
Of someone more deserving
Of the full penalty of law
The way you made them suffer
Your exquisite wife and mother
Fills me with the urge to defecate!
Since my friend you have revealed your
Deepest fear
I sentence you to be exposed before
Your peers
Tear down the wall!

Outside The Wall

All alone, or in two's
The ones who really love you
Walk up and down outside the wall

Some hand in hand
Some gathered together in bands
The bleeding hearts and the artists
Make their stand
And when they've given you their all
Some stagger and fall, after all it's not easy
Banging your heart against some mad bugger's wall

Fuentes consultadas

Fuentes primarias

Documentos:

- Waters, Roger, *The Wall*, guión cinematográfico (borrador), 8 de mayo de 1981, documento en formato digital extraído de: <http://www.pinkfloydz.com/wallscreenplay.htm> [16/abril/2013].

Memorias:

- Mason, Nick, *Inside out. A personal history of Pink Floyd*, Londres, Phoenix, 2011.
- Parker, Alan, “*Pink Floyd The Wall. The making of the film, brick by brick*”, en <http://alanparker.com/film/pink-floyd-the-wall/making/> [22/abril/2013].
- Scarfe, Gerald, *The making of Pink Floyd The Wall*, pról. de Roger Waters, Estados Unidos, Da Capo Press, 2010.

Películas:

- *Pink Floyd The Wall*, Alan Parker (dirección), Roger Waters (guión), Gerald Scarfe (dirección de animación), Gran Bretaña, Metro Goldwyn Mayer, 1982, 95 minutos.

Prensa:

- Fitch, Vernon (ed.), *Pink Floyd: The press reports (1966-1983)*, Canadá, Collector’s Guide Publishing, 2001.

Fuentes secundarias

Bibliografía:

- Barthes, Roland *et al.*, *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, trad. R. de la Iglesia, Barcelona, Martínez Roca, 1969.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, introd. Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2003.
- Beramendi, Justo y María Jesús Baz (eds.), *Identidades y memoria imaginada*, España, Universitat de València, 2008.

- Blake, Mark, *Comfortably Numb. The inside history of Pink Floyd*, Estados Unidos, Da Capo Press, 2008.
- Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, trad. Pablo Hermida Lazcano, España, Paidós, 2006.
- Castellanos, Gabriela, Delfín Ignacio Grueso y Mariángela Rodríguez (coords.), *Identidad, cultura y política. Perspectivas conceptuales, miradas empíricas*, México, Cámara de Diputados, LXI Legislatura, Universidad del Valle, Miguel Ángel Porrúa, 2010.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, trad. Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986.
- Christopher, David, *British culture. An introduction*, Gran Bretaña, Routledge, 1999.
- DeCurtis, Anthony y James Henke (eds.), *The Rolling Stone illustrated history of rock & roll. The definitive history of the most important artists and their music*, 3ª ed., Nueva York, Random House, 1992.
- Donnelly, Mark, *Sixties Britain. Culture, society and politics*, Gran Bretaña, Pearson-Longman, 2005.
- Encinas Rayón, Juan Carlos, *Por los abismos de la resistencia simbólica. Un análisis de los álbumes Kill'em all, Ride the lightning y Master of puppets (1983-1986)*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, (tesis de licenciatura).
- Engelhardt, Tom, *El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la Guerra Fría y el desencanto de una generación*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Faulstich, Werner y Helmut Korte (comps.), *Cien años de cine, 1895-1995. Una historia del cine en cien películas*, 5 vols., trad. Claudia Cabrera Luna, México, Siglo XXI Editores, 1999.
- Ferro, Marc, *Cine e historia*, trad. Josep Elias, España, Gustavo Gili, 1980.
- Gaddis, John Lewis, *Nueva historia de la Guerra Fría*, trad. Juan Almela, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

- George-Warren, Holly y Patricia Romanowski (eds.), *The Rolling Stone encyclopedia of rock & roll. Revised and updated for the 21st century*, 3^a ed., Nueva York, Fireside, 2001.
- Giménez, Gilberto, *Teoría y análisis de la cultura*, vol. I, México, CONACULTA-ICOCULT, 2005, (Intersecciones, 5).
- Ginzburg, Carlo, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, trad. Luciano Padilla López, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Goffman, Ken, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, trad. Fernando González Corugedo, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Halbwachs, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, trad. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica, Barcelona, Anthropos, 2004.
- Hall, Stuart y Tony Jefferson (eds.), *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Gran Bretaña, Routledge, 2003.
- Herrera, Javier, *El cine. Guía para su estudio*, España, Akal, 2005.
- Hobsbawm, Eric, y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, trad. Omar Rodríguez, España, Crítica, 2002.
- _____, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, trad. Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Barcelona, Crítica, 2007.
- _____, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, trad. Cecilia Belza y Gonzalo García, México, Crítica, 2013.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994.
- Judt, Tony, *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, trad. Jesús Cuiéllar y Victoria E. Gordo del Rey, México, Taurus, 2011.
- Kracauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, trad. Héctor Grossi, España, Paidós, 1995.
- Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, trad. Hugo F. Bauzá, España, Paidós, 1991.
- Lewis, Lisa A. (ed.), *The adoring audience. Fan culture and popular media*, Estados Unidos-Canadá, Routledge, 1992.
- Macan, Edward, *Rocking the classics. English progressive rock and the counterculture*, Estados Unidos, Oxford University Press, 1997.

- Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, 2ª ed., trad. María Renata Segura, pról. de Simón Feldman, Barcelona, Gedisa, 1990.
- Maurois, André, *Historia de Inglaterra*, trad. María Luz Morales, España, Ariel, 2007.
- Miliband, Ralph, Leo Panitch y John Saville (eds.), *El neoconservadurismo en Gran Bretaña y Estados Unidos. Retórica y realidad*, trad. Eva Calatrava et al., España, Edicions Alfons el Magnànim, 1992.
- Muñoz Larroa, Argelia Erandi, *Música subterránea: foxcore y riot girls en el noroeste de Estados Unidos, 1988-1994*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006, (tesis de licenciatura).
- Murrieta Flores, David Alejandro Jerzy, *La negación y apropiación de la cultura popular en el punk inglés: God save the Queen de los Sex Pistols*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2011, (tesis de licenciatura).
- Ortega y Gasset, José, *El tema de nuestro tiempo – La rebelión de las masas*, 5ª ed., pról. de Fernando Salmerón, México, Porrúa, 2005, (Sepan cuantos..., 488).
- Povey, Glenn, *Echoes: The complete history of Pink Floyd*, Estados Unidos, Chicago Review Press, 2010.
- Powaski, Ronald E., *La Guerra Fría. Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991*, trad. Jordi Beltrán Ferrer, Barcelona, Crítica, 2000.
- Roszack, Theodore, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, 7ª ed., trad. Angel Abad, Barcelona, Kairós, 1981.
- Ruiz Aja, Luis, *La contracultura: ¿Qué fue?, ¿qué queda?*, Madrid, Mandala Ediciones, 2007.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, trad. Florentino M. Torner, México, Siglo XXI Editores, 1983.
- Schama, Simon, *Auge y caída del Imperio Británico, 1776-2000*, trad. Juan Rabassada-Gascón, España, Crítica, 2005.

- Speck, W. A., *Historia de Gran Bretaña*, trad. María Eugenia de la Torre, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1996.
- Tarkovski, Andrei, *Esculpir el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, trad. Enrique Banús, pról. de Eduardo Terrasa Messuti, presentación de J. M. Gorostidi, Madrid, Ediciones Rialp, 1991.
- Vázquez, Roberto, *Rock progresivo*, 2ª ed., México, Rock y Letras, 2008.
- Winter, Jay, *Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 2014.
- Woodward, E., *Historia de Inglaterra*, trad. Eugenio Gallego, Madrid, Alianza, 1982.
- Yoe, Craig (ed.), *The great anti-war cartoons*, Estados Unidos, Fantagraphics Books, 2009.
- Zappa, Frank, *The real Frank Zappa book*, Estados Unidos, Touchstone, 1999.
- Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 2003.

Hemerografía:

- Brown, Timothy S., "Subcultures, pop music and politics: Skinheads and „nazi rock" in England and Germany", en *Journal of Social History*, Gran Bretaña, v. 38, n. 1, 2004, pp. 157-178.
- Hobsbawm, Eric, "The social function of the past: Some questions", en *Past & Present*, Gran Bretaña, n. 55, mayo 1972, pp. 3-17.
- Olick, Jeffrey K. y Joyce Robbins, "Social memory studies: From „collective memory" to the historical sociology of mnemonic practices", en *Annual Review of Sociology*, v. 24, 1998, pp. 105-140.
- Ortiz Gómez, Octavio, "Rock and roll, cultura y memoria colectiva en un mundo global", en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, órgano del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, n. 72, septiembre-diciembre 2008, pp. 138-170.
- Sacido Romero, Jorge y Luis Miguel Varela Cabo, "Roger Waters" poetry of the absent father: British identity in Pink Floyd's *The Wall*", en *Atlantis*,

órgano de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, España, v. 28, n. 2, diciembre 2006, pp. 45-58.

Películas:

- *The Dam Busters*, Michael Anderson (dirección), R. C. Sherriff (guión), Gran Bretaña, Associated British Picture Corporation (ABPC), 1955, 124 minutos.
- *This is England*, Shane Meadows (guión y dirección), Gran Bretaña, Warp Films, 2006, 101 minutos.
- *Tommy*, Ken Russell (guión y dirección), Pete Townshend (ópera), Gran Bretaña, Robert Stigwood Organization (RSO), 1975, 111 minutos.

Referencias audiovisuales:

- *Pink Floyd in their own words: Reflections on The Wall. The ultimate independent review in the words of the band and their critics*, edición limitada de 25 aniversario, Estados Unidos, Art House Classics Ltd, 2005, 70 minutos.
- “Retrospective: Looking back at the wall”, Bob Bentley (dirección), 2 partes, en *Pink Floyd The Wall*, Alan Parker (dirección), DVD especial de edición limitada, Estados Unidos, Sony Music Entertainment, 1999.
- *Seven ages of rock*, William Naylor (productor), 7 episodios, Gran Bretaña, BBC Two, VH1, 2007.
- “The other side of the Wall”, Barry Chattington (dirección), 25 minutos, en *Pink Floyd The Wall*, Alan Parker (dirección), DVD especial de edición limitada, Estados Unidos, Sony Music Entertainment, 1999.
- *The Pink Floyd and Syd Barret story*, John Edginton (dirección), Estados Unidos, Otmoor Productions, 2004, 49 minutos.

Referencias electrónicas:

- A visión of Britain through time: <http://www.visionofbritain.org.uk/> [26/septiembre/2013].
- Pablo, Santiago de, “Cine e historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?”, en http://www.historiacontemporanea.ehu.es/s0021-con/es/contenidos/boletin_revista/00021_revista_hc22/es_revista/adjuntos/22_02.pdf [30/marzo/2013].

- Seven ages of rock: <http://www.bbc.co.uk/music/sevenages/>
[01/agosto/2013].