



**Universidad Autónoma Metropolitana**

**Unidad Iztapalapa**

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Filosofía

Maestría en Humanidades Línea en Historia

Idónea Comunicación de Resultados:

**Ecos de una generación, una historia en 60 beats.**

**La música pop estadounidense, 1954-1975**

**Presenta:**

Luis David Arroyo Dávila

**Matricula:**

2183801007

**Directora:**

Dra. María Estela Báez-Villaseñor Moreno

**Comité de Seguimiento:**

Dr. Georg Leidenberger

Dra. Adriana María Hernández Sandoval

## Índice

• Introducción.....	4
• Capítulo 1. Teenage Heaven, el nacimiento del mercado adolescente, 1954-1961.....	23
1.1 La familia estadounidense de clase media y el nacimiento del mercado de consumo.....	24
1.2 El Rock and Roll en la era del teenager .....	33
1.3 Las bases del Rock and Roll .....	40
1.4 La representación lírica del adolescente en el Rock and Roll .....	47
• Capítulo 2. The times they are a-changing, el Movimiento de Derechos Civiles y el preludio a la ruptura, 1961-1965 .....	64
2.1 Antecedentes al Movimiento de Derechos Civiles .....	65
2.2 El arduo camino hacia la igualdad.....	72
2.3 La era Kennedy y el despertar del sueño .....	77
2.4 Los Derechos Civiles a principios de la década de 1960 .....	81
2.5 El ingreso del Rock Británico en el mercado estadounidense .....	89
2.6 El despertar social del Rock .....	94
2.7 La lucha de Derechos Civiles vista desde el Rock.....	102
• Capítulo 3. Entre el paraíso psicodélico y el infierno asiático, 1965-1967.....	116
3.1 La Primera Guerra de Indochina .....	117
3.2 La Segunda Guerra de Indochina, de la era Kennedy a la formalización de la Intervención .....	123
3.3 La guerra en casa, el movimiento contra la guerra.....	129
3.4 La generación de las flores en tiempos de guerra .....	135
3.5 El Rock en el País de las Maravillas .....	144
3.6 El soundtrack de la guerra .....	152
• Capítulo 4. El fin del sueño americano, 1968-1975 .....	168

4.1 La Ofensiva del Tet y el colapso de la Gran Sociedad.....	169
4.2 La Batalla por Chicago y el ascenso de Nixon.....	176
4.3 La desintegración del movimiento antiguerra.....	186
4.4 ¡Las flores se han marchitado! Una nueva generación de músicos emerge...	193
4.5 El soundtrack de la guerra después de 1968.....	202
4.6 La vietnamización y el fin de la Guerra .....	212
• Conclusión.....	220
• Canciones citadas.....	227
• Fuentes Primarias.....	232
• Bibliografía y hemerografía especializada.....	235

## Introducción

Porque pareció al principio dulce y suave, un mero murmullo de sonidos leves en delicadas melodías; pero no pudo ser apagado y adquirió poder y profundidad. Y pareció por último que dos músicas se desenvolvían a un tiempo [...] por completo discordantes. Era profunda, vasta y hermosa, pero lenta y mezclada con un dolor sin medida que era la fuente principal de su belleza.

-J.R.R. Tolkien.-

Mi conexión en este tema es anterior a mi elección de la carrera en historia, la música, principalmente *Rock* y *Heavy Metal*, me ha acompañado desde la infancia y cobró gran relevancia en mi adolescencia. Gracias a la influencia de mi padre comencé a escuchar a bandas como *The Beatles*, *The Doors*, *Creedence Clearwater Revival*, *The Rolling Stones*, me acercaron al género. Posteriormente mi atención viró hacia ritmos más pesados, durante mi educación media descubrí a *Black Sabbath*, *Iron Maiden*, *Rhapsody of Fire* o *Slayer*, entre otras.

Durante esa etapa no me detuve a profundizar en el significado de muchas de las canciones que reproducía constantemente. Aunque entendía el sentido general de algunas de ellas, eran narrativas ajenas a mi realidad social, eventos como la Guerra de Vietnam carecían de importancia para mí, no obstante, conocía la relación de la música con este procesos histórico gracias a películas y programas de televisión, éstos ponían las mismas piezas para ambientar el discurso de las transmisiones.

Posteriormente, gracias a programas de televisión y algunas revistas, actualmente extintas, me fui adentrando en la historia del *Rock* y de las principales bandas que le dieron forma desde la década de 1960. Ambos medios partían del mismo principio nostálgico al exaltar la música del pasado, no obstante, omitían o

daban por sentado el contexto histórico y su importancia en la formación de los músicos y su obra.

Actualmente la cultura popular estadounidense se encuentra plagada de productos nostálgicos, lo podemos ver, por ejemplo, en el creciente número de películas y series de televisión o plataformas digitales, inspiradas en décadas pasadas. Dentro de los elementos utilizados para recrear estas épocas, la música es clave para ambientar la narración. Marcos Cueva Perus, en su libro *El Culturalismo estadounidense. Una Mirada histórica*, se refiere a ello de la siguiente forma:

A pesar del progreso tecnológico y el triunfo en la Guerra Fría, Estados Unidos se ha dedicado en cierta medida a vivir del pasado, en particular de nostalgia de la llamada edad de oro de la segunda posguerra, como suele probarlo, por ejemplo, la música o el persistente recuerdo de personalidades como John F. Kennedy o Martin Luther King Jr<sup>1</sup>.

El papel de la música al momento de recrear el pasado radica en su naturaleza estática, es decir, invoca el “aquí y ahora”. Por lo tanto su conexión con el contexto histórico ayuda a evocar, en este caso, la década de 1960. No es de extrañar el uso de determinada canción al momento de filmar una película de época. El *pop* tiene, en palabras de Simone Reynolds, la capacidad inigualable para “destilar la atmósfera” de una época<sup>2</sup>.

José Antonio Hernández-Gutiérrez, en su artículo “Memoria Mediática: la nostalgia en la cultura pop”, describe este fenómeno. Para él, la nostalgia en la cultura de masas está ligada a la construcción de la memoria colectiva. Ésta se forja

---

<sup>1</sup> Cuevas Perus, Marcos. *El Culturalismo estadounidense: Una Mirada histórica*, México, Universidad Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Sociales/ Bonilla Artiagas Editores, 2008, p.11.

<sup>2</sup> Reynolds, Simone. *Retromanía: La adicción del pop a su propio pasado*, Argentina, Caja Negra Editora, 2016, p. 17.

a partir de elementos comunes: ritos, vestigios materiales, textos y tradiciones<sup>3</sup>. En este caso, a partir de la representación del pasado a través de sonidos e imágenes propias de una década.

Antes de continuar, es preciso señalar que el término *pop*, utilizado en este trabajo no se refiere a un género musical con una estructura y una estética específica. Para la Idónea Comunicación de Resultados se empleará como sinónimo del concepto cultura popular, ligado al mercado de consumo descrito por Julia Palacios en su artículo “Cultura Popular en Estados Unidos”; se trata, por lo tanto, del conjunto de productos, artefactos, prácticas y personajes de interés dentro de las sociedades industrializadas y mediatizadas<sup>4</sup>.

Dentro de la industria musical, la nostalgia por los ritmos y artistas del pasado se alimenta, en parte, por la constante presencia de los artistas de otras épocas. Grupos como *The Rolling Stones*, con más de medio siglo de carrera, continúan vendiendo discos y llenando grandes estadios. En 2016, por ejemplo, se presentaron ante más de 50 mil espectadores, por noche (14 y 17 de marzo), en el *Foro Sol* de la Ciudad de México<sup>5</sup>, a pesar de que sus integrantes rebasan los 70 años de edad.

---

<sup>3</sup>Hernández-Gutiérrez, José Antonio. “Memoria Mediática: la nostalgia en la cultura pop” en *Question*, Argentina, Vol. 1, N.º 62, 152, abril-junio 2019, p. 3.

<sup>4</sup>Palacios, Julia. “Cultura Popular en Estados Unidos” en Fernández de Castro Rafael y Hazel Blackmore (Coordinadores), *¿Qué es Estados Unidos?*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, p.460.

<sup>5</sup>Patiño, Daniela. “Los Rolling Stones satisfacen a México y a Latinoamérica con su Tour ‘Olé’” en <https://cnnespanol.cnn.com/2016/03/15/los-rolling-stones-satisfacen-a-mexico-y-a-toda-latinoamerica-con-su-tour-ole/>, 17 de noviembre de 2020.

La nostalgia se alimenta, además, de grupos inactivos o extintos, por ejemplo, *The Doors*, cuyos discos, desde 2017 han cumplido medio siglo, con excepción de *L.A Woman* (1971). La industria de la música se vale de estos aniversarios para lanzar artículos conmemorativos a precios elevados, aprovechando este sentimiento de añoranza por el pasado.

Las casas disqueras y las cadenas de radio, se refieren a esta música con el apelativo de *retro*. Simone Reynolds en la introducción de su libro, *Retromanía: La adicción del pop a su propio pasado*, explica este concepto como, “el fetiche autoconsciente por la estilización de un período, [...] de forma vaga, refleja aquello relacionado con el pasado relativamente reciente de la cultura *pop*”<sup>6</sup>.

Podríamos entenderlo como un fenómeno propio de quienes buscan revivir los años dorados de su juventud. Pero, lo *retro*, tal cual lo explicó Simone Reynolds, trasciende la edad del público. En la antes mencionada visita de *The Rolling Stones* a nuestro país, se podían ver diferentes generaciones entre los espectadores. Abuelos, padres e hijos cantaban, por igual, los temas de la banda británica. El *Rock*, anteriormente un símbolo de rebeldía juvenil, se ha convertido en un elemento de conexión familiar.

El *Rock*, es ante todo, y un producto de consumo. Lemmy Kilmister, vocalista y bajista de la banda *Motörhead* lo expresó de la siguiente forma en el documental *Metal: A Headbanger's Journey*, dirigido y narrado por Sam Dunn: “¿Piensas qué hacemos esto para ser unos desconocidos y morir en la pobreza? No, no es por ello

---

<sup>6</sup> Reynolds, Simone. *Op. Cit.*, p. 13.

por lo que entré al *Rock and Roll*<sup>7</sup>. Independiente a esta característica del *pop*, las canciones son una fuente importante, aunque poco explorada, para nuestra disciplina.

Para el ser humano, escuchar música trasciende la función recreativa. Es verdad que los individuos sienten placer al llevar a cabo esta actividad. No obstante, a lo largo de la historia el sonido armónico y estructurado ha cumplido una función social importante. A través de ella, las sociedades han representado su realidad, cada melodía contiene un conjunto de simbolismos ligados al contexto histórico en que fue creada<sup>8</sup>. Si separamos la obra de su tiempo difícilmente podremos comprender su relevancia.

Tomando en cuenta lo anterior, la hipótesis que sustenta la investigación es la siguiente:

Desde su aparición en el mercado adolescente, el *Rock and Roll* fungió como el medio principal de comunicación y de construcción de la conciencia de la generación de la posguerra. A través de sus letras, un sector importante de la población joven fue sensible a los problemas sociales del país y se convirtió en el motor de cambio principal durante este período. Por lo tanto, las canciones del *Rock* por su naturaleza estática nos brindan información importante para adentrarnos en la psique de la generación de los sesenta.

---

<sup>7</sup> Dunn, Sam, Scot McFadyen, Jessica Joy Wise (Dirección). *Metal: A Headbanger's Journey*, Banger Productions, 2005.

<sup>8</sup>Hormigos, Jaime. "Distribución musical en la Sociedad de consumo. La creación de identidades musicales a través del sonido" en *Comunicar*, España, N° 34, Vol. XVII, 2010, p. 92



El objetivo principal de la investigación consiste en revalorar al *Rock*, como una fuente importante de análisis histórico, al igual que los archivos tradicionales. Las canciones revelan información importante del pasado, ligada a la parte subjetiva del ser humano. Para Jaime Hormigos, por ejemplo, implican ideas, significados y valores. Por lo tanto su función social está ligada al tejido cultural que las produce<sup>9</sup>.

Los objetivos particulares de la investigación son los siguientes:

- Trazar las características generales del contexto histórico, con la finalidad de relacionar la evolución lírica y musical del *Rock* a lo largo del período de estudio con el contexto político y social de Estados Unidos durante las décadas de 1950, 1960 y la primera mitad de 1970.
- A través del estudio de la música y del contexto histórico se destacará el papel de la generación de la posguerra como promotores del cambio dentro de la sociedad estadounidense.
- Con la finalidad de revalorar el papel de las canciones como documento histórico se retomarán algunos ejemplos, éstos reflejan, principalmente, los siguientes procesos el crecimiento de la clase media urbana en Estados Unidos, el Movimiento de Derechos Civiles y la Guerra de Vietnam.

Es importante aclarar que el trabajo no es un estudio sobre la generación de la posguerra. Sí bien, los jóvenes fueron actores importantes en el desarrollo de los movimientos sociales de los sesenta y los principales consumidores de esta música,

---

<sup>9</sup> Hormigos, Jaime. *Op. Cit.*, p. 92.

el inerte de la Idónea Comunicación de Resultados girará en torno a la evolución lírica del *Rock* a lo largo de las décadas de 1950 a 1970 y su influencia entre los jóvenes.

Dentro de la historia cultural el uso de fuentes alternativas, en este caso la música, es común. Sin embargo, los trabajos relacionados con la posguerra y los movimientos sociales de la década de 1960, en Estados Unidos, las han dejado de lado. En el caso del *Rock*, género musical de mayor popularidad entre los jóvenes durante el período de estudio, se le ha tratado como un dato curioso. Al igual que la contracultura de mediados de los sesenta, son temas poco abordados dentro de la historiografía en comparación con los mandatos presidenciales.

A diferencia de otro tipo de fuentes, una canción nos acerca a la parte subjetiva del ser humano. Su mensaje trasciende la idea de un artista contando una historia. A través de la letra, el individuo comunica discursos acerca de la identidad del compositor y su tiempo<sup>10</sup>. Pablo Gonzáles y Claudio Rolle explican la importancia de la música como fuente histórica en su artículo, “Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular”:

Son expresiones que nacieron en épocas con sensibilidades distintas a las nuestras y que no buscaron documentar un determinado momento para los investigadores del futuro, sino más bien comunicar, seducir y emocionar, convirtiéndose en testigos involuntarios de las vidas de mujeres y hombres de una nación a lo largo del tiempo. Justamente por su carácter involuntario, por su preocupación por lo inmediato y urgente, este tipo de fuentes resultan singularmente expresivas del sentir de una época, ofreciéndonos el privilegio de compartir emociones e invitándonos a imaginar sensiblemente un mundo que ya no existe, pero que ha dejado su indeleble huella en el presente<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Machin, David. *Analysing popular music*, California, SAGE Publications, 2010, Libro Electrónico.

<sup>11</sup> González, Juan Pablo y Claudio Rolle “Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular” en *Revista de Historia*, Universidad de São Paulo, Brasil, núm. 157, diciembre, 2007., p. 43.

La relevancia de la música escapa a los intereses propios del mercado de consumo. Su valor reside en las condiciones en que se crea y construye la experiencia sociocultural a través de ella<sup>12</sup>. Su importancia como fuente histórica radica en su capacidad de reflejar la cultura en que fue compuesta. Por lo tanto, para destacar el papel del *Rock and Roll* entre la cultura juvenil de las décadas de 1950 y 1960, es importante comprender por igual el contexto histórico, la evolución lírica y musical del *Rock*, y su relevancia para los *baby boomers*.

Con excepción del primer capítulo, en el cual se revisó el crecimiento de la clase media en la posguerra, para el cual no se abordó una región en concreto, la delimitación geográfica de la investigación responde al desarrollo de los procesos históricos y no a la evolución del *Rock*. En el segundo capítulo centraré la atención en el Sur, escenario del movimiento de derechos civiles. En los capítulos 3º y 4º, el interés se enfocará entre California, Washington, Nueva York y Chicago, en estos se realizaron, como veremos, numerosas manifestaciones en contra de la guerra, por otro lado California fue, el centro del movimiento *hippie*.

Estilos como la música regional mexicana se pueden ubicar en una región específica, por lo tanto es posible establecer una delimitación geográfica para su estudio. Sin embargo, el *Rock and Roll* trasciende esta limitante espacial, es un fenómeno adherido al mercado de consumo, por ende, no se puede relacionar con un estado concreto del territorio estadounidense. Si bien se originó en los estados

---

<sup>12</sup> Hormigos, Jaime. *Op. Cit.*, pp. 92-93.

de Sur, por ejemplo, Tennessee o Mississippi, estuvo ligado principalmente a los centros urbanos de clase media, durante la década de 1950.

A mediados de la década de 1960 Nueva York y California fueron clave para la evolución del *Rock*. El primero estaba relacionado con los cantantes *Folk* de protesta y por ende con el tránsito discursivo del *pop*, de las letras banales a las canciones socialmente comprometidas. Por su parte, la contracultura *Hippie*, y la música cercana a ella, se desarrollaron principalmente en San Francisco y Los Angeles.

Con la finalidad de estudiar la evolución en el discurso dentro del *Rock* y su relación con el contexto histórico, el trabajo se ubicará temporalmente entre la segunda mitad de la década de 1950 y la primera de la década de 1970. Se ha establecido 1954 como punto de partida, debido a dos eventos importantes para la investigación la división de Vietnam durante los acuerdos de Ginebra y el nacimiento del *Rock and Roll* en el *Deep South* como una adaptación del *Rhythm and Blues*.

Durante la segunda mitad de la década de 1950, la mayoría de los *baby boomers* entró en la adolescencia y experimentó el surgimiento del mercado de consumo ligado a sus intereses. Esto es importante, si consideramos al *Rock and Roll* el producto principal destinado a esta generación. En este período, además, encontramos la génesis de los principales eventos de la década de 1960, la división de Vietnam en 1954 y el boicot a los autobuses en Alabama a finales de 1955.

Aunque el trabajo podría cerrarse en 1971, con la aparición del *Heavy Metal*, y la muerte de algunos músicos destacados de la década anterior. Se ha establecido

como límite el fin de la Guerra de Vietnam en 1975. Ello, atiende a la importancia del conflicto para el desarrollo de los procesos de la segunda mitad de la década de 1960. Principalmente el movimiento antibélico y la contracultura, dentro de los cuáles la música fue un factor de cohesión.

En años recientes, dentro de la historiografía sobre la década de 1960, se han planteado dos modelos de abordaje. Los largos años sesenta o *The Long Sixties* y los sesenta globales o *Global Sixties*. El primero modifica la periodización tradicional de diez años, para el estudio de la década de 1960. Los autores que lo proponen, consideran que la división tradicional limita la comprensión del período. El segundo modelo, plantea la idea de la globalidad de los procesos socioculturales de la década, principalmente dentro de la recién formada cultura juvenil y los movimientos estudiantiles.

La noción de los *Long Sixties* rompe con la concepción tradicional de la década, para abordar esta etapa de la historia de Estados Unidos. La idea radica en la continuidad de los procesos históricos, principalmente el Movimiento de Derechos Civiles, la Guerra de Vietnam y la cultura juvenil. Éstos se desarrollaron entre la década de 1950 y 1970, por lo tanto, no se pueden limitar a un período de 10 años. Christopher B. Strain, en su libro *The Long Sixties, America 1955-1973*, lo explica de la siguiente forma:

Es importante distinguir entre la década de 1960 -el período de tiempo que va de 1960 a 1970- de los *Sixties*: como un collage de personas, lugares hechos, ideas, sentimientos, creencias, impresiones, percepciones y estereotipos [...] los *sixties* -

más allá de la idea de una década- sugiere símbolos de paz, *flower power*, y automóviles Volkswagen.<sup>13</sup>

La intención del autor es destacar la existencia de una serie de elementos sociales y culturales que se desarrollaron entre las décadas de 1950 y 1970. Eventos como la Guerra Fría, la Guerra de Vietnam, el Movimiento de Derechos Civiles y la contracultura, y el *Rock* cobraron suma importancia a lo largo de este período y difícilmente pueden ser entendidas sus repercusiones si nos limitamos a un estudio de 10 años.

Aunque coinciden en la idea de los largos años sesenta, autores como Jaime Pensado (*Rebel Mexico*), Christopher B. Stain, Todd Gitlin (*The Sixties years of hope, days of rage*) o Valeria Manzano (*La era de la Juventud en Argentina*), presentan diferentes periodizaciones, ello en función del problema de estudio de cada uno. Lo cual, nos lleva a reflexionar sobre los cuestionamientos planteados por Stephan Scheuzger, respecto al punto de partida y cierre de los trabajos inmersos en esta corriente:

¿Comenzaron los sesenta en 1963 con el discurso “I have a dream” de Martin Luther King? ¿O en 1961, con la introducción de la píldora anticonceptiva? ¿Por qué no representaron la revolución cubana en 1959 o la independencia de Ghana en 1957 hechos más adecuados? ¿O acaso inició la década en 1955 en Bandung, o en 1954 en Dien Bien Phu y Argel? ¿Y terminó en 1969, cuando el festival de Woodstock inició la mercantilización de la cultura hippie y cuando la desintegración de los Beatles, la violencia en el concierto de los Rolling Stones en Altamont, y el asesinato de Sharon Tate y sus amigos por miembros de la Manson Family en Beverly Hills pusieron fin a la revolución psicodélica? ¿O más bien en 1973, con la crisis del petróleo y el golpe militar contra el gobierno de la Unidad Popular en Chile? ¿Qué plausible sería extender la década hasta 1979 y la revolución en Nicaragua? “Whose sixties?” es entonces la pregunta.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Strain Hoboken, Christopher B. *The Long Sixties: America, 1955-1973*. Nueva Jersey, Wiley-Blackwell, 2016, Libro Electrónico.

<sup>14</sup> Scheuzger, Stephan. “La historia contemporánea de México y la Historia Global: Reflexiones acerca de los “Sesenta Globales” en *Historia Mexicana*, México, Vol. 68, Núm. 1 (269), Julio-septiembre 2018, pp. 321-322.

El modelo no cuenta con una definición temporal precisa, en ello reside su debilidad. Tal como lo expresa Stephan Scheuzger, el problema de los largos años sesenta radica en la dificultad de fijar las coordenadas de tiempo de este tipo de investigaciones. Establecer la periodización es, como sabemos, un ejercicio intelectual del historiador, emana de sus intereses intelectuales; la cuestión es ¿Hasta qué punto es plausible hablar de este período como los largos sesenta y no bajo otra denominación?

Por su parte, la idea de los sesenta globales presenta una serie de limitantes historiográficas. Stephan Scheuzger las describe en su artículo “La historia contemporánea de México y la Historia Global: Reflexiones acerca de los Sesenta Globales”. Para el autor no basta esta visión para entender las manifestaciones estudiantiles, se deben entender las causas, contextos, tradiciones de protesta y sobre todo los objetivos dentro del contexto regional<sup>15</sup>.

De igual forma denuncia el marcado eurocentrismo de los trabajos de Historia Global, con excepción del caso estadounidense, este tipo de obras centran su atención en el occidente europeo y dejan de lado las experiencias asiáticas y latinoamericanas. Dichos estudios dan preferencia, generalmente, al Mayo Francés y lo toman como el modelo a seguir del resto de las protestas estudiantiles del 68.

Para Stephan Scheuzger la perspectiva global aplicada a contextos ajenos al europeo y al estadounidense, concretamente a los trabajos sobre América Latina, es una muestra de un eurocentrismo renovado, e impone epistemologías exógenas

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 319.

a contextos distintos, dando además a estos un papel periférico menor<sup>16</sup>. Este tipo de trabajos, por lo tanto, tratan de ubicar ideologías y métodos de lucha europeos en contextos ajenos, restando importancia a las características locales.

Al igual que los movimientos estudiantiles, la cultura juvenil se integra a la idea de la Historia Global. La música es un claro ejemplo de ello, a partir de la década de 1960 la difusión del *Rock* trascendió las fronteras del mercado estadounidense. Entre las obras que abordan este fenómeno está el libro *The Global Sixties in sound and visión, media, counterculture, revolt* compilado por Timothy Scott y Andrew Lison.

Pese a la intención multidisciplinaria de la obra, su alcance es limitado, pues a lo largo de los artículos que la conforman cae en el error descrito por Stephan Scheuzger. Reduce el estudio a Estados Unidos, Francia y Alemania Occidental; debido a lo escaso de sus casos de estudio, no logra el alcance global propuesto por los autores. En todo caso, abordan algunas características culturales de unas cuantas naciones.

A pesar de lo novedoso de los modelos, ambos centran su interés en los procesos sociopolíticos y dejan de lado el aspecto cultural. Con excepción del libro *The Global Sixties in sound and visión*, la mayoría de los trabajos consultados omiten la importancia de la música para la generación de la posguerra. Ésta, como veremos, es una fuente valiosa para el estudio de la historia reciente de Estados Unidos.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 325.



Tomando en cuenta el objetivo del trabajo: revalorar el *Rock* como fuente útil para la historia, la materia prima de la investigación son las canciones. La selección no responde a la popularidad de los músicos o su obra en el momento de lanzamiento de cada canción. Su relevancia recae en el contenido de las letras y la información contenida en estas. Cabe destacar que, no se descartó el uso del material de bandas británicas por su importancia dentro del mercado estadounidense, principalmente a partir de 1964.

Las canciones seleccionadas se han dividido en tres grupos principales, las primeras corresponden a la década de 1950, y ayudarán a ejemplificar el crecimiento de la clase media y la promoción de valores propios de la sociedad burguesa, por ejemplo los roles de género. En palabras de David Machin, incluso las letras banales pueden revelar mucho acerca de los discursos culturales de una época específica<sup>17</sup>.

Al segundo grupo corresponden las canciones relacionadas con el Movimiento de Derechos Civiles. Se componen principalmente de ejemplos de música *Folk* de protesta y *Folk Rock*, estas ayudarán a establecer el tránsito de las temáticas adolescentes con mensaje superfluo, a las canciones socialmente comprometidas.

Para el último grupo se utilizarán ejemplos de música *Folk*, *Folk Rock*, *Psychedelic Rock* y *Heavy Metal*. Corresponden a las canciones antibélicas, abarcarán los últimos dos capítulos de la investigación. A través de estas veremos

---

<sup>17</sup> Machin, David. *Op. Cit.*

la evolución del movimiento en contra de la guerra. Éste se divide en dos subgrupos, el primero comprende a la etapa inicial del movimiento, de 1965 a 1967 y el segundo abarca de 1968 a 1971.

La naturaleza subjetiva de la música, obliga a contrastar el mensaje de las canciones con fuentes documentales. A través de la comparación de la información que brindan las canciones con los reportes oficiales sobre la guerra, será posible entender el contexto de la música y los simbolismos referidos en las letras. Robert Darnton se refirió a la importancia de este ejercicio en la introducción de su libro *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*:

[...] la expresión individual se manifiesta mediante el idioma en general, y aprendemos a clasificar las sensaciones y a entender el sentido de las cosas dentro del marco que ofrece la cultura. Por ello debería ser posible que el historiador descubriera la dimensión social del pensamiento y que entendiera el sentido de los documentos relacionados con el mundo circundante de los significados, pasando del texto al contexto y regresando de nuevo a éste hasta lograr encontrar una ruta en un mundo mental extraño<sup>18</sup>.

Afortunadamente, los archivos estadounidenses se encuentran digitalizados y se pueden consultar a través de diferentes portales *web*. Para este trabajo se han revisado diferentes acervos digitales. El primero pertenece a la *National Archives and Records Administration*<sup>19</sup>, éste dirige al investigador a la ubicación de los documentos de interés, principalmente se recurrió a las bibliotecas de los presidentes John F. Kennedy<sup>20</sup> y Lyndon B. Johnson<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Darnton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 16.

<sup>19</sup> <https://www.archives.gov/>

<sup>20</sup> <https://www.jfklibrary.org/>

<sup>21</sup> <http://www.lbjlibrary.org/>

Otro portal importante es *DOCSTeach*<sup>22</sup>, pertenece a la institución mencionada previamente. Aunque, su función primaria es auxiliar a los profesores estadounidenses en su labor, mediante documentación de primera mano, cuenta con un acervo digital importante. Para esta investigación se ocupó, principalmente, el material documental y gráfico referente a la Guerra de Vietnam.

Finalmente, para el último capítulo se acudió a los archivos digitales de la CIA<sup>23</sup> y el FBI<sup>24</sup>. Durante la década de 1960, ambas organizaciones investigaron a los grupos estudiantiles ligados al movimiento antibélico y a los dirigentes de los derechos civiles. Además, prestaron atención a la actividad de algunos músicos de *Rock*, principalmente por manifestar sus ideas políticas en público o por su relación con el consumo de sustancias psicoactivas.

Dentro de la historiografía no existe un método para analizar las letras de las canciones. Por lo tanto me apoyare en el Análisis Crítico de Discurso (CDA, por sus siglas en inglés) propuesto por David Machin en su libro *Analysing Popular Music*. Para desarrollar este análisis, el historiador debe realizar las preguntas adecuadas al documento, en este caso una letra. Éstas, según el autor, nos indican la forma de escuchar al artista y dotar de significado a su música<sup>25</sup>.

David Machin describe tres puntos a considerar dentro del CDA. El primero está relacionado con el discurso básico o *Activity Schema*; consiste en explorar el mensaje literal de la letra. En el verso, *Yesterday/ Love was such an easy game to*

---

<sup>22</sup> <https://www.docsteach.org/>

<sup>23</sup> <https://www.cia.gov/library/readingroom/document/cia-rdp78-00433a000100010015-5>

<sup>24</sup> <https://vault.fbi.gov/>

<sup>25</sup> Machin, David. *Op. Cit.*

*play/ Now I need a place to hide away/ Oh, I believe in Yesterday*, de la canción *Yesterday*<sup>26</sup> de *The Beatles* el narrador añora el amor perdido, e idealiza el momento previo a su ruptura amorosa.

Posteriormente se debe señalar el papel del personaje o los personajes en la narración. Por ejemplo, en *Space Oddity*<sup>27</sup>, de David Bowie, encontramos un técnico de control y un astronauta. Se trata de un punto crucial para el análisis propuesto por el autor pues es aquí donde entendemos, a través del rol de los personajes principales el sentido de la canción<sup>28</sup>. En este caso, se refiere a la carrera espacial y la llegada del hombre a la Luna.

David Machin alerta al investigador sobre las líricas confusas, o sin alguno de los elementos previos, tales como el personaje. Afirma que los pasos a seguir son los mismos, simplemente se requiere prestar mayor atención a la letra<sup>29</sup>. Una vez abordados los puntos anteriores podemos explicar el significado final de la canción. Para esta parte tomaré la canción *I'm Waiting For The Man*<sup>30</sup>, del grupo *Velvet Underground*.

La canción habla sobre el tráfico de drogas en Nueva York, ciudad de origen de la banda, esto se reconoce en la primer estrofa, *26 dollars in my hand/ Up to Lexington 125/ Feel sick and dirty/ more dead than alive*<sup>31</sup>, el personaje es un adicto

---

<sup>26</sup> McCartney. "Yesterday" en The Beatles, *Help!*, Parlophone, 1965.

<sup>27</sup> Bowie, David. "Space Oddity" en David Bowie, *David Bowie*, Philips Records, 1969.

<sup>28</sup> Machin, David. *Op. Cit.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Reed, Lou. "I'm Waiting For The Man" en Velvet Underground, *The Velvet Underground & Nico*, Verve Records, 1967.

<sup>31</sup> *Ibid.*

en busca de algún traficante *I'm just lookin' for a dear, dear friend of mine/ I'm waiting for my man*<sup>32</sup>. Por lo tanto, Lou Reed habla sobre la distribución y consumo de substancias; principalmente entre los barrios de afroamericanos, *Hey white boy, what you doing uptown*<sup>33</sup>.

El Análisis Crítico de Discurso por si sólo no basta para utilizar las canciones como fuente histórica. Si bien, nos ayudan a entender el significado y los actores principales de las letras; para darles sentido dentro de la narrativa es necesario contrastarlas con el contexto. Ello nos permitirá adentrarnos con mayor precisión en la intención del compositor al abordar determinado tema.

En cuanto a la presentación del material, la Idónea Comunicación de Resultados está dividida en cuatro capítulos, ordenados en tres secciones. La primera parte corresponde al contexto histórico, con la finalidad de entender los procesos políticos, sociales y culturales de las décadas de 1950 a 1970. En la segunda se abordan las características principales y el desarrollo del *Rock* a lo largo del período. Finalmente, se revisarán algunos ejemplos líricos, en donde se representa el primer punto; ello no implica el uso integro de las canciones.

El primer capítulo se titula, *Teenage Heaven, el nacimiento del mercado adolescente, 1954-1961*. En este se explora el crecimiento de la clase media urbana en Estados Unidos en torno a los suburbios y el origen de la actitud consumista de esta población. Posteriormente se retomará la importancia del *teenager* durante el período y el nacimiento del *Rock and Roll*. Las canciones seleccionadas en esta

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

parte ayudarán a ejemplificar el desarrollo de la generación de la posguerra dentro de su contexto histórico.

El segundo capítulo se titula, *The times they are a-changin*, el Movimiento de Derechos Civiles y el preludeo a la ruptura, 1961-1965. En esta parte se retomará el Movimiento de Derechos Civiles y la influencia del *Folk* de protesta en el *pop*, y la posterior toma de conciencia de algunos músicos sobre los problemas raciales del país. Estos artistas retomaron el trabajo de compositores e intérpretes como Bob Dylan y Joan Baez, e integraron las canciones socialmente comprometidas a su repertorio.

En los últimos dos capítulos se abordará la Guerra de Vietnam y los movimientos juveniles de la época. En el tercer capítulo, titulado, *Entre el paraíso psicodélico y el infierno asiático, 1965-1967*, se abordará el origen del conflicto en indochina y el nacimiento de las protestas contra la intervención estadounidense en la región. Esto se verá reflejado en el *pop*, como veremos, las canciones de la primer etapa mostraban una actitud optimista previa a la ofensiva del Tet, en 1968.

Finalmente, en el capítulo cuatro, titulado *El fin del Sueño Americano, 1968-1975*, se destaca la importancia de la ofensiva del Tet y la represión a los manifestantes en Chicago en 1968. Este año fue crucial en la radicalización de algunos grupos ligados al *Students for a Democratic Society*, los cuales adoptaron tácticas guerrilleras como medio de lucha. Por su parte en el *Rock*, las canciones antibélicas abandonaron el optimismo y reflejaron la actitud posterior al Tet.

## **Capítulo 1: *Teenage Heaven*, el nacimiento del mercado adolescente, 1954-1961**

En el presente capítulo se abordará el crecimiento de la clase media urbana estadounidense a consecuencia de la bonanza económica posterior a la Segunda Guerra Mundial. Bajo este contexto, además, se revisará el fenómeno demográfico conocido como *Baby Boom*, éste consistió en el incremento de nacimientos en los últimos años de la guerra y sobre todo durante la posguerra.

Estos fenómenos económico, social y demográfico, permitieron, como veremos, el crecimiento del mercado de consumo durante la década de 1950 y el surgimiento del *Rock and Roll*, ligado al mercado adolescente. Por lo tanto, la evolución de este género y la representación de la generación de la posguerra en las canciones serán de vital importancia para el desarrollo del capítulo.

El capítulo está dividido en cuatro apartados, en el primero se abordarán las características generales de la sociedad estadounidense de los cincuenta, centrandose especial atención en la clase media. En el segundo se revisará el nacimiento del *Rock and Roll* dentro del mercado adolescente y su importancia para éste grupo. Para el tercero se hará un breve repaso por la historia de este ritmo, finalmente, en el último apartado se analizarán algunas canciones que ayuden a ejemplificar los primeros dos puntos.

Los materiales que darán sustento a este capítulo serán, principalmente, las letras consideradas pertinentes para el fortalecimiento de la narración. Gracias a éstas se podrá reconstruir la cotidianidad de los adolescentes blancos de clase

media urbana. Al mismo tiempo, nos permitirán entender el avance de la clase media y algunas de sus características principales, como el consumismo o los roles de género.

### *1.1 La familia estadounidense de clase media y el nacimiento del mercado de consumo*

I want to be stereotyped  
I want to be classified  
I want to be a clone  
I want a suburban home  
-Tony Lombardo-

Tras la derrota del Eje en la Segunda Guerra Mundial emergieron dos bloques hegemónicos, éstos se disputaron el control del globo durante La Guerra Fría. Si bien, Estados Unidos y la URSS no entraron en un conflicto bélico directo; ambas potencias se involucraron en procesos armados regionales dentro del escenario geopolítico de la época, como fueron las guerras de Corea y Vietnam. El objetivo de las potencias era garantizar la alineación de los países del Tercer Mundo a uno de los sistemas socioeconómicos dominantes.

Otra consecuencia de la Guerra fue el crecimiento económico de Estados Unidos, principalmente a partir de 1949. Ello fue constante hasta la década de 1960, cuando el Producto Nacional Bruto registró un aumento hasta del 250%, mientras la tasa de desempleo fue de un 5%, en comparación con el período de la Depresión, el porcentaje de parados en ese momento alcanzó entre el 15 y el 25%.<sup>34</sup>

Los salarios incrementaron en un 50% entre 1947 y 1960, los obreros sindicalizados fueron los más favorecidos, principalmente quienes laboraban en el

---

<sup>34</sup> Brinkley, Alan. *Historia de Estados Unidos*, México, McGraw-Hill, 1997, p.640.



sector industrial. Se calcula que hacia 1960 un tercio de los trabajadores estadounidenses estaban sindicalizados.<sup>35</sup> La industria fue favorecida por la destrucción de las fábricas europeas en la guerra. Los productores estadounidenses asumieron la manufactura de bienes antiguamente elaborados en Europa.

Bob Dylan hizo alusión a la pérdida de la hegemonía europea en su autobiografía titulada, *Crónicas*, en la cual recuerda:

Yo nací en la primavera de 1941. La Segunda Guerra Mundial ya asolaba Europa, y Estados Unidos pronto intervendría en ella. El mundo estaba saltando en mil pedazos, y el caos recibía a los recién llegados con un puñetazo en la cara. Si estabas vivo, aunque hubieses nacido hacía poco, notabas en el ambiente que el viejo mundo estaba desapareciendo para ceder el paso al nuevo. Era como retrasar el reloj hasta el momento en que a.C. se convirtió en d.C. Todos los que nacimos por aquel entonces formábamos parte de ambos mundos.<sup>36</sup>

El cantautor vio en la Segunda Guerra Mundial un momento de quiebre, en la cultura y la relación de Europa frente al resto del mundo occidental. Para Dylan se trató de un elemento que caracterizaría a la generación posterior, la cual se desarrolló entre el crecimiento económico y político de Estados Unidos en el Mundo. Esta relación de poder se propago a través de los largos sesenta.

A diferencia del período previo a la guerra, el campo perdió protagonismo frente a las grandes ciudades, el incremento de la estabilidad económica y el papel preponderante de Estados Unidos en la economía mundial, se vio reflejado en la calidad de vida de los ciudadanos blancos. Ello promovió el crecimiento exponencial de la clase media urbana, el florecimiento de los suburbios y por ende el nacimiento de la sociedad de consumo.

---

<sup>35</sup> Rorabaugh. W. J. *Kennedy y el sueño de los sesenta*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005, p. 175.

<sup>36</sup> Dylan, Bob. *Crónicas: Volumen 1*, Global Rhythm Press, Barcelona, 2007, p. 33.

En su libro, *The Sixties, Years of Hope, Days of Rage*, Todd Gitlin define la abundancia de la posguerra, como un estado económico y mental, en el cual la producción de bienes; así como el consumo de estos se volvió el centro de las actividades de la sociedad.<sup>37</sup> No sólo respondía al crecimiento socioeconómico de los ciudadanos, el que éstos lo asimilaran, adoptando una actitud económicamente despreocupada tuvo un peso importante en la psique de los estadounidenses blancos de clase media. Ello dio origen a la sociedad de consumo de la segunda mitad del siglo XX.

Lo anterior se vio reflejado en el crecimiento exponencial de la clase media. Ésta adquirió una serie de características importantes. Eran familias nucleares, con roles de género claramente establecidos (el padre era el proveedor mientras la madre permanecía en casa), blancos y protestantes. El modelo anglosajón *WASP*<sup>38</sup> fue idealizado y promovido por distintos medios, la televisión fue una muestra de ello.

Un ejemplo del modelo *WASP* lo encontramos en los dibujos animados de principios de los sesenta. *The Flintstones* (1960) y *The Jetsons* (1962)<sup>39</sup>, representaban el prototipo de la familia de clase media urbana. Mostraban matrimonios blancos con uno o más hijos y sus casas estaban ubicadas en los suburbios. Ambas exaltaban el modelo de prosperidad de la década de 1950.

---

<sup>37</sup> Gitlin, Todd. *The Sixties, Years of Hope, Days of Rage*, Bantam Books, Libro Electrónico.

<sup>38</sup> *WASP, White, Anglo-Saxon and Protestant*.

<sup>39</sup> Ambos programas fueron producidos por la casa *Hanna-Barbera Productions, Inc.*

Otra familia prototipo de este modelo fueron los Kennedy, a pesar de la fe católica del presidente, en contraste con la mayoría protestante del país. W. J. Rorabaugh, en su libro *Kennedy y el sueño de los sesenta*, explica la relación de la familia presidencial con la clase media, para él, “estaba determinada por el poder, la riqueza y el *glamur*. En ésta se veía reflejado el concepto de estructura familiar promovido en la posguerra, etapa en que el concepto de familia se encontraba en crisis”.<sup>40</sup>

Si bien Rorabaugh, acierta al ver en la familia Kennedy la representación del modelo tradicional estadounidense, difícilmente podríamos hablar de la crisis del concepto de familia en este período. El quiebre, del simbolismo familiar de clase media urbana lo veremos hasta mediados de la década de 1960, con la aparición de modelos alternativos impulsados principalmente por la contracultura.

Las familias de clase media se ubicaron principalmente en los suburbios y representaron un crecimiento demográfico del 83% en las ciudades<sup>41</sup>, alrededor del suburbio floreció la “sociedad de consumo”. Paralelo a su crecimiento se construyeron centros comerciales, supermercados y centros de recreación, algunos, clave para los adolescentes, como los autocinemas o las fuentes de sodas.

Otro elemento que favoreció el crecimiento de la cultura del consumo fue la difusión de las tarjetas de crédito, éstas permitían a los usuarios acceder fácilmente a los electrodomésticos de moda, al televisor o el automóvil. Se calcula que entre

---

<sup>40</sup> Rorabaugh. W. J. *Op. Cit.*, p. 171.

<sup>41</sup> Strain Hoboken, Christopher B. *Op. Cit.*

1945 y 1957 el incremento en el crédito para el consumo fue del 800% entre tarjetas de crédito, cuentas de crédito revolving y planes de pago.<sup>42</sup>

Los dibujos animados representaron el incremento en la compra de productos como refrigeradores y lavadoras. Vemos a los personajes echar mano de cualquier tipo de crédito para adquirirlos. Estos programas presentan otro estereotipo de la época, la mujer como derrochadora del dinero. Las mujeres eran el blanco predilecto de los vendedores, a ellas estaba dirigida buena parte de la publicidad de la época.

Tomemos como ejemplo la introducción de *The Jetsons*, en una de las escenas, tras dejar a los hijos en la escuela, *Jane Jetson* estira la mano y pide dinero a su marido para los gastos del día, por lo tanto *George* extrae unos cuantos billetes para su esposa. Sin embargo, ella toma la cartera del marido y lo abandona con el dinero que él originalmente pretendía darle.<sup>43</sup>

Hasta este momento, se ha dibujado de forma breve la relación entre el crecimiento de la clase media y el consumismo. Dicha conexión no fue gratuita, su existencia nos habla del progreso en el estilo de vida estadounidense pues, como menciona Tomas Ariztia, en su artículo, “Clases medias y consumo: tres claves de lectura desde la sociología”, “el crecimiento de la clase media es un factor que nos permite medir el crecimiento y el avance de las sociedades capitalistas”.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Brinkley, Alan. *Op. Cit.*, p. 641.

<sup>43</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=0VbOrw3hhYE>, 28 de febrero de 2019.

<sup>44</sup> Ariztía, Tomas. “Clases medias y consumo: tres claves de lectura desde la sociología” en *POLIS, Revista Latinoamericana*, Universidad de Los Lagos, Chile, vol. 15, núm. 43, 2016, p. 3.

Estas familias contrastaban su modo de vida en relación con los años previos (principalmente con los de la Depresión), mediante su participación en el mercado de consumo. Artiza también menciona: “en el contexto de una sociedad crecientemente articulada en torno a los mercados y a la expansión del crédito, las “clases medias” harían descansar su identidad en el consumo”.<sup>45</sup> Si bien el autor describe sociedades contemporáneas, su premisa se puede aplicar de igual forma a la posguerra.

Además del desarrollo de la clase media, las estadísticas registraron, entre 1943 y 1960, un incremento considerable en los índices de natalidad. La sensación de seguridad económica provocó que las parejas se iniciaran en la crianza de hijos a temprana edad. A este fenómeno se le ha denominado *Baby Boom*, los *baby boomers* representaron un crecimiento demográfico considerable en los países occidentales. Para Estados Unidos fue de 20%, con un índice de 150 millones en la década de 1950 y 179 millones en la de 1960.<sup>46</sup>

La generación de la posguerra disfrutó de un estado de abundancia económica y social constante. A diferencia de la generación anterior, sus miembros no fueron marcados por factores como la pobreza, el desempleo<sup>47</sup>, o la guerra (al menos, hasta la Guerra de Vietnam), si bien la Guerra de Corea y la Primer Guerra de Indochina se desarrollaron durante este período, los *baby boomers*, al ser infantes, no se vieron involucrados en el combate armado.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp.

<sup>46</sup> Brinkley, Alan. *Op. Cit.*, p. 640.

<sup>47</sup> Es importante destacar que se habla de familias blancas, en el caso de los afroamericanos y otras minorías, como veremos en el segundo capítulo, fue diferente.

Esta generación se desarrolló durante la guerra fría y el combate contra el comunismo, específicamente durante el macartismo (1950-1956). El período toma su nombre del senador Joseph McCarthy, principal promotor de la persecución de ideas antiamericanas y grupos subversivos. El proceso fue descrito por el dramaturgo Arthur Miller como una “cacería de brujas” en alusión a los juicios de Salem, en su obra *the Crucible*<sup>48</sup>, en la cual presenta un paralelismo entre la persecución de las “brujas” y los posibles simpatizantes de la URSS.

Una de las causas del macartismo fue el temor por un posible holocausto nuclear, cuyo origen se remonta al Proyecto Manhattan encabezado por el físico Robert Oppenheimer, y concretamente a la detonación de las bombas nucleares sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945. Ello inauguró la era nuclear y provocando un giro de 180° en la forma de hacer la guerra.

El pánico aumentó en 1949 cuando los diarios anunciaron que la Unión Soviética desarrolló y probó con éxito un arma de este tipo. Esto incrementó las probabilidades de un conflicto entre Estados Unidos y la URSS, en el cual las armas nucleares serían decisivas. La probabilidad aumentó en 1962 con la llamada Crisis de los Misiles.

Ello se vio reflejado en algunos filmes de época, principalmente de ciencia ficción o Serie-B. Películas como, *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953), *Them!* (1954), *Godzilla* (1958) o *The Blob* (1958). Estos monstruos encarnaron en su momento la preocupación de los estadounidenses por los avances en tecnología

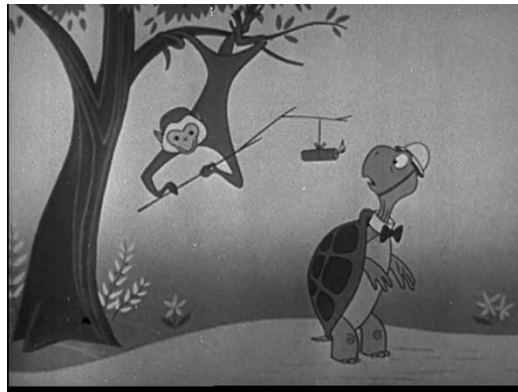
---

<sup>48</sup> Adaptada al español bajo el nombre de *las Brujas de Salem*.

atómica, pues podrían llevar a la autodestrucción ocasionada por un accidente o por una guerra nuclear.<sup>49</sup>

Para quienes se criaron dentro de este ambiente, el peligro que representaba la “bomba” era 100% real. A los estudiantes de educación básica se les hacía participar de simulacros en los que se planteaba el hipotético escenario de un ataque nuclear. Éstos consistían en ocultarse debajo de los pupitres, pues se creía que, en caso de una detonación nuclear, serían un medio para salvaguardar sus vidas.

Por tal motivo en 1951 nació una tortuga llamada Bert<sup>50</sup>, mediante una breve canción enseñaba a los niños el protocolo en caso de un ataque nuclear. La canción al respecto rezaba, *Duck and Cover* (agáchate y cúbrete).<sup>51</sup> El corto fue producido por la



*Federal Civil Defense Administration* y la *Safety Commission of the National Education Association*, la idea era ayudar a los niños a asimilar las medidas de seguridad.

En su autobiografía, Bob Dylan recordó este período de pánico colectivo, al respecto relató:

---

<sup>49</sup> Strain Hoboken, Christopher B. *Op. Cit.*

<sup>50</sup> Imagen recuperada de <https://silverinahaystack.wordpress.com/tag/nuclear-weapons/>, 18 de diciembre de 2019

<sup>51</sup> Bert the Turtle “Duck and Cover” en <https://youtu.be/Lg9scNI9h4Q>, 20 de febrero de 2019.

En 1951 yo iba en la escuela primaria. Una de las cosas que nos enseñaban era a escondernos y encontrar refugio bajo nuestros pupitres cuando sonaban las alarmas antiaéreas por que los rusos podían bombardearnos. También nos decían que podían saltar sobre la ciudad en paracaídas en cualquier momento. Eran los mismos rusos en cuyo bando habían luchado mis tíos pocos años antes. Ahora se habían convertido en monstruos que iban a degollarnos y quemarnos vivos. Resultaba curioso. Un ambiente de temor constante acaba por arrebatarle el espíritu infantil a quien se cría en él. Una cosa es asustarse cuando a uno lo apuntan con una pistola, y otra muy distinta temer algo que no es del todo real. Sin embargo, mucha gente se tomaba en serio la amenaza, y al final uno se contagiaba.<sup>52</sup>

Este tipo de películas, así como el corto animado de *Bert the Turtle*, nos brindan una mayor comprensión sobre el temor experimentado por la población civil y el gobierno. Además, estos materiales fungían como un medio de propaganda ideológica, dirigida principalmente al público joven. Los niños y adolescentes fueron los principales consumidores de estas historias, mediante las cuales se les instruía respecto a quienes eran los enemigos del país.

La misma fórmula fue empleada durante la Segunda Guerra Mundial por *Disney* y *Warner Brothers*. Mediante cortos animados, personajes como el Pato Donald y el Pato Lucas se enfrentaron a los nazis, aun antes que las tropas estadounidenses. Dentro del mundo de los cómics personajes como *Superman*, *Wonder Woman* o el Capitan América, también fungieron como medio de propaganda en contra de la Potencias del Eje.

En la década de 1950, la estructura social se mantuvo prácticamente intacta. El origen socioeconómico y racial determinaba el estatus del individuo en su comunidad. Existían ciudadanos de primera, segunda y tercera clase. Los grandes empresarios, así como a los políticos importantes no son tomados en cuenta dentro

---

<sup>52</sup> Dylan Bob. *Ibid.*, p. 34.



de esta clasificación pues se trataba de un grupo separado de los ciudadanos comunes.

Fue dentro de los estratos inferiores de la sociedad estadounidense donde surgió uno de los fenómenos musicales más importantes del siglo XX, el cual continua haciendo eco en pleno siglo XXI, el *Rock and Roll*. Este ritmo, como veremos, representó no sólo una afrenta a los valores burgueses de la clase media urbana. Para los adolescentes de la década de 1950 representó un elemento de identidad crucial en su formación individual.

### 1.2 El Rock and Roll en la era del Teenager

High school seemed like such a blur  
I didn't have much interest  
In sports or school elections  
And in class I dreamed all day  
Of a rock & roll weekend  
-Mike Ness-

Términos como adolescencia, juventud o vejez nos son familiares y los asumimos como algo evidente, inmutable. A pesar de ello debemos entender que, los conceptos y categorías de análisis son una construcción sociocultural determinada por el contexto histórico. En su artículo, *El concepto de juventud*, Juan Antonio Taguenca afirma: “el concepto de juventud es complicado de anclar a realidades que le den una identidad definida sin caer en estereotipos preconcebidos de antemano”.<sup>53</sup> En el mundo anglosajón, se concibe como *teenagers* a aquellos individuos de entre 13 y 19 años<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Taguenca Belmonte, Juan Antonio “El concepto de juventud” en *Revista Mexicana de Sociología*, México, Vol. 71, No. 1 (Jan. - Mar., 2009), p. 161.

<sup>54</sup> Engelhardt, Tom. *El fin de la cultura de la victoria: Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*, España, Ediciones Paidós Ibérica, 1997, p.170.

Es importante tener presente que no se trata de un grupo homogéneo y dentro de éstos existen importantes diferencias. Valeria Manzano en su libro, *La era de la Juventud en Argentina*, retoma la nota periodística “Informe sobre la Juventud”<sup>55</sup> publicada en septiembre de 1966. La intención de los autores era caracterizar a la juventud argentina comparándola con el caso Europeo. Creían que existían paralelismos en el período de posguerra entre una sociedad y otra.

Los autores del texto no lograron establecer una conclusión, en principio por los contrastes entre las sociedades y, sobre todo, por la diferencias entre los argentinos. Por ejemplo, el nivel socioeconómico y las diferentes ideologías políticas del sector investigado. Como única similitud observaron que la mayoría se sentía atraído hacia los mismos ídolos *pop* en los cuales estaban dispuestos a gastar tiempo y dinero. De igual forma, se percibió rechazo hacia los valores de la generación anterior, por ejemplo, manifestaban una postura liberal frente al sexo.

El uso del término adolescencia o *Teenage*, en Estados Unidos se difundió principalmente durante la década de 1950, en este período fue un grupo en constante crecimiento. Para Valeria Manzano la juventud *per se* formaba parte de un “movimiento” en expansión por el mundo, desde finales de la Segunda Guerra Mundial hasta bien entrada la década de 1960.<sup>56</sup> Los *baby boomers*, a diferencia de sus padres, permanecieron mayor tiempo en los institutos de educación básica, media y en algunos casos superior.

---

<sup>55</sup> Manzano, Valeria. *La era de la Juventud en Argentina: Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 15

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 27.

Esta generación contó con mayor tiempo de ocio, en comparación con la anterior. Esto permitió el surgimiento de un mercado enfocado en ellos. Se promovieron, películas, centros de recreación, ropa y principalmente música. Los adolescentes, como el resto de la clase media, forjaron su identidad para alrededor del consumo, tal como lo menciona Tom Engelhardt en su libro, *El fin de la cultura de la victoria*:

Parecía como si estuvieran creando -o respondiendo a- nuevos tipos de narrativas. Muchos parecían preparados para zambullirse en una cultura de desesperanza triunfalista con dinero en los bolsillos. A su encuentro salieron agentes publicitarios cada vez más ambiciosos y hombres de negocios dispuestos a revenderles sus nuevas narrativas en una forma domesticada como parte de una cultura de la adolescencia centrada en el producto.<sup>57</sup>

De igual forma el crítico de *Rock* Nik Cohn se refiere a este fenómeno en su libro: *Awopbopaloobop Alopbamboom Una Historia de la música pop*:

Como era de prever, los jóvenes compraron todo lo que se les puso por delante: motocicletas, pantalones vaqueros, aceites para el pelo, batidos y sobre todo música. Todo lo que había que hacer era calificar de «*teen*» cualquier tipo de objeto y ellos tendrían que comprárselo.<sup>58</sup>

Ambos autores apuntan lo mismo, el mercado aprovechó la búsqueda de identidad iniciada por los adolescentes para promover y vender diferentes artículos bajo el prefijo “*teen*”, como algo novedosos a un sector que poco a poco adquiría más importancia económica. El producto se volvió crucial, debía ser atractivo para los consumidores. Así como a las amas de casa les vendían electrodomésticos, a la generación de la posguerra le ofrecían entretenimiento.

---

<sup>57</sup> Engelhardt, Tom. *Op. Cit.* p.170

<sup>58</sup> Cohn, Nik. *Awopbopaloobop Alopbamboom Una Historia de la música pop*, España, Nostromo, 1973, p. 28.

La música *pop*, principalmente el *Rock and Roll*, fue el producto de mayor relevancia para los *baby boomers*. Era una fusión del folclor musical afroamericano y anglosajón. Era música de origen obrero-rural, tanto el *country* como el *blues* eran interpretados por y para los trabajadores. Los padres percibieron el *Rock and Roll* como un ataque a sus valores, pues tomó prestados elementos de la cultura afroamericana y las prácticas de las clases populares<sup>59</sup>.

Debido a sus raíces, el *Rock and Roll* despertó entre los adultos un temor originado en prejuicios raciales, arraigados principalmente en el Sur. Los adultos relacionaron la exposición de sus hijos a esta música y al cómic de terror y ciencia ficción con el crecimiento de la delincuencia juvenil. Ello fue representado en películas como *Rebel Without a Cause* (1955)<sup>60</sup>, protagonizada por el ícono del momento James Dean.

La preocupación de los mayores fue reforzada por organizaciones como la Asociación Psiquiátrica Americana, así como en la prensa sensacionalista. Los diarios presentaban relatos exagerados sobre la delincuencia juvenil, titulares alarmistas como los siguientes, muestran la incertidumbre generalizada frente al fenómeno de la delincuencia juvenil:

Unos espeluznantes asesinatos culminan las orgías del parque de la ciudad, el que se tratara de asesinos adolescentes plantea un enigma ¿Por qué lo hicieron? [...] Veintidós jóvenes detenidos en una guerra de bandas de barrio. [...] Una pandilla de adolescentes hace descarrilar el tren del BMT<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Chastagner, Claude. *De la cultura rock*, Buenos Aires, Paidós, 2012, p. 39

<sup>60</sup> Ray, Nicholas (Director). *Rebeld Without a Cause*. United States of America, 1955, 111 min., Warner Brothers Pictures.

<sup>61</sup> Engelhardt, Tom. *Op. Cit.* pp. 170-171.

Para horror de los padre a muchos jóvenes blancos les gustaba el *Rock and Roll*. Artistas como Bill Halley, Chuck Berry, Little Richard, y especialmente, Elvis Presley, fueron pioneros de esta música, así como de un nuevo tipo de rebelión adolescente.<sup>62</sup> Aunque no contó con profundas implicaciones ideológicas, representó un rechazo a la figura del joven recatado, el cual reflejaba los valores y el comportamiento promovido por sus mayores.

Más allá de la paranoia frente a la “delincuencia juvenil”, el principal rechazo de la generación anterior hacia el *Rock and Roll* derivó del racismo. Los padres veían la exposición de sus hijos a la música de los negros (Sic.) como una vía a la degeneración propia de los afroamericanos. Al respecto el cantante Little Richard escribió:

La gente decía que el *Rock and Roll* era “música africana”, le llamaban “música vudú”, decían que iba a enloquecer a los chavos, decían<sup>4</sup> que era flor de un día -lo mismo decían del *Hip Hop*-, sólo que entonces era peor, hay que recordar que yo fui el primer artista negro (Sic.) con discos que empezaban a comprar los chavos blancos, y yo no les gustaba a sus papás. Tocábamos en lugares donde nos decían que no volviéramos, porque los chavos enloquecían se adueñaban de las calles, tiraba botellas y saltaban de los balcones en las presentaciones. En esa época, los chavos blancos tenían que estar arriba, en los balcones, eran “los espectadores blancos”. Saltaban para caer donde estabas los negros (Sic.).<sup>63</sup>

Little Richard revela dos situaciones derivadas del racismo. Primero, una imagen segregacionista de los espectáculos, blancos y afroamericanos no podían convivir en el mismo espacio. En segundo lugar, los adjetivos utilizados para descalificar al *Rock and Roll* emanaban de la estricta visión racial de la época. Lo “afro” corrompía la moralidad cristiana de los ciudadanos blancos.

---

<sup>62</sup> Strain Hoboken, Christopher B. *Op. Cit.*

<sup>63</sup> Richard, Little. “Little Richard” en *Rolling Stone: Los 100 grandes artistas de todos los tiempos*, México, Rolling Stone (Edición Especial), Diciembre, 2011, p. 21.

Por otro lado, Nik Cohn presenta un ejemplo más contundente del rechazo a la música *pop* de la posguerra en la imagen del reverendo McPerson, en 1956 el religioso condenó este ritmo desde una postura claramente racista, complementada con una profunda “moralidad cristiana”, estas se funden en las palabras del ministro:

Si nuestros hijos siguen escuchando esa música sexual y salvaje de los negros (Sic.) acabarán por parecerse a ellos; la promiscuidad sexual y la pérdida del respeto a toda autoridad serán la consecuencia inmediata.<sup>64</sup>

El racismo no era exclusivo de los líderes morales, refleja la recepción de un ritmo influenciado por el *Rhythm and Blues* entre los grupos conservadores. Esto representaba una afrenta a los códigos segregacionistas, si bien, se han considerado propios de los estados sureños, eran practicados en todo el país. Recordemos que en el norte existían barrios principalmente habitados por afroamericanos.

Para los adolescentes de la posguerra los problemas sociales eran propios del mundo adulto, los *teenagers* tenían sus propias inquietudes. Estaban aún lejos de reclamar el mundo, como señala Claude Chastagner en su libro, *De la Cultura Rock*. Se contentaban con ir a los recitales, a los *milk-bar* y a los *drive-in*.<sup>65</sup> Para ellos se trataba de obtener los artículos de moda, pasar tiempo con los amigos y disfrutar de la abundancia de su nación. Todo esto les otorgaba estatus, aunque efímero, de gran importancia para ellos.

---

<sup>64</sup> Cohn, Nik. *Op. Cit.*, p.15.

<sup>65</sup> Chastagner, Claude. *Op. Cit.*, 2012, p. 22.

En la canción *Wake up Little Susie*<sup>66</sup> del dueto *The Everly Brothers*, podemos apreciar la importancia de la popularidad entre los adolescentes. La narración comienza cuando un par de adolescentes despierta de madrugada en un auto cinema. Aunque la pareja es consciente de las consecuencias negativas de su descuido, el joven advierte que ambos serán más populares entre sus compañeros.

En términos literales, la canción habla de una pareja de adolescentes descuidados y contiene además un inocente doble sentido, se relaciona el quedarse dormidos en una función, con sostener relaciones sexuales. En un sentido más profundo la letra habla de la importancia del estatus entre los adolescentes, en este caso la falsedad de los futuros rumores, carece de importancia frente al despunte de la popularidad cuando los compañeros se enteren del incidente.

We've both been sound asleep  
Wake up little Susie and weep  
The movie's over, it's four o'clock  
And we're in trouble deep  
[...]  
Well, what are we gonna tell your Mama  
What are we gonna tell your Pa?  
What are we gonna tell our friends  
When they say, "Ooh la, la!"  
[...]  
The movie wasn't so hot  
It didn't have much of a plot



---

<sup>66</sup> Felice, Bryan y Boudleaux Bryant. "Wake up Little Susie" en *The Everly Brothers*, *The Everly Brothers*, Cadence Records, 1957.

We fell asleep, our goose is cooked

Our reputation is shot<sup>67</sup>

### 1.3 Las bases del *Rock and Roll*

El éxito del *Rock and Roll* fue vender a los adolescentes blancos un derivado de la música afro, el término que dio nombre al género, proviene de la jerga de los afroamericanos para hacer alusión al sexo. Antes de la aparición del *Rock and Roll*, como un tipo de música adolescente, el mercado popular estaba dividido en función del origen racial del consumidor. Esto no impedía a los blancos disfrutar de la música afroamericana y viceversa.

Las estaciones de radio y las casas disqueras se diferenciaban según el tipo de música y origen socioeconómico y racial de sus intérpretes. Nik Cohn, explica este panorama:

El mercado blanco predominaba las típicas baladas cursis, en la música de color prevaleció el blues. Los viejos blues del campo, crudos, puros, rotos, descuidados y a menudo salvajemente emocionantes fueron sustituidos por los agresivos blues de las grandes ciudades, por guitarras y saxos”.<sup>68</sup>

Estilos como el *Blues*, *Jazz*, *Gospel* y *Rhythm and Blues* tienen sus orígenes en los cantos entonados por los esclavos llevados de África a las plantaciones de algodón y tabaco del Sur estadounidense. Éstas fueron entonadas con la finalidad de canalizar la frustración y la tristeza de su nueva vida, alejada de sus tierras de origen. Con el tiempo fueron adoptando algunos elementos de la música tradicional

---

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Cohn, Nik. *Op. Cit.*, p. 22.



de los blancos, de la amalgama de estos sonidos surgió la tradición musical afroamericana que acompañó a los trabajadores en sus largas jornadas laborales<sup>69</sup>.

El *Jazz* y el *Blues* propiamente comenzaron su desarrollo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El primero nació en los barrios de Nueva Orleans a partir de lo que se conoce como *ragtime*, es decir el intento de los afroamericanos por emular el sonido de las orquestas de metales europeas<sup>70</sup>. El *Jazz* cobró relevancia en Estados Unidos y Europa durante la década de 1920 y en la década de 1950 fue adoptado por los beatniks como el estandarte sonoro de su movimiento literario.

Por su parte el *Blues* retoma los cantos folclóricos de origen europeo entonados por los ciudadanos anglosajones, era música que se entonaba tanto en el campo como en las iglesias. Al finalizar la Guerra Civil muchos afroamericanos emigraron al norte a ciudades como Chicago donde esta forma primaria del *Blues* asimiló los sonidos locales y adoptó nuevos instrumentos como la batería, el piano o vientos. Anteriormente se interpretaba solo con instrumentos de cuerda como el banjo o la guitarra<sup>71</sup>.

La aparición de músicos blancos como Elvis Presley, Bill Halley o Jerry Lee Lewis, permitió a las disqueras retomar el *Rhythm and Blues* aderezado con un poco de *Country*, y venderlo a los adolescentes urbanos de clase media. La influencia de

---

<sup>69</sup> Vélez, Anabel. *Mujeres del rock, su historia. Crónicas de las grandes protagonistas del rock, España, Redbook Ediciones, 2018*, p. 18.

<sup>70</sup> Havers, Richard y Richard Evans. *Jazz la era dorada*. México, Santillana Ediciones, 2009, p. 8.

<sup>71</sup> Vélez, Anabel. *Op. Cit.*, p. 18.

la música afroamericana era palpable en estos músicos, de origen rural y expuestos a estos ritmos desde temprana edad.

Tres personajes ayudaron a la popularización del género. El primero fue el conductor de radio Albert James “Alan” Freed conocido como *Moondog*, famoso promotor de música afroamericana y responsable de bautizarlo para quitar la connotación racial del termino *Rhythm and Blues*. Se dedicó a su promoción hasta el quiebre de su carrera por el famoso escándalo de la “*payola*” en 1959. Fue acusado públicamente de exigir dinero a los músicos y promotores, para reproducir su música en la radio<sup>72</sup>.

En segundo lugar tenemos a Sam Phillips. Fue locutor de radio y fundador del sello *Sun Records*, trabajó con músicos de *Country* y *Blues* y entendía el potencial comercial de estos. Buscó, desde la fundación de su sello, a un cantante blanco con el sentimiento y la potencia de ambos mundos. Lo encontró en un joven camionero de Tennessee, Elvis Aron Presley, su talento innato para el canto provenía de las influencias musicales de su época de formación. Él producía el sonido híbrido que Philips buscaba<sup>73</sup>, esto lo convierte en el tercer responsable del éxito del *Rock and Roll*.

El cantante irlandés Bono, líder de *U2* hizo referencia a la importancia de Elvis Presley en el desarrollo del *Rock and Roll*, en un breve artículo titulado “Elvis”,

---

<sup>72</sup> Paytress, Mark. *Historia del rock, la guía definitiva del rock, el punk, el metal y otros estilos*, Barcelona, Parragon Books, 2011, p. 39.

<sup>73</sup> Heatley, Michael. *Rock & Pop: la historia completa*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2007, p. 38.

para el número especial de la revista Rolling Stone, *Los 100 grandes artistas de todos los tiempos*:

No estamos hablando de Nueva York o incluso Nueva Orleans; hablamos de Memphis en los años cincuenta. Esto era verdadero punk rock. Un acto de rebeldía. Elvis cambió todo -musical, política y sexualmente-. [...] En Elvis se encarnan los orígenes del Rock and Roll. Su grandeza -propia del góspel-. El lodo del Delta del Mississippi, el blues auténtico. La liberación sexual. La controversia. Cambio la manera de ver el mundo. Todo eso significa Elvis.<sup>74</sup>

El papel otorgado por Bono a la importancia política de Presley, carece de fundamento, el *Rock and Roll* no fue una amenaza a la estabilidad política del país en la década de 1950. La relevancia de Elvis y otros músicos radicó en el cruce de las barreras raciales. La aparición de estos artistas fue fundamental, si hablamos de la integración racial en la cultura música.

La mayoría de los músicos de *rock*, provenían del Sur, esencialmente rural. Los jóvenes intérpretes, a diferencia de su público, experimentaron condiciones de vida deplorables, por esta razón estaban en mayor contacto con los grupos oprimidos, principalmente afroamericanos, adoptaron de éstos la tradición del *Rhythm and Blues*, el *Country* y el *Gospel*.<sup>75</sup>

Aunque la música *pop* representó un intento de integración cultural, la segregación y el racismo fueron latentes en esta primera generación. El propio título de *Rey del Rock*, ostentado por Elvis Presley, le fue otorgado por su talento, pero también por la imagen que proyectaba a su audiencia. Fue un cantante blanco, bien

---

<sup>74</sup> Bono. "Elvis Presley" en *Rolling Stone: Los 100 grandes artistas de todos los tiempos*, México, Rolling Stone (Edición Especial), Diciembre, 2011, p.12.

<sup>75</sup> González Martínez, Sabino. *Escuchando a Clío: los derechos civiles y la Guerra de Vietnam en la música pop, 1960-1975*, Tesis de Licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad Autónoma de México, 2010, p.

parecido y cristiano protestante. Era el prototipo de joven estadounidense promovido por los medios, a diferencia de Chuck Berry.

El trato y la promoción de los músicos estaba definido por el origen étnico, el nombre del sello discográfico variaba según el color del interprete. El éxito comercial de los artistas distaba del trato que recibían, dependía de las barreras raciales, sobre todo, pero no exclusivamente, en el Sur. Little Richard narra como eran el trato en el mundo del espectáculo hacia los artistas afroamericanos.

Tienes que recordar que ya era conocido en 1951. Grababa para RCA-Victor -si eras negro (Sic.), se llamaba Camden Records- antes que Elvis. Luego grabé para Peacock -creo que pagaron 500 dólares por mi- Luego Speciality Records me compro a Peacock, mi primer disco con Speciality fue un éxito en 1956: "*Tutti Frutti*", fue un éxito en todo el mundo. Pensé que yo ya estaba ahí, enseguida empezamos a hacer giras. Viajábamos en coches, en aquellos tiempos, el racismo estaba tan pesado que no podías entrar en hoteles, así que la mayoría del tiempo dormías en tu coche, comías en tu coche, llegabas a una presentación y te vestías en tu coche. Yo tenía un Cadillac. En eso viajaba la estrella.<sup>76</sup>

El trato desigual hacia los afroamericanos, sin importar sus logros, fue común durante toda la década de 1950 y gran parte de la de 1960. El *Rock and Roll*, no fue la excepción, a pesar de ello, se convirtió en una herramienta para escalar socialmente para los músicos afroamericanos, gracias a este podían acceder a un estilo de vida ajeno a su condición racial. Los autos lujosos, viajes por todo el país y un trabajo en el mundo del espectáculo era apenas un sueño para esta comunidad, alcanzable sólo por unos cuantos afortunados.

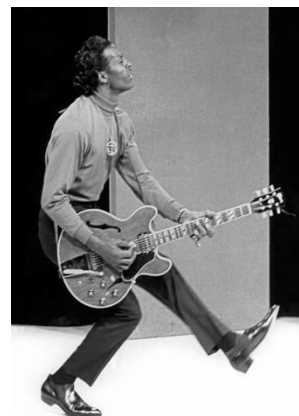
Ello quedó plasmado en el tema *Johnny B. Goode* escrito e interpretado por Chuck Berry. En la primer estrofa nos muestra el origen rural del personaje, debido

---

<sup>76</sup> Richard, Little. *Ibid.*, p. 22.

a sus carencias socioeconómicas apenas logró una educación elemental, por lo tanto su destreza con la guitarra era su único motivo de orgullo.

Deep down in Louisiana close to New Orleans  
Way back up in the woods among the evergreens  
There stood a log cabin made of earth and wood  
Where lived a country boy named Johnny B. Goode  
Who never ever learned to read or write so well  
But he could play a guitar just like a-ringin' a bell<sup>77</sup>



Posteriormente se reafirma el origen del protagonista de la canción, éste solía transportar su guitarra envuelta en una tela de yute; podemos inferir que portaba el instrumento en sus jornadas laborales. Por lo tanto, era un medio para relajarse en sus momentos de ocio durante el trabajo. Lo anterior se relaciona con el origen de la música afroamericana, los esclavos y más tarde sus descendientes. Solían utilizar el canto para canalizar su dolor, frustración o enojo ante su condición social.

He used to carry his guitar in a gunny sack  
Go sit beneath the tree by the railroad track  
Oh, the engineers would see him sitting in the shade  
Strumming with the rhythm that the drivers made  
People passing by, they would stop and say  
"Oh my that little country boy could play"<sup>78</sup>

Finalmente, en la tercer estrofa se evidencia la visión de los afroamericanos y de algunos blancos pobres. Individuos como Chuck Berry, Little Richard o Ray

---

<sup>77</sup> Berry, Chuck. "Johnny B. Goode" en Chuck Berry. *Chuck Berry Is on Top*, Chess Records, 1959.

<sup>78</sup> *Ibid.*

Charles aprovecharon sus dotes musicales para salir de la marginalidad y la miseria. Lo mismo pasaba con Elvis Presley, Eddie Cochran o Jerry Lee Lewis, no se puede comparar la realidad social de estos músicos blancos previo a la fama con la de sus contrapartes afro, pero la música los ayudo a cambiar su estilo de vida.

His mother told him "Someday you will be a man  
And you will be the leader of a big old band  
Many people coming from miles around  
To hear you play your music when the sun go down  
Maybe someday your name will be in lights  
Saying "Johnny B. Goode tonight"<sup>79</sup>

La influencia principal del *Rock and Roll* fue el *Rhythm and Blues*, pero no fue la única. El *Country*, música rural principalmente interpretada por blancos, jugó un papel importante en el desarrollo de Rock. Algunos músicos se decantaron por la corriente campirana de los blancos, personajes como Bill Halley o *The Everly Brothers* fueron un contrapeso a músicos como Chuck Berry o Little Richard. Para Paul Simon *The Everly Brothers* fueron el principal contraste en cuanto a estos sonidos. Al respecto escribió:

Las raíces de *The Everly Brothers* son muy profundas en los cimientos de la cultura americana. [...] tal vez mucho más poderosamente que Elvis Presley, The Everly Brothers fundieron el sonido Country con el naciente sonido del Rock and Roll de los años cincuenta. Estuvieron expuestos a extraordinarias raíces de música country, así que llevaban con ellos el legado de los grandes grupos de hermanos como The Delmore Brothers y The Blue Sky Boys, hacia los años cincuenta, donde convivieron con los otros pioneros de rock escribiendo la historia.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Simon, Paul. "The Everly Brothers" en *Rolling Stone: Los 100 grandes artistas de todos los tiempos*, México, Rolling Stone (Edición Especial), Diciembre, 2011, p.47.

El mérito de este grupo como el propio Simon lo menciona, derivó de la cercanía de sus integrantes con el *Country* desde sus años de infancia. Lograron captar mediante sus canciones, al igual que Eddie Cochran, las preocupaciones de los *teenagers*. Otro ejemplo fue Johny Cash, aunque su música en comparación era más obscura. Por ejemplo, canciones como *Cocain Blues* contrastaban con *Wake up Little Susie*, o *Summertime Blues*.

Al igual que el *Blues* y el *Jazz*, la música *Country* surgió a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, tiene su origen en la adaptación de las viejas canciones europeas llevadas a estados unidos por los migrantes. Fueron especialmente populares en las regiones rurales del sur, donde adoptaron, además, algunos elementos de la música de los afroamericanos y mexicanos<sup>81</sup>.

La capacidad de captar las preocupaciones de los adolescentes a través de las letras fue el elemento definitivo que llevó al *Rock and Roll* al éxito comercial, no bastaba con tener un buen ritmo, la lírica fue un factor fundamental para el *pop*. En la música los *teenagers* de clase media urbana, principalmente, encontraban un reflejo de sus cotidianidad y por medio de esta, forjaron una identidad ajena a la de sus padres.

#### *1.4 La representación lírica del adolescente en el Rock and Roll*

El creciente número de adolescentes en Estados Unidos a mediados de la década de 1950, favoreció la creación de un género destinado a su consumo. Para lograrlo

---

<sup>81</sup> Fernández, Ferrer Antonio. *Fernández Ferrer, Antonio. La canción folk Norteamericana, cantautores y textos*, España, Universidad de Granada, 2007, p. 27.

era importante reflejar la vida cotidiana del público en las canciones. Otro factor importante fue el uso de un lenguaje coloquial en las letras, con ello se demostraba la simplicidad del estilo y la cercanía con su público. Ello se verá, a través de los siguientes ejemplos.

Los lugares comunes de los adolescentes suburbanos fueron retomados por los compositores de la época. Fuentes de sodas, autocinemas, la escuela y el hogar son escenarios recurrentes en las letras. Canciones, como *School Days*<sup>82</sup> de Chuck Berry reflejan esta tendencia. En este caso, la canción toma como primer escenario la escuela, narra la cotidianidad del estudiante de secundaria o preparatoria.

Up in the mornin' and out to school  
The teacher is teachin' the Golden Rule  
American history and practical math  
You studyin' hard and hopin' to pass  
Workin' your fingers right down to the bone  
And the guy behind you won't leave you alone

Ring, ring goes the bell  
The cook in the lunch room's ready to sell  
You're lucky if you can find a seat  
You're fortunate if you have time to eat  
Back in the classroom, open your books  
Keep up the teacher don't know how mean she looks<sup>83</sup>



---

<sup>82</sup> Berry, Chuck. "School Days" en *After School Session*, Chess Records, 1957.

<sup>83</sup> *Ibid.*



A partir de la tercer estrofa, se habla del *juke joint*, local similar a las fuentes de sodas frecuentado principalmente por afroamericanos en los estados del Sur. En este caso, el personaje de la canción se dirige ahí al término de la jornada escolar para escuchar *Rock and Roll* y divertirse con los amigos. Este comportamiento, evidentemente, preocupaba a los padres pues sus hijos ingresaban a lugares “inapropiados”, en los cuales podrían aprender los vicios de los afroamericanos.

Soon as three o'clock rolls around  
You finally lay your burden down  
Close up your books, get out of your seat  
Down the halls and into the street  
Up to the corner and 'round the bend  
Right to the juke joint, you go in

Drop the coin right into the slot  
You're gotta hear somethin' that's really hot  
With the one you love, you're makin' romance  
All day long you been wantin' to dance,  
Feeling the music from head to toe  
Round and round and round we go<sup>84</sup>

Los adolescentes podían disfrutar de estas actividades gracias al aumento de sus ingresos, de un promedio semanal de 2.50 a 10 dólares<sup>85</sup>. El dinero lo obtenían por dos medios, de sus padres o trabajando. El mercado laboral reflejaba los roles de género en esta sociedad. Las mujeres, generalmente se desempeñaban

---

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> Engelhardt, Tom. *Op. Cit.* p. 170.

en labores “femeninas” como niñeras, por ejemplo. Mientras los varones, se dedicaban a actividades “propias de su sexo” como cortar el pasto.

El trabajo doméstico era una forma de obtener dinero de los padres. La canción *Yakety Yak*<sup>86</sup>, interpretada por el grupo *The Coasters*, nos brinda esta visión. Literalmente, habla de un adolescente apresurado con sus deberes para obtener un poco de dinero y salir a divertirse. En segundo término trata de una familia de clase media, con recursos económicos suficientes para destinar al ocio. En este sentido, una familia de clase obrera o afroamericana difícilmente podría derrochar en la diversión de sus hijos.

La canción habla sobre un adolescente que realiza numerosas labores domésticas, entre otras, sacar la basura, asear su habitación y los baños. La recompensa de sus esfuerzos era obtener dinero y permiso para salir a divertirse. Ello se aprecia en los siguientes versos, *If you don't scrub that kitchen floor/ You ain't gonna Rock and Roll no more.*<sup>87</sup> La frase del coro es la reafirmación de la autoridad paterna al negar el derecho de replica al hijo, *Yakety yak (Don't talk back).*<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Leiber, Jerry y Mike Stoller. “Yakety Yak” en The Coasters, *Yakety Yak*, Atco Records, 1958.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

Take out the papers and the trash  
Or you don't get no spendin' cash  
If you don't scrub that kitchen floor  
You ain't gonna Rock and Roll no more  
Yakety yak (Don't talk back)

Just finish cleanin' up your room  
Let's see that dust fly with that broom  
Get all that garbage out of sight  
Or you don't go out Friday night<sup>89</sup>



La edad promedio de ingreso al mercado laboral para los adolescentes de clase media era entre los 14 y 16 años. A diferencia de la etapa de la depresión, el ingreso no dependía de la colaboración de todos los miembros de la familia<sup>90</sup>. Ello les permitía un mayor poder adquisitivo en comparación con sus predecesores. Entre otras cosas los *baby boomers* destinaban sus ingresos al ocio.

La venta de discos y la proliferación de eventos de *Rock and Roll*, es una fuente para medir el poder adquisitivo de los adolescentes. En su libro *Historia del siglo XX*, Eric Hobsbawm describe el crecimiento de la industria de la música *pop* adolescente durante la segunda mitad de la década de 1950. Señala que entre 1955 y 1959 los *baby boomers* compraron de 277 millones de a 600 millones de álbumes<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Hobsbawm, Eric. *Historia del Siglo XX, historia del mundo contemporáneo, 1914-1991*, México, Crítica, 2019, p. 329.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 330.

Si bien, los adolescentes inmersos en el mercado laboral podían disponer de sus ingresos libremente, se encontraban con una limitante importante; debían cumplir con sus obligaciones en el trabajo. A esto se sumaba el poco interés de los jefes en la vida sociales de sus empleados. En la canción *Summertime Blues*<sup>92</sup>, de Eddie Cochran, encontramos un ejemplo ello.

I'm gonna raise a fuss, I'm gonna raise a holler  
About a-workin' all summer just to try to earn a dollar  
Every time I call my baby, try to get a date  
My boss says, you gotta work late"  
Sometimes I wonder what I'm a-gonna do  
But there ain't no cure for the summertime blues<sup>93</sup>



Esta canción se puede interpretar, literalmente, como el lamento de un adolescente cuyos planes de verano se ven interrumpidos por su trabajo. En segundo plano, refleja dos puntos, primero el trabajo adolescente y el incremento de las responsabilidades del individuo en comparación con la infancia. En segundo lugar, en paralelo con el ejemplo anterior, la relación de sumisión frente a la figura de autoridad. El adolescente, a diferencia del adulto, no contaba con la facilidad de disponer de su tiempo a placer. Ello, no equivalía a que los jóvenes no rebasaban dicha relación.

Well, my mom and pop told me, "son, you gotta make some money"  
If you want to use the car to go ridin' next Sunday

---

<sup>92</sup> Cochran, Eddie y Jerry Neal Capehart. "Summertime Blues" en *The Eddie Cochran Memorial Album*, Liberty Records, 1958.

<sup>93</sup> *Ibid.*

Well, I didn't go to work, told the boss I was sick  
"Well, you can't use the car 'cause you didn't work a lick"

Sometimes I wonder what I'm a gonna do  
But there ain't no cure for the summertime blues<sup>94</sup>

En la década de 1950, las sociedades occidentales, vieron un crecimiento en el espacio entre quienes se entendían como niños y los individuos que aceptaban la etiqueta de adulto<sup>95</sup>. Para el adolescente, como en la actualidad, transgredir la figura paterna y las reglas era una forma de reafirmarse, las fiestas sin la autorización del adulto, era una forma de transgredir las relaciones de poder entre los miembros de la familia. Un ejemplo de ello lo encontramos en la canción *C'mon Everybody*<sup>96</sup>, en esta se muestra a un joven entusiasmado por la ausencia de los padres en casa, razón suficiente para invitar a sus amigos a pasar un buen rato.

Well c'mon everybody and let's get together tonight  
I got some money in my jeans and I'm really gonna spend it right  
Well been a-doin' my homework all week long  
And now the house is empty and my folks have gone<sup>97</sup>



Aunque la letra presenta una actitud despreocupada en la mayoría de los versos, reconoce la autoridad paterna como una amenaza a la diversión. El adolescente es consciente de los contras de sus actividades, en caso de ser descubierto por sus padres. Finalmente, la canción retoma la actitud relajada de las

---

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> Hobsbawm, Eric. *Op. Cit.*, pp. 326-327.

<sup>96</sup> Cochran, Eddy y Jerry Capehart. "C'mon Everybody" en *C'mon Everybody*, Liberty Records, 1958.

<sup>97</sup> *Ibid.*

primeras estrofas y da a entender que no importa preocuparse por los problemas futuros, lo relevante es disfrutar del momento.

Well we'll really have a party but we gotta put a guard outside  
If the folks come home I'm afraid they're gonna have my hide  
They'll be no more movies for a week or two  
No more runnin' round with the usual crew  
Who cares, c'mon everybody<sup>98</sup>

El *Rock and Roll*, al igual que otros géneros, se podía escuchar en la radio, este medio ayudó a su popularidad. Sin embargo, fue un producto de consumo, principalmente para individuos con un ingreso económico estable. Aquellos con la capacidad de conseguir una radio propia, comparar discos o ir a las presentaciones. Eran adolescentes con ganas de desinhibirse y olvidarse de las ataduras propias de la clase media.<sup>99</sup> En este sentido, aunque las canciones adoptan una visión principalmente masculina, las adolescentes fueron el público más visible en las presentaciones<sup>100</sup>.

Para los adolescentes el *rock* no era únicamente un producto de novedad. En él, los *teenagers* encontraban un reflejo de sus vidas y aspiraciones, las cuales estaban influenciadas por su contexto histórico. Canciones como *Tennage Heaven*<sup>101</sup> de Eddy Cochran y Jerry Capehart, dan muestra del pensamiento consumista y despreocupado de la sociedad capitalista de la década. Para la

---

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Higgs, John. *Historia alternativa del siglo XX, más extraño de lo que cabe imaginar*, México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2016, p.221

<sup>100</sup> Hobsbawm, Eric. *Op. Cit.*, p. 330.

<sup>101</sup> Cochran, Eddy y Jerry Capehart. "Teenage Heaven" en *The Eddie Cochran Memorial Album*, Liberty Records, 1959.

generación de la posguerra, el ambiente de crecimiento económico reforzó esta forma de relacionarse con sus semejantes a través del consumo.

El personaje de la canción muestra una actitud plenamente consumista. El paraíso narrado en cantante responde a los patrones de la época. Como se mencionó anteriormente, el avance de las familias se medía en función a los artículos adquiridos. En una de las estrofas se retoma el automóvil como una de las aspiraciones del adolescente (*I want my own Coupe de Ville*)<sup>102</sup>.

El automóvil fue un símbolo de estatus socioeconómico durante este período. Esto lo podemos apreciar en los carteles publicitarios de las empresas automovilísticas, las cuales promovían la compra de dos vehículos por familia, reforzando además los roles de género. Mientras el del padre (como se muestra en la imagen<sup>103</sup>) tenía un aspecto deportivo, el de la madre debía ser funcional para las compras y trasladar a los hijos.



<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> Imagen recuperada de <https://images.app.goo.gl/KQcckNo9749nzZj57>, 12 de octubre de 2020

de ciertas diversiones, se ve sometida a un salario y jornada laboral fija. Para los adolescentes por lo tanto, como se expresa en la letra, una de las principales añoranzas era gozar de los placeres de la abundancia sin verse sometidos al mercado laboral, es decir que los padres pagaran sus caprichos.

I want a house with a pool  
Shorter hours in school  
And a room with my own private phone  
I wanna stay up all night  
See the big city lights  
[...]  
I wanna make my own private plans  
Yeah, I want my own Coupe de Ville  
Make my dad pay the bill  
Yeah man, that's heaven to me<sup>104</sup>



La canción *Pink Thunderbird*<sup>105</sup>, interpretada por *Gene Vincent and The Blue Caps*, presenta otro ejemplo de las aspiraciones de crecimiento de la clase media. Al igual que el hijo adolescente en la canción de Cochran, en *Pink Thunderbird* aparecen una serie de elementos que denotaban estatus económico entre los adultos, por ejemplo el automóvil (*Pink Thunderbird*), los yates y aviones privados. La prosperidad de la década nutría el *american dream*, es decir la posibilidad de escalar socialmente y formar parte de la clase privilegiada.

---

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> Peek, Paul y Bill Davis. "Pink Thunderbird" en Gene Vincent and His Blue Caps, *Gene Vincent and His Blue Caps*, Capitol Records, 1957.



I got a pink Thunderbird with a red fur seat  
Well, a-baby it's mine  
I got a new brick house with a two car port  
Well, a-baby that's mine too  
I got a bank account, well baby, filled with green  
Well, a-baby it's all min<sup>106</sup>



La banalidad de la década fue bien representada por la industria de la música adolescente. Canciones como *Blue Suede Shoes*<sup>107</sup> de Carl Perkins, muestran este desinterés de los sectores urbanos de clase media, frente a los contrastes sociales de nación. Procesos como la segregación carecían de importancia para ellos, lo importante era la imagen proyectada hacia vecinos y familiares. La premisa de la canción es: “puedes hacer conmigo lo que quieras siempre y cuando mi imagen permanezca intacta”; en otras palabras, la apariencia, no solamente física, se imponía a la injusticia social.

Well it's one for the money, two for the show  
Three to get ready, now go cat go  
But don't you, step on my blue suede shoes  
You can do anything but lay off of my blue suede shoes  
But you can knock me down, step in my face



---

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Perkins, Carl. “Blue Suede Shoes” en Carl Perkins, *Blue Suede Shoes*, Sun Records, 1956.

Slander my name all over the place  
And do anything that you want to do  
But uh uh honey lay off of my shoes  
And don't you step on my blue suede shoes  
You can do anything but lay off of my blue suede shoes<sup>108</sup>

El mundo de los adolescentes, como el de cualquier persona, no giraba en torno a los bienes de consumo o el dinero únicamente, algo básico en el ser humano son las relaciones sociales. Las canciones románticas, por lo tanto, ocuparon un papel importante en la producción musical. El historiador no puede descartar estas fuentes. Si bien, tocan temas banales, revelan un aspecto complejo del ser humano, nos acercan al concepto de amor romántico de un período donde los roles de género eran infranqueables.

Pese a manifestar una actitud relajada ante las normas sociales de la clase media estadounidense, en las canciones se percibe un reflejo de los roles de género claramente definidos en esta época. Un ejemplo de ello es la canción *Chantilly Lace*<sup>109</sup>, escrita por Jiles Perry "The Big Bopper" Richardson, en 1958. En primer lugar el hombre debía tomar la iniciativa para comenzar el noviazgo. Era inadmisibles que una joven propusiera a un muchacho salir. En segundo lugar describe un modelo estricto de belleza femenina.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> Richardson. J.P. "Chantilly Lace" en *The Big Bopper, Chantilly Lace*, Mercury Records, 1958.

Hello baby, Yeah, this is the Big Bopper speakin'  
oh you sweet thing  
Do I what?  
Will I what?  
Oh baby you know what I like  
Chantilly lace and a pretty face  
And a pony tail a hangin' down  
That wiggle in the walk  
And giggle in the talk <sup>110</sup>



La segunda estrofa, retoma el ya mencionado estereotipo en el cual la mujer gastaba el dinero del varón. Hecho por el cual, como se mostró en ejemplos anteriores, éste debía trabajar para poder invitar a salir a su novia. Si el varón no contaba con efectivo y bienes materiales, según los estándares de la época, no resultaba atractivo a las chicas. Ello contrastaba con las exigencias hacia las mujeres cuya única virtud era lucir atractivas y desempeñarse bien en las labores del hogar.

[...]

Makes the world go round  
There ain't nothin' in the world  
Like a big eyed girl  
That makes me act so funny  
Make me spend my money  
Make me feel real loose like a long necked goose  
Like a girl, oh baby that's what I like<sup>111</sup>

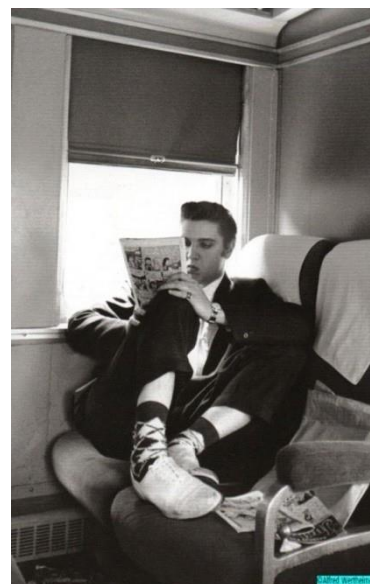
---

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*

Un elemento recurrente en las canciones de amor adolescente es el drama, por ejemplo, *The Girl of My Best Friend*<sup>112</sup>, coescrita por Beverly Ross<sup>113</sup> y Sam Bobrick e interpretada por Elvis Presley en 1960. Ésta, muestra el sufrimiento de un joven enamorado de la novia de su mejor amigo. El tema va más allá de lo especificado en el título de la canción. Independientemente de ello, nos adentra en los conflictos propios de esta etapa del desarrollo humano. Muestra las dudas experimentadas cuando se siente atracción por alguien y el temor a no ser correspondido.

Her lovely hair  
Her skin so fair  
I could go on and never end  
Oh I can't help it, I'm in love  
With the girl of my best friend  
  
I want to tell her how I love her so  
And then hold her in my arms but then  
What if she got real mad and told him so  
I could never face either one again<sup>114</sup>



Finalmente, y pese a la naturaleza de las letras, llama la atención la presencia de la muerte en algunas canciones. Temas como *Tell Laura I Love Her*<sup>115</sup>, muestran una lírica fúnebre en comparación con los ejemplos previos. En ésta se retoma el

---

<sup>112</sup> Ross, Beverly y Sam Bobrick. "The Girl of My Best Friend" en Elvis Presley, *Elvis is Back!*, RCA Victor, 1960.

<sup>113</sup> Destaca la aparición de Beverly Ross, hasta este momento sólo se han presentado compositores masculinos, con lo cual vemos que aunque mínima, existió la presencia de mujeres en la primera generación del *Rock and Roll*, otro ejemplo de ello es Wanda Jackson, quien antes de Janis Joplin o Grace Slick, ya era una estrella de *rock* en la conservadora década de 1950.

<sup>114</sup> Ross, Beverly y Sam Bobrick. *Op. Cit.*

<sup>115</sup> Barra, Jeff y Ben Raleigh. "Tell Laura I love her" en Ray Peterson, *Tell Laura I love her*, RCA Victor, 1960.

automóvil, ícono por excelencia de la década, como el vehículo metafórico y literal de la muerte entre los adolescentes, en parte ligado a la carreras ilegales. En una escena de la película *Rebeld without a Cause*, se puede ver este hecho<sup>116</sup>.

Laura and Tommy were lovers  
He wanted to give her everything  
Flowers, presents and most of all, a wedding ring  
He saw a sign for a stock car race  
A thousand dollar prize it read  
[...]  
He drove his car to the racing grounds  
He was the youngest driver there  
The crowd roared as they started the race  
'Round the track they drove at a deadly pace  
No one knows what happened that day  
How his car overturned in flames  
But as they pulled him from the twisted wreck  
With his dying breath, they heard him say<sup>117</sup>



La muerte entre lo jóvenes no se dio sólo en las canciones. Dentro de la cultura adolescente, ligada al *Rock and Roll*, el deceso de sus iconos fue mitificado por sus seguidores. Esto cobró mayor relevancia, sobre todo, a partir de la década de 1960 y principios de la de 1970<sup>118</sup>. Un ejemplo de ello es el accidente aéreo de 1959, en el cual murieron Buddy Holly, *The Big Bopper* y Ritchie Valens. Conocido

---

<sup>116</sup> Ray, Nicholas (Director). *Rebeld Without a Cause*. United States of America, 1955, 111 min., Warner Brothers Pictures.

<sup>117</sup> Barra, Jeff y Ben Raleigh. *Op. Cit.*

<sup>118</sup> Hobsbawm, Eric. *Op. Cit.*, p. 326.

popularmente como *The day that music died*, descrito en la canción *American Pie*<sup>119</sup> de 1971.

I can't remember if I cried  
When I read about his widowed bride  
Something touched me deep inside  
The day the music died<sup>120</sup>

A lo largo de este apartado se ha presentado la relación del *Rock and Roll* con los adolescentes de clase media, a través de sus letras podemos reconstruir el entorno en que se crió la generación de la posguerra. La banalidad y el consumismo, temas recurrente en las canciones, presentan la naturaleza de la identidad de los adolescentes durante esta época. Los *baby boomers*, emulando a sus padres construyeron sus relaciones sociales a través del consumo.

Esto no refuta, al cien por ciento, la imagen rebelde del *Rock and Roll*, pero si ayuda a desmitificar el origen contestatario del género. Sin embargo, el nacimiento de este género musical, en una época marcada por el conservadurismo social, sexual y racial, representó una afrenta a los valores morales de los estadounidenses blancos. Éstos, con sus ideales aburguesados, presenciaron con horror el incremento de la popularidad entre sus hijos de un género musical cuyo origen se remontaba a los campos de algodón.

La introducción del contenido social en las letras del *Rock* como la exploración de nuevas ideas políticas surgió por la participación de algunos jóvenes

---

<sup>119</sup> McLean, Don. "American Pie" en Don McLean, *American Pie*, United Artists Records, 1971.

<sup>120</sup> *Ibid.*

en el Movimiento de Derechos Civiles. A partir de la década de 1960 los *baby boomers* que en su adolescencia disfrutaron de los placeres de la abundancia se involucraron en el cambio social de su país. La música, antes ligada a los intereses del mercado se convirtió en la herramienta de lucha de una generación.

## **Capítulo 2. The times they are a-changin, el Movimiento de Derechos Civiles y el preludio a la ruptura, 1961-1965.**

El objetivo principal de este capítulo es explorar los orígenes del Movimiento de Derechos Civiles y la participación de los universitarios blancos en éste. Ello, con la finalidad de dilucidar sobre la toma de conciencia social en el *Rock* y la integración de canciones socialmente comprometidas en contraposición al mensaje banal de la etapa anterior. Por tal motivo será de interés revisar, de forma breve, el éxito de los grupos británicos en el mercado estadounidense, pues representaron una influencia importante en la transformación de la estética sonora del género.

El capítulo se compone de siete apartados, en los cuatro primeros se abordará de forma breve el origen y evolución del Movimiento de Derechos Civiles en la década de 1950, hasta los disturbios en Watts de 1965. La lucha de los afroamericanos por obtener las mismas garantías que los blancos ayudará a contrastar el mensaje de crecimiento y bonanza de la posguerra y evidenciará los contrastes sociales latentes en el país que llevaron a la desacreditación del gobierno a lo largo de la década de 1960 y principios de la de 1970.

En los últimos tres apartados se abordará, primero la influencia del *Rock* británico en el mercado estadounidense, específicamente en el estilo musical de artistas como Bob Dylan, quien dio origen al *Folk Rock*. Posteriormente se estudiará la integración del sentido social en las canciones de *Rock*, para dar paso a la última parte del capítulo, es decir la representación del Movimiento de Derechos Civiles en el *pop*.



Los materiales que ayudaran a sustentar ésta parte son principalmente canciones de *Folk* y *Folk Rock*, en éstas encontraremos, primero, una crónica del movimiento y segundo un reclamo por la condición de vida precaria de los afroamericanos y la desigualdad de éstos ante la ley, especialmente en el Sur. Finalmente, con excepción de uno de los casos, la música de los Derechos Civiles presenta un espíritu optimista frente a los retos y posibles resultados de la lucha de este grupo tradicionalmente oprimido.

Con la finalidad de contrastar la información brindada por las canciones, se utilizarán algunos documentos oficiales, entre los que destacan la Promulgación de la abolición de la esclavitud y las enmiendas decimotercera y decimocuarta, el discurso inaugural del presidente Kennedy, los reportes y resolución federal sobre conflicto en Little Rock y el discurso “I have a dream” del reverendo Martin Luther King. Éstos se pueden consultar en los archivos digitales de las Bibliotecas Presidenciales Dwight D. Eisenhower y John F. Kennedy y el portal *ourdocuments.gov*.

### *2.1 Antecedentes al Movimiento de Derechos Civiles*

El 1º de enero de 1863, el presidente Abraham Lincoln declaró la abolición de la esclavitud. El documento emitido por el ejecutivo señalaba que a partir de ese momento los esclavos de los estados sureños en guerra con la Unión eran ciudadanos y su condición debía ser reconocida por el Gobierno Federal y las Fuerzas Armadas. En el mismo documento se instaba a los afroamericanos a evitar la violencia contará sus antiguos amos, salvo en casos de defensa propia.

[...] And by virtue of the power, and for the purpose aforesaid, I do order and declare that all persons held as slaves within said designated States, and parts of States, are, and henceforward shall be free; and that the Executive government of the United States, including the military and naval authorities thereof, will recognize and maintain the freedom of said persons.

And I hereby enjoin upon the people so declared to be free to abstain from all violence, unless in necessary self-defence [...]<sup>121</sup>

Es importante señalar el poco interés de Lincoln ante la emancipación antes y al principio de la guerra, para él se trataba de un problema local en el cual el gobierno federal no debía inmiscuirse. Esta medida emanó de la necesidad de obtener el apoyo de los republicanos radicales y los abolicionistas a su causa<sup>122</sup>. Por lo tanto, aunque el presidente detestaba la esclavitud, la liberación de los esclavos fue una medida política para fortalecer su posición durante la guerra.

En 1865 a través de la decimotercer enmienda se ratificó la abolición de la esclavitud, esta vez incluyó a los esclavos de los estados leales a la Unión. El documento secundaba la Proclamación de Emancipación emitida por el presidente dos años antes. Con ello, finalizó uno de los procesos más dolorosos en la historia de la comunidad afrodescendiente en Estados Unidos. En la primera sección del documento se ratificaba la inexistencia del trabajo involuntario (esclavo), salvo en el caso de una sentencia por crimen:

Neither slavery nor involuntary servitude, except as a punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted, shall exist within the United States, or any place subject to their jurisdiction.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> Lincoln, Abraham. "Transcript of Emancipation Proclamation (1863)" en <https://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=false&doc=34&page=transcript>, 19 de febrero de 2020.

<sup>122</sup> Adams, Willi Paul. *Los Estados Unidos de América*, México, Siglo XXI Editores, 2019, p. 100.

<sup>123</sup> Transcript of 13th Amendment to the U.S. Constitution: Abolition of Slavery (1865), en <https://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=false&doc=40&page=transcript>, 19 de Febrero de 2020.

Como represalia a los libertos y con la finalidad de mantener las relaciones de poder entre los ciudadanos, las autoridades locales se valieron de los vacíos legales del documento para impedir el avance de los afroamericanos. Por medio de leyes supremacistas, conocidas como Códigos Negros, limitaron su acceso al voto, la obtención de trabajos ajenos al área de servicios, o la libre movilidad. En respuesta, en 1868 se promulgo la decimocuarta enmienda, ésta reconocía, en su primer apartado, la igualdad ante la ley de todos los ciudadanos:

All persons born or naturalized in the United States, and subject to the jurisdiction thereof, are citizens of the United States and of the State wherein they reside. No State shall make or enforce any law which shall abridge the privileges or immunities of citizens of the United States; nor shall any State deprive any person of life, liberty, or property, without due process of law; nor deny to any person within its jurisdiction the equal protection of the laws.<sup>124</sup>

La aparición de grupos supremacistas como el *ku Klux klan* (1865), tenían como objetivo limitar la libertad de los afroamericanos en las comunidades sureñas. Para lograrlo emplearon prácticas terroristas el acoso, la quema de cruces y en casos extremos el linchamiento, fueron sus principales tácticas. Pese a ser agrupaciones clandestina las autoridades locales no tomaron medidas para exterminarlas y en muchos casos estaban involucradas con los miembros de *Klan*.

El linchamiento de afroamericanos fue constante desde la aparición de este grupo y hasta la década de 1960. Es importante señalar que las actividades del *Ku Klux Klan* no iban dirigidas exclusivamente a esta etnia, el acoso también se dirigió a ciudadanos blancos acusados de fraternizar con afroamericanos. En 1938 Billie Holiday y Abel Meeropol, hicieron alusión a estos crímenes en la canción *strange*

---

<sup>124</sup> Transcript of 14th Amendment to the U.S. Constitution: Civil Rights (1868), en <https://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=false&doc=43&page=transcript>, 20 de Febrero de 2020.

*fruit*<sup>125</sup>. La imagen del árbol cubierto de sangre, del cual cuelga un fruto extraño, describe el cuerpo sin vida de una víctima de los supremacistas.

Southern trees bear a strange fruit  
Blood on the leaves and blood at the root  
Black bodies swinging in the southern breeze  
Strange fruit hanging from the poplar trees

Pastoral scene of the gallant South  
The bulging eyes and the twisted mouth  
Scent of magnolia, sweet and fresh  
Then the sudden smell of burning flesh

Here is a fruit for the crows to pluck  
For the rain to gather, for the wind to suck  
For the sun to rot, for the tree to drop  
Here is a strange and bitter crop<sup>126</sup>



---

<sup>125</sup> Meeropol, Abel. "Strange Fruit" en Billie Holiday, *Strange Fruit*, Commodore Records, 1938.

<sup>126</sup> *Ibid.*



*El linchamiento de afroamericanos se prolongo desde la segunda mitad del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, amparado por las autoridades locales, pues no tomaban medidas legales para detener los crímenes raciales. Imagen recuperada de, <https://images.app.goo.gl/yhYQ24pP4pL76Hm57>, 10 de marzo de 2020.*

Si bien la ley era clara respecto al homicidio, su aplicación era arbitraria y estaba condicionada por el origen racial del ciudadano. En crímenes cometidos entre individuos de diferentes etnias, la pena estaba sujeta al color de piel. Si el acusado era afroamericano recibía los castigos más severos, aun sin pruebas contundentes de culpabilidad. En caso contrario, el acusado era absuelto, aun cuando había pruebas suficientes para condenarlo. Ello se muestra en la novela de 1960 *To Kill a Mockingbird* de Harper Lee<sup>127</sup>.

Un siglo después de la promulgación de la emancipación y las enmiendas que la respaldaban, la situación de los afroamericanos en el sur era precaria. Las autoridades locales limitaban su acenso e integración en las comunidades.

---

<sup>127</sup> Cabe aclarar que en la novela, Tom Robinson es acusado de violación, pero la trama ayuda a ejemplificar la desigualdad dominante en las cortes de la época. Tom es juzgado y declarado culpable por un grupo de ciudadanos blancos, aunque las pruebas demostraban su inocencia.

Amparados en la premisa de “juntos pero separados” se crearon escuelas, cafeterías, tomas de agua y parques segregados, con la finalidad de mantener las relaciones de dominación entre ambos grupos étnicos.

Aunque la segregación ocurrió principalmente en el Sur, en el Norte existieron prácticas similares. Los suburbios, escenario privilegiado de la clase media, excluyeron a los afroamericanos, en primera instancia por carecer de los recursos económicos suficientes; en caso de contar con una mayor estabilidad se toparon con reglamentaciones racistas. Por ejemplo, se prohibía la venta de inmuebles a personas no caucásicas.<sup>128</sup> En 1960 de los 82,000 habitantes del suburbio de *Long Island* ninguno era afroamericano.<sup>129</sup>

Tanto en el Sur como en el Norte los afroamericanos vivían en situaciones social y económicamente desiguales. En 1954 más del 50% vivían en la pobreza, en 1975 era una proporción del 30%<sup>130</sup>. Ello evidenciaba la exclusividad de la bonanza económica, únicamente los ciudadanos blancos podían acceder a ella. En la canción de 1969, *In the Ghetto*, compuesta por Mac Davis, e interpretada por Elvis Presley se hace alusión a estos grupos en condición de pobreza.

El *ghetto* fue el contrapunto de suburbio, mientras el segundo representaba la zona de los privilegiados, al primero eran remitidos los menos favorecidos. Los afroamericanos fueron los principales habitantes de estas comunidades. La representación hecha por Davis no sólo ejemplifica la situación de los

---

<sup>128</sup> Pani, Erika. *Historia mínima de Estados Unidos de America*, México, El Colegio de México, 2016, p. 236

<sup>129</sup> Strain Hoboken, Christopher B. *Op. Cit.*

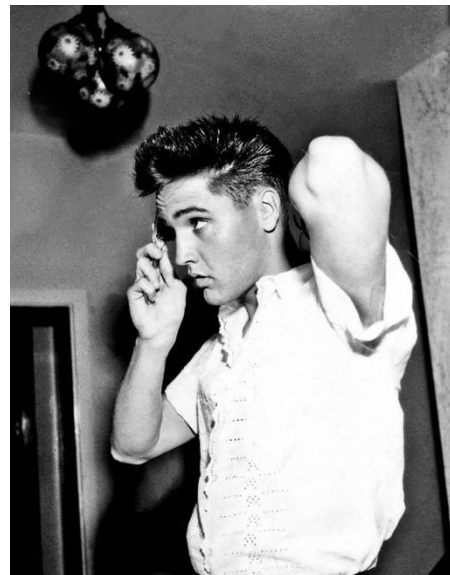
<sup>130</sup> Pani, Erika. *Op. Cit.*, p. 236.

afroamericanos, sino la hipocresía de la sociedad, la cual prefería desviar la mirada ante los problemas latentes en su país.

Las dos primeras estrofas, hacen alusión a la desesperación de las familias afroamericanas, encarnadas en la madre del personaje, pues no cuenta con los recursos suficientes para mantener a sus hijos (*'Cause if there's one thing that she don't need/ It's another hungry mouth to feed*)<sup>131</sup>, el hecho de señalar únicamente a la madre puede referir a la ausencia del padre, lo cual era común, Erika Pani señala que el 70% de los padres afroamericanos estaban ausentes en 1959<sup>132</sup>.

As the snow flies  
On a cold and gray Chicago mornin'  
A poor little baby child is born  
In the ghetto

And his mama cries  
'Cause if there's one thing that she don't need  
It's another hungry mouth to feed  
In the ghetto<sup>133</sup>



Ante este escenario de desigualdad los grupos afroamericanos salieron a las calles para exigir la derogación de las políticas segregacionistas en el sur y la aplicación real de sus derechos. El Movimiento por los Derechos Civiles, no fue homogéneo, dentro del mismo existieron diversas facciones, como los nacionalistas negros encabezados por Malcolm X, el *Black Panther Party* y el ala pacifista de

---

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> Pani, Erika. *Op. Cit.*, p. 236.

<sup>133</sup> David, Mac. "In the Ghetto" en Elvis Presley, *From Elvis in Memphis*, RCA Records, 1969.

Martin Luther King Jr. Todos ellos, buscaban defender los intereses de la comunidad afroamericana.

Pese al impacto del Movimiento por los Derechos Civiles en la década de 1960, éste tuvo sus orígenes durante la administración del presidente Eisenhower. Eventos como el boicot a los autobuses en Montgomery, Alabama, o la crisis de *Little Rock*, Arkansas, se desarrollaron en los últimos años de mandato de “Ike” y fueron un precedente importante para las grandes manifestaciones de la década de 1960.

## *2.2 El arduo camino hacia la igualdad, el comienzo del Movimiento de Derechos Civiles*

El Movimiento de Derechos Civiles surgió en los últimos años del mandato de Dwight D. “Ike” Eisenhower. Esta administración se caracterizó por su marcado conservadurismo político y social, ello apuntaba a la continuidad en el estilo de vida deplorable de los afroamericanos.<sup>134</sup> Sin embargo, eventos como la crisis de *Little Rock* y el boicot a los autobuses en Alabama, surgieron del cansancio de los afroamericanos ante las prácticas conservadoras del sur.

En 1955 una costurera de Montgomery, Alabama, de nombre Rosa Parks fue puesta a disposición de la policía local tras negarse a ceder su asiento a un pasajero blanco. Según las leyes segregacionistas del Estado, los afroamericanos debían ocupar la parte trasera de los autobuses y en caso necesario, ceder sus asientos a

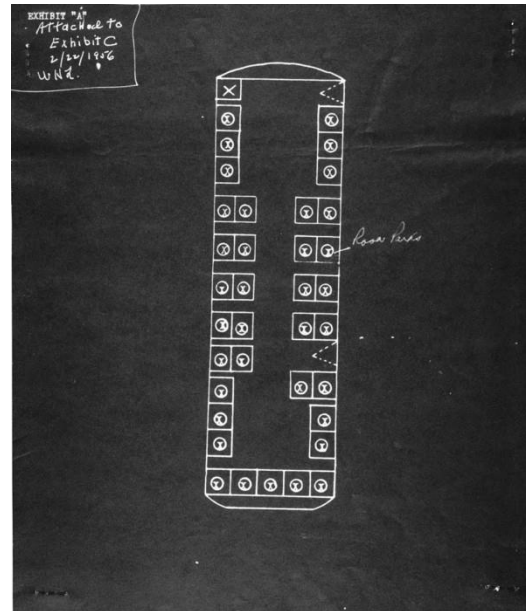
---

<sup>134</sup> Báez- Villaseñor, María Estela. “De la promesa de la Reconstrucción a la crisis de Little Rock, Arkansas en el proceso de integración racial en Estados Unidos” en *Signos Históricos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, N° 21, Enero-Junio, 2009, p. 153.



los blancos. Como resultado la *National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)* convocó a los ciudadanos afroamericanos a no utilizar este medio de transporte, en respuesta al arresto de Parks.

En el reporte policial, se encuentra la declaración del conductor responsable de llamar a la policía al ser “desobedecido” por Parks.<sup>135</sup> En el expediente se encuentra una representación grafica del autobús con el acomodo de los asientos y el lugar exacto ocupado por Rosa Parks previo a su detención<sup>136</sup>, éste se ubicaba lejos de la zona segregada, según la legislación del estado.



El boicot, no se desarrolló en términos pacíficos, la casa de Martin Luther King y algunas iglesias Baptistas fueron bombardeadas. Pese a los actos de violencia contra los manifestantes la postura de Luther King se encaminó a la resistencia pacífica, emulando las enseñanzas del líder de la independencia de la India Mahatma Gandhi. Finalmente, la Suprema Corte decretó el fin de la segregación en el transporte, entendiéndola como lo que era, una medida racista contra un sector importante de la población de Alabama.

<sup>135</sup> Police Report, December 1, 1955 Page 1 Civil Case 1147 Browder, et al v. Gayle, et. al, en <https://www.archives.gov/education/lessons/rosa-parks>, 25 de febrero de 2020.

<sup>136</sup> Illustration of bus where Rosa Parks sat, December 1, 1955 Civil Case 1147 Browder, et al v. Gayle, et. al; U.S., en <https://www.archives.gov/education/lessons/rosa-parks>, 25 de febrero de 2020.

Otro evento importante en la administración Eisenhower fue la crisis de *Little Rock*, en Arkansas. En 1954 la Suprema Corte, en relación con el caso *Brown vs. La junta educativa de Topeka*, decretó que, el principio de juntos pero separados, premisa para sustentar la segregación en las escuelas, era inherentemente causa de desigualdad. Como resultado se ordenó la integración de las escuelas en el sur. En septiembre de 1957 nueve estudiantes afroamericanos se inscribieron en el *City's Center High School*, en respuesta al veredicto emitido por la Suprema Corte tres años antes.

Este decreto, representó un choque con los ciudadanos blancos, pues no permitirían la integración y posterior convivencia de sus hijos con afroamericanos en las escuelas. También enfrentó a los poderes locales y federal, por la actitud desafiante del gobernador Orval Faubus, al utilizar a la Guardia Nacional para impedir el ingreso de los estudiantes de color al plantel, en oposición a una orden federal.

El desafío de Faubus a una sentencia de la Suprema Corte derivaba de sus intereses políticos, aspiraba a postularse para un tercer mandato, por lo cual buscó la simpatía de los votantes blancos al impedir la integración de las escuelas<sup>137</sup>. Mediante un telegrama dirigido al gobernador y fechado el 5 de septiembre de 1957, el presidente Eisenhower ratificó su intención de hacer cumplir la autoridad federal sobre la local, ante lo ocurrido en *Little Rock*.

---

<sup>137</sup> Báez- Villaseñor, María Estela. *Op. Cit.*, p. 161.

When I became President, I took an oath to support and defend the Constitution of the United States. The only assurance I can give you is that the Federal Constitution will be upheld by me by every legal means at my command. [...]

At the request of Judge Davies, the Department of Justice is presently collecting facts as to interference with or failure to comply with the District Court's order. You and others state officials «as well as the National Guard which, of course, is uniformed, armed and partially sustained by the Government» will, I am sure, give full cooperation to the United States District Court.<sup>138</sup>

La actitud del presidente, no provenía de una férrea convicción antisegregacionista. La determinación de Eisenhower en hacer valer lo estipulado por las cortes federales respondía a su intención de anteponer el poder federal al local<sup>139</sup>. Es importante tener presente la actitud conservadora del ejecutivo, ésta contrastaba con la lucha de los afroamericanos.

Un documento dirigido al presidente por James C. Hagerty, secretario de prensa, fechado el 14 de septiembre de 1954<sup>140</sup>, resume lo ocurrido en la reunión que sostuvo con el Gobernador de Arkansas. Según reportó Hagerty, Orval Faubus se presentó de forma cordial y dispuesto a colaborar con el gobierno federal para solucionar el conflicto en *Little Rock*.

El gobernador Faubus continuó obstruyendo los intentos federales por lograr la integración. De igual forma los manifestantes continuaron bloqueando la entrada del plantel para evitar el ingreso de los “nueve de *Little Rock*”. Finalmente, el presidente tomó las riendas del conflicto, federalizó la guardia nacional,

---

<sup>138</sup> Press release, statements by President Eisenhower and Governor Faubus from Newport, Rhode Island, September 14, 1957, en <https://www.eisenhowerlibrary.gov/research/online-documents/civil-rights-little-rock-school-integration-crisis>, 26 de febrero de 2020.

<sup>139</sup>Báez- Villaseñor, María Estela. *Op. Cit.*, p. 162.

<sup>140</sup> Press release, statements by President Eisenhower and Governor Faubus from Newport, Rhode Island, September 14, 1957, en <https://www.eisenhowerlibrary.gov/research/online-documents/civil-rights-little-rock-school-integration-crisis>, 27 de febrero de 2020.

anteriormente en manos de los estados. Posteriormente desplegó mil efectivos de la 101ª División Aerotransportada, para dispersar a los manifestantes y escoltar a los estudiantes a sus labores académicas.<sup>141</sup>

La decisión de federalizar a la Guardia Nacional se expresó el 24 de septiembre de 1957. Fue presentada como una medida para acabar con la obstrucción de la justicia en el estado de Arkansas. Entre sus puntos estaba: La autorización a la secretaria de Defensa para tomar el control de la Guardia Nacional y su inmediata movilización al estado de Arkansas, permitía a las fuerzas armadas la portación y uso de armas de fuego ante cualquier intento de obstrucción de la justicia.<sup>142</sup>

Los “nueve de *Little Rock*” fueron escoltados por los miembros de esta División el resto del año escolar para asegurar su permanencia en el plantel, ante el rencor de los padres de familia y los estudiantes blancos. De los nueve adolescentes inscritos en el *City’s Center High School*, sólo uno logro graduarse. Por su parte el gobernador Orval Faubus, tres meses después de la crisis de *Little Rock* cerró todas las escuelas públicas. Éstas fueron reabiertas en agosto de 1958 cuando la Suprema Corte determinó que la medida era anticonstitucional<sup>143</sup>.

Ambos eventos representan la lucha contra un sistema desgastado, el cual promovía el racismo, y buscaba mantener las relaciones de poder entre

---

<sup>141</sup> Strain Hoboken, Christopher B. *Op. Cit*

<sup>142</sup> Press release, Executive Order 10730, Providing for the Removal of an Obstruction of Justice Within the State of Arkansas, September 24, 1957, en <https://www.eisenhowerlibrary.gov/research/online-documents/civil-rights-little-rock-school-integration-crisis>, 27 de febrero de 2020.

<sup>143</sup> Báez- Villaseñor, María Estela. *Op. Cit.*, p. 166.

afroamericanos y blancos en condiciones similares a la época de la esclavitud. El boicot contra los autobuses en Alabama fue un primer ejercicio en contra de la segregación el cual se replicó en movimientos como los *sit-in protest* de la década de 1960. Por su parte la crisis de *Little Rock*, ejemplifica la resistencia de los blancos a la integración y la relación de contrapeso del poder federal frente al local.

### 2.3 La era Kennedy y el despertar del sueño

Texas is an outrage when your husband is dead

Texas is an outrage when they pick up his head

Texas is the reason that the president's dead

-Glen Danzig-

El 20 de enero de 1961 John Fitzgerald Kennedy pronunció un acalorado discurso de 16 minutos, con motivo de su nombramiento como Presidente de Estados Unidos de Norteamérica, en éste hizo referencia al cambio generacional que vivía el país en ese momento y a la continuidad de la política de contención del comunismo entre los países no alineados.

Let the word go forth from this time and place, to friend and foe alike, that the torch has been passed to a new generation of Americans -born in this century, tempered by war, disciplined by a hard and bitter peace, proud of our ancient heritage- and unwilling to witness or permit the slow undoing of those human rights to which this nation has always been committed, and to which we are committed today at home and around the world<sup>144</sup>.

En su discurso, Kennedy se refirió al cambio de administración, a diferencia de los gobiernos anteriores, tanto el presidente como sus allegados nacieron durante el siglo XX y se caracterizaban por ser políticos jóvenes. No obstante, fueron los

---

<sup>144</sup> Kennedy, John Fitzgerald. "Inaugural Address, 20 January 1961" en <https://www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/inaugural-address>, 13 de febrero de 2020.

grupos minoritarios y los *baby boomers* quienes representaron el motor de cambio a lo largo de la década de 1960, a través de las numerosas manifestaciones y protestas desarrolladas durante este período.

A pesar de hablar de un cambio generacional, en las palabras pronunciadas por el presidente, se aprecia la continuidad de viejas prácticas. La política de contención se manifiesta en la voz de Kennedy, no permitiría a las naciones recién descolonizadas caer bajo la influencia de la Unión Soviética: “*we pledge our word that one form of colonial control shall not have passed away merely to be replaced by a far more iron tyranny*”<sup>145</sup>.

De igual forma hizo alusión a la intervención militar para evitar la presencia comunista en los países que “veían amenazada” su libertad: “*We shall not always expect to find them supporting our view. But we shall always hope to find them strongly supporting their own freedom*”.<sup>146</sup> El envío de asesores militares a Vietnam y el desastre en Bahía de Cochinos es un ejemplo de esto.

En 1964, Bob Dylan se refirió a “los vientos de cambio” en la canción, *The Times They Are a-Changin'*<sup>147</sup>, al igual Kennedy el músico advertía sobre la transformación del país en aquel momento. Para él se trataba de algo irreversible y quienes se negaran, serían arrastrados por las “olas del tiempo”. En la letra se alude

---

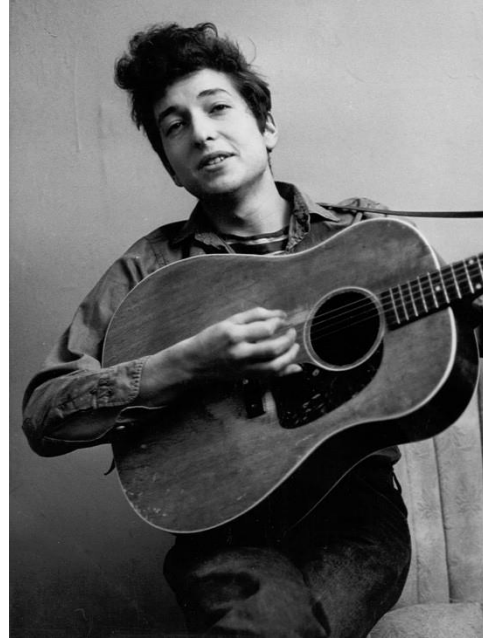
<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> Dylan, Bob. “The Times They Are a-Changin'” en Bob Dylan, *The Times They Are a-Changin'*, Columbia Records, 1964.

a actores sociales diferentes, si bien habla de una nueva generación, a diferencia de Kennedy, Dylan se refiere a los *baby boomers*.

Come gather 'round people  
Wherever you roam  
And admit that the waters  
Around you have grown  
And accept it that soon  
You'll be drenched to the bone  
If your time to you  
Is worth savin'  
Then you better start swimmin'  
Or you'll sink like a stone  
For the times they are a-changin'<sup>148</sup>



Bob Dylan utilizó la imagen del “agua” en alusión al tránsito del tiempo, se refería, al cambio promovido por los movimientos sociales en Estados Unidos. Los afroamericanos luchaban por derribar las barreras raciales, mientras los jóvenes buscaban democratizar las universidades y abolir los viejos paradigmas sociales, considerados arcaicos ante la nueva realidad.

La imagen del individuo hundiéndose en el agua-tiempo, representa a quienes se negaban al cambio, la élite política y las generaciones anteriores a la posguerra buscaban mantener el orden y la estabilidad de la década de 1950. La intención de Dylan en los versos *Then you better start swimmin'/ or you'll sink like a*

---

<sup>150</sup> *Ibid.*

*stone*<sup>149</sup>, era advertir sobre lo irreversible de la transformación, si alguien se oponía, se vería absorbido por la realidad.

Come mothers and fathers  
Throughout the land  
And don't criticize  
What you can't understand  
Your sons and your daughters  
Are beyond your command  
Your old road is  
Rapidly aging  
Please get out of the new one  
If you can't lend your hand  
For the times they are a-changing<sup>150</sup>

En ambos casos se percibe la misma idea, la década de los setenta representaba un tiempo de cambio. La diferencia radicaba en los actores, si bien la fugaz administración de JFK ayudó a agilizar la ley de Derechos Civiles, también sentó las bases a la Guerra de Vietnam. En el caso de Dylan eran los jóvenes quienes ayudarían a cambiar las cosas y no las clase política, independientemente de su filiación y haber nacido en el siglo XX.

A pesar de ello, a principios de la década de los sesenta existía una frágil esperanza en un futuro mejor, en el cual el modelo de la década anterior continuaría. Idea promovida por el bienestar social y económico experimentado hasta entonces. Las expectativas para la nueva década eran altas, como lo menciona Christopher

---

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> *Ibid.*



Strain “era una época de consenso”<sup>151</sup>. No obstante, los procesos vividos a lo largo de los sesenta refutaron la visión platónica del futuro, sobre todo en el ámbito político y social.

Pese a la “amenaza del comunismo”, la era nuclear y la segregación a finales de la década de 1950 y principios de la década de 1960, los ciudadanos confiaban en el porvenir. Se conformaban con las normas impuestas hasta ese momento. Terry Anderson describió de forma precisa e irónica la actitud despreocupada de los cincuenta, en su libro *The Sixties*:

Los padres suburbanos estaban ocupados en los centros comerciales, riendo con Jackie Gleason, Jack Parr o I Love Lucy. Mientras tanto, sus hijos estaban mirando las aventuras de Jimmie, Tommy y Annette en *The Micky Mouse Club*, mientras recordaban que *Superman* nos había salvado en su “eterna lucha por la verdad, la justicia y el *American Way*”. Para muchos la vida era buena y simple en los “días felices”.<sup>152</sup>

A pesar del aparente conformismo de la sociedad estadounidense, existieron algunas voces disidentes, las cuales criticaron la decadencia moral del país, el conformismo y el consumismo. Ello antes de la emergencia de los movimientos estudiantiles y contracultural en la década de 1960. Por ejemplo, los escritores de la generación *Beat*, como Jack Kerouac o Allen Ginsberg, rechazaron el estilo de vida americano de los cincuenta a través de sus obras.

#### *2.4 Los Derechos Civiles a principios de la década de 1960*

Kennedy acertó al afirmar que una nueva generación, nacida y criada en el siglo XX tomaría las riendas de la nación en pro de una transformación. Si bien, se refería a

---

<sup>151</sup> Strain, B. Christopher. *Op. Cit.*

<sup>152</sup> Anderson, Terry H. *The Sixties*, Nueva York, Routledge, 2018, Libro electrónico.

su gobierno, el cambio real provino de la generación de la posguerra. De esta generación emanaron las principales luchas de la década de 1960, desde las manifestaciones convocadas por los universitarios en apoyo a los Derechos Civiles o en contra de la guerra de Vietnam, a la contracultura *hippie*.

Con esta idea de cambio, un grupo de estudiantes afroamericanos de Greensboro, Carolina del Norte, ingresaron, el 1 de Febrero de 1960,<sup>153</sup> a un establecimiento segregado, ante la negativa de una camarera a atenderlos decidieron permanecer en el lugar hasta el final de la jornada. Iniciaba así una de las formas de protesta pacífica de la década los *Sit-In protest*, replicados en distintas regiones del sur, fueron integrados principalmente por afroamericanos y apoyados por algunos blancos.

Para Christopher Strain, los sesenta iniciaron cuando Ezell Blair Jr., Franklin McCain, Joseph McNeill y David Richmond entraron a un establecimiento con un letrero de *whites only* adornando la fachada del inmueble y ordenaron una taza de café.<sup>154</sup> Tiempo después un grupo de 50 estudiantes y voluntarios continuaron “sentándose” en los locales de blancos. En pocas semanas este tipo de protesta se replicó en otros campus universitarios<sup>155</sup>. A pesar de iniciar en los negocios de

---

<sup>153</sup> Strain, B. Christopher. *Op. Cit.*

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> <https://www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/jfk-in-history/civil-rights-movement>, 9 de marzo de 2020.

comida, los *sit-in's* se realizaron en otros establecimientos, incluidas algunas iglesias.



*Ezell Blair Jr., Franklin McCain, Joseph McNeill y David Richmond precursors del sit-in protest, febrero de 1960. Imagen recuperada de Strain, B. Christopher. The long sixties, America*

Los *sit-in protest* se difundieron a lo largo del país, en 13 Estados de la Unión un aproximado de 70 mil personas entre estudiantes y población en general salieron a protestar contra la segregación<sup>156</sup>. Durante los servicios religiosos los pastores instaban a sus congregaciones a no desertar de la lucha. Era común ver a los manifestantes leyendo la biblia o el ensayo “desobediencia civil”, de Henry David Thoreau<sup>157</sup>.

Para Terry Anderson los *sit-in protest* fueron la primera fase del Movimiento de Derechos Civiles<sup>158</sup>. La interpretación de Anderson deja de lado el boicot a los

---

<sup>156</sup> Anderson, Terry H. *Op. Cit.*

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *Ibid.*

autobuses de Alabama y provoca un vacío en el estudio de este proceso. Sin embargo, acierta al afirmar: “en la tierra de los hombres libres, algunos ciudadanos eran más libres que otros”<sup>159</sup>. Pues como se ha mostrado, posterior a la emancipación se construyó un aparato legal para limitar la igualdad entre los ciudadanos.

Además de los *sit-in protest* los jóvenes se involucraron en los *Freedom Riders*, inspirados en el *Journey of Reconciliation* de la década de 1940<sup>160</sup>. El primer viaje al Sur ocurrió en 1961 y fue organizado por el *Congress of Racial Equality* (CORE), se integró por pasajeros blancos y afroamericanos, sobresale la participación de algunos estudiantes universitarios. Entre las organizaciones estudiantiles involucradas estaba el *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC) y el *Students for a Democratic Society*.

La politización de los estudiantes blancos de clase media emanó en primera instancia del aumento en la matrícula de las universidades, a raíz del crecimiento económico de la posguerra. En segundo lugar con la formación de la Nueva Izquierda con autores como Charles Wright y Herbert Marcuse entre la Universidad de Columbia y la *New School for Social Research*<sup>161</sup>.

Las universidades tradicionalmente ligadas a las políticas del estado prohibían la manifestación política de los estudiantes. No obstante, la conformación de una nueva identidad juvenil, ligada a la emergente conciencia social de los

---

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> Stain, Christopher B. *Op. Cit.*

<sup>161</sup> Cisneros Sosa, Armando. “Una nueva insurrección contra la modernidad” en *Sociología*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, vol. 13, núm. 38, septiembre-diciembre, 1998, p. 92.

sesenta, los llevó a explorar nuevas obras sociológicas y filosóficas, los trabajos de Charles Wright, Herbert Marcuse o Frantz Fanon promovieron el despertar de nuevas ideas en los *baby boomers*<sup>162</sup>.

La violencia y la represión en los estados del sur contra los *Freedom Riders* obligo al ejecutivo a actuar para garantizar la seguridad de los viajeros. El presidente Kennedy ordenó a la Guardia Nacional escoltar los autobuses fuera de la región<sup>163</sup>. Al respecto, Martin Luther King declaró para el New York Post: “Estoy seguro de que estos estudiantes están listos para hacer frente a la muerte de ser necesario”<sup>164</sup>

Entre otras cosas los viajeros fueron víctimas de acoso y arrestos injustificados, el clímax de la violencia ocurrió en Alabama, donde un grupo de supremacistas incendió uno de los autobuses. La policía, sin embargo, no hizo nada en contra de los agresores, para los miembros de la institución los *Freedom Riders* eran un grupo de forasteros agitadores. El FBI, además, ha revelado que la policía de Birmingham puso en alerta al Ku Klux Klan local sobre las actividades de los viajeros<sup>165</sup>.

Uno de los momentos protagónicos del Movimiento de Derechos Civiles fue la marcha sobre Washington el 28 de agosto de 1963, en dicho evento Martin Luther King pronunció su famoso discurso, *I have a dream*, frente a 250,000

---

<sup>162</sup>Duncan, Russell. “The Summer of Love and Protest: Transatlantic Counterculture in the 1920s” en Grzegorz Kosc, Clara Juncker, Sharon Monteith and Britta Waldschmidt-Nelson (editores), *The Transatlantic Sixties. Europe and the United States in the Counterculture Decade*, Transcript Verlag, 2013, p. 148

<sup>163</sup> Anderson, Terry H. *Op. Cit.*

<sup>164</sup> “Freedom Riders Set to Challenge Miss” en *New York Post*, miércoles 24 de mayo de 1961, en <https://www.jfklibrary.org/asset-viewer/archives/JFKWHSFHW/003/JFKWHSFHW-003-011>, 26 de enero de 2021.

<sup>165</sup> *Ibid.*

simpatizantes<sup>166</sup>, afroamericanos y blancos. En palabras de Kevern Verney, la figura de King es la más cercana al Movimiento, es aun más importante que la de cualquier presidente.<sup>167</sup>

El discurso del reverendo King alcanzó un eco importante a lo largo de la historia, se trató de uno de los más elocuentes del movimiento. En sus palabras se manifestó un ideal de reconciliación entre las razas el líder civil mostró una visión del futuro optimista, en la cual:

[...] un día sobre las colinas rojas de Georgia los hijos de quienes fueron esclavos y los hijos de quienes fueron propietarios de esclavos serán capaces de sentarse juntos en la mesa de la fraternidad.

[...] un día en el estado de Mississippi, un estado sofocante por el calor de la injusticia, sofocante por el calor de la opresión, se transformara en un oasis de libertad y justicia.

[...] un día allí abajo en Alabama, con sus racistas despiadados, con su gobernador que tiene los labios goteando con las palabras de interposición y anulación, que un día, justo allí en Alabama niños negros y niñas negras podrán darse la mano con niños blancos y niñas blancas, como hermanos y hermanas.<sup>168</sup>

Como se puede apreciar en el discurso, se hace referencia a los estados que conforman el *Deep South*, donde predominaban las leyes segregacionistas *Jim Crow*. Estos representaron los principales puntos de reacción frente al movimiento, en esta región se presentaron eventos de violencia contra los activistas. El “sueño” de Martin Luther King quedó plasmado de forma literal en sus palabras. Un día a pesar de las peripecias, en Estados Unidos todos los ciudadanos serían iguales sin importar su origen, pero la lucha sería larga y en ocasiones se cubriría de sangre.

---

<sup>166</sup> Verney, Kevern. *Black Civil Rights*, Nueva York, Routledge, 2010, p. 55

<sup>167</sup> *Ibid.* p. 52

<sup>168</sup> Luther King, Martin. “I Have a dream” en Federico Mayor Zaragoza, *et. al., I have a dream. Miradas al discurso 50 años después*, Libro Electrónico.

Durante esta manifestación un joven músico de *Folk*, Bob Dylan, entonó uno de los himnos característicos del Movimiento, *Blowin' in the Wind*. En las dos primeras líneas Dylan pregunta: *How many roads must a man walk down/ Before you call him a man?*<sup>169</sup> en estas breves palabras el músico logró englobar el reclamo de los afroamericanos. El significado parece simple, sin embargo, reflejan el sentido de toda una lucha.

El simbolismo de estas dos líneas, trasciende el sentido literal. En los estados sureños se llamaba a los afroamericanos de forma despectiva “chico”, sin importar la edad. Con ello se les minimizaba, se negaba su estatus de ciudadanos adultos capaces de tomar decisiones, eran rebajados al nivel de personas mentalmente incapaces, similares a infantes. Por lo cual, necesitaban a los blancos para decidir por ellos, como si de padres se tratara.

A pesar de promover la creación de una nueva Ley de Derechos Civiles, durante su administración, la cual fue rechazada por los miembros del Congreso, John F. Kennedy vió una escalada en la violencia racial. Destaca el homicidio de Medgar Evers líder de la NAACP, en Jackson, Mississippi, por un supremacista y la represión a los miembros de los *Freedom Riders* en sus incursiones al Sur.

El Acta de Derechos Civiles fue promulgada después del asesinato del presidente en Texas, el 22 de noviembre de 1963. Su sucesor, Lyndon B. Johnson fue el encargado de darle vida en 1964. En el documento se reconoce la igualdad de los ciudadanos ante la ley. Ello implicaba la libertad de voto, la desegregación

---

<sup>169</sup> Dylan, Bob. “Blowin' in the Wind” en Bob Dylan, *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, 1963.

de los negocios, escuelas, centros de salud y la no discriminación en los programas federales.<sup>170</sup>

Independientemente de la promulgación del Acta de Derechos Civiles de 1964, la violencia racial en Estados Unidos a lo largo de la década de 1960 no disminuyó, como lo demuestran los disturbios en Detroit en 1967, o el asesinato de figuras como Malcolm X (1965) y Martin Luther King (1968). Ello, propició la aparición de grupos radicales como el *Black Panther Party*, organización revolucionaria de autodefensa originaria de Oakland, California. Este grupo promovió el desayuno gratuito a los alumnos de educación básica, pruebas de anemia, asistencia legal y educación para adultos.<sup>171</sup>

Como veremos en los siguientes apartados los músicos de *Rock*, se nutrieron de este contexto para dotar al *pop* de un sentido social. A través de sus letras alzaron la voz para generar conciencia entre sus seguidores, sobre la desigualdad imperante en el país. Fue el punto de partida para las canciones de denuncia o socialmente comprometidas, características del *Rock* de los años sesenta. Ello no quiere decir que los temas banales fueron abandonados, existió un equilibrio entre ambas líricas, para fines de este trabajo las segundas se omitirán a partir de este capítulo.

---

<sup>170</sup> Civil Rights Act of 1964, en <https://www.docsteach.org/documents/document/civil-rights-act-of-1964>, 18 de marzo 2020.

<sup>171</sup> <https://www.archives.gov/research/african-americans/black-power/black-panthers>, 18 de marzo de 2020.



## 2.5 El ingreso del Rock Británico en el mercado estadounidense

Al finalizar la década de 1950, la revolución encarnada en el *Rock and Roll* se había diluido. Algunas de sus principales figuras fueron vetadas del mercado, Jerry Lee Lewis se había casado con una adolescente y Chuck Berry fue encarcelado al tratar de cruzar la frontera con una menor. Por su parte, Elvis Presley abandonó la pose del rebelde sin causa al enlistarse para realizar su servicio militar. Finalmente, Eddie Cochran, Ritchie Valens y Buddy Holly murieron prematuramente en un accidente aéreo.

La industria musical, además, había domado al hijo rebelde de la posguerra, el *Rock and Roll*. El mercado estaba dominado por cantantes melódicos y vocalmente dóciles, de apariencia pulcra y buenos modales. Es decir, el prototipo de adolescente aceptado por la sociedad burguesa de los cincuenta. La serie documental, *Seven Ages of Rock*, inicia caracterizando la música de principios de los sesenta de la siguiente forma:

A comienzos de los sesenta, la música para adolescentes era inocua, dulce y un tanto tediosa. Los medios transmitían pop hecho a medida que creaban equipos de compositores en fábricas del pop, como el Brill Building de Nueva York, para cantantes melódicos como Bobby Vinton y Bobby Vee.<sup>172</sup>

Por su parte Bob Dylan escribió:

(Roy) Orbison iba muy en serio, no se andaba con niñerías ni con pinitos de novato. En la radio no había nadie como él, [...], pero después de Roy el repertorio era un muermo sin matices, insulso y convencional. Las emisoras te asediaban con esa clase de material como si no tuvieras cerebro. [...] Todo lo que había de salvaje en ese género se había exiliado. Elvis Presley. Ya nadie lo escuchaba. Habían pasado años desde su irrupción en el panorama musical con su estilo novedoso que elevaba las canciones a otra órbita. Yo seguía poniendo la radio, más por habito inconsciente

---

<sup>172</sup> "My Generation" en William Naylor (Creador), *Seven Ages of Rock*, Reino Unido, British Broadcasting Corporation, 2007.

que por otra cosa. Tristemente, todo lo que oía no era más que un tazón de leche caliente con azúcar sin ápice del espíritu de la época, a lo Dr. Jekyll y mister Hyde.<sup>173</sup>

La rebeldía sonora heredada del *Rhythm and Blues* y el *Country* dio paso a malas imitaciones de lo que en la década de 1940 se conocía como *crooner*, Frank Sinatra es un ejemplo de ese estilo vocal. La música, como el resto del mercado era algo plástico, sin esencia. En este contexto los artistas no podían hablar sobre política. Las canciones sociablemente comprometidas eran cosa de los artistas *Folk*, herederos del espíritu politizado de la década de 1930.

La respuesta comercial al mercado estadounidense provino de los grupos británicos, bandas como *The Beatles*, *The Rolling Stones*, *The Who* y *The Animals* conformaron la llamada Invación Británica. Influenciadas por el *Rock and Roll* de los cincuenta y el *Blues*, estas bandas fueron el contra peso a la producción musical estadounidense. El fenómeno inició en 1964 y fue encabezado por *The Beatles*, en 1963 John, Paul, George y Ringo eran el producto musical más grande de Gran Bretaña, se colocaron como número 1 en las listas de popularidad durante 20 semanas, incluso actuaron para la reina Isabel II<sup>174</sup>. Un año después conquistaron Estados Unidos con su música.

El éxito de la banda en Estados Unidos ocurrió a finales de 1963 con la canción *I want to hold your hand* y se consolidó en febrero de 1964 en el *Ed Sullivan Show*, fue visto por 73 millones de telespectadores<sup>175</sup>. En general *I want to hold your hand* era un éxito *pop* más. No obstante, abrió las puertas del mercado

---

<sup>173</sup> Dylan, Bob. *Op. Cit.*, pp. 38-39

<sup>174</sup> Paytress, Mark. *Op. Cit.*, p. 62.

<sup>175</sup> *Ibid.*

estadounidense al resto de bandas británicas. Algunas eran cercanas al *pop*, mientras otras comenzaron sus carreras reinterpretando viejas canciones de *Rhythm and Blues*.

A diferencia de los adolescentes estadounidenses, los *baby boomers* ingleses no se criaron en la riqueza económica. Las ciudades británicas fueron destruidas en la guerra y la economía estaba encaminada a reconstruir el país. Para ellos el *Rock and Roll* y el *Blues* era una forma de escapar a su realidad; en esta música, veían un escape a su condición, la mayoría provenía de la clase obrera o media baja. Para ellos era un medio para transformar su condición social. *John Lennon* lo expresó de la siguiente forma en una entrevista televisiva:

No se me había ocurrido ganarme la vida como músico, hasta que conocí el Rock and Roll. El Rock and Roll me impactó y cambió toda mi vida. Íbamos a ver películas de Elvis cuando vivíamos en Liverpool. Todos esperaban para verlo, yo también. Todos gritaban cuando aparecía en la pantalla. Así que pensé: "Ese es un buen trabajo"<sup>176</sup>

*The Beatles* fue uno de los grandes referentes del *pop* de la década de 1960. Desde 1962 hasta su disolución en 1970, dominaron las listas de popularidad y marcaron tendencia entre el resto de las bandas, inglesas y estadounidenses. En palabras de Nik Cohn: "fueron un punto de referencia, después de ellos todo cambió. El *pop* dejó de ser sólo ruido para convertirse en un dogma, una obsesión"<sup>177</sup>, era el inicio de la *beatlemania*.

Durante sus primeros años la importancia de la banda fue únicamente comercial. Su música y canciones seguían el patrón estadounidense, contaban con

---

<sup>176</sup> Solt, Andrew (director) John Lennon (narrador). *Imagine: John Lennon*, Warner Bros, 2005.

<sup>177</sup> Cohn, Nik. *Awopbopalobop Alopbamboom, the Golden age of rock*, Nueva York, Grove Press, 1996, p. 147.

una estructura lírica y musical simple. Aun así, abrieron las puertas, como se ha mencionado, a otros músicos caracterizados por presentar un estilo cercano al *Rhythm and Blues*, por ejemplo, *The Rolling Stones*.

Los jóvenes de clase obrera en Inglaterra retomaron el *Rhythm and Blues* de los afroamericanos, grupo históricamente oprimido, se sentían identificados con la lucha de las comunidades minoritarias en Estados Unidos. Roger Daltrey vocalista del grupo *The Who*, explicó en su entrevista para la serie *7 ages of rock*: “Era música que emanaba de la lucha. La clase obrera inglesa se identificaba con los negros (Sic.) El *Blues* contenía la furia de lo clandestino.”<sup>178</sup>

*The Rolling Stones* fue la banda representativa del *Rhythm and Blues* británico. A diferencia del cuarteto del Liverpool, su sonido se caracterizaba por su fuerza lírica y musical. Gracias a esta fórmula lograron captar el estado anímico de la clase trabajadora de la posguerra, a través de éxitos comerciales como *(I Can't Get No) Satisfaction*<sup>179</sup>, de 1965. La canción es una declaración ante el sentimiento de impotencia de los jóvenes de clase obrera durante la posguerra.

*Satisfaction* habla sobre un joven descontento de su realidad, a pesar de sus intentos por salir adelante, no consigue satisfacer sus ambiciones. A ello, se suma la falta de credibilidad de los medios de comunicación, no se identifica ni siente simpatía por éstos. Crítica los excesos de los representantes de los medios frente a las carencias de los obreros. Este tipo de canciones se contraponía a los himnos

---

<sup>178</sup> “My Generation” en William Naylor (Creador), *Seven Ages of Rock Op. Cit.*

<sup>179</sup> Jagger, Richards. “(I Can't Get No) Satisfaction” en The Rolling Stones, *Out of Our Heads*, London Records, 1965.

adolescentes estadounidenses, y ayuda a contrastar la realidad de ambos países durante la posguerra.

I can't get no satisfaction  
I can't get no satisfaction  
'Cause I try and I try and I try and I try  
I can't get no, I can't get no

When I'm watchin' my TV  
And a man comes on and tells me  
How white my shirts can be  
But he can't be a man 'cause he doesn't smoke  
The same cigarettes as me<sup>180</sup>



Bandas como *The Rolling Stones* y *The Beatles* abrieron el camino a una nueva generación de músicos, ingleses y estadounidenses. La segunda mitad de la década de 1960 representó un punto importante en el desarrollo de la música *pop* anglosajona. La emergencia del *Rock* británico ayudó al crecimiento del mercado estadounidense, el éxito comercial de *The Beatles* en Estados Unidos promovió la búsqueda y la creación de artistas locales con estilo similar al de los ingleses.

Como veremos en el siguiente apartado, Bob Dylan se inspiró en el estilo británico al sustituir el sonido acústico del *Folk* por el eléctrico del *Rock*, dotando al segundo de las letras con conciencia social, características de la década de 1960. Las canciones que veremos a partir de este capítulo surgen en el contexto de las

---

<sup>180</sup> *Ibid.*

luchas sociales de la década, y se diferenciaron de otros géneros como el *Folk* por apoyarse del mecanismo comercial del *pop* para difundir su mensaje.

## 2.6 El despertar social del Rock

Al carecer de un contenido profundo, el *pop* perdió adeptos entre aquellos jóvenes politizados que habían disfrutado de este ritmo rebelde en su adolescencia. Se trataba de jóvenes en buscaban canciones sinceras y comprometidas con las luchas sociales. En una edición posterior del clásico libro *Awopbopaloobop Alopbamboom, the Golden age of rock*, Nik Cohn amplió su estudio original e incluyó la música de los sesenta. Dentro de un breve apartado dedicado a Bob Dylan, explica el éxito de Dylan y el *revival* del *Folk*:

Dylan vendió su música a un público ajeno a la audiencia común del folk, llegó a los adolescentes. Chicos que probablemente nunca habían escuchado folk, pero menospreciaban las listas de popularidad, y buscaban música honesta e inteligente.<sup>181</sup>

El término *Folk*, o folclore, al igual que el de cultura generan controversia al momento de darles una definición precisa. En términos generales la música *Folk* corresponde a todas las formas de música tradicional de un país o región geográfica. Para Fernández Ferrer es un tipo de música anónima que refleja una expresión de la vida de las personas que integran una comunidad<sup>182</sup>. Siguiendo esta idea tanto el *Country* como el *Blues* pertenecen a esta tradición.

En sentido estricto la música *Folk* estadounidense tiene su origen en las viejas canciones europeas, británicas e irlandesas, arraigadas en la población

---

<sup>181</sup> Cohn, Nik. *Op. Cit.*, p. 169.

<sup>182</sup> Fernández Ferrer, Antonio. *Op. Cit.*, p. 19.

anglosajona<sup>183</sup>. El sentido político de este estilo surgió durante la década de 1930 con motivo de dos eventos clave en la vida y la lucha de los obreros y los granjeros estadounidenses, la Depresión y el *Dust Bowl*<sup>184</sup>. Durante la década de 1950 artistas como Woody Guthrie o Pete Seeger fueron perseguidos por el macartismo y su música fue catalogada como antiamericana.

Los músicos de *Folk* se ubicaron principalmente en Greenwich Village, Nueva York. La ciudad había albergado parte de la vida bohemia de la generación *beat* durante los años cincuenta<sup>185</sup>, incluso algunos poetas *beat* declamaban sus poemas en los mismo locales donde se presentaban los músicos *Folk*. Dentro de este entorno se desarrolló Bob Dylan, personaje responsable de introducir el sentido social a la música *pop* de la década de 1960. Al respecto de la escena *Folk* neoyorkina Dylan escribió:

Greenwich Village estaba plagado de clubes de Folk, bares y cafés, y quienes tocábamos en ellos recurríamos a viejas canciones Folk, de blues rural y bailables. Había unos pocos que componían sus propias canciones, como Tom Paxton y Len Chandler, y el público acogía con agrado las nuevas letras que se cantaban al son de viejas melodías. Tanto Len como Tom trataban temas de actualidad basados en artículos y en toda clase de historias fragmentarias y delirantes<sup>186</sup>.

Dylan fue uno de los primeros artistas en unirse al mercado comercial provocando su distribución mediática, a pesar del rechazo de los seguidores más conservadores del género. La popularidad del *Folk* entre los jóvenes se debía a su decepción del mensaje vacío y superficial de *pop*. Motivados por ello buscaron,

---

<sup>183</sup> Fernández Ferrer, *Op. Cit.*, p. 25

<sup>184</sup> Se trató de un fenómeno atmosférico que obligó a los granjeros del Kansas, Texas, Oklahoma, entre otros a migrar de sus estados de origen en busca de trabajo, este evento sirvió de inspiración a John Steinbeck para escribir su libro *Las uvas de la ira*.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>186</sup> Dylan, Bob. *Op. Cit.*, p. 92.

como apunta Cohn, un contenido inteligente, sincero y comprometido. En la serie documental, *Seven ages of rock* se le describe como el héroe del movimiento *Folk*, pues tocaba baladas acústicas, sinceras y con mensaje político.<sup>187</sup>

El éxito de Bob Dylan derivó del resurgimiento de la música *Folk*, impulsado entre otros por Woody Guthrie, famoso por escribir un mensaje simple pero contundente en su guitarra, *this machine kills fascists*. Guthrie vivió los principales acontecimientos de la primera mitad del siglo XX, la Gran Depresión, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y el Macartismo. Tomó sus experiencias y las utilizó para componer baladas y poemas con mensaje político y social<sup>188</sup>. Su influencia ha traspasado la escena *Folk* llegando a músicos como Bruce Springsteen o Tom Morello (*Rage Against the Machine* y *Audioslave*).

Si bien, la música *Folk* no era redituable para las grandes compañías discográficas, esto cambió cuando Bob Dylan firmó con *Columbia Records*. al respecto Dylan escribió:

Columbia era una de las primeras y más importantes discográficas del país [...] De entrada, la música folk se considerada un estilo menor, de segunda categoría, digna únicamente de los sellos pequeños. Las grandes discográficas editaban únicamente la música saneada y pasteurizada de la élite. Jamás se interesarían en alguien como yo, salvo en circunstancias extraordinarias [...] Pasarían años antes de que los Beatles, los Who o los Rolling Stones infundieran nueva vida y emoción al panorama. Lo que yo tocaba por entonces eran ásperas canciones folk servidas con fuego y azufre, y no hacían falta encuestas para saber que no encajaba en absoluto con los que emitía la radio, ni tenía gancho comercial.<sup>189</sup>

El estilo acústico de Dylan fue constante desde 1962 hasta 1965. Influenciado por bandas británicas como *The Rolling Stones*, *The Animals* o *The Beatles* integró

---

<sup>187</sup> "My Generation" en William Naylor (Creador), *Seven Ages of Rock*, *Op. Cit.*

<sup>188</sup> Fernández Ferrer, Antonio. *Op. Cit.*, p. 55.

<sup>189</sup> Dylan, Bob. *Op. Cit.*, pp. 9-10.



instrumentos eléctricos a su música, modificó su aspecto físico, sustituyó su atuendo de estudiante universitario por chaquetas, botas y lentes de sol. En palabras del escritor de *Rock* Barry Miles: “Dylan fue [...] el primero en tomar elementos diferentes y reunirlos como un rompecabezas. Rompió muchas reglas, usó el *Rock and Roll* feroz como sección rítmica y letras sofisticadas. Nadie pensó que se pudiera hacer”<sup>190</sup>.

Para Bob Dylan el tránsito del artista *Folk* al ídolo del *Rock* ocurrió en 1965, en el álbum *Highway 61 Revisited*, el disco contiene uno de sus mayores éxitos comerciales, *Like a Rolling Stone*. Éste es el ejemplo de la metamorfosis del músico, después de entrar en contacto con los grupos de la ola inglesa. Está contiene un mensaje tajante y una sección rítmica propia del *pop*. Para David Fricke ello se percibe desde el comienzo de la canción: “lo más emocionante es el golpe inicial en el tambor. Es como un juez golpeando su martillo en el estrado y diciendo: “Atención, se llama al orden a la historia”<sup>191</sup>.

*Like a Rolling Stone* narra la desgracia de una joven, hija de familia acomodada, sumida en la miseria. La letra plantea una situación hipotética con la finalidad de generar empatía con las personas en situación de vulnerabilidad. En sentido amplio, se puede leer como una crítica al concepto de prosperidad difundido entre los cincuenta y sesenta. El personaje de la canción encarna los dos polos de la realidad estadounidense, por un lado se ve a los privilegiados de la clase media y por el otro se refleja a quienes no lograron acceder al crecimiento económico.

---

<sup>190</sup> “My Generation” en William Naylor (Creador), *Seven Ages of Rock*, *Op. Cit.*

<sup>191</sup> *Ibid.*

A lo largo de la letra, Bob Dylan hace un contraste entre la vida previa de la mujer y su situación actual. Cada estrofa comienza recordando su antigua posición social y lo derivado de ella, buena comida, escuela y ropa. También alude a la actitud de antaño, cuando miraba a los vagabundos con desdén. Posteriormente el narrador la cuestiona sobre su situación actual, es una mujer sin hogar y para sobrevivir debe mendigar por comida.

Ahh you've gone to the finest schools, alright Miss Lonely

But you know you only used to get juiced in it

Nobody's ever taught you how to live out on the street

And now you're gonna have to get used to it

You say you never compromise

With the mystery tramp, but now you realize

He's not selling any alibis

As you stare into the vacuum of his eyes

And say do you want to make a deal?<sup>192</sup>



Dylan inicia el coro con una pregunta retórica para evidenciar la miseria de su personaje. Ello representa el contrasté entre las cifras de crecimiento económico y los índices de pobreza a principios de la década de 1960. La figura de la piedra rodante se refiere, en estricto rigor, a los grupos no insertos en el tejido social tradicional, canta sobre la “otra América”, de la cual escribieron los miembros de la generación *Beat*, a mediados de la década de 1950.

---

<sup>192</sup> Dylan, Bob. “Like a rolling stone” en Bob Dylan, *Highway 61 Revisited*, Columbia Records, 1965.

El interés de los jóvenes blancos de clase media sobre la “otra América” emanó en gran medida, de los planteamientos de la Nueva Izquierda. Entre otras cosas, el movimiento estudiantil estadounidense de la década de 1960 centraba sus actividades en fomentar el cambio en las relaciones raciales, académicas, sociales y en la política externa e interna del país<sup>193</sup>.

How does it feel, how does it feel?

To be without a home

Like a complete unknown, like a rolling stone<sup>194</sup>

El éxito comercial de *Like a Rolling Stone* fue equivalente a su importancia musical. Alcanzó el número 2 en las listas de popularidad, a pesar de su duración de 6 minutos (el promedio para los sencillos musicales era de 3 minutos). El disco vendió 10 millones de copias en el mundo<sup>195</sup>. Ante esto los ejecutivos de las disqueras permitieron a sus artistas grabar más temas con contenido social, utilizando la fórmula inaugurada por Dylan, con la finalidad de aumentar sus ganancias.

La década de los sesenta se caracterizó por la diversidad de texturas y sonidos experimentados por los músicos, desde ritmos comerciales a la música hindú y experimental. *Highway 61 Revisited*, fue uno de los primeros trabajos en combinar diferentes ritmos, a la exploración sonora se sumaron las letras políticas. Bob Dylan dio pie a una transformación discursiva en el *Rock*.

---

<sup>193</sup>Rábago Dorbecker, Miguel. “Interculturalidad, universidad y movimientos sociales latinoamericanos: ideas desde la frontera norte” en *Sociedade e Cultura*, Brasil, vol. 16, núm. 2, julio-diciembre 2013, p. 301

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> Fernández Ferrer, Antonio. *Op. Cit.*, p. 151.

Con este álbum Dylan dio pie al *Folk Rock*, antes de éste el mercado estadounidense intentó replicar el sonido de los grupos ingleses con el propósito de imitar su éxito comercial. *The Byrds* se encuentra entre las primeras bandas estadounidenses en apartarse del modelo británico. En un breve ensayo para la revista *Rolling Stone*, Tom Petty escribió: (*The Byrds*) Dejaron una marca enorme. Primero que nada, [...] fue la primer respuesta americana creíble a la invasión británica, todo el *Rock Folk* descende de la música que hicieron”<sup>196</sup>.

En el primer capítulo se abordó la aparición del macartismo, esta política promovía la persecución de actividades antiamericanas. Ello derivó en el señalamiento de los músicos de *Rock* como agentes soviéticos encargados de socavar la moralidad y el patriotismo estadounidenses. No obstante, la mayor amenaza del *Rock and Roll* se originó de la integración de la música afroamericana al mercado blanco. El *Folk Rock*, por el contrario, retomó la tradición protesta de la década de 1930 y la integro al *pop*.

La base del *Folk Rock* era similar al *Rock and Roll*, constaba de batería, guitarras (de 6 o 12 cuerdas), bajo y voz. Se integró, además, el uso de instrumentos como el banjo, la pandereta o la flauta. Los ritmos acelerados de su antecesor fueron sustituidos por tempos más lentos. Por su parte las letras tendían a coquetear con la poesía y en algunos casos buscaban presentar un mensaje honesto y directo.

El *Folk Rock* surgió de la combinación de dos mundos antagónicos. Se apropió de la “autenticidad” del mensaje político y social del *Folk* y del estilo musical

---

<sup>196</sup> Petty, Tom. “The Byrds” en *Rolling Stone: Los 100 grandes artistas de todos los tiempos*, México, Rolling Stone (Edición Especial), Diciembre, 2011, p. 59.

del *Rock and Roll*, su mensaje ya no giraba en torno a las fantasías adolescentes de los cincuenta<sup>197</sup>. El estilo inaugurado por Bob Dylan y *The Byrds* marcó tendencia en la música, géneros como el *Rock Psicodélico* compitieron con el *Folk Rock* y a su vez retomaron la conciencia social del éste.

Las canciones *pop* con contenido social son fuertemente criticadas y se han catalogado como oportunistas, aun así, son recurrentes en la música de la segunda mitad del siglo XX. La evolución musical de *The Beatles*, por ejemplo, proviene de su contacto con Dylan, ello dio pie al crecimiento compositivo del grupo.<sup>198</sup> Lo anterior se aprecia, sobre todo en sus trabajos de la segunda mitad de la década de 1960.

Es importante mencionar que no todas las canciones de *Folk Rock* contienen el elemento social en sus letras. *California Dreamin'*<sup>199</sup> compuesta por John Phillips y Michelle Phillips escrita en 1963 en Nueva York, es un ejemplo. La c expresa la nostalgia de la pareja al recordar su ciudad natal. Aun así, se convirtió en uno de los himnos de la contracultura *hippie*, junto a *San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)*<sup>200</sup>, compuesta por John Phillips e interpretada por Scott McKenzie, para el *Monterrey Pop Festival*, de la cual se hablará en el siguiente capítulo.

---

<sup>197</sup> Paytress, Mark. *Op. Cit.*, p. 78.

<sup>198</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Protest Song: La canción protesta en los Estados Unidos de los años sesenta*, España, Editorial Milenio, 2014, p. 121.

<sup>199</sup> J. Phillips, y Michelle Phillips. "California Dreamin'" en *The Mamas and The Papas, If You Can Believe Your Eyes and Ears*, Dunhill Records, 1964.

<sup>200</sup> John Phillips. "San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)" en Scott McKenzie, *The Voice of Scott McKenzie*, Ode Records, 1967.

En el siguiente apartado se explorará la influencia del Movimiento de Derechos Civiles, en la música *pop*. Se tratarán cinco ejemplos en los cuales personas como Bob Dylan, Paul Simon o Frank Zappa atentos al desarrollo del movimiento escribieron canciones en apoyo a la lucha afroamericana, o condenaron los actos de violencia perpetrados por los grupos supremacistas. Estas serán presentadas cronológicamente en función de su aparición en el mercado.

### *2.7 La lucha de Derechos Civiles vista desde el Rock.*

En el capítulo anterior se abordó el origen étnico del *Rock and Roll*, se demostró que la principal amenaza del género a la estabilidad social fue la transgresión de las barreras raciales. Con el ejemplo de Little Richard se evidenció la desigualdad entre los músicos, como éste escribió, a diferencia de los artistas blancos, los afroamericanos eran tratados como ciudadanos de segunda, a pesar de su éxito.

A principios de la década de los sesenta, el *Rock and Roll* mantenía las mismas temáticas en sus canciones, esto no implica que todos los músicos se mantuvieron ajenos al contexto social del país. Ray Charles, por ejemplo, se negó a actuar ante públicos segregados; razón por la cual se le prohibió la entrada al estado de Georgia<sup>201</sup>. En 1964, *The Beatles* lanzó un comunicado de prensa antes de su concierto en Jacksonville, Florida. El documento expresaba: “No tocaremos si no se permite a los negros (Sic) sentarse donde ellos deseen”<sup>202</sup>.

---

<sup>201</sup> Hackford, Taylor (Director). *Ray*, Anvil Films, Baldwin Entertainment Group, Bristol Bay Productions, 2004.

<sup>202</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, p. 121.

La música acompañó al Movimiento de Derechos Civiles desde el principio, cantantes de *Góspel* (tradicionalmente música religiosa) y *Folk* mostraron su apoyo a las manifestaciones, entonando las antiguas canciones de los esclavos. Estas fueron interpretadas bajo un nuevo ideal de libertad, se convirtieron en himnos de una nueva búsqueda de ésta, consistiría en poder ingresar a cualquier local, elegir el asiento del transporte público, acceder a una educación de calidad, y votar sin restricciones<sup>203</sup>.

Un ejemplo de éstas es *Oh Freedom!*, interpretada por Joan Baez en 1963 en la marcha sobre Washington. La canción narra la intención de morir de un individuo, antes de convertirse en esclavo. Era común que durante el trayecto de África a America los esclavos saltaran por la borda de los barcos o se suicidaran, con el mismo propósito del personaje. Ejercían su último acto de libertad y resistencia, decidían como y cuando morir.

Oh freedom, oh freedom  
Oh freedom, freedom over me  
And before I'll be a slave  
I'll be buried in my grave  
And go home to my Lord  
And be free<sup>204</sup>



---

<sup>203</sup> Fernández Ferrer, Antonio. *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>204</sup> Anónimo. "Oh, Freedom" en Joan Baez, *Joan Baez in San Francisco*, Fantasy Records, 1964.

En un segundo plano, la canción es el lamento de los esclavos de las plantaciones de algodón y tabaco del Sur de Estados Unidos, recordemos que el *Blues* surgió en ese contexto. Mientras trabajaban, los afrodescendientes entonaban amargas canciones para canalizar sus penas. En ella el autor o autores, rememoraban melancólicos su lugar de origen a donde regresarían al morir, ello se evidencia en las tres líneas del coro. De forma sutil se introduce la muerte como el final del sufrimiento.

No more weeping  
No more shooting  
There'll be singing<sup>205</sup>

El anterior es un ejemplo de una canción tradicional reinterpretada dentro de una nueva lucha por la libertad y la igualdad. A lo largo del proceso se escribieron letras con la finalidad de mostrar apoyo a los manifestantes y de generar una crónica de los acontecimientos. Los músicos comenzaron a integrar elementos de denuncia en su música tras integrarse al movimiento, esto es similar a la toma de conciencia de los estudiantes involucrados en las protestas. La lucha por los Derechos Civiles sirvió de parteaguas para generar una nueva identidad social y política entre los jóvenes blancos de clase media.

En 1962, Bob Dylan compuso *The Death of Emmett Till*<sup>206</sup> en homenaje al adolescente asesinado en 1955 en el estado de Mississippi. El homicidio de Emmett

---

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> Dylan, Bob. "The Death of Emmett Till" en Bob Dylan, *The Bootleg Series Vol. 9: The Witmark Demos: 1962–1964 (Disco 1)*, Columbia Records, 2010.



es un ejemplo de los crímenes cometidos por grupos supremacistas como el *Ku Klux Klan* o los *White Citizens Councils*, estas organizaciones en su momento quedaron impunes. El primero estaba compuesto principalmente por ciudadanos de clase trabajadora, mientras los segundos eran clubes de clase alta y media alta<sup>207</sup>.

Estas organizaciones buscaban mantener sometidos, política, económica, y socialmente a los afroamericanos y preservar el orden impuesto por el aparato legal de la *Jim Crow*. La muerte de Emmett Till forma parte de los crímenes de odio cometidos en la región entre 1950 y 1955, de éstos 8 de 11 ocurrieron en 1955.<sup>208</sup> En la canción Dylan recuerda la muerte del adolescente, a través de sus 7 estrofas describió el salvajismo del crimen y evidenció la parcialidad de las cortes sureñas, pues los homicidas fueron absueltos de toda culpa.

'Twas down in Mississippi not so long ago  
When a young boy from Chicago town stepped  
through a Southern door  
This boy's dreadful tragedy I can still remember  
well  
The color of his skin was black and his name was  
Emmett Till  
[...]  
Then they rolled his body down a gulf amidst a  
bloody red rain  
And they threw him in the waters wide to cease  
his screaming pain  
The reason that they killed him there, and I'm sure  
it ain't no lie



---

<sup>207</sup> Strain Hoboken, Christopher B. *Op. Cit.*

<sup>208</sup> *Ibid.*

Was just for the fun of killin' him and to watch him slowly die

And then to stop the United States of yelling for a trial

Two brothers they confessed that they had killed poor Emmett Till

But on the jury there were men who helped the brothers commit this awful crime

And so this trial was a mockery, but nobody seemed to mind

[...]

This song is just a reminder to remind your fellow man

That this kind of thing still lives today in that ghost-robed Ku Klux Klan

But if all of us folks that thinks alike, if we gave all we could give

We could make this great land of ours a greater place to live<sup>209</sup>

Durante los servicios religiosos y por decisión de la madre el féretro se mantuvo abierto, para que los asistentes apreciaran la brutalidad del racismo en el estado de Mississippi. El juicio y los resultados del mismo, fueron un catalizador para el inicio del Movimiento de Derechos Civiles<sup>210</sup>, entre otras cosas, buscaban igualdad ante las cortes esto quedó reflejado en la canción.

En noviembre de 2008, Barack Obama fue elegido 44º presidente de Estados Unidos de Norteamérica. En su discurso incluyó las siguientes palabras: “El camino ha sido largo, pero esta noche, gracias a lo que hemos conseguido hoy, en estas elecciones, en este momento definitorio, el cambio ha llegado a Norteamérica”<sup>211</sup>. Lo anterior recuerda la canción *A change is gonna come*<sup>212</sup>, de artista de *Soul*, Sam Cooke.

---

<sup>209</sup> Dylan, Bob. *Op. Cit.*

<sup>210</sup>Donovan, John. “Why Emmett Till's Murder Shook the Conscience of the U.S.” en <https://history.howstuffworks.com/historical-figures/emmett-till.htm>, 18 de Abril de 2020.

<sup>211</sup> Lynskey, Dorian. *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>212</sup> Cooke, Sam. “A Change Is Gonna Come” en Sam Cooke, *Ain't That Good News*, RCA Records, 1964.

Escrita en 1964 *A change is gonna come* es una canción optimista, en su letra se expresa el espíritu de los manifestantes, principalmente del sur, estaban convencidos que sus acciones mejorarían sus condiciones de vida. Al principio de ésta aparece un elemento geográfico característico de la región, el Río Misisipi. Ello no es gratuito, algunos de los principales estados segregacionistas, Missouri, Kentucky, Tennessee, Arkansas, Misisipi y Luisiana, se ubican cerca del Río. Por lo tanto es un escenario importante en el imaginario de sus habitantes.

La canción se integra por cinco estrofas, en las cuatro primeras, Sam Cooke ilustra las condiciones de vida de los afroamericanos en el Sur. Inicia con un aspecto fundamental en la vida de los individuos, la vivienda, tanto en el Norte como en el Sur la calidad de los hogares de afroamericanos era deplorable. En la primera línea el personaje menciona que nació en una pequeña tienda de campaña, evidenciando lo antes mencionado.

I was born by the river in a little tent  
Oh and just like the river I've been running  
ever since  
It's been a long, a long time coming  
But I know a change gonna come, oh yes  
it will<sup>213</sup>



---

<sup>213</sup> *Ibid.*

La segunda estrofa se refiere al fantasma del racismo latente en el Sur. Expresa el miedo de los afroamericanos de morir a manos de grupos supremacistas, eran conscientes de la complicidad las cortes con los asesinos. A diferencia de *Oh Freedom*, donde la muerte es vista como tránsito a la libertad, en esta el sentido de la muerte cambia, no es deseable, principalmente en condiciones de brutalidad.

It's been too hard living but I'm afraid to die  
Cause I don't know what's up there beyond the sky  
It's been a long, a long time coming  
But I know a change gonna come, oh yes it will<sup>214</sup>

En la tercer y cuarta estrofa la canción habla de las leyes segregacionistas y la desigualdad ante la ley de los afroamericanos en relación con los ciudadanos blancos. Lo primero se ejemplifica en la figura del cine, del cual lo obligan a retirarse, ello implica que el establecimiento, aunque público, estaba segregado. En segundo término el aparato legal se representa como un hermano, pues indica que acude con él a pedir ayuda, como consecuencia es reprendido por las autoridades. Se refiere, además, a la violencia policial frente a quien cuestionaba el orden, a pesar de que era a todas luces desigual.

I go to the movie and I go downtown  
Somebody keep telling me don't hang around  
It's been a long, a long time coming  
But I know a change gonna come, oh yes it will

Then I go to my brother

---

<sup>214</sup> *Ibid.*

And I say brother help me please

But he winds up knockin' me

Back down on my knees<sup>215</sup>

Aun cuando la canción se refiere a la desigualdad social, económica y legal de los afroamericanos, se trata de una letra optimista. Ello se refleja al final de las cuatro primeras estrofas, estas terminan con la frase, *But I know a change gonna come, oh yes it will*<sup>16</sup>. El verso se traduce como la confianza en la lucha, a través de la cual se produciría un cambio positivo para las minorías del país. Esta intención se manifiesta de forma clara en la última estrofa. Al final de la canción Cooke reconoce haber dudado del movimiento, pensar que no se lograría nada, pero al ver los avances se convenció de su éxito.

There been times that I thought I couldn't last for long

But now I think I'm able to carry on

It's been a long, a long time coming

But I know a change gonna come, oh yes it will<sup>217</sup>

La violencia racial fue una constante a lo largo del proceso, generalmente fue iniciada por blancos en respuesta a los actos pacíficos de los manifestantes<sup>218</sup>. Un ejemplo de ello fue la quema de Iglesias, los líderes religiosos, como Martin Luther King, utilizaron su influencia en las comunidades para involucrarlas en la lucha. Los atentados contra estos edificios fueron, por lo tanto, un intento por reafirmar su posición social sobre los manifestantes.

---

<sup>215</sup> *Ibid.*

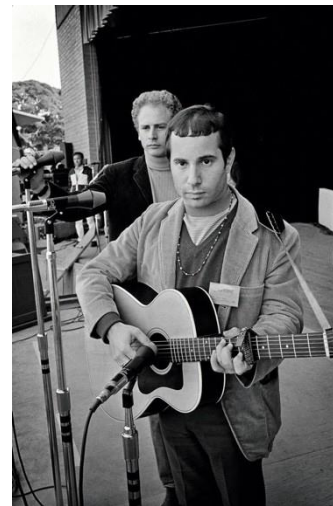
<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> Marwick, Arthur. *The Sixties, cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States, c.1958-c.1974*, Bloomsbury Reader, Libro Electrónico.

Paul Simon, de *Simon & Garfunkel*, escribió la canción *A Church Is Burning*<sup>219</sup>, en 1965, en ella denunció los crímenes del *Ku Klux Klan* contra estas congregaciones religiosas.<sup>220</sup> La figura de *Klan* es clara, pues los perpetradores del crimen, en la narración, portan el atuendo característico de la organización. El papel de la iglesia en el movimiento también es claro, se menciona que los feligreses previo al incendio se encontraban orando y cantando consignas en pro de la libertad.

Three hooded men through the back roads did creep  
Torches in their hands while the village lies asleep  
Down to the church where, just hours before  
Voices were singing, and  
Hands were meeting, and  
Saying, "I won't be a slave anymore"<sup>221</sup>



En el coro se manifiesta la convicción de quienes luchaban por la igualdad en el país, en esta parte narra el colapso del edificio a consecuencia del fuego. Pese a ello, Paul Simon la describe como una pérdida material y sin importar los actos de violencia en su contra, no cederían a la lucha. Lo anterior sigue la lógica de los *Sit-in protest*, en éstos la fuerza de voluntad de sus participantes se sobreponía a la represión de las autoridades y los blancos.

---

<sup>219</sup> Simon, Paul. "A Church is burning" en Paul Simon, *The Paul Simon Songbook*, CBS Records, 1965.

<sup>220</sup> González Martínez, Sabino. *Op. Cit.*, p. 133

<sup>221</sup> Simon, Paul. *Op. Cit.*

A church is burning  
The flames rise higher  
Like hands that are praying  
They grow in the sky  
Like hands that are praying  
The fire ascends  
You can burn down my churches  
But I shall be free<sup>222</sup>

En el último verso Paul Simon reafirma el sentido del coro, la pérdida material representaba poco frente al tesoro que es la libertad, al cual se llegaba a través de un camino oscuro. La canción concluye con un mensaje optimista, similar al caso anterior, es consiente de los frutos del movimiento, como resultado de éste “las campanas de la libertad resonarán en el país”<sup>223</sup>.

A church is more than just timber and stone  
And freedom is a dark road when you're walking it alone  
But the future is now, and it's time to take a stand  
So the lost bells of freedom can ring out in my land<sup>224</sup>

Martin Luther King fue partidario de la resistencia civil pacífica, y bajo esta idea buscó encaminar a sus partidarios. No obstante, los abusos de la policía y los actos terroristas a lo largo de país en contra de los manifestantes provocaron respuestas violentas por parte de estos. Ello se tradujo en los disturbios de Watts, Los Ángeles, el verano de 1965 y de Nueva Jersey y Detroit, en 1967.

---

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> *Ibid.*

En 1966 el grupo *Mothers of Invention* liderado por el irreverente Frank Zappa, publicó su álbum debut, *Freak Out!*, la penúltima pista del disco, *Trouble every day*<sup>225</sup>, se inspira en los disturbios de Watts. A diferencia de los ejemplos anteriores la música y la letra de la canción toma un matiz distinto, musicalmente se acerca al *Psychedelic Rock* y líricamente emplea un tono irónico para narrar los hechos sin perder el sentido de denuncia.

Zappa no escribió sobre un mejor amanecer y no asume una posición optimista como Sam Cook o Paul Simon. Reconoció la existencia de un grave problema social y dejó en evidencia la falla de la Gran Sociedad de Johnson: *There ain't no Great Society/ As it applies to you and me/ Our country isn't free/ And the law refuses to see*<sup>226</sup>. En la canción se observa un sentimiento de impotencia ante la realidad estadounidense, la cual difícilmente vería un cambio a corto plazo.

La letra describe el disturbio a través de la crónica y declara su rechazo hacia los medios de comunicación, específicamente televisivos. Expresa su desencanto con los programas de noticias (*Been checkin' out the news/ Until my eyeballs fail to see*<sup>227</sup>), critica la actitud oportunista de los reporteros. Desde su perspectiva sólo buscaban conseguir las “notas importantes” antes que las cadenas rivales, sin ahondar en la veracidad o la parcialidad de la información.

---

<sup>225</sup> Zappa, Frank. “*Trouble Every Day*” en The Mothers of Invention, *Freak Out!*, Verve Records, 1966.

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> *Ibid.*



[...]

'Cause, baby, I don't need it . . .

Take your TV tube and eat it

'N all that phony stuff on sports

'N all the unconfirmed reports

You know I watched that rotten box

[...]

They say that if the place blows up

They will be the first to tell,

Because the boys they got downtown [...] <sup>228</sup>



En la canción Frank Zappa habla sobre el racismo, originado en el mal trato de la información por los medios. Aunque su postura a favor de los afroamericanos es clara (*Hey, you know something people? / I'm not black/ But there's a whole lots a times/ I wish I could say I'm not white*)<sup>229</sup>, la letra aborda la intolerancia de ambas partes, habla sobre la destrucción de negocios de blancos en los disturbios por motivos raciales.

Well, I seen the fires burnin'  
And the local people turnin'  
On the merchants and the shops  
Who used to sell their brooms and mops  
And every other household item  
Watched the mob just turn and bite 'em  
And they say it served 'em right  
Because a few of them are white,  
And it's the same across the nation

---

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> *Ibid.*

Black and white discrimination  
[...]  
'N all that other jazz they hand me  
In the papers and TV and  
All that mass stupidity  
That seems to grow more every day  
Each time you hear some nitwit say  
He wants to go and do you in  
Because the color of your skin<sup>230</sup>

En términos generales los disturbios de afroamericanos emanaron de distintos factores. Los crímenes de odio cometidos por los supremacistas, los abusos de la policía y la continua desigualdad a pesar la promulgación de Acta de Derechos Civiles de 1964. A partir de la segunda mitad de la década la violencia urbana fue aumentando<sup>231</sup>, fue una constante en las relaciones raciales y derivó en la creación de organizaciones de autodefensa, por ejemplo el *Black Panther Party*.

Con el análisis de las canciones antes mencionadas, se deducen tres objetivos en sus mensajes. Primero, denunciar el racismo y la violencia contra los afroamericanos. En segundo lugar, muestran su apoyo al movimiento y alentar a sus miembros a seguir adelante en pro de un futuro mejor, en tercer lugar, en el caso de Frank Zappa, señala la postura parcial de los medios de comunicación ante los acontecimientos.

El Movimiento de Derechos Civiles fue por su naturaleza un proceso en el cual se involucraron distintas generaciones, si bien la participación de los jóvenes

---

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> Marwick, Arthur. *Op. Cit.*

fue importante, por ejemplo en los *Sit-In protest* o en los *Freedom Riders*, la lucha traspasó las barreras generacionales. Sin embargo, ayudó a la toma de conciencia y a la exploración de nuevas posturas políticas por parte de diferentes organizaciones universitarias

Los *baby boomers*, principales consumidores del *Rock and Roll*, retomaron la lírica social de la canción *Folk* de protesta y la integraron al mercado de consumo. A diferencia de la década anterior, la identidad de esta generación no se sustentaba en el consumo y la banalidad; por el contrario, la basaron en los planteamientos y las obras representativas de la Izquierda, ello se reflejó en la multiplicidad de canciones socialmente comprometidas de la década de 1960.

### **Capítulo 3. Entre el paraíso psicodélico y el infierno asiático, 1965-1967**

A lo largo de este capítulo se abordarán los primeros años de la Guerra de Vietnam, desde la Resolución de Tonkín en 1964 a la Marcha sobre el Pentágono en 1967. No obstante, se presentarán de forma breve los antecedentes del conflicto en Indochina al finalizar la Segunda Guerra Mundial, la lucha por la Independencia y la posterior división del país mediante el paralelo 17° en 1954.

Además del conflicto armado, se revisará el crecimiento del movimiento estudiantil y la contracultura *hippie*, ambos relacionados con los planteamientos de la Nueva Izquierda. Éstos, como veremos, no sólo se opusieron a la guerra, también, buscaban producir un cambio en la estructura social, cultural y espiritual, de Estados Unidos. Fueron jóvenes principalmente de clase media y gracias a su acercamiento a los textos de Herbert Marcuse o Wright Mills, reflexionaron sobre las desigualdades del país.

Por último se explorará la incorporación de nuevos elementos en el *Rock*, principalmente aspectos de la música oriental y académica. Este nuevo estilo de relacionado con la psicodelia y la contracultura buscaba emular, como veremos las experiencias psicoactivas producidas por el consumo de sustancias, además reflejaba la búsqueda de un sector de la población joven de una nueva espiritualidad inspirada en las enseñanzas de oriente.

Para este capítulo me apoyare en la documentación de la Biblioteca del Presidente John F. Kennedy, y en el material gráfico del portal [www.docsteach.org](http://www.docsteach.org), además de retomar algunos reportes sobre la guerra contenidos en los *Pentagon*

*Papers*, éstos presentan información a detalle respecto al conflicto en Vietnam desde finales de la Segunda Guerra Mundial. Finalmente recurriré a canciones antibélicas de Folk y Folk Rock anteriores a la ofensiva del Tet.

### 3.1 *La primera Guerra de Indochina.*

Once on the tigers back, we can't pick the time to  
dismount... this could be very serious.

Georg Ball.

La Guerra de Vietnam al igual que las dos Guerras Mundiales forman parte de procesos más amplios, en ambos casos existió un período de aparente paz. Hobsbawm, por ejemplo, habla de una Guerra Mundial, la cual se prolongo 31 años, desde la declaración de guerra austriaca contra Serbia en 1914, a la rendición de Japón en 1945<sup>232</sup>. En el caso de Vietnam va de finales de la segunda guerra mundial, a la victoria de Vietnam del Norte y el Frente de Liberación Nacional en 1975.

Para este capítulo se dividirá el proceso bélico de Vietnam en dos guerras diferenciadas, con la finalidad de facilitar la explicación. En primer término se hablará de la Primer Guerra de Indochina la cual inicia al termino de la segunda Guerra Mundial con la lucha de independencia del régimen colonial y concluye con la división de Vietnam en 1954. La Segunda Guerra de Indochina comienza en 1956 finaliza en 1975 con la victoria de las fuerzas comunistas sobre Vietnam del Sur.

La región de Indochina compuesta por los actuales Vietnam, Laos y Camboya, fueron desde el siglo XIX colonias francesas. Tras la ocupación alemana

---

<sup>232</sup> Hobsbawm, Eric. *Op. Cit.*, p. 30.

sobre territorio francés, el Imperio Japonés firmó un acuerdo con el gobierno de Vichy en el cual Japón se comprometía a respetar la soberanía francesa a cambio de la facilidad de utilizar las instalaciones militares y económicas de la región, durante la guerra<sup>233</sup>.

Bajo este contexto se conformó la Liga para la Independencia de Vietnam, popularmente conocida como Viet Minh. Esta organización revolucionaria al mando de Ho Chi Minh se enfrentó a las fuerzas de ocupación japonesas y al régimen francés desde 1941.<sup>234</sup> Este grupo colaboró con las fuerzas aliadas, específicamente estadounidenses, como parte de las estrategias para expulsar al ejército japonés de Vietnam. Años más tarde Ho Chi Minh buscó el apoyo estadounidense para derrocar el régimen francés aludiendo a esta alianza. El siguiente cartel vietnamita, ilustra la relación Estados Unidos-Vietnam durante la Segunda Guerra Mundial<sup>235</sup>.

---

<sup>233</sup> Benz, Wolfgang y Herman Graml (Compiladores) . *El Siglo XX. Volumen III. Problemas mundiales entre los dos bloques de poder*, México, Siglo XXI Editores, 2014, p. 188.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>235</sup> "This is an American Soldier - He is Your Friend" en <https://www.docsteach.org/documents/document/american-soldier-your-friend>, 11 de mayo de 2020.



La inscripción en el cartel se traduce como, “Este es un soldado Americano” es tu amigo. En el se informaba a los miembros de la Liga para la Independencia de Vietnam (Viet Minh), sobre el apoyo estadounidense,

Al finalizar la Guerra, las potencias coloniales buscaron restablecer el control sobre sus territorios en Asia y África. Los militantes de la Liga para la Independencia de Vietnam, se negaron a aceptar la reinstauración del régimen francés en Indochina. Motivo por el cual, sustentado en la retórica anticolonialista de Estados Unidos y en su alianza durante la Guerra, Ho Chi-Minh buscó el apoyo estadounidense para expulsar al régimen colonial<sup>236</sup>.

En una carta fechada el 18 de enero de 1946, Ho Chi-Minh solicitó al presidente Harry Truman, apoyo militar para expulsar a los franceses de Vietnam. El líder nacionalista recordaba al ejecutivo estadounidense el papel del Viet Minh en

---

<sup>236</sup> Brinkley, Alan. *Op. Cit.*, p. 654.

las fuerzas Aliadas, el cual ayudó a la rendición de Japón en 1945<sup>237</sup>. En el documento se expresó sobre la brutalidad francesa ante la lucha independentista y apeló al discurso democrático estadounidense y a su poderío militar y económico, con la finalidad de obtener una respuesta favorable a su petición<sup>238</sup>.

Truman, preocupado por una expansión comunista en el sureste asiático, envió una comisión militar para apoyar a las tropas francesas<sup>239</sup>. En 1950 era evidente la incapacidad francesa para retomar el control de la región. Los reportes estadounidenses mostraban que la lucha en Vietnam era insostenible, sobre todo después del reconocimiento de las potencias comunistas a la causa del *Viet Minh*. El 2 de octubre la CIA emitió un reporte titulado “Crisis en Indochina”, informando al presidente sobre la posición de Francia en Vietnam:

The French position and Bao Dai's prospects have recently been further weakened: politically by Chinese Communist and Soviet recognition of Ho Chi-Minh, and militarily by the ability of the Chinese Communist forces to make military supplies available to Ho's forces. [...] this combined political and military pressure may accelerate a French withdrawal from all or most of Indochina [...] had been estimated as probably occurring within two years<sup>240</sup>.

En 1953 las fuerzas nacionalistas se acercaban a la victoria sobre Francia y Estados Unidos. El Viet Minh tomó tres cuartas partes del territorio vietnamita<sup>241</sup>, ante el avance de la Liga para la Independencia de Vietnam, Eisenhower, sucesor de Truman, se refirió al efecto domino: “Tenemos una hilera de fichas de dominó.

---

<sup>237</sup> Ho Chi-Minh. “Letter from Ho Chi Minh to President Harry Truman, 1/18/1946”, en <https://www.docsteach.org/documents/document/ho-chi-minh-truman>, p. 1, 18 de mayo de 2020.

<sup>238</sup> *Ibid.*

<sup>239</sup> Morrison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg. *Breve historia de los Estados Unidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 773.

<sup>240</sup> “The Crisis in Indochina, 2/10/1950” en <https://www.docsteach.org/documents/document/crisis-indochina>, p. 1, 20 de mayo de 2020.

<sup>241</sup> Morrison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg. *Op. Cit.*, p. 774.



Si se tira la primera, lo que ocurrirá a la última es que también caerá muy pronto”<sup>242</sup>. El presidente se refería a la hipotética expansión del comunismo en Indochina y posteriormente al resto del mundo, tras la caída de Vietnam.

Las fuerzas del Viet Min consiguieron la victoria en Dien Bien Phu el 7 de mayo de 1954, esta se sumó a una serie de malas decisiones militares por parte del ejército francés. Ante la derrota de Francia, y con el objetivo de detener el avance comunista sobre el sureste asiático, en la Conferencia de Ginebra, las partes involucradas establecieron una solución similar a Corea. Vietnam fue dividida a partir del paralelo 17°. Vietnam del Norte quedó bajo el control de Ho Chi-Minh y Vietnam del Sur se sometió al régimen de Ngo Dinh Diem.

La solución se planteó como algo temporal, se esperaba que dos años después, en 1956, se llevaran a cabo elecciones democráticas para lograr la unificación de Vietnam bajo un régimen común. Ho Chi-Minh y sus seguidores, tanto en el norte como en el sur, no aceptaron la división, éste fue uno de los factores principales para el estallido de la Segunda Guerra de Indochina.

El siguiente mapa elaborado por Richard Edes Harrison, para el St. Louis Post Dispatch en 1954, titulado “Indochina: The partition at Geneva”, muestra los límites territoriales de Vietnam del Norte (rojo), Vietnam del Sur (naranja) y los recién formados estados de Camboya y Lao. En la parte inferior el autor presenta una

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 774.

breve relación de la Primera Guerra de Indochina, la cual llevó a la división de la región<sup>243</sup>.



<sup>243</sup> Harrison, Richard Edes. "Indochina: The partition at Geneva" en [https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~294539~90065350:Indochina---The-partition-at-Geneva?sort=Pub\\_List\\_No\\_InitialSort%2CPub\\_Date%2CPub\\_List\\_No%2CSeries\\_No&qvq=q:cold%20war;sort:Pub\\_List\\_No\\_InitialSort%2CPub\\_Date%2CPub\\_List\\_No%2CSeries\\_No;lc:RUMSEY~8~1&mi=13&trs=2869](https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~294539~90065350:Indochina---The-partition-at-Geneva?sort=Pub_List_No_InitialSort%2CPub_Date%2CPub_List_No%2CSeries_No&qvq=q:cold%20war;sort:Pub_List_No_InitialSort%2CPub_Date%2CPub_List_No%2CSeries_No;lc:RUMSEY~8~1&mi=13&trs=2869), 7 de julio de 2020.

### *3.2 Segunda Guerra de Indochina, de la era Kennedy a la formalización de la intervención.*

La popularidad del régimen de Ngo Dinh Diem fue mínima desde el comienzo de su mandato, entre otras cosas, era un católico romano en un país principalmente Budista. Para la mayoría de sud vietnamitas Ngo Diem era una marioneta de Estados Unidos<sup>244</sup>. Su administración se caracterizó por la corrupción dirigida a proteger los intereses de la clase alta vietnamita. Esto provocó el descontento de los civiles y llevó al gobierno de Diem a reprimir cualquier manifestación en su contra.

En 1956, consciente de su escasa popularidad entre el pueblo sud vietnamita, Diem, apoyado por Estados Unidos, se negó a realizar las elecciones para reunificar Vietnam, su principal argumento era frenar el avance del comunismo en el país. Este acto violó uno de los puntos centrales de los acuerdos de Ginebra. Como consecuencia, seguidores de Ho Chi-Minh en el sur crearon el Frente de Liberación Nacional (FLN), nombrado despectivamente Viet Cong por los estadounidenses.

Ante la formación del FLN, Estados Unidos, envió “asesores” militares a Saigón. La respuesta del gobierno estadounidense respondía a intereses superiores a la permanencia en el poder de Diem. La victoria del comunismo en Vietnam representaba la apertura del Sureste Asiático al comunismo internacional. El entonces Senador John F. Kennedy, habló de ello en un discurso de 1956, dirigido a los “amigos de Estados Unidos en Vietnam”:

---

<sup>244</sup> Anderson, Terry H. *Op. Cit.*

Vietnam represents the cornerstone of the Free World in Southeast Asia, [...] Burma, Thailand, India, Japan, the Philippines and obviously Laos and Cambodia are among those whose security would be threatened if the Red Tide of Communism overflowed into Vietnam. In the past, our policy-makers have sometimes issued contradictory statements on this point – the long history of Chinese invasions of South east Asia being stopped by Vietnamese warriors should have removed all doubt on this subject.

Moreover, the independence of Free Vietnam is crucial to the free world in fields other than the military. Her economy is essential to the economy of all of Southeast Asia and her political liberty is an inspiration to those seeking to obtain or maintain their Liberty in all parts of Asia – and indeed the World<sup>245</sup>.

En este discurso Kennedy se refirió al efecto dominó, y advirtió sobre las consecuencias de la caída de Vietnam ante el bloque comunista. Destaca el papel de los vietnamitas ante las invasiones extranjeras para despertar un sentimiento nacionalista de corte anticomunista en Vietnam del Sur. Finalmente, alabó la “libertad” política del pueblo sud vietnamita (deja de lado la corrupción y la represión) y mencionó la importancia económica de la región.

Kennedy, como se vio en el capítulo anterior, asumió la postura de sus antecesores respecto al avance del comunismo. Las estrategias de JFK relativas a Vietnam sentaron las bases para la intervención directa de Estados Unidos en el Sureste Asiático durante la administración de Johnson. Josep Fontana, en *El siglo de la revolución*, afirma que, Vietnam fue el mayor error político de Kennedy, pues el gobierno estadounidense no logro vislumbrar el trasfondo nacionalista del FLN, cuyo descontento emanaba del régimen corrupto y dictatorial de Diem, así como la represión contra los grupos budistas.<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> Kennedy, John F. “America's Stake in Vietnam, 6/1/1956” en <https://www.docsteach.org/documents/document/stake-in-vietnam>, 27 de mayo de 2020.

<sup>246</sup> Fontana, Josep. *El siglo de la revolución. Una historia del mundo desde 1914*, México, Crítica, 2018, p. 345.

Asesorado por el Secretario de Defensa Robert McNamara, el presidente Kennedy, dirigió su política a una “guerra limitada”; por lo tanto, se enviaron “asesores militares” para apoyar el gobierno de Diem y a la Armada de Vietnam del Sur (ARVN). A lo largo de la administración Kennedy, el número de los asesores incrementó de 1,600 en 1960 a 16,000 en 1963<sup>247</sup>. Las actividades de contrainsurgencia fueron clave en esta primera etapa de la intervención estadounidense en Vietnam.

En el segundo capítulo de la serie documental La Guerra de Vietnam, se mostró una conferencia de prensa, en la cual un reportero cuestionó al presidente sobre la participación del ejército estadounidense en Vietnam, al respecto Kennedy explicó:

Hemos incrementado la ayuda que le ofrecemos al gobierno en términos de logística, no hemos enviado tropas de combate. Aunque las misiones de entrenamiento apostadas allá, recibieron la orden de que, si alguna vez son atacadas deben responder. Claro esta para defenderse, pero no hemos enviado tropas de combate en el sentido habitual de la palabra. Así que creo que hemos sido tan sinceros como podemos. Creo que lo que acabo de decir describe nuestras actividades allá.<sup>248</sup>

Dos aspectos resaltan en la declaración del presidente. Primero, la forma de manejar el envío de efectivos a Vietnam ante la opinión pública, el presidente afirmó que no mandaron tropas en el sentido habitual de la palabra. Con ello se refería a los asesores militares y de forma velada a las fuerzas especiales, boinas verdes, encargadas de llevar a cabo acciones de contrainsurgencia. En segundo lugar, al

---

<sup>247</sup> Anderson, Terry. *Op. Cit.*

<sup>248</sup> Ward, Geoffrey C. (Guion), Ken Burns, Lynn Novick (Dirección). “Cabalgando sobre el lomo de un tigre” en La Guerra de Vietnam, Estados Unidos, PBS, 2017.

afirmar que, fueron tan sinceros como podían, reflejaba la intención del gobierno de mantener la atención de la opinión pública lejos de la guerra.

Existe una diferencia crucial entre las primeras tropas enviadas a Vietnam en el período Kennedy y los reclutas del período de Johnson. Los primeros creían en la ideología estadounidense de la Guerra Fría, en su mayoría se trataba de militares de carrera, mientras los segundos carecían del entrenamiento riguroso de la primera ola, y en algunos casos se manifestaban en desacuerdo con la guerra. Un ejemplo del primer caso es Robert Rheault, miembro de las fuerzas especiales. En el ya citado programa “La Guerra de Vietnam” explica por que se enlistó para la guerra:

Khrushchev dijo, no vamos a acabar con ustedes con armas nucleares, sino con armas de liberación nacional. Todo el mundo comentaba el hecho de que el comunismo se estaba extendiendo y que había que detenerlo. En la escuela de Comando y Estados Mayor General del ejército, jugábamos con bombas nucleares sobre mapas y cosas así. Yo pude huir de eso cuando me uní a las fuerzas especiales. Así que en lugar de planificar lo que íbamos a hacer, si estallaba la tercera guerra mundial, estábamos haciendo cosas y Vietnam sería el lugar en el que marcaríamos el límite<sup>249</sup>.

A la muerte de Kennedy, Robert Johnson continuó con el envío de asesores militares. Previo al incidente del Golfo de Tonkín, el sucesor de Kennedy mandó 23,000 individuos a Vietnam<sup>250</sup>. Durante la campaña presidencial de 1964, Johnson prometió no enviar más jóvenes estadounidenses a morir, a pesar de ello declaró, no se mostraría indulgente con los comunistas. Su oponente, Barry Goldwater, estaba convencido de que la solución al problema en el sureste asiático era “defoliar” Vietnam del Norte con arsenal nuclear<sup>251</sup>.

---

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> Morrison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg. *Op. Cit.*, p. 813.

<sup>251</sup> Fontana, Josep. *Op. Cit.*, p. 352.

El ingreso formal de Estados Unidos a la guerra ocurrió en 1964, consecuencia del aparente ataque de torpederos norvietnamitas al destructor *USS Maddox*, el 31 de julio. Tras el incidente Johnson solicitó la facultad de iniciar represalias militares contra Vietnam del Norte. La votación en la Cámara de Representantes fue de 416 a favor 0 en contra, mientras en el Senado fue de 88 a favor 2 en contra. Por lo tanto, el congreso autorizó al presidente tomar las medidas necesarias para prevenir futuros ataques<sup>252</sup>.

En su declaración el presidente Johnson afirmó que la agresión ocurrió en aguas internacionales, no obstante, un documento posterior especifica que, el USS Maddox se encontraba entre 193.12 y 209.21 kilómetros de la costa de Vietnam del Norte colaborando con una operación anfibia del ARVN<sup>253</sup>. El destructor estadounidense navegaba cerca de las islas de Hon Me y Hon Nieu, ambas sobre el paralelo 19<sup>0254</sup>, es decir en territorio norvietnamita.

La principal operación militar estadounidense en Vietnam fue la *Rolling Thunder*, esta fue empelada como represalia contra Vietnam del Norte y el FLN. Originalmente se pensó como una campaña de 8 semanas, en cambio, se prolongó hasta 1968. Durante este período el ejército estadounidense lanzó aproximadamente 643,000 toneladas de bombas<sup>255</sup>.

---

<sup>252</sup> Brinkley, Alan. *Op. Cit.*, p. 676.

<sup>253</sup> La equivalencia en millas es de 120-130.

<sup>254</sup> "United States- Vietnam relations, 1945-1967", en <https://nara-media-001.s3.amazonaws.com/arcmedia/research/pentagon-papers/Pentagon-Papers-Part-IV-C-2b.pdf>, 22 de junio de 2020.

<sup>255</sup> Fontana, Josep. *Op. Cit.*, p. 353

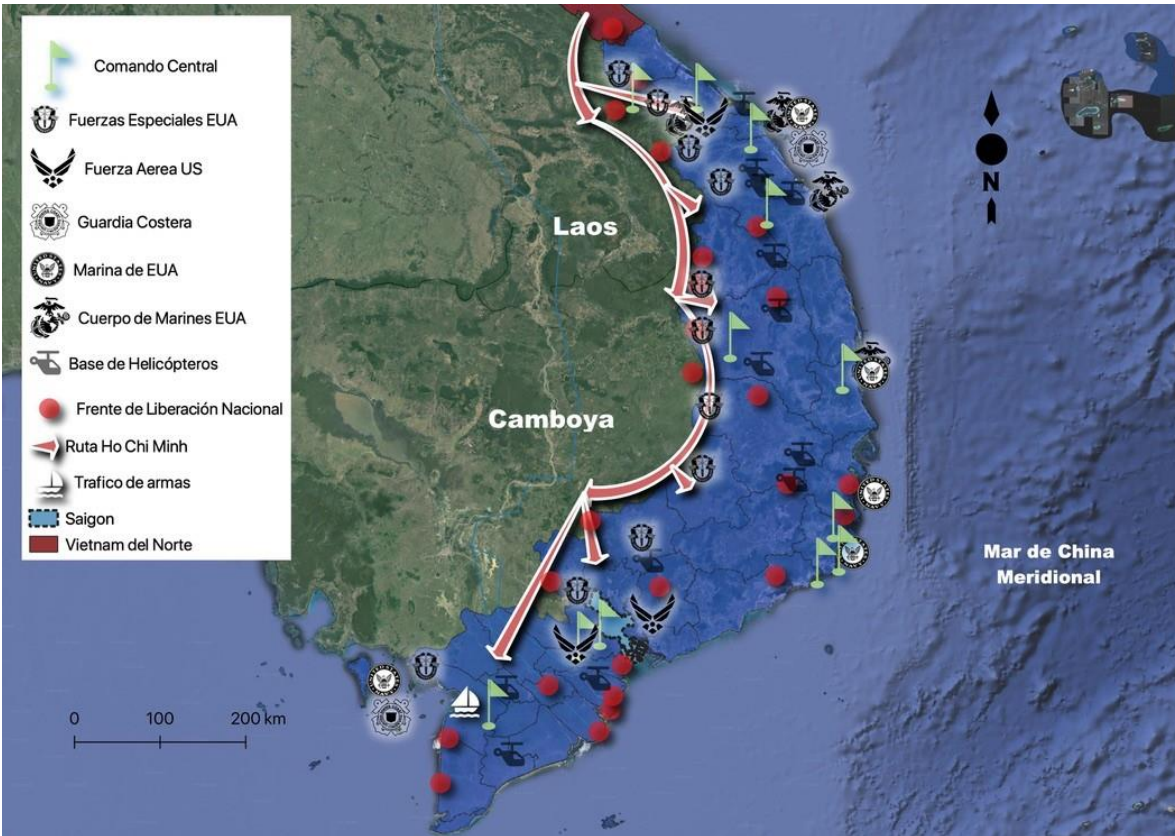
Las acciones del ejército estadounidense en Vietnam dividieron la opinión pública. El crecimiento del rechazo a éstas fue constante a lo largo del proceso. Éste se originó en las universidades, posteriormente las protestas se nutrieron de sectores ajenos al ámbito académico, por ejemplo, la organización *Vietnam Veterans Against the War*. Es importante tener en cuenta la multiplicidad de grupos inmersos en el movimiento antiguerra; aunque se trató del sector principal, los jóvenes no fueron los únicos involucrados en las protestas contra la Guerra de Vietnam.

El siguiente mapa muestra los principales puntos donde se ubicaron las fuerzas estadounidenses y las zonas de ingreso y control de la Guerrilla del FLN, en Vietnam del Sur, en 1965. Ello con la finalidad de mostrar gráficamente la magnitud de la guerra en su primera etapa, además de ayudar a entender la necesidad de nuevos reclutas para fortalecer al ejército estadounidense lo cual provocó el descontento de los civiles, principalmente jóvenes convocados a servir a su país.<sup>256</sup>

---

<sup>256</sup> Mapa de elaboración propia, con base en información cartográfica del portal web *David Rumsey Map Collection* y el programa de software libre *QGIS*.





### 3.3 La Guerra en casa, el movimiento contra la guerra.

Después del incidente en el Golfo de Tonkín y ante la vaguedad de la autorización del Congreso, el presidente Johnson comenzó el envío de tropas de combate a Vietnam del Sur. A finales de 1964 había 23 mil elementos del ejército estadounidense en el sureste asiático<sup>257</sup>. Para los opositores a la guerra, la participación de sus ejército en “otra guerra civil” extranjera era inconstitucional y carecía de una declaración formal de guerra. Además, violaba los Acuerdos de Ginebra de 1954<sup>258</sup>.

<sup>257</sup> Strain, B. Christopher. *Op. Cit.*

<sup>258</sup> *Ibid.*

Entre los puntos señalados en dichos acuerdos se prohibía la permanencia de fuerzas extranjeras en territorio Vietnamita así como el apoyo militar y la introducción de armamento con la finalidad de favorecer a cualquiera de las facciones (Norte-Sur)<sup>259</sup>. Ello quiere decir que previo al ingreso “formal” de Estados Unidos a la guerra dichos acuerdos fueron violados al enviar “asesores” a Vietnam del Sur. Por otro lado, la promesa de campaña de Johnson sobre no enviar jóvenes estadounidenses a morir en otro país fue olvidada por el mandatario.

Demográficamente, los jóvenes fueron la población principal dentro del movimiento antibélico, esto fue consecuencia de la politización de algunos grupos durante su participación en el Movimiento de Derechos Civiles. El incremento en los índices de natalidad de la posguerra jugó un papel importante en este fenómeno, a principios de la década la edad promedio era de 34 años y la población joven era de 16 millones, en 1964 la media era de 17 años y a finales de la década eran aproximadamente 25 millones<sup>260</sup>.

La politización de los estudiantes, principalmente hacia la izquierda, respondió al contexto de la Guerra Fría por un lado y al Sistema de Bienestar por otro. El movimiento estudiantil encarnado en grupos como el *Students for a Democratic Society* (SDS) se caracterizó por el abandono de los modelos ortodoxos, se alejaron por igual de las ideologías liberal y marxista al considerarlas incapaces de afrontar los problemas del mundo moderno. Wrigth Mills escribió:

---

<sup>259</sup> “Indochina - Final Declaration of the Geneva Conference on the Problem of Restoring Peace in Indo-China, July 21, 1954” en [https://avalon.law.yale.edu/20th\\_century/inch005.asp](https://avalon.law.yale.edu/20th_century/inch005.asp), 23 de junio de 2020.

<sup>260</sup> Anderson, Terry H. *Op. Cit.*

Lo que ha estado ocurriendo en el mundo evidencia por qué las ideas de libertad y de razón parecen ahora tan frecuentemente ambiguas tanto en la nueva sociedad capitalista como en la sociedad comunista de nuestro tiempo; por qué el marxismo se ha convertido tantas veces en una monótona retórica de defensa y abuso burocráticos, y el liberalismo en un modo trivial e insignificante de enmascarar la realidad social<sup>261</sup>.

Los estudiantes politizados al igual que los *Hippies*, además de alejarse de las viejas prácticas políticas de lucha, buscaron deslindarse de los modelos de sociabilidad promovidos por la sociedad burguesa de la posguerra. Para los *baby boomers* eran formas impersonales de relacionarse. Esta inconformidad ante los modelos rígidos de la posguerra, la brutalidad de la guerra en Vietnam y la intervención del país en el Tercer Mundo promovieron la desilusión de los jóvenes ante el modelo de vida americano de la época<sup>262</sup>. En 1962 los miembros del SDS dejaron clara su postura en las siguientes líneas:

Nos oponemos a la despersonalización que reduce al ser humano al estatus de cosa, las brutalidades del siglo XX enseñan lo que significa y relaciona íntimamente todo eso, que la vaga apelación a la prosperidad no puede justificar las mutilaciones del presente... Los hombres tienen un potencial irrealizado de autoevaluación, autodirección, autocomprensión, y autocreatividad. Este es el potencial al cual nosotros nos unimos como crucial y al cual nosotros apelamos, no a la potencialidad humana para la violencia, la irracionalidad y la sumisión a la autoridad<sup>263</sup>.

Entre las manifestaciones iniciales en contra de la guerra destacan los *teach-in*, similares a los *sit-in protest* del Movimiento por los Derechos Civiles. El primero se llevó a cabo en la Universidad de Michigan y congregó a distintos sectores de la población universitaria, principalmente estudiantes, con la intención de debatir e

---

<sup>261</sup> Cisneros Sosa, Armando. *Op. Cit.*, p. 95.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 95.

informar sobre la guerra. A finales de 1965, 120 colegios y universidades a lo largo del país replicaron esta forma de protesta<sup>264</sup>.

En principio, las protestas en contra de la guerra se llevaron de forma pacífica, siguiendo las enseñanzas del ala mayoritaria del Movimiento de Derechos Civiles; no obstante, existieron excepciones. Destaca, por ejemplo, el suicidio de Norman Morrison, cuáquero de 31 años, quien se prendió fuego el 2 de noviembre de 1965 en protesta por la guerra<sup>265</sup>. Este acto recuerda al monje budista *Thich Quang Duc*, él recurrió al mismo método en 1963. Si bien, no se trató de un tipo de manifestación violenta, se rescata por la naturaleza extrema del acto.

En abril de ese año, los opositores a la guerra se congregaron en la capital del país, aproximadamente 2,000 manifestantes se reunieron en el Monumento a Washington<sup>266</sup>. El contingente, fue convocado por el SDS, durante la concentración, emitían consignas contra la guerra. Para ellos, los problemas sociales de su país eran prioridad frente a la expansión del comunismo en el Sureste de Asia. Como en el Movimiento de Derechos Civiles, los asistentes fueron acompañados por artistas de *folk* como Joan Baez y Phil Orch.

A pesar de lo anterior, a finales de 1965, como apunta Alan Brinkley en su libro *Historia de Estados Unidos*, pocos estadounidenses habían protestado contra la guerra<sup>267</sup>. Dentro de la comunidad estudiantil, por ejemplo, no todos los jóvenes se adhirieron a las organizaciones antibélicas de izquierda, existían grupos de

---

<sup>264</sup> Strain, B. Christopher. *Op. Cit.*

<sup>265</sup> Strain, B. Christopher. *Op. Cit.*

<sup>266</sup> Anderson, Terry. *Op. Cit.*

<sup>267</sup> Brinkley, Alan. *Op. Cit.*, p. 679.

jóvenes blancos conservadores como el *Young Americans for Freedom* (YAF)<sup>268</sup>. Los estadounidenses estaban convencidos de que la operación *Rolling Thunder* ayudaría a detener el avance del comunismo internacional, la aceptación del bombardeo de Vietnam del Norte fue del 80%<sup>269</sup>.

Dentro de las grandes manifestaciones de la época, era común que los asistentes portaran banderas del FLN, de Vietnam del Norte o retratos de los líderes revolucionarios del tercer mundo como Ho Chi-Minh<sup>270</sup>. Los defensores de la intervención estadounidense reaccionaron aterrados ante estos actos de apoyo a los guerrilleros vietnamitas, veían a los miembros del SDS como promotores del comunismo en “la tierra de la libertad”.

En 1967, la promesa de una victoria rápida sobre el FLN era lejana, en este punto las fuerzas armadas estadounidenses no sólo se componían de sujetos entrenados para la guerra, es decir soldados de carrera. El gobierno comenzó a reclutar a jóvenes ajenos al ámbito militar. Algunos provenían de las regiones pobres o eran parte de alguna minoría, por ejemplo afroamericanos o latinos. Para ellos el ejército representaba un escape a su estilo de vida, en éste contaban con alimento, vestido y servicio médico<sup>271</sup>.

A finales de 1967 los jóvenes eran una fuerza política importante<sup>272</sup>, esto se vio reflejado en la Marcha sobre el Pentágono. Este evento congrego a diversos

---

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> Anderson, Terry. *Op. Cit.*

<sup>270</sup> Gitlin, Todd. *Op. Cit.*

<sup>271</sup> Strain, B. Christopher. *Op. Cit.*

<sup>272</sup> Brinkley, Alan. *Op. Cit.*, p. 679.

grupos entre otros se presentaron contingentes del SDS, el Movimiento de Mujeres por la Paz, la Comunidad Católica por la Paz, el SNCC, etc<sup>273</sup>. Fue durante esta manifestación que un grupo de *hippies* intentó hacer levitar y exorcizar el pentágono<sup>274</sup>.

El movimiento estudiantil no fue la única manifestación de inconformidad frente a los modelos conservadores de la posguerra, en el seno de la clase media surgió la contracultura *hippie*, este movimiento abogaba por un cambio radical en las relaciones sociales, raciales, de género y espirituales de los estadounidenses. Mediante el acercamiento a prácticas de meditación orientales, el uso de psicotrópicos como LSD o la marihuana y el abandono del consumismo buscaban reformar al país. En el siguiente apartado se abordará con mayor detalle este movimiento.

---

<sup>273</sup> Mailer, Norman. *Los ejércitos de la noche*, España, Editorial Anagrama, 2020, p. 133.

<sup>274</sup> Agustín, José. *La contracultura en México, la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México, Debolsillo, 2012, p. 70.

### 3.4 La generación de las flores en tiempos de guerra.

Los Hijos siempre sienten un deseo rebelde de verse desilusionados por aquello que encanto a sus padres.

-Aldous Huxley-

Si las puertas de la percepción quedaran depuradas, todo se habría de mostrar al hombre tal cual es: infinito.

-William Blake-

A diferencia de la década anterior, cuando los *baby boomers* se mantuvieron como agentes pasivos, inmersos en su realidad, en los años sesenta adoptaron un rol activo en los procesos de cambio. Algunos, como se ha señalado, se integraron a los grandes movimientos de la época. La generación de la posguerra representó una fuerza social y política importante en la segunda mitad de la década de 1960.

Un número creciente de individuos menores de 30 años, se manifestaron en contra de la Gran Sociedad de Johnson, la sociedad de la prosperidad y el conformismo pequeño burgués<sup>275</sup>. Algunos lo hicieron mediante el activismo militante, mientras otros se interesaron por las enseñanzas orientales y las sustancias psicoactivas con la finalidad de fomentar un cambio espiritual en occidente.

El movimiento *Hippie* emergió en el seno de la clase media urbana estadounidense y respondía a la necesidad de los *baby boomers*, de romper con los paradigmas sociales impuestos por la cultura burguesa de sus padres. Los *hippies*, como los *beatniks*, pensaban que la sociedad estadounidense estaba

---

<sup>275</sup> Gaillard, Alice. *Los Diggers, revolución y contracultura en San Francisco (1966-1968)*, España, Pepitas de Calabaza, 2010, p. 10.

sumida en la decadencia moral y espiritual; resultado del consumismo impulsado en la década de 1950.

A diferencia de sus antecesores, los *hippies* provenían de la clase media, fueron hijos de familias privilegiadas, vivían en suburbios, algunos, incluso asistieron a la universidad. A mediados de la década, muchos jóvenes abandonaron estos privilegios y se dirigieron a San Francisco, específicamente al distrito de Haight-Ashbury, para sentirse libres, “hacer lo que quisieran, aunque fuera un sueño de juventud”<sup>276</sup>.

El origen del término *Hippie* no es claro, probablemente se trata de una adaptación del término *hipster*. El escritor mexicano José Agustín en su libro, *La contracultura en México* menciona al periodista Michael Fallon, del *San Francisco Examiner*, como el primero en utilizarlo en 1965, para referirse a los miembros de la nueva cultura juvenil<sup>277</sup>. Por su parte Alice Gaillard en su libro *Los Diggers, revolución y contracultura en San Francisco*, explica: El término empleado por la prensa se adjudica a los *beatniks*. Éstos, en broma, se referían a los nuevos residentes del distrito de Haight-Ashbury, con el sobrenombre *junior grade hipsters (hippies)*<sup>278</sup>.

Al igual que la cultura adolescente de la década de 1950, la contracultura fue un fenómeno principalmente urbano, se desarrolló en diversas Ciudades de Estados Unidos y en países como Inglaterra o México. San Francisco fue la meca

---

<sup>276</sup> Agustín, José. *Op. Cit.*, p. 67.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>278</sup> Gaillard, Alice. *Op. Cit.*, p. 44.

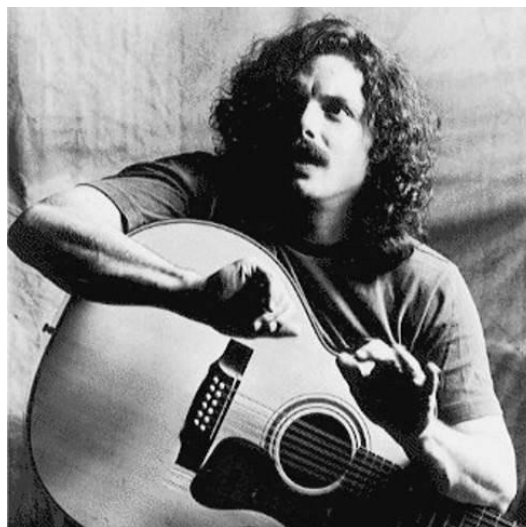


por excelencia este grupo de inadaptados, en 1966 pasaron de apenas unos miles en 1965 a, aproximadamente 15 mil individuos, y a más de 75 mil en 1967<sup>279</sup>.

La importancia de esta ciudad fue capturada por John Phillips (compositor) y Scott McKenzie (interprete) en la canción *San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)*, de 1967. Se trató de uno de los himnos *hippies* por excelencia, en ella Phillips glorificó la ciudad y a su comunidad psicodélica. A lo largo de sus 6 estrofas invitaba a jóvenes de toda la nación a abandonar las comodidades de la clase media y dirigirse a dicha urbe.

If you're going to San Francisco  
Be sure to wear some flowers in your hair  
If you're going to San Francisco  
You're gonna meet some gentle people there

For those who come to San Francisco  
Summertime will be a love-in there  
In the streets of San Francisco  
Gentle people with flowers in their hair<sup>280</sup>



En una entrevista para la *Canadian Broadcasting Corporation* Jim Morrison (*The Doors*) se refirió al crecimiento económico de la década de 1950, como el origen inmediato del movimiento *hippie*. Para el músico era imposible entender la contracultura sin considerar el crecimiento de los suburbios, las familias de clase media y por ende del mercado de consumo. Estos factores permitieron a los

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>280</sup> Phillips, John. *Op. Cit.*

adolescentes mayor tiempo de ocio en comparación con sus padres. Al respecto comento:

El modo de vida de los hippies es un fenómeno propio de las clases medias y sólo puede desarrollarse en una sociedad como la nuestra, ahí donde existe una superabundancia de bienes, de productos, de tiempo libre. Ese es su verdadero origen, ya que la generación que nos precedió había pasado por dos guerras mundiales, crisis económicas, mientras que desde hace diez o quince años tenemos en este país suficiente tiempo libre y dinero para adoptar un modo de vida ostentoso y desmesurado, inconcebible antes<sup>281</sup>.

Los *hippies* rechazaron ese estilo de vida marcado por el consumo, lo veían como una herencia negativa de la década anterior y una de las principales razones de la decadencia moral y social de Estados Unidos. Para estos individuos era necesario promover un cambio radical en el estilo de vida americano. Ello fue plasmado en la “filosofía del fracaso” de los *Diggers*,

No volveremos a jugar el juego de “quien gana, gana”. [...] nos mantendremos al margen. [...] Regresamos a la próspera sociedad de consumo y nos negamos a consumir. [...] Hacemos lo que hacemos por nada. Sin duda, vivimos nuestra propuesta. Todo lo que hacemos es gratis por que somos unos fracasados. Como no tenemos nada que perder, nada perdemos. La filosofía del fracaso, es la respuesta por que abandona la competencia, el consumismo y el logro personal, tres fuentes principales de alineación.<sup>282</sup>

La postura anti consumista de la contracultura provenía de los planteamientos de la Nueva Izquierda, para ellos la sociedad plástica impedía la individualidad. Herbert Marcuse, por ejemplo, en su libro *El hombre unidimensional* criticó a las sociedades industriales capitalista y soviética, para él ambas buscaban homogeneizar a los individuos para diluir la frontera entre necesidad personal y colectiva. Al respecto escribió:

Se conciba o no como una necesidad, la posibilidad de hacer o dejar de hacer, de disfrutar o destruir, de poseer o rechazar algo, ello depende de si puede o no ser

---

<sup>281</sup> Chastagner, Claude. *Op. Cit.*, p. 139.

<sup>282</sup> Gaillard, Alice. *Op. Cit.*, p. 121.

vista como deseable y necesaria para las instituciones e intereses predominantes de la sociedad<sup>283</sup>.

Marcuse, cercano al movimiento estudiantil, reconoció a la contracultura, específicamente en los *Diggers*, como parte de la izquierda. Éste reconocía dos tendencias fácilmente identificables al interior del movimiento, una ligada a las tendencias juveniles, es decir a la moda, y otra claramente política. En 1967, durante una conferencia en Londres declaró:

Existe una nueva sensibilidad contra la sensatez eficiente y enfermiza. Existe un rechazo a jugar conforme a las reglas de un juego inflexible, un juego que todo el mundo sabe desde el principio que es inflexible, y una rebelión contra la pulcritud compulsiva de la moralidad puritana y de la agresividad engendrada por dicha moral, tal como lo vemos hoy en Vietnam, entre otros casos. Al menos este sector de los hippies (*Diggers*), para el cual las revoluciones sexuales, morales y políticas están unidas, es verdaderamente una forma de vida no agresiva: una manifestación de no agresividad agresiva que conduce, al menos potencialmente, a una demostración de valores cualitativamente diferentes, a una transvaloración de los valores<sup>284</sup>.

En la canción *I'd Love to Change the World*<sup>285</sup> el grupo británico *Ten Years After* hace referencia al abandono del consumismo. Al final de la tercer estrofa escuchamos a Alvin Lee cantar, *Life is funny, skies are sunny/ Bees make honey, who needs money? No, not poor me*. En estas breves líneas se resume la razón de los *hippies* al abandonar la sociedad de consumo de la cual fueron partícipes durante su adolescencia.

El rechazo a la sociedad de consumo por parte de la contracultura llevó a los *hippies* a experimentar con nuevas formas de organización social y económica. Algunos se agruparon en pequeñas comunas, bandas como *Jefferson Airplane* o *Grateful Dead* adoptaron este estilo de vida comunitaria. Por su parte los *Diggers*

---

<sup>283</sup> Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*, España, Editorial Planeta- De Agostini, 1993, p. 34

<sup>284</sup> Gaillard, Alice. *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>285</sup> Lee, Alvin. "I'd Love to Change the World" en *Ten Years After, A Space in Time*, Columbia Records, 1971.

fundaron clínicas y tiendas gratuitas, además solían distribuir comida en los parques, afirmaban “es gratis por que es nuestro” bajo esta premisa “recuperaban” cajas de alimento, lo preparaban y distribuían<sup>286</sup>.

La principal virtud del movimiento *hippie* fue su rechazo total al *American way of life*. Actuaban en contra de lo que Margaret Randall, en su artículo “Los Hippies: un fenómeno social norteamericano” describió como “una sociedad monumental, que está en los espasmos de su agonía”<sup>287</sup>. Por lo tanto buscaron alternativas a la decadencia capitalista de su país, por ejemplo, la vida en comunas autónomas.

Al igual que los miembros del movimiento estudiantil los *hippies* buscaban reformar a la sociedad estadounidense desde sus cimientos. La contracultura se erigió como alternativa al materialismo y la hipocresía sexual<sup>288</sup>, impulsada por los valores burgueses de la posguerra. Para ellos, la vida comunitaria, la solidaridad, la libertad sexual, el amor y la paz, eran la alternativa a los suburbios.

Además de reformar a la sociedad los *hippies* buscaron guiar al país hacia un renacer espiritual. Creían que a través del redescubrimiento de las prácticas religiosas de oriente (no descartaban el cristianismo o las tradiciones nativo-americanas), la actitud consumista de los estadounidenses se disolvería. A ello se

---

<sup>286</sup> Gaillard, Alice. *Op. Cit.*, p. 82.

<sup>287</sup> Randall, Margaret. “Los Hippies: un fenómeno social norteamericano” en Margaret Randall, *Los Hippies, expresión de una crisis*, México, Siglo XIX Editores, 2010, p. 3.

<sup>288</sup> De los Ríos, Patricia. “Los movimientos sociales de los años sesenta en Estados Unidos: un legado contradictorio” en *Sociología*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, vol. 13, núm. 38, septiembre-diciembre, 1998, p. 16.

sumó el uso de sustancias psicoactivas como la Dietilamida de Ácido Lisérgico (LSD-25), el peyote o la marihuana con fines sacros.

Esta nueva espiritualidad, se vio reflejada en la canción *My sweet lord*<sup>289</sup>, del músico británico, George Harrison. Aunque parece una alabanza al dios judeocristiano, esto no es del todo correcto, en los coros encontramos referencias al cristianismo en la expresión *aleluya* y al hinduismo en la figura del dios Krishna. A través de este ejemplo, se percibe la mezcla de credos en la contracultura, lamentablemente, ésta catapultó al éxito a diversos gurús y charlatanes religiosos entre los jóvenes estadounidenses.

Los estudios relativos a la contracultura de los sesenta, tienden a centrar su atención en el consumo de sustancias. Por ejemplo Godfrey Hodgson, en su libro *America in our time*, muestra una visión limitada de las implicaciones socioculturales de la contracultura al reducirla a una consecuencia más del LSD. La describe como el resultado de un “sueño lisérgico”; es decir un escape de la realidad, una cura a la soledad y el aburrimiento. En pocas palabras reduce su uso sobre todo a la diversión<sup>290</sup>.

Otra visión errónea sería ignorar las consecuencias negativas del uso de estupefacientes. En un corto animado de 1971 titulado *The Curious Case of Curious Alice*<sup>291</sup>, el Instituto Nacional de Salud Mental advertía a los infantes y jóvenes del

---

<sup>289</sup> Harrison, George. “My sweet lord” en George Harrison, *All Things Must Pass*, Apple Records, 1970.

<sup>290</sup> Hodgson, Godfrey. *America in our Time: From World War II to Nixon, what happened and why?*, Estados Unidos, Random House, 1978, pp. 328-329.

<sup>291</sup> National Institute of Mental Health. “The Curious Case of Curious Alice” en [https://www.youtube.com/watch?v=f1fc-h018Uo&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=f1fc-h018Uo&feature=emb_title), 17 de julio de 2020.

peligro del abuso de drogas. Las adicciones, como sabemos, además de representar un problema de salud y seguridad pública, acarrearán una serie de resultados negativos en el individuo, entre ellas la muerte. Tal es el caso de tres figuras clave del *Rock* de la época, Jimi Hendrix, Janis Joplin y Jim Morrison.

En la década de 1950, los *beatniks* utilizaron sustancias como la marihuana y derivados del opio, pero el consumo de LSD proviene de los grupos encabezados por Timothy Leary y Ken Kesey. José Agustín los definió como los predecesores del movimiento *hippie* e identificó dos tipos, el austero, introvertido y religioso ligado al grupo de Leary y el extrovertido, alegre y dionisiaco proveniente de los “bromistas” de Kesey<sup>292</sup>.

1967 fue un año crucial para el movimiento, representó la mayor concentración de individuos en San Francisco y se llevaron a cabo los eventos masivos más importantes de la contracultura (con excepción de *Woodstock* en 1969). Entre ellos el *Human Be-In* o “*gathering of the tribes*” se realizó el 14 de enero de 1967 en el *Polo Fields* del *Golden Gate Park*<sup>293</sup>. Al llamado acudieron aproximadamente 20 mil individuos<sup>294</sup>.

Entre los participantes a la “reunión de las tribus” acudieron, además de los grupos de *Rock* invitados, algunas figuras icónicas de la contracultura estadounidense destacaron Allen Ginsberg, Timothy Leary y Ken Kesey. Fue en este evento donde se acuñó la expresión “hacer el amor no la guerra”, característica

---

<sup>292</sup> Agustín, José. *Op. Cit.*, p. 69.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>294</sup> Agustín, José. *Op. Cit.*, p. 68.

del movimiento, con la finalidad de manifestar su postura frente a la Guerra de Vietnam.

En 1967, sobre todo después del *Human Be-In* el movimiento *hippie* había madurado<sup>295</sup>, tomó un papel importante en la revolución juvenil de la época. Ello en parte por el seguimiento de la prensa sensacionalista sobre la comunidad psicodélica de Haight-Ashbury. A pesar de la presencia *hippie* en Estados Unidos, el movimiento no logro calar dentro de organizaciones como el SDS.

Ambos movimientos consiguieron congregarse contingentes importantes de jóvenes, sin embargo, la falta de cohesión entre ambos se debe, entre otras cosas, a la postura apolítica de los *hippies*. Si bien estaban en contra de la Guerra, no hubo grandes contingentes de éstos en las manifestaciones de la época. En palabras de Margaret Randall, estaban lejos del sacrificio consiente de quienes quemaban sus cartillas de reclutamiento<sup>296</sup>.

Un elemento común en ambos movimientos fue la música. En el capítulo anterior se abordó el origen de las letras socialmente comprometidas en el *pop*, a mediados de la década de 1960. Esta tendencia continuó durante la segunda mitad de la década, sumada a la exploración de sonidos ajenos al *pop*, éste enriquecimiento de la música comercial estadounidense dio origen a nuevas expresiones dentro del mercado.

---

<sup>295</sup> Gaillard, Alice. *Op. Cit.*, p. 119.

<sup>296</sup> Randall, Margaret. *Op. Cit.*, pp. 7-8.

### 3.5 El rock en el País de las Maravillas

-What sort of people live about here

-In that direction lives a Hatter: and in that direction lives a March Hare. Visit either you like: they're both mad

-But I don't want to go among mad people

-Oh, you can't help that, we're all mad here. I'm mad. You're mad.

-How do you know I'm mad?

- You must be, or you wouldn't have come here.

-Lewis Carroll-

La segunda mitad de la década representó para el *Rock*, como para la sociedad estadounidense, un momento de ruptura frente a los viejos paradigmas socioculturales y de composición. Influenciados por la revolución cultural los músicos exploraron y explotaron los límites del *pop*. El Rock fue la banda sonora de una era de cambios y se convirtió en una fuerza política y artística creíble<sup>297</sup>.

En 1965 los músicos de *Rock* comenzaron a integrar contenido social a sus canciones, dejaron las líricas adolescentes y utilizaron la música como un vehículo para manifestar posturas. Además, la segunda mitad de la década llevó al género a explorar las fronteras musicales del *pop* y la realidad cognitiva; como resultado, entre 1966 y 1967, nació el *Psychedelic Rock* de la mano de músicos como *The Beatles*, *The Byrds*, *The Doors*, *Jefferson Airplane* o *Pink Floyd*.

El calificativo para describir al estilo proviene del consumo de sustancias psicoactivas, principalmente LSD, por ello, las referencias a las mismas en las letras

---

<sup>297</sup> "My Generation" en William Naylor (Creador). *Op. Cit.*



son constantes. Sin embargo, reducir al *Psychedelic Rock* a un producto “lisérgico”, como hizo Godfrey Hodgson con los *hippies*, es a todas luces una explicación limitada del origen de este. La exploración y la experimentación sonoras fueron clave en su construcción.

El origen musical de éste es variado, Grateful Dead, por ejemplo, fue influenciado por Ken Kesey y los *Merry Pranksters*. En el libro *Ponche de Ácido Lisérgico*, Tom Wolf describió la importancia de este grupo en la construcción del *Psychedelic Rock*. En éste se mencionan los viajes de Kesey por la carretera, en un autobús escolar pintado con diseños psicodélicos, el vehículo contaba con un complejo sistema de audio, podía emitir y grabar sonido, provenientes del interior o el exterior. Wolf escribió:

Sandy (miembro del grupo) se puso a trabajar en el tendido de cables, e instaló un sistema mediante el cual podrían emitir desde el interior del autobús, utilizando cintas o micrófonos, y atronar el espacio exterior a través de poderosos altavoces colocados en el techo. Había también micrófonos instalados en el exterior del autobús, a fin de recoger los sonidos de la carretera y transmitirlos al interior. [...] también, a través de un mecanismo magnetofónico, se podría grabar-transmitir, [...] No iba a haber, en todo el viaje, ni un sólo sonido -de fuera del autobús, de dentro del autobús, de dentro de tu propia y dichosa laringe- que no pudiera sintonizarse en un encadenamiento sonoro<sup>298</sup>.

Lo anterior, en sentido estricto no fue un ejercicio musical, aun para las vanguardias, pero demuestra el interés de los *Merry Pranksters* en el sonido como estimulante del efecto de la droga. Durante 1965 y 1967 llevaron a cabo los *Acid Test*, a lo largo de Estados Unidos. En estos se distribuía LSD de manera gratuita y

---

<sup>298</sup> Wolf, Tom. *Ponche de ácido lisérgico*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2009, pp. 75-76

era acompañado por música en vivo y luces líquidas con la finalidad de ampliar la experiencia psicodélica<sup>299</sup>.

Timothy Leary también estableció una conexión entre la música de la contracultura y su movimiento. Leary bautizó a los músicos de *rock* “filósofos profetas de una nueva religión”. Utilizó títulos excéntricos para referirse a *The Beatles* y su álbum de 1967, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, los nombró “los cuatro evangelistas” y a su obra “el sermón de Liverpool”<sup>300</sup>. Para este líder *hippie*, la música establecería el tránsito a una nueva conciencia y ayudaría a desvincular al individuo de la monotonía de la clase media.

Mientras estos grupos *hippies* realizaba sus experimentos con LSD a lo largo del país, *The Beatles* y *The Byrds*, tuvieron un encuentro conjunto con las drogas psicodélicas<sup>301</sup>, además el cuarteto de Liverpool descubrió la música de Ravi Shankar de la mano de los estadounidenses<sup>302</sup>. Como consecuencia, ambas bandas comenzaron a explorar e integrar las texturas de la música hindú en sus canciones.

En la canción *Norwegian Wood (This Bird Has Flown)*<sup>303</sup> de *The Beatles*, por ejemplo, George Harrison toca el sitar. Por su parte en *Eight Miles High*<sup>304</sup> de *The Byrds*, la influencia oriental se percibe en la ejecución de Roger McGuinn, quien

---

<sup>299</sup> Paytress, Mark. *Op. Cit.*, p. 91.

<sup>300</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, p. 213

<sup>301</sup> Cantz, Hatje. “Amor o confusión, Rock Psicodélico en los sesenta” en Simone Reynolds, *Después del Rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, Argentina, Caja Negra Editorial, 2018, p. 85.

<sup>302</sup> *Ibid.*, pp. 86-87.

<sup>303</sup> Lennon-McCartney. “Norwegian Wood (This Bird Has Flown)” en *The Beatles, Rubber Soul*, Parlophone, 1965.

<sup>304</sup> Gene Clark, Jim McGuinn, David Crosby. “Eight Miles High” en *The Byrds, Fifth Dimension*, Columbia Records, 1966.

buscaba imitar el sonido del sitar hindú en su guitarra de doce cuerdas. Ambos son ejercicios tempranos de la psicodelia, la cual alcanzó su mayor punto de impacto en 1967.

A diferencia de los estilos previos, el *Psychedelic Rock* se caracteriza por su libertad compositiva e interpretativa. La idea era explorar los límites de la música convencional, aquella que sonaba en las cadenas de radio. La psicodelia en la música destacó por una serie de rasgos y técnicas de estudio asociados a los efectos del LSD<sup>305</sup>, entre ellos la distorsión de los instrumentos, principalmente en la guitarra eléctrica o el uso de sintetizadores.

Jimi Hendrix es considerado un virtuoso de la guitarra y uno de los mayores exponentes de la psicodelia. El interés del músico en los sonidos eléctricos lo llevó a integrar efectos a la guitarra como el *feedback*, con la finalidad de generar nuevas experiencias sonoras en su música. Un ejemplo de ello fue su interpretación del himno nacional estadounidense en el festival de Woodstock en 1969. Al respecto escribió:

Me acusan de estar obsesionado con lo eléctrico, pero me gustan los sonidos eléctricos. [...] Musicalmente, el *freak out* (termino empleado por Hendrix para referirse a su música) es como tocar mal. Es tocar las notas opuestas a las que crees que deberías tocar. Si lo haces bien. Con la cantidad de *feedback* adecuada, te puede quedar algo muy bonito.<sup>306</sup>

El músico rechazaba la etiqueta de música psicodélica para su obra, para él se trataba de un cruce de influencias entre el *Jazz*, *Rock* y *Blues*. En general, se sentía incómodo con los términos descriptivos utilizados para nombrar las distintas

---

<sup>305</sup> Cantz, Hatje. *Op. Cit.*, p. 85.

<sup>306</sup> Hendrix, Jimi. *Empezar de cero*, México, Editorial Sexto Piso, 2013, p. 65.

corrientes de la época. En palabras del artista, la psicodelia era una reinterpretación del *Rock* de la década anterior, pero con acordes erróneos y luces de colores<sup>307</sup>.

Las sustancias psicoactivas inspiraron el sonido característico de este estilo y al mismo tiempo inspiraron la lírica de las bandas. Las referencias al LSD fueron comunes. La banda *Jefferson Airplane*, por ejemplo, alude a la alteración de la conciencia y la realidad, efectos característicos de esta droga, en la canción *White Rabbit*<sup>308</sup>. La banda se inspiró el cuento infantil de Lewis Carroll, y lo reinterpreta como una alegoría al viaje psicodélico.

When logic and proportion  
Have fallen sloppy dead  
And the White Knight is talking backwards  
And the Red Queen's off with her head  
Remember what the dormouse said  
Feed your head<sup>309</sup>



El fragmento anterior corresponde a la última estrofa de la canción, en ella podemos apreciar una referencia directa a la alteración de la percepción espaciotemporal del individuo tras consumir determinada dosis de LSD. La elección del cuento de Carroll no fue gratuita, José Agustín menciona que obras como *El*

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>308</sup> Slick, Grace. "White Rabbit" en Jefferson Airplane, *Surrealistic Pillow*, RCA Records, 1967.

<sup>309</sup> *Ibid.*

*Hobbit*, *El Señor de los Anillos* o *Alicia en el País de las maravillas* fueron consideradas por los *hippies* como manuales para lograr un “buen viaje”<sup>310</sup>.

En sentido estricto, los efectos de sonido y la influencia oriental en el *Rock*, sí bien eran novedosos, respondían a estructuras musicales preexistentes, en ambos casos se trataba de innovar sobre una base convencional, contaba con elementos claros de la composición, tonalidad, ritmo, tempo, etc. Esta no fue la única novedad introducida en este período, dentro de la psicodelia algunos músicos trasladaron técnicas de la música experimental al *pop*.

En algunos casos se trató de aislados experimentos vanguardistas, por ejemplo, la canción *Horse Latitudes*<sup>311</sup> del grupo californiano *The Doors*. La banda exploró la *musique concrète*<sup>312</sup> en esta pieza por recomendación del productor Paul Rothchild y el ingeniero de audio Bruce Botnick. La música se logró mediante la manipulación de las cintas de grabación, la ejecución poco ortodoxa de los instrumentos y el uso de artículos cotidianos, como una botella de refresco<sup>313</sup>. Todo ello con la finalidad de crear una atmósfera de tensión para acompañar el poema.

Los trabajos de *Velvet Underground* y *Pink Floyd*, introdujeron técnicas como el uso de *drones*<sup>314</sup> presentes en canciones como *Venus In Furs*<sup>315</sup> o *Interstellar*

---

<sup>310</sup> Agustín, José. *Op. Cit.*, p. 68.

<sup>311</sup> The Doors, “Horse Latitudes” en *The Doors, Strange Days*, Elektra Records, 1967.

<sup>312</sup> Se trata de una técnica de música experimental. Suele utilizar material grabado al momento de la composición. En el caso de la canción de The Doors se aprecia en los sonidos de fondo similares al viento, estos generan un estado de tensión para ambientar el dramatismo de la letra.

<sup>313</sup> Hopkins, Jerry y Daniel Sugerman. *Nadie Sale vivo de aquí*, México, Lasser Press, 1981, pp. 113-114.

<sup>314</sup> Drones: uso de semitonos y sobre tonos que buscan emular los sonidos etéreos del cosmos. Se trata de un recurso que rompe con las convenciones tradicionales de la composición tonal occidental.

<sup>315</sup> Reed, Lou. “Venus In Furs” en *The Velvet Underground, The Velvet Underground & Nico*, Verve Records, 1967.

*Overdrive*<sup>316</sup>. Estos músicos retomaron la obra de compositores como John Cage, quien se inspiró en los preceptos del budismo zen y el cristianismo gnóstico sobre la meditación<sup>317</sup>. Por lo tanto la intención de estos artistas era sumergir al escucha en un ambiente etéreo, similar al que obtendrían a través de la meditación o el consumo de psicoactivos.

La libertad creativa de la psicodelia se percibe, además de la introducción de nuevas influencias y técnicas, en la duración de las canciones. Ya en 1965 Bob Dylan había rebasado la duración tradicional de la música comercial cuando grabó *Like a Rolling Stone* (6 minutos). Con la llegada del *Psychedelic Rock* una canción podía exceder los 10 minutos, por ejemplo, *Echoes* (23:32 minutos)<sup>318</sup>. Ello no equivalía a la duración en directo de una pieza, la cual se podía prolongar el tiempo que los músicos desearan improvisar.

Uno de los principales cambios de la segunda mitad de la década de 1960 en el *Rock*, no ocurrió en el plano de la música. Artistas como Janis Joplin, Grace Slick o Nico abandonaron el rol pasivo de su predecesoras y adoptaron una posición protagónica en una industria dominada principalmente por hombres. Éstas cantantes no se conformaban con interpretar lo que les ordenaban las disqueras, o

---

<sup>316</sup> Barrett, Waters, Wright, Mason. "Interstellar Overdrive" en Pink Floyd, *The Piper at the Gates of Dawn*, Columbia Graphophone Company, 1967.

<sup>317</sup> Reynolds, Simon y Joy Press. "Navegar entre estrellas. Cosmic Rock" en Simon Reynolds, *Después del rock: Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, Argentina, Caja Negra Editorial, 2018, p. 106.

<sup>318</sup> Waters, Wright, Gilmour, Mason. "Echoes" en Pink Floyd, *Meddle*, Harvest Records, 1971.

ser el acompañamiento melódico de un integrante masculino. Eran miembros equivalentes de las bandas, incluso se convirtieron figuras protagónicas<sup>319</sup>.

Dentro de la música afroamericana, figuras como Nina Simone, Big Mama Thornton y la antes citada Billy Holiday se habían impuesto a los roles de género tradicionales. Por otra parte, entre las intérpretes y compositoras blancas la mujer debía comportarse según los cánones impuestos a su sexo por la sociedad, Wanda Jackson fue una excepción. Ello, nos revela la concepción racista y sexista de la época, en la cual las mujeres anglosajonas debían mostrarse recatadas, mientras la mujer afroamericana se manifestaba indómita como resultado de su origen étnico.

Artistas como Janis Joplin o Grace Slick fueron el antecedente para el creciente número de artistas femeninas en el mundo del *Rock* y sus derivados. No sólo como elementos de apoyo en los grupos, sino como líderes de bandas. Antes de ellas las mujeres nunca habría expresado abiertamente sus sentimientos o su sexualidad en la música<sup>320</sup>. Ello probablemente no habría sido posible sin esta generación, o en todo caso el ingreso de la mujer a este tipo de música habría demorado más tiempo.

En el siguiente apartado se abordará la relación entre el *Rock* y la Guerra de Vietnam, hasta este punto se han presentado las características principales del *Psychedelic Rock* en el contexto del movimiento *hippie*. Sin embargo, los músicos

---

<sup>319</sup> Vélez, Anabel. *Op. Cit.*, p. 102.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 106.

no se preocuparon únicamente de sus experiencias lisérgicas o la exploración y exportación de nuevos sonidos, la guerra fue un tema constante en la música,

### 3.6 *El soundtrack de la guerra*

La guerra en el siglo XX, provocó el nacimiento de nuevas manifestaciones artísticas. La explosión de algunas corrientes artísticas en Europa al finalizar las dos guerras mundiales es un ejemplo de ello. El arte fue un medio para canalizar los sentimientos de desesperanza después de la irracionalidad del enfrentamiento bélico.

A diferencia de las dos guerras mundiales, Vietnam fue retomada por expresiones populares como el cine o la música. La segunda se convirtió en un medio importante para manifestar una posición a favor o en contra de la guerra. Aunque estilos como el *Folk* y el *Country*, también la retomaron, culturalmente hemos asociado a grupos como *Creedence Clearwater Revival* con este tema, principalmente por las películas y programas sobre el tema.

En la introducción del artículo “The Vietnam War and American Music”, David James expone la relación indisoluble del *Rock and Roll* con la guerra. Para él, la vinculación entre la música de los adolescentes y el conflicto en Indochina se entrelazó diez años antes del incidente y la resolución de Tonkín. Destaca que, entre el 4 y el 20 de julio de 1954 la industria musical y el país asiático vivieron eventos clave en su historia, por ejemplo, el 10 de julio Elvis Presley se volvió un suceso en



la radio con el sencillo *That's All Righth (Mama)*, el mismo día Francia reconoció la independencia de Vietnam<sup>321</sup>.

A lo largo de su introducción, el autor continua relacionando eventos para justificar una temprana relación entre la música y la guerra, no obstante, esto ocurrió hasta la segunda mitad de la década de 1960. De forma similar a la lucha de los afroamericanos, los cantantes *Folk*, fueron los primeros en manifestar su postura contra las acciones bélicas de su gobierno en indochina.

Para Kim Herzinger, la relación entre el *Rock and Roll* y la guerra es sutil, al menos hasta la segunda mitad de los sesenta. Para él se trató de la banda sonora de una generación, la cual creció en la era de Vietnam, “Fue hacia el final de la década que el *Rock* expresó de forma brillante el estado de ánimo y los cambios de una nación”<sup>322</sup>. La oposición a la guerra se convirtió en un tema común entre los grupos estadounidenses y británicos durante el resto de la década.

Si bien, no todos asumieron una postura sobre la guerra, quienes lo hicieron lo lograron en parte gracias a la flexibilidad de la industria<sup>323</sup>, las casas productoras permitían a sus artistas manifestar ideas políticas, sociales o hablar abiertamente sobre las drogas, pues ello equivalía a mayores ganancias para la empresa. Esto

---

<sup>321</sup> James, David. “The Vietnam War and American Music” en *Social Text*, Duke University Press, Estados Unidos, No. 23 (Autumn - Winter, 1989), p. 122.

<sup>322</sup> Herzinger, Kim. “The soundtrack of Vietnam” en Andrew Wiest, Mary Kathryn Barbier y Glenn Robins (Editores), *America and the Vietnam War, re-examining the culture and history of a generation*, Estados Unidos, Routledge Taylor and Francis Group, 2010, p. 258.

<sup>323</sup> James David. *OP. Cit.*, p. 126.

no demeritó las convicciones de los artistas, pero es importante tener presente que su producción formaba parte de un mercado de consumo.

Las letras antibélicas no fueron exclusivas del *Rock*, como en el Movimiento de Derechos Civiles, los cantautores *Folk*, tradicionalmente politizados, manifestaron su postura desde el comienzo. Previo a iniciar con el análisis de las canciones pertenecientes a bandas de *Rock*, se presentarán dos ejemplos de cantautores acústicos, en ambos casos podremos ver ejemplos tempranos de crítica a las políticas exteriores del país en relación con el Sureste Asiático.

La canción *Talking Vietnam Blues*<sup>324</sup> del cantautor Phil Ochs, fue una de las primeras en referirse abiertamente a la guerra. Ochs es considerado un prototipo de la canción protesta estadounidense, o como él se catalogaba “cantante tópico”<sup>325</sup>. Ésta formó parte de su primer álbum, *All the News That's Fit to Sing*, de 1964 el cual, además de dedicar una canción a la Guerra contiene un tema sobre la crisis de los misiles, *Talking Cuba Crisis*<sup>326</sup>.

La letra llama la atención pues las distintas estrofas que la componen, aunque integran una trama específica, aborda diferentes temas. El primero se refiere a envió de tropas estadounidenses a Vietnam, la estrofa inicial habla de la primer etapa de intervención estadounidense, ésta consistió, como se ha mencionado al principio del capítulo, en enviar asesores militares con la finalidad de entrenar a las fuerzas de ARVN.

---

<sup>324</sup> Ochs, Phil. “Talking Vietnam Blues” en Phil Ochs, *All the News That's Fit to Sing*, Elektra Records, 1964.

<sup>325</sup> Fernández Ferrer, Antonio. *Op. Cit.*, p. 121.

<sup>326</sup> Ochs, Phil. "Talkin' Cuban Crisis" en Phil Ochs, *All the News That's Fit to Sing*, Elektra Records, 1964.

Recordemos que el presidente Kennedy fue cuestionado por un reportero sobre el papel de las fuerzas armadas en territorio vietnamita, a lo cual el mandatario respondió, eran fuerzas de entrenamiento con la orden de responder a fuego enemigo. El cantautor se expresa de forma irónica al respecto, para él se trató de una estrategia para ocultar la derrota en caso de perder Vietnam del Sur ante los comunistas.

Sailing over to Vietnam

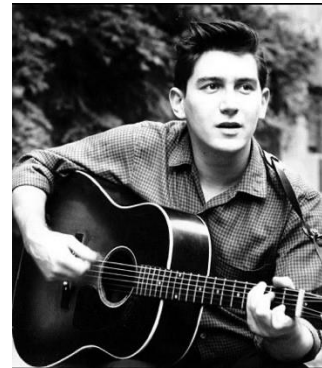
Southeast Asian Birmingham

Well training is the word we use

Nice word to have in case we lose

Training a million Vietnamese

To fight for the wrong government and the American Way<sup>327</sup>



Posteriormente mostró el cambio de la política frente a Vietnam, sobre todo después de la Resolución de Tonkín. El músico usa el término entrenamiento para hablar de la participación activa de las fuerzas armadas, se refirió específicamente al inicio del bombardeo sistemático de los posibles puntos de control del FLN. Es importante mencionar que no se trata de la operación *Rolling Thunder* pues ésta comenzó al año siguiente del lanzamiento del álbum.

Friends the very next day we trained some more

We burned some villages down to the floor

Yes we burned out the jungles far and wide

Made sure those red apes had no place left to hide

Threw all the people in relocation camps

---

<sup>327</sup> Ochs, Phil. *Op. Cit.*

Under lock and key, made damn sure they're free<sup>328</sup>

La canción menciona al gobierno corrupto de Ngo Diem y los privilegios otorgados a la familia del líder sur vietnamita. Continúa el tono irónico de la canción y señala la hipocresía del discurso de los gobiernos de Estados Unidos y Vietnam del Sur sobre defender la democracia. Orch de forma sarcástica la llama *Diem-ocracy*. Finalmente, señala la orientación católica (cristiana) del mandatario, en un país primordialmente budista, (*I was a fine old Christian man/ Ruling this backward Buddhist land*)<sup>329</sup>.

Well I walked through the jungle and around the bend

Who should I meet but President Diem

Said you're fighting to keep Vietnam free

For good old de-em-moc-ra-cy (Diem-ocracy)

That means rule by one family<sup>330</sup>

*Talking Vietnam Blues* destaca por mostrar una postura crítica frente a los acontecimientos de Vietnam. Contiene una letra directa, la cual manifiesta un evidente rechazo a la participación de su país en una guerra civil ajena. Pese a su relevancia apareció en una época en la cual el movimiento antibélico aun se encontraba en gestación y la mayoría del pueblo estadounidense apoyaba las acciones de su gobierno en Vietnam.

Aun dentro de la tradición *Folk*, el cantautor Tom Paxton, popular por el sentido humorístico de sus canciones y su interés por la música infantil, también

---

<sup>328</sup> *Ibid.*

<sup>329</sup> *Ibid.*

<sup>330</sup> *Ibid.*

habló sobre los procesos sociopolíticos de su país<sup>331</sup>. Con motivo de sus segundo álbum compuso, en 1965, la canción *Lyndon Johnson told the nation*<sup>332</sup>, en la cual manifestó su postura contra la Guerra.

La letra se maneja con un sentido satírico a lo largo de sus versos. En ella se muestra la experiencia de un joven convocado a cumplir su servicio militar por falta de empleos en el país. La narración comienza con la llegada de la carta de reclutamiento, tomando en cuenta que en principio los varones con trabajo, jefes de familia o estudiantes lograban evitar el servicio, se deduce la falta de empleo, familia o educación del individuo.

I got a letter from L.B.J  
It said, "This is your lucky day"  
It's time to put your khaki trousers on  
Though it may seem very queer  
We've got no jobs to give you here  
So we are sending you to Vietnam<sup>333</sup>



En el coro encontramos la mayor censura a la guerra es, además, la parte que da nombre a la canción, hace referencia al envío de asesores militares a terreno vietnamita, y la falsa esperanza de una victoria rápida contra las fuerzas comunistas. Aparece también una de las principales denuncias a la guerra, es decir la participación de las fuerzas armadas en una guerra civil del tercer mundo, completamente ajena al país.

---

<sup>331</sup> Fernández Ferrer, Antonio. *Op. Cit.*, p. 97.

<sup>332</sup> Paxton, Tom. "Lyndon Johnson told the nation" en Tom Paxton, *Ain't That News*, Elektra Records, 1965.

<sup>333</sup> *Ibid.*

Lyndon Johnson told the nation  
Have no fear of escalation  
I am trying everyone to please  
Though it isn't really war  
We're sending fifty thousand more  
To help save Vietnam from the Vietnamese<sup>334</sup>

Aunque ambas canciones hacen una férrea crítica a la Guerra de Vietnam, no corresponden, como se ha señalado, a la gran industria discográfica. En el capítulo anterior se menciona que, antes de la aparición de Dylan en el mercado comercial, los artistas en contadas ocasiones se expresaban sobre los grandes problemas del mundo, sobre todo si el consumidor final del producto era un adolescente.

En su etapa como solista, John Lennon se refirió a lo anterior en una entrevista, el periodista cuestionó al exbeatle sobre la postura apolítica del grupo al comienzo de su carrera, a lo cual el británico comentó que ello se debía a una cláusula implícita por Brian Epstein, manager de la banda. Sin embargo, explicó, antes de la segunda gira por Estados Unidos él y George Harrison manifestaron su negativa a participar, si se les impedía hablar sobre Vietnam<sup>335</sup>. Al respecto comentó.

- Periodista: Como *beatle* no te expresaste políticamente.
- John Lennon: En nuestra primera gira hubo una especie de cosa implícita, el Sr. Epstein nos impidió hablar sobre la guerra de Vietnam. Antes de nuestra segunda gira a los Estados Unidos, George y yo dijimos: "No vamos a menos que hablemos de la guerra"
- Periodista: ¿Les habían preguntado?

---

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> Solt, Andrew (director) John Lennon (narrador). *Op. Cit.*

- Siempre nos preguntaban sobre eso. Y era tonto, tenias que actuar como si todo siguiera igual, como esos artistas que no opinaban nada de nada.<sup>336</sup>

En 1966 el dueto de *Folk Rock* Simon and Garfunkel lanzó el álbum *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme*, éste contiene la pista *7 O'Clock News/Silent Night*<sup>337</sup>, la canción es en esencia un collage entre el villancico navideño *Silent Nigth* y una transmisión de radio. El locutor aborda diversos temas, destacan el Movimiento de Derechos Civiles, la agenda Martin Luther King o el homicidio de un grupo de enfermeras. Finalmente, el locutor sobre el asalto de la cámara de representantes asaltada por una protesta contra la guerra y cita al ex vicepresidente Nixon, quien señalaba que la oposición a la guerra era la mejor arma para acabar con el país.

In Washington the atmosphere was tense today as a special subcommittee of the

House Committee on Un-American activities continued its probe into anti-

Vietnam war protests.

Demonstrators were forcibly evicted from the hearings when they began chanting

anti-war slogans.

[...]

In a speech before the Convention of the Veterans of Foreign Wars in New York,

Nixon also said opposition to the war in this country is the greatest single

weapon working against the U.S.

That's the 7 o'clock edition of the news,

Goodnight.<sup>338</sup>



---

<sup>336</sup> *Ibid.*

<sup>337</sup> Simon and Garfunkel. "7 O'Clock News/Silent Night" en Simon & Garfunkel, *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme*, Columbia Records, 1966.

<sup>338</sup> *Ibid.*

La contraposición de la pacífica melodía navideña con las noticias de las 7 se vuelve simbólica, contrasta el discurso de bonanza y progreso social de la posguerra con el resquebrajamiento de la nación ante la criminalidad y sobre todo el incremento paulatino del descontento social. La superposición de sonidos, por lo tanto buscó generar un efecto dramático en el escucha, mientras el dúo canta apacible el volumen de las noticias incrementa gradualmente para representar la situación sociopolítica del país<sup>339</sup>.

Un elemento recurrente en las canciones de *Rock* antibélicas era incluir sonidos de disparos como recurso dramático para recrear el entorno de los soldados. Independientemente del tono satírico utilizado por grupos como *The Fugs* o *Country Joe and the Fish*, ambas bandas estaban vinculadas a la contracultura y el circuito de California.

En 1966 la banda *The Fugs* lanzó el tema *Kill for peace*<sup>340</sup>, la canción debe su nombre al matasello usado por el servicio postal “*pray for peace*”<sup>341</sup>. La letra esta cargada de humor negro, con la finalidad de ironizar sobre los intereses del gobierno sobre Vietnam. Entre otras cosas Kupferberg (compositor) señaló la presencia estadounidense en el tercer mundo para frenar el avance del comunismo en esos países, así como la imposición del *american way of life* como “solución” a realidades ajenas a la estadounidense.

---

<sup>339</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, pp. 171-172.

<sup>340</sup> Kupferberg, Tuli. “Kill for peace” en *The Fugs, The Fugs*, ESP-Disk, 1966.

<sup>341</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, p. 174



Kill, kill, kill for peace  
Near or middle or very far east  
Far or near or very middle east  
[...]  
Kill, kill, kill for peace  
If you don't like the people  
Or the way that they talk  
If you don't like their manners  
Or they way that they walk<sup>342</sup>



Posteriormente se refirió a la presencia de China Comunista y la Unión Soviética en Indochina. Retomó el discurso del efecto dominó, es decir, “abandonar” a los vietnamitas equivalía al posterior dominio de las potencias comunistas en el Sureste Asiático. Los versos dejan claro que la política exterior estadounidense se basó en suposiciones: si no apoyamos a Vietnam del sur, quizá apoyen a los rusos.

If you don't kill them  
Then the Chinese will  
If you don't want America  
To play second fiddle,  
[...]  
If you let them live  
They might support the Russians  
If you let them live  
They might love the Russians<sup>343</sup>

Dentro de la línea satírica de *The Fugs*, en 1967 *Country Joe and the Fish*, publicó su segundo álbum de estudio *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die*, el cual contiene

---

<sup>342</sup> Kupferberg, Tuli. *Op. Cit.*

<sup>343</sup> *Ibid.*

la canción *The "Fish" Cheer/I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die Rag*<sup>344</sup>. Compuesta originalmente como un tema acústico en 1965 y promovida por Country Joe McDonald en los primeros *Teach-In* en Berkeley<sup>345</sup>, es una de las canciones emblemáticas del movimiento en contra de la guerra.

La versión definitiva contiene un ritmo alegre, carnavalesco, en contraposición al humor negro manejado por el cantante. Country Joe asumió la figura de un funcionario de las oficinas de reclutamiento y solicitó a los jóvenes abandonar sus estudios y actividades para cumplir su servicio ya que el Tío Sam nuevamente se había metido en un gran problema.

Well, come on all of you, big strong men  
Uncle Sam needs your help again  
He's got himself in a terrible jam  
Way down yonder in Vietnam  
So put down your books and pick up a gun  
We're gonna have a whole lotta fun<sup>346</sup>



El funcionario no se dirige únicamente a los jóvenes reclutas, también hace un llamado a la participación de los diversos sectores de la población, como el financiero (*Wall Street*) para obtener recursos y poder sostener la guerra. Sobre todo se dirigió a quienes darían sus vidas para frenar al comunismo (el único buen

---

<sup>344</sup> McDonald, Country Joe. "The "Fish" Cheer/I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die Rag" en Country Joe and the Fish, *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die*, Vanguard Records, 1967.

<sup>345</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, pp. 165-166.

<sup>346</sup> McDonald, Country Joe. *Op. Cit.*

comunista, es el muerto) y defender los ideales de su nación, el *American way of life*.

Existe una ligera referencia a la operación *Rolling Thunder* en esta estrofa, el agente federal se dirige a los generales apostados en Vietnam, el verso *When we've blown 'em all to kingdom come*<sup>347</sup>, hace referencia al uso de napalm y agente naranja. Para las fuerzas conjuntas del ARVN y la Armada de Estados Unidos la única forma de restablecer el control de Saigón sobre la región era acabar de tajo con la amenaza comunista.

Well, come on generals, let's move fast;  
Your big chance has come at last  
Now you can go out and get those reds  
'Cause the only good commie is the one that's dead  
And you know that peace can only be won  
When we've blown 'em all to kingdom come<sup>348</sup>

En la última estrofa se dirige a los padres de familia. Los incita a enviar a sus hijos al frente, como si de un producto de novedad se tratara, *And you can be the first ones in your block*<sup>349</sup>. La intención en este punto es motivar a los ciudadanos a cumplir sus obligaciones como buenos patriotas y defender los valores estadounidenses contra un enemigo lejano, ajeno a la realidad del país Norte Americano.

Come on mothers throughout the land  
Pack your boys off to Vietnam

---

<sup>347</sup> *Ibid.*

<sup>348</sup> *Ibid.*

<sup>349</sup> *Ibid.*

Come on fathers, and don't hesitate  
To send your sons off before it's too late  
And you can be the first ones in your block  
To have your boy come home in a box<sup>350</sup>

El coro de la canción contiene una de las mayores críticas a la guerra y censura la obediencia ciega de la mayoría de los ciudadanos. En esta parte el personaje es un soldado enviado al frente, quien cuestiona a un superior sobre la razón de la guerra y la identidad del enemigo, la respuesta que obtiene es *Don't ask me, I don't give a damn/ Next stop is Vietnam*, da a entender que los oficiales menores también desconocían la razón de la guerra, la única certeza de los soldados era la muerte tal como lo demuestra la canción.

And it's one, two, three  
What are we fighting for?  
Don't ask me, I don't give a damn  
Next stop is Vietnam;  
And it's five, six, seven  
Open up the pearly gates  
Well there ain't no time to wonder why  
Whoopie! we're all gonna die<sup>351</sup>

Conforme avanzó la guerra las promesas de una victoria rápida se volvieron lejanas, el éxito no se medía por terreno ganado, sino por número de bajas enemigas. Sin embargo, entre el “conteo de cuerpos” se sumaba a los muertos estadounidenses y civiles como guerrilleros vietnamitas. Por lo tanto, muchos

---

<sup>350</sup> *Ibid.*

<sup>351</sup> *Ibid.*

soldados al notar un estancamiento en el esfuerzo bélico, comenzaron a cuestionar su permanencia en el frente.

Es importante señalar que existieron canciones pro guerra. En palabras de Yves Delmas y Charles Gancel, “la mayoría silenciosa también tenía sus canciones políticamente comprometidas para justificar la guerra. Se trataba de temas country cantados por sureños<sup>352</sup>”. Aunque fueron escasas, canciones como *Ballad Of The Green Berets*<sup>353</sup> de Barry Sadler, o *Hello Vietnam*<sup>354</sup> interpretada por Johnnie Wright y compuesta por Tom T. Hall. Eran canciones contrarias al sentimiento antiguerra y a las canciones antibélicas, indiscutiblemente ligadas al movimiento por la paz y la contracultura.<sup>355</sup>

La canción *Ballad Of The Green Berets* es un homenaje a las fuerzas especiales estadounidenses. Sadler fue sargento de los Boinas Verdes y formó parte de los primeros soldados enviados como asesores militares a Vietnam del Sur. Fue reconocido como héroe de guerra después de perder la pierna en una misión<sup>356</sup>. La canción básicamente exalta los valores y la dedicación de esta compañía militar.

La letra exalta las dificultades enfrentadas por los aspirantes para formar parte de este grupo y al entrenamiento de las fuerzas especiales, *These are men America's Best/ 100 men will test today/ But only 3 win the Green Beret*<sup>357</sup>, Si bien,

---

<sup>352</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, p. 182.

<sup>353</sup> Sadler, Barry y Robin Moore. “Ballad Of The Green Berets” en Barry Sadler, *Ballad Of The Green Berets*, RCA Records, 1966.

<sup>354</sup> Hall, Tom T. “Hello Vietnam” en Johnnie Wright, *Hello Vietnam*, Decca Records, 1965.

<sup>355</sup> Herzinger, Kim. *Op. Cit.*, p. 264.

<sup>356</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, p. 182.

<sup>357</sup> Sadler, Barry y Robin Moore. *Op. Cit.*

la Guerra no se menciona, los Boinas Verdes fueron el principal grupo de contrainsurgencia al principio de la guerra. El hecho de exaltar los valores militares que lo representaban es una muestra de apoyo a sus acciones en el frente.

En términos musicales, *Ballad Of The Green Berets*, está compuesta como una marcha militar, mantiene un ritmo plano y sin ningún cambio de entonación en la voz. Pese a ello, alcanzó el primer puesto en las listas de popularidad, esto no debe extrañarnos, recordemos que durante los primeros años de la guerra ésta tuvo el apoyo de la mayor parte de la población.

Por su parte en *Hello Vietnam*, Johnnie Wright manifestó abiertamente su apoyo a la intervención estadounidense en Vietnam. La letra narra el traslado de un joven soldado a Indochina. A lo largo de la canción se aprecia la ideología de la guerra fría, es decir, el compositor justificó la política exterior de Estados Unidos como un ejercicio en pro de la libertad de todas las naciones, tal como lo expresó Kennedy en su discurso inaugural como presidente.

Good bye, my darling, Hello Viet nam  
A hill to take, a battle to be won  
Kiss me goodbye and write me while I'm gone  
Good bye, my sweetheart, Hello Viet nam.

A ship is waiting for us at the dock  
America has trouble to be stopped  
We must stop Communism in that land  
Or freedom will start slipping through our hands<sup>358</sup>.



---

<sup>358</sup> Hall, Tom T. *Op. Cit.*

Ambos ejemplos demuestran y en cierto punto desmienten la idea de que la música de los sesenta era puramente contestataria. Existió, como se ha mostrado, la contraparte. La ofensiva del Tet, como veremos en el siguiente capítulo, marcó un momento importante en la conciencia del país en relación con la guerra. Kim Herzinger, plantea dos períodos en la construcción del *Rock antibélico*. En palabras de propio autor: “Antes de 1968 el *Rock* no podía mostrar la frustración, el enojo, la decadencia moral, la confusión y en general el disgusto sobre Vietnam<sup>359</sup>”

---

<sup>359</sup> Herzinger, Kim. *Op. Cit.*, p. 263

#### Capítulo 4. El fin del Sueño Americano, 1968-1975

El objetivo de éste capítulo es presentar la desintegración de la gran sociedad y la credibilidad del Gobierno tras la ofensiva del Tet a principios de 1968 y la posterior represión a los manifestantes en Chicago durante la Convención del Partido Demócrata en Agosto de este año. Ambos eventos provocaron la caída de la administración encabezada por Johnson y la victoria presidencial de Richard Nixon.

La ofensiva del Tet y la represión durante la Convención, además de provocar la caída de Johnson, promovió la radicalización de un sector del Movimiento Estudiantil. Éste abandonó las prácticas pacifistas heredadas del Movimiento de Derecho Civiles, en su lugar adoptó una ideología cercana al marxismo-leninismo, el maoísmo y el uso de la violencia como método de lucha.

Dentro del *Rock* veremos un fenómeno similar, en primer lugar se explorará el nacimiento del *Heavy Metal* a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970. Al igual que los grupos clandestinos grupos como *Black Sabbath*, abandonaron el sonido alegre del verano del amor y emplearon ritmos agresivos, existió, además, un cambio discursivo en las canciones antibélicas, éstas dejaron de lado el mensaje optimista *hippie* después de la ofensiva del Tet.

Finalmente, los materiales documentales utilizados en ésta parte de la investigación son los ya mencionados Pentagon Papers, a éstos se sumarán algunos archivos localizados en las páginas de la CIA y el FBI acerca de las investigaciones de ambas agencias respecto al crecimiento y desintegración del movimiento estudiantil y sobre el avance de los grupos clandestinos después de



1968. También e revisará la transcripción de los acuerdos de París en 1973 como antecedente a la salida definitiva de Estados Unidos de Vietnam en 1975.

#### *4.1 La ofensiva del Tet y el colapso de la Gran Sociedad*

I'd rather die than to live in this fucked world

Fake president, I'm not here to do your dirty work

Alone I think I'm fighting losing battle

-Six Feet Under-

This anniversary (2018) offers us the opportunity and the responsibility to review the failures of our war in Vietnam. From the unjust cause for the war, to wanton ecological destruction, excessive damage to combatants and civilians, inadequate psychological/ spiritual/ emotional preparation for our armed forces, and the denial of responsibility for longterm damage to veterans in terms of wounds both visible and invisible.

-Peter Berres-

La década de 1960, fue ante todo, una época de ruptura. Dentro de la conmoción de este decenio, el año de 1968 se ha vuelto icónico por la globalidad de los diversos procesos locales. Por ejemplo, el Mayo Francés, el Movimiento Estudiantil en México o los disturbios en Chicago durante la convención del Partido Demócrata. Este paralelismo se relaciona con las similitudes en los contextos nacionales, la circulación de la información, las ideas y los símbolos entre las diferentes regiones del globo<sup>360</sup>.

En el caso estadounidense, 1968 fue el año de mayor agitación de la década. Demostró que era una época de tumultos y cambios. Fue significativo pues evidenció la realidad política, social y cultural del país<sup>361</sup>, los asesinatos de Martin

---

<sup>360</sup> Scheuzger, Stephan. *Op. Cit.*, p. 313.

<sup>361</sup> Anderson, Terry H. *Op. Cit.*

Luther King el 4 de abril y Robert Kennedy el 6 de junio, sumados a la represión a los activistas en Chicago y las universidades, desmontaron la utopía pacifista de la época.

En este capítulo, se abordará el incremento en las manifestaciones antiguerra posterior a la ofensiva del Tet. Entre otras cosas provocó el fin del gobierno del presidente Johnson y sus aspiraciones reeleccionistas. Tras ver las imágenes provenientes del campo de batalla, el número de ciudadanos que rechazaban la guerra aumentó y provocó la desconfianza del pueblo en su gobierno y los motivos para permanecer en Vietnam.

En el campo de la música, veremos la aparición de propuestas musicales ajenas a la utopía contracultural, las cuales reflejaron el colapso de la propuesta pacifista. A través de sus canciones, representaron la frustración ante el despertar que representó 1968. Observaremos también, un contra punto entre el discurso optimista de algunos artistas.

En 1965 la oposición a la guerra era mínima, la mayoría de los ciudadanos respaldaban la presencia de las fuerzas armadas en Vietnam. Conforme avanzó el conflicto y las promesas de una victoria rápida sobre el FLN y la armada de Vietnam del Norte se desvanecían, el movimiento antiguerra fue cobrando más adeptos. Ello se acentuó en 1968 tras la Ofensiva del Tet.

La Fiesta del Tet, corresponde a la celebración del año nuevo lunar vietnamita, antes de 1968 fue un momento de tregua entre las facciones. El periodista Julian Pettifer, situado en Saigón al comienzo de la ofensiva relató en una

entrevista para *BBC News*: “Nadie tenía la menor idea de que algo así podía ocurrir. En años anteriores, la época del Año Nuevo del Tet fue un tiempo de tregua, la gente se iba de viaje. Yo había regresado a Saigón ese mismo día<sup>362</sup>”.

El ataque sobre las principales ciudades y regiones rurales de Vietnam del Sur comenzó el 31 de enero y se prolongó durante las primeras semanas de febrero. Durante sus incursiones, las fuerzas comunistas lograron apoderarse de Saigón, Hué (antigua ciudad imperial), la Embajada de Estados Unidos, algunas provincias, instalaciones gubernamentales y bases militares. Al tomar la capital los miembros de la guerrilla declararon la abolición del régimen de Saigón<sup>363</sup>.

A pesar de la virulencia del ataque, los comunistas fueron expulsados por las fuerzas conjuntas del ARVN y el Ejército Estadounidense. El General Westmoreland declaró que las bajas fueron de 1,100 estadounidenses, 2,300 sur vietnamita contra 40 mil enemigos<sup>364</sup>. Si bien fue una victoria militar, representó una derrota política de la cual el gobierno no se recuperó<sup>365</sup>, las imágenes presentadas por los medios ayudaron a desacreditar al gobierno y la armada de Estados Unidos.

Sobre Vietnam se decía de forma generalizada, desde 1967, era un atolladero en el cual América se había metido<sup>366</sup>. Durante el ataque el presentador de la *CBS* Walter Cronkite expresó: “Decir que nos hemos atascado en un punto

---

<sup>362</sup> Last, Alex. “¿Qué fue la ofensiva del Tet y por qué terminó por sacar al ejército de EE.UU. de la guerra de Vietnam?” en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-42925604>, 21 de agosto de 2020.

<sup>363</sup> “United States-Vietnam relations, 1945-1967” en <https://nara-media-001.s3.amazonaws.com/arcmedia/research/pentagon-papers/Pentagon-Papers-Part-IV-C-7-b.pdf>, 21 de Agosto de 2020, p. 144.

<sup>364</sup> Anderson, Terry H. *Op. Cit.*

<sup>365</sup> Brinkley, Alan. *Op. Cit.*, p. 681

<sup>366</sup> Engelhardt, Tom. *Op. Cit.*, p. 247.

muerto parece la única conclusión realista, aunque insatisfactoria<sup>367</sup>. La mayoría de los medios de comunicación, como los ciudadanos, apoyaron la guerra durante los primeros años, pero, tras los primeros eventos de ese año comenzaron a cuestionarla.

El presidente, era consciente de la importancia de los medios de comunicación para legitimar o desvirtuar su política sobre la guerra. Al escuchar sobre el comentario Cronkite, afirmó: “Si hemos perdido a Cronkite, perdimos a la América media<sup>368</sup>”. Los detractores a las políticas de Johnson, entre los periodistas, no eran recientes, el mandatario comentó en 1967: “la *NBC* y el *New York Times*, parecen defender la política de que nos rindamos<sup>369</sup>”. Antes de 1968 se refirió a quienes abogaban por la retirada de tropas como “las vacas nerviosas”, después de los primeros meses de 1968, su imagen perdió toda credibilidad.

El deterioro de la imagen presidencial y el crecimiento del movimiento antiguerra aumentó con la masacre de My Lai. El 16 de marzo, soldados de la 11ª Brigada de la División Americana ingresaron al poblado en busca de simpatizantes del FLN. Una misión para localizar partidarios del Frente, se convirtió en uno de los mayores crímenes de guerra cometidos por soldados estadounidenses en el Sureste Asiático. El saldo fue de más de 300 civiles asesinados, numerosas mujeres y niñas violadas<sup>370</sup>.

---

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>368</sup> Anderson, Terry H. *Op. Cit.*

<sup>369</sup> Engelhardt, Tom. *Op. Cit.*, p. 260.

<sup>370</sup> Strain, B. Christopher. *Op. Cit.*

A finales de 1968, como represalia a la Ofensiva, Estados Unidos arrojó más bombas sobre Vietnam de las que detonó en Europa y Japón durante la Segunda Guerra Mundial<sup>371</sup>. Josep Fontana presenta un aproximado de 643 mil proyectiles, lanzados hasta principios de noviembre, durante más de 300 mil ataques<sup>372</sup>, todos sobre regiones sospechosas de simpatizar con el FLN. En 1995 el ex Secretario de Defensa McNamara declaró:

Lanzamos sobre esa zona minúscula, en un período de cinco años, entre tres y cuatro veces el tonelaje empleado por los aliados en todos los teatros bélicos en la II Guerra Mundial. Fue algo increíble. Matamos ... a 3,200,000 vietnamitas, sin contar los soldados de Vietnam del Sur. ¡Dios mío! La mortandad, el tonelaje, fueron disparatados. El problema es que tratábamos de llevar a cabo algo militarmente imposible; tratábamos de doblegar voluntades. No creo que se pueda quebrantar la voluntad bombardeando hasta bordear el genocidio<sup>373</sup>.

Para McNamara, la destrucción de los poblados y el asesinato de civiles, se justificaba en por la persecución de los militantes del FLN. Dentro de su lógica, Estados Unidos conseguiría la victoria únicamente matando al mayor número de guerrilleros posibles<sup>374</sup>, sin importar la cantidad de civiles afectados, sobre ellos, además, recaía la sospecha de simpatizar con el comunismo.

Estos crímenes contrastaban con el relato bélico promovido después de la Segunda Guerra Mundial, en éste el ejército estadounidense, en su cruzada por la libertad y la democracia, ayudó a los pueblos oprimidos de Europa a romper las cadenas del totalitarismo. Esto impacto principalmente a los *baby boomers*, pues

---

<sup>371</sup>Morison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg. *Op. Cit.*, p. 814.

<sup>372</sup>Fontana, Josep. *Op. Cit.*, p. 353

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 353.

crecieron con la imagen heroica de las fuerzas armadas o la cultura de la victoria planteada por Tom Engelhardt, en su libro *El fin de la cultura de la victoria*.

Los hijos de la clase media, en otro tiempo adoptaron el relato bélico con pasión, al enterarse de las atrocidades cometidas por su ejército se sintieron profundamente traicionados por la narrativa heroica, manipulada y reconstruida por los medios de comunicación y el gobierno federal<sup>375</sup>. Esta imagen idealizada se ha prolongado a nuestro tiempo, Peter Berres, veterano de Vietnam, cuestionó la narrativa de la guerra en un breve artículo titulado “50 Years on, Vietnam War still cries for soul-searching” para el diario *Lexington Herald Leader*:

¿Es responsable usar – sólo- la Segunda Guerra Mundial para simbolizar la historia internacional de Estados Unidos, o para racionalizar cualquier política exterior? ¿Se puede formar el patriotismo, sin la realidad histórica de Corea, Vietnam, Chile, America Central, Irak o Afganistán?

¿Hasta que punto, hemos desmitificado la guerra y educado las jóvenes mentes para pensar críticamente, es decir, patrióticamente?<sup>376</sup>

Las manifestaciones antiguerra incrementaron después de la Ofensiva del Tet. Numerosos contingentes inundaron las principales ciudades, muchos portaban banderas del Frente de Liberación Nacional y entonaban consignas como *Ho, Ho, Ho Chin Ming, NFL is gonna win! o hey, hey, LBJ, How many kids did you kill today?*, al tiempo que afirmaban que no eran estadounidenses (*americans*) sino “americong”<sup>377</sup>.

---

<sup>375</sup> Engelhardt, Tom. *Op. Cit.*, p. 304.

<sup>376</sup> Berres, Peter. “50 years on, Vietnam War still cries for soul-searching” en *Lexington Herald Leader*, Lexington, 28 de Enero de 2018.

<sup>377</sup> Engelhardt, Tom. *Op. Cit.*, p. 305.

Los jóvenes no fueron los únicos en desaprobador la guerra, a mediados de 1968 miembros de las generaciones anteriores solicitaron la detención de las operaciones militares en Vietnam. Incluso dentro del mundo de la política personalidades como Eugene McCarthy o Robert F. Kennedy se manifestaron al respecto. El senador McCarthy resumió la evolución de la narrativa federal sobre la guerra y en tono sarcástico explicó:

In 1963, we were told that we were wining the war. In 1964, we were told we were winning the war. In 1964, we were told the corner was being turned. In 1965. We were told the enemy was being brought to it's knees. In 1966, in 1967, and now again in 1968, we hear the same hollow claims of programs and victory. For the facts is that the enemy is bolder that ever, while we must steadily enlarge our own commitment. The Democratic Party in 1964 promised "no wider war". Yet the war is getting wider every month. Only a few months ago we were told that 65 per cent of the population was secure. Now we know that even the American Embassy is not secure<sup>378</sup>.

McCarthy y Kennedy contendieron por la nominación del Partido Demócrata a la presidencia para las elecciones de ese año. Ambos intentaron atraer a los jóvenes pacifistas para favorecer sus campañas, McCarthy buscó captar a los universitarios a su causa. Por su parte Kennedy contaba con la simpatía de los manifestantes afroamericanos afines a Martin Luther King.

En marzo, las dos figuras principales de la política exterior relativa al sureste asiático vieron su colapso. A principios del mes, el secretario de Defensa Robert McNamara renunció a su cargo en una conferencia de prensa y fue sustituido por Clark Clifford. El 31 de marzo, el presidente se dirigió a la nación para anunciar que no aceptaría la nominación de su partido para buscar la reelección. Tres años antes

---

<sup>378</sup> Gitlin, Todd. *Op. Cit.*

LBJ obtuvo una victoria absoluta<sup>379</sup>, ahora difícilmente podría contender por otro período.

#### 4.2 La batalla por Chicago y el ascenso de Nixon

Nite Owl -Pero el país se está desintegrando. ¿Qué le ha sucedido a Estados Unidos? ¿Qué sucedió con el sueño americano?

Comedian- Se volvió realidad... Lo estás viendo ahora

- Alan Moore-

Chicago es al 68 estadounidense, lo que Tlatelolco al mexicano. Es el clímax de las manifestaciones de ese año en ambos países. Si bien, la represión fue una constante en ambos casos, la brutalidad empleada para sofocar el movimiento estudiantil mexicano no tiene comparativo con los disturbios de la “Ciudad de los Vientos”. En ambos casos, provocó la radicalización de los movimientos sociales de la época.

La retórica pacifista en el Movimiento de Derechos Civiles y en el Movimiento Estudiantil fue sustituida a principios de 1968. A pesar de la presencia de los nacionalistas negros del Malcolm X o el *Black Panther Party*, los activistas afroamericanos eran en esencia pacifistas, ello cambió tras el asesinato de Luther King en abril a manos de un supremacista blanco. En el caso del movimiento antiguerra, el tránsito hacia la violencia ocurrió después de la represión en la Universidad de Columbia y, sobre todo, tras los enfrentamientos en Chicago.

---

<sup>383</sup> Anderson, Terry H. *Op. Cit.*



Después del asesinato del reverendo King, se cometieron numerosos motines en cien ciudades de la Unión Americana. Boston, Detroit, el Distrito de Harlem en Nueva York y principalmente Washington D.C. fueron asaltados por la frustración y la furia de los ciudadanos afroamericanos. Como consecuencia, se ordenó a la Guardia Nacional patrullar las calles con la finalidad de contener los disturbios. El saldo fue de 3 mil lesionados y 46 muertos<sup>380</sup>.

Las organizaciones estudiantiles, caracterizadas por la protesta pacífica, recurrieron a estrategias más radicales, destacó la toma de las instalaciones de educación superior, por ejemplo, la Universidad de Columbia, Nueva York. El 23 de abril aproximadamente 500 miembros del SDS y el *Student Afro-American Society*<sup>381</sup> tomaron las oficinas del rector y la administración universitaria, en respuesta a las políticas racistas sobre los dormitorios de la Universidad y el apoyo de la institución a la investigación militar<sup>382</sup>.

El 30 de abril mil policías armados con macanas ingresaron a los terrenos de la universidad para recuperar los edificios, una facción de los manifestantes se retiró pacíficamente mientras otra se enfrentó a las armadas. El saldo fue de 1000 lesionados y 700 arrestos<sup>383</sup>. Aunque la toma de la Universidad concluyó de forma violenta este método de lucha se replicó en años posteriores, Alan Brinkley afirma

---

<sup>380</sup> *Ibid.*

<sup>381</sup> *Ibid.*

<sup>382</sup> Stone, Oliver y Peter Kuznick. *La historia silenciada de Estados Unidos*, España, La Esfera de los Libros, 2015, pp. 526-527.

<sup>383</sup> Anderson, Terry H. *Op. Cit.*

que, prácticamente ninguna universidad importante se vio exentá de este tipo de protesta<sup>384</sup>.

Durante el verano del amor, en 1967, los *hippies* se caracterizaron por ser un grupo principalmente apolítico, con excepción de los *Diggers*. Los miembros de la contracultura estaban interesados en la transformación espiritual de Estados Unidos. Ello cambio a principios de 1968, en la celebración de año nuevo, un grupo de *hippies* formó el *Youth International Party (Yippie Party)*, encabezado por Abbot Howard "Abbie" Hoffman, y Jerry Rubin<sup>385</sup>.

Los *Yippies* retomaron el estilo de vida y la parafernalia de la contracultura, y la aderezaron con un difuso programa político afín a los planteamientos de la Nueva Izquierda. En 1970, Rubin escribió un pequeño manifiesto titulado, *Do It!*, en el cual aclaraba las intenciones de la organización. Al respecto escribió:

La liberación llegará cuando [...] hagamos lo que siempre soñamos hacer de pequeños. [...] La *Youth International Revolution* comenzará con el derrumbe en masa de la autoridad, el levantamiento masivo y la anarquía total en las instituciones de los países occidentales. Las tribus de melenudos, de negros (Sic.), de mujeres armadas, de trabajadores, de campesinos y de estudiantes tomaran el poder<sup>386</sup>.

Los *Yippies* glorificaban la libertad individual y celebraban la capacidad del individuo de seguir sus metas, emulando las bases de un anarquismo simplificado. A diferencia de los marxistas militantes de la década de 1930, la nueva izquierda estadounidense no exaltaba al obrero, buscaban el acercamiento de los diversos

---

<sup>384</sup> Brinkley, Alan. *Op. Cit.*, p. 688.

<sup>385</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, pp. 256-257

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 159.

sectores marginales. La crítica al capitalismo giraba en torno a bases sociales y culturales, entre otras cosas, la abolición de la propiedad privada<sup>387</sup>.

A finales de agosto se llevó a cabo la Convención del Partido Demócrata, en la cual el vicepresidente Hubert Humphrey fue nombrado candidato a la presidencia sobre el Senador McCarthy. Humphrey representaba la continuación de las políticas de Johnson en Vietnam, McCarthy proponía terminar la Guerra, lo cual provocó la simpatía y apoyo de un grupo de jóvenes antibelicistas, bautizados como “La Cruzada de los Niños”<sup>388</sup>. Previo a la convención, Robert Kennedy, fue asesinado el 6 de junio de ese año durante las elecciones primarias.

Mientras los políticos discutían la elección de su próximo candidato, a la ciudad llegaron miembros del *SDS*, el *Yippie Party* y el *Black Panther Party*. Ante la presencia de estas organizaciones y tomando en cuenta los disturbios raciales cometidos tras el asesinato de Martin Luther King, el alcalde Richard J. Daley movilizó a la policía para mantener la paz<sup>389</sup>.

Las tensiones entre los manifestantes y las fuerzas del orden fueron constantes. Los miembros del *SDS* planeaban irrumpir en la Convención para forzar una votación a favor del término de la guerra<sup>390</sup>, mientras los *Yippies* organizaban

---

<sup>387</sup> De los Ríos, Patricia. *Op. Cit.*, p. 23

<sup>388</sup> Morrison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg. *Op. Cit.*, p. 820.

<sup>389</sup> Strain, B. Christopher. *Op. Cit.*

<sup>390</sup> Gitlin, Todd. *Op. Cit.*

el *Festival of Life*. Este evento buscaba imitar el *Human Be-In* de 1967, entre las bandas invitadas estaba el grupo *MC5* (simpatizantes del *White Panther Party*)<sup>391</sup>.

Los *Yippies* buscaban replicar el *Be-In* del año anterior, sin embargo, provocaron la alerta entre las autoridades locales cuando Abbie Hoffman anunció que distribuirían LSD en el sistema de agua de la ciudad. Inmediatamente el alcalde ordenó una guardia de 24 horas para patrullar las reservas del sistema hidráulico<sup>392</sup>, aunque era una provocación, el mandatario no podía tomar a la ligera las declaraciones de Hoffman.

A pesar de no verter LSD en el sistema de agua, los *Yippies* lograron escandalizar a los ciudadanos conservadores de Chicago. Violaron los límites de la moral y el pudor público, entre otras cosas, promovían la desnudes, las prácticas sexuales y el consumo de estupefacientes en vías públicas<sup>393</sup>. Como una parodia a la Convención Demócrata, el *Youth International Party*, presentó a su candidato a la presidencia, un cerdo de nombre Pigasus.

El clímax de las tensiones entre *hippies*, manifestantes y las fuerzas del orden ocurrió entre el 28 y el 29 de agosto, en lo que se conoce como “la Batalla de la Avenida Michigan”. Mientras los demócratas discutían por la elección del candidato presidencial, en las calles de Chicago los manifestantes chocaron contra la policía loca. Fueron los últimos quienes perdieron el control de la situación y arremetieron

---

<sup>391</sup> Fundada por el manager de la banda John Sinclair, fue una organización de activistas blancos afines al *Black Panther Party* y sus tácticas de lucha.

<sup>392</sup> *Ibid.*

<sup>393</sup> *Ibid.*

contra los manifestantes y periodistas<sup>394</sup>. Motivo por el cual también se conoce este evento como “los disturbios de la policía”<sup>395</sup>.

Christopher B. Strain afirma que los manifestantes colisionaron con 11,900 policías, 7,500 militares, 7,500 miembros de la Guardia Nacional de Illinois y 1000 agentes del Servicio Secreto encubiertos durante cinco días<sup>396</sup>. Por su parte Todd Gitlin, menciona que 100 agentes del FBI colaboraron con empleados de Inteligencia Militar y las agencias de investigación locales, además, durante el choque había 1000 militares incluidos miembros de la 101<sup>o</sup> brigada Aerotransportada, equipados con lanzallamas, bazucas y bayonetas<sup>397</sup>.

El grupo *MC5*, originario de Detroit, se presentó en el Lincoln Park como parte del *Festival of Life* donde manifestaron, entre otras cosas, su postura sobre la Guerra de Vietnam<sup>398</sup>. En su álbum debut, de 1969, se incluyó la canción *Motor City Is Burning*<sup>399</sup> en la cual hicieron referencia al despliegue excesivo de efectivos policiales y militares para contener a los manifestantes.

Well, there were fire bombs bursting all around the people

Ya know there was soldiers standing everywhere

I said there was fire bombs bursting all around me, baby

Ya know there was National Guard everywhere<sup>400</sup>



<sup>394</sup> Morrison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg. *Op. Cit.*, p. 820.

<sup>395</sup> Stone, Oliver y Peter Kuznick, p. 529

<sup>396</sup> Strain, B. Christopher. *Op. Cit.*

<sup>397</sup> Gitlin, Todd. *Op. Cit.*

<sup>398</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, p. 286.

<sup>399</sup> Smith, Al. “Motor City Is Burning” en *MC5, Kick Out the Jams*, Elektra Records, 1969.

<sup>400</sup> *Ibid.*

Mientras algunos manifestantes fueron abatidos por la policía, los que seguían en pie se dirigían a las cámaras con las siguientes palabras: *the whole world is watching*<sup>401</sup>. Efectivamente, las imágenes fueron replicadas en diferentes medios por todo el país. La represión de Chicago produjo dos reacciones diametralmente opuestas entre la población, por un lado muestras de rechazo y, por el otro, apoyo incondicional a las fuerzas del orden.

En 1969, el grupo *The Chicago Transit Authority*, posteriormente *Chicago*, lanzó la canción *Someday (August 29, 1968)*<sup>402</sup>, como prologo a esta se escucha a los manifestantes de 1968 entonar *The Whole World is Watching*. Con ello la banda adentra al escucha al sentido de la composición. En términos generales James Pankow y Robert Lamm recuerdan el enfrentamiento entre manifestantes y policías.

La canción habla de la violencia empleada por las fuerzas del orden para sofocar las protestas. El verso, *Feel the wind of something hard/ Come whistling past your ear*<sup>403</sup>, recuerda el uso de macanas contra los manifestantes, las cuales en el mejor de los casos dejaba aturcido a quien recibía el impacto, provocando su desorientación, en el peor un golpe con este objeto, como sabemos, puede producir lesiones graves.

---

<sup>401</sup> "Aftermath of 'the whole world is watching': The Chicago 8 Trial" en <https://www.archives.gov/education/lessons/watching.html>, 6 de Agosto de 2020.

<sup>402</sup> James Pankow y Robert Lamm. "Someday (August 29, 1968)" en Chicago Transit Authority, *Chicago Transit Authority*, Columbia Records, 1969.

<sup>403</sup> *Ibid.*

Run, you better, run you know  
The End is getting near  
Feel the wind of something hard  
Come whistling past your ear  
As they try to get you  
Where it will upset you  
Down  
Now you know what I mean<sup>404</sup>

A la represión policial en agosto, siguió el “Juicio de los 8”. En principio la Comisión Nacional sobre las Causas y Prevención de la Violencia declaró que los disturbios fueron provocados por el exceso de fuerza policial. El alcalde Daley opinaba lo contrario, por esta razón solicitó se investigará a líderes de las organizaciones presentes en Chicago durante la contienda.

El juicio contra los “culpables” de incitar al desorden se llevó a cabo en septiembre de 1969. Entre los acusados estaba David Dellinger, Rennie Davis, Tom Hayden, Abbie Hoffman, Jerry Rubin, Lee Weiner, John Froines y Bobby Seale. Los cargos imputados a los 8 activistas fueron :

- A) Uso de vuelos comerciales para promover y organizar disturbios, en violación de la Sección 2101, Título 18 del Código de Estados Unidos.
- B) Enseñar el uso y fabricación de aparatos explosivos con la finalidad de ser empleados durante los disturbios, en violación de la Sección 231 (a)(1), Título 18 del Código de Estados Unidos.

---

<sup>404</sup> *Ibid.*

C) Obstrucción, impedimento e interferencia del cuerpo de Bomberos y Oficiales al realizar sus labores. En violación de la Sección 231 (a)(3), Título 18 del Código de Estados Unidos<sup>405</sup>.

Después de un juicio lleno de polémica, donde se presentaron figuras como Arlo Guthrie, Country Joe y Phil Ochs, los ocho acusados fueron condenados por el juez Hoffman a pagar una multa de 5 mil dólares y cumplir cinco años de cárcel. El abogado defensor fue sentenciado a cuatro años y trece días de cárcel por agresiones al tribunal<sup>406</sup>.

El presidente ordenó a la CIA investigar las conexiones internacionales del movimiento por la paz, estaba convencido de que fuerzas extranjeras lo financiaban para desacreditar a Estado Unidos, Nixon hizo lo mismo años más tarde. El reporte demostró lo contrario, Johnson seguro de sus sospechas increpó al director de la agencia, Richard Helms. Furioso reclamó: “No logro entender cómo no ha descubierto usted nada sobre ese dinero extranjero”<sup>407</sup>.

Ello dejó claro el desmoronamiento del *American Dream*, la proliferación de la contracultura, el movimiento antiguerra y demás organizaciones provenía de la desilusión de los estadounidenses, principalmente jóvenes. Para ellos el relato heroico de la guerra y la nación se veían rebasados por los contraste sociales y la falsa esperanza de un victoria rápida sobre Vietnam del Norte y el FLN.

---

<sup>405</sup> “United States of America vs Davis T. Dellinger, Rennard C. Davis, Thomas E. Hayden, Abbott H. Hoffman, Jerry C. Rubin, Lee Weiner, John R. Froines and Bobby G. Sale, No. 69CR180” en <https://www.archives.gov/files/education/lessons/images/rg21-watching.pdf>, p. 3

<sup>406</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, p. 280.

<sup>407</sup> Engelhardt, Tom. *Op. Cit.*, p. 307.



Mientras el país se desangraba, Johnson buscó negociar la paz con Vietnam de Norte. Por lo tanto, solicitó la presencia de los líderes de Hanói, Saigón y el FLN para iniciar las pláticas de paz. Estas fueron saboteadas por Richard M. Nixon, entonces candidato republicano. Nixon convenció al presidente sur vietnamita Nguyen Van Thieu de faltar a la reunión. Le prometió que juntos conseguirían mejores condiciones en caso de ganar la presidencia ese año<sup>408</sup>.

Aunque Johnson sabía de la conspiración de Nixon para entorpecer las negociaciones de Paz, no reveló esta información al público, ello probablemente pudo arruinar la carrera política del futuro presidente. Esta decisión provocó la dilatación de la guerra hasta 1975 a costa de miles de vidas estadounidenses y principalmente vietnamitas<sup>409</sup>.

Nixon aprovechó la coyuntura de ese año y dirigió su campaña a los racistas sureños resentidos por los avances del movimiento de Derechos Civiles, y a los ciudadanos preocupados por el debilitamiento de la ley y el orden<sup>410</sup>. Explotó la polarización del país y utilizó las preocupaciones de la “mayoría silenciosa” en su favor. Dirigió su campaña hacia quienes veían con recelo el crecimiento de los militantes afroamericanos y los radicales de izquierda en contra de la guerra<sup>411</sup>. En Enero de 1969 tomó protesta como el trigésimo séptimo presidente de los Estados Unidos.

---

<sup>408</sup>Fontana, Josep. *Op. Cit.*, p. 356

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>411</sup> Hodgson, Godfrey. *Op. Cit.*, p. 423.

### 4.3 La desintegración del movimiento antiguerra

Antes de 1968 existían grupos radicales como el *Black Panther Party* o los anarquistas *Up Against the Wall Motherfuckers*, antecedente de las organizaciones clandestinas derivadas de la represión de Chicago en 1968 y la desintegración del SDS en 1969<sup>412</sup>. La *Students for a Democratic Society* fue la principal organización estudiantil hasta los disturbios de la Convención del Partido Demócrata. Un año después se subdividió en diferentes grupos, la *Youth Movement I* o simplemente *Weathermen*, fue uno de ellos<sup>413</sup>.

De corte marxista-leninista, los miembros de esta organización se presentaron como los representantes de la revolución en Estados Unidos. Los *Weathermen* retomaron la canción *Subterranean Homesick Blues*<sup>414</sup> para nombrar la organización. La canción contiene el siguiente verso, *You don't need a weatherman/ To know which way the wind blows*. La intención de la frase es clara, para Dylan no era necesario un experto para darse cuenta, en 1965, de que las cosas terminarían en caos, como sucedió en 1968.

En el archivo del FBI, se encuentra un reporte de 6 partes sobre este grupo. En el documento la agencia los reconocía como una organización revolucionaria de corte marxista-leninista y presentaba las hipotéticas conexiones internacionales de estos jóvenes. Entre otras, destacan las influencias de Vietnam del Norte, el Frente de Liberación Nacional y Cuba. El reporte también menciona la disolución del SDS

---

<sup>412</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, p. 228.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>414</sup> Dylan, Bob. "Subterranean Homesick Blues" en Bob Dylan, *Bringing It All Back Home*, Columbia Records, 1965.

en 1969 y la previa radicalización de algunos de sus miembros, en este caso los *Weathermen*, supuestamente establecieron relaciones con Hanói y la Habana desde 1967<sup>415</sup>.

Según este reporte el objetivo de la organización era llevar la revolución a Estados Unidos. En este sentido, describe el contacto directo con el Partido Comunista Estadounidense y con el Centro Mundial de la Revolución (Cuba), a donde el FBI consideraba se habían dirigido estos jóvenes para entrenarse en tácticas guerrilleras. Eran el ejemplo de una organización estadounidense que había adoptado una ideología extranjera<sup>416</sup>.

Los miembros del movimiento estudiantil se asimilaban como parte de la revolución internacional, veían a los guerrilleros del tercer mundo y a los afroamericanos como sus aliados. Para Todd Gitlin las facciones de la nueva izquierda contaban con aliados imaginarios e inexistentes, por ejemplo los *Black Panthers* o los lejanos chinos y vietnamitas<sup>417</sup>.

Los *Weatherman* se consideraban herederos de las guerrillas del tercer mundo, desde la perspectiva de sus miembros eran una columna más del movimiento revolucionario internacional, ubicada estratégicamente en el corazón

---

<sup>415</sup> "Weatherman Underground Summary, Date 8/20/76: Part 1". en <https://vault.fbi.gov/Weather%20Underground%20%28Weathermen%29/Weather%20Underground%20%28Weathermen%29%20Part%201%20of%206/view>, 15 de Septiembre de 2020, p. 26.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>417</sup> Gitlin, Todd. *Op. Cit.*

del “monstruo con tentáculos en todo el mundo”<sup>418</sup>. Su misión era ayudar a la revolución a derrocar al Imperio. Tras su formación declararon:

Somos los hijos del enemigo [...] Vamos a borrar del mapa al Estado Imperialista y todo vestigio de conciencia patrioterica en el pueblo blanco [...] Tenemos que forzar la desintegración de la sociedad, creando un estratégico caos armado donde ahora existe un tipo de vida cerdo [...] No nos escondemos, sino que somos invisibles<sup>419</sup>.

Aunque compartían algunos puntos con el extinto SDS, las tácticas de los grupos clandestinos, eran equiparables a prácticas terroristas. Los *Weathermen* plantaron bombas en sitios estratégicos, como oficinas de gobierno, comisarias o bases militares, además cometieron asaltos en diversos bancos. Para ello se organizaron en pequeñas células.

La aparición de los grupos subterráneos en Estados Unidos después de 1968, responde a un cambio en las ideologías de ciertas facciones del movimiento estudiantil. Para algunos activistas los métodos pacifistas demostraron ser ineficientes, por tal motivo, era necesario recurrir a la violencia para lograr sus objetivos. En 1969 Bernardine Dohrn, miembro de la organización, declaró: “No hay forma de comprometerse a la antiviolenencia, viviendo en la sociedad más violenta que la historia ha creado. De ninguna manera estoy a favor de la no violencia”<sup>420</sup>.

Antes de convertirse en un grupo clandestino los *Weathermen* convocaron a una manifestación no pacífica en Chicago (*pig city*) llamada *Days of Rage*<sup>421</sup>. aparecieron alrededor de 300 jóvenes armados con tubos y cadenas, algunos

---

<sup>418</sup> Engelhardt, Tom. *Op. Cit.*, p. 307.

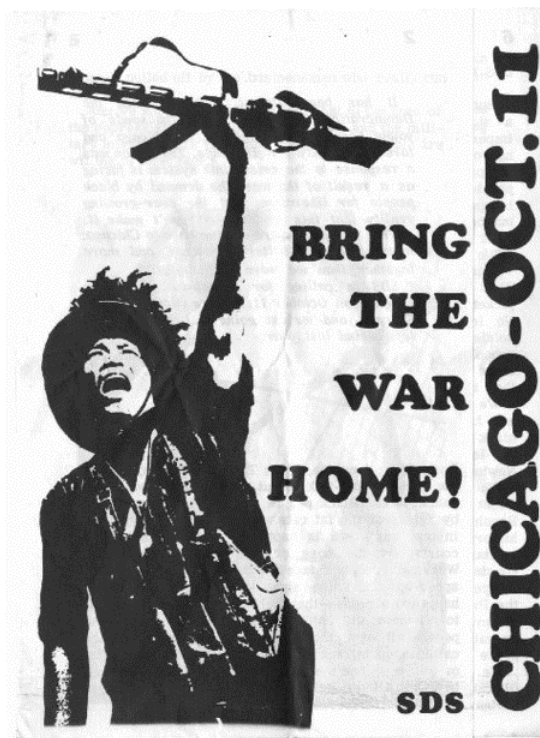
<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>420</sup> Green, Sam y Bill Siegel (directores). *The Weather Underground*, en <https://www.youtube.com/watch?v=amRTeL3oQ5A&list=WL&index=11&t=1935s>, 28 de enero de 2021.

<sup>421</sup> El grupo lanzó la convocatoria aun como parte del SDS a pesar de la desintegración del grupo ese año.

portaban cascos de fútbol americano. La cantidad fue minúscula en comparación con los asistentes a la Marcha sobre el Pentágono, pero a diferencia de la ésta, los manifestantes iban predispuestos a la violencia y a enfrentar a las fuerzas del orden. Al grito de “*Revolution’s begun! Off the Pigs! Pick up the gun!*” Destrozaron vidrios, agredieron a los transeúntes y sobre todo se enfrentaron con la policía.

El saldo de los *Days of Rage* (8 al 11 de octubre de 1969) fue de 50 heridos, más de 100 arrestos, numerosos edificios y negocios destrozados y sobre todo la pérdida de credibilidad del grupo por parte del ala mayoritaria y pacifista del movimiento anti guerra, que tildo a los *weatherman* de kamikazes<sup>422</sup>. El siguiente cartel con el slogan *Bring the War at Home!* Se utilizó para convocar a los disturbios, y refleja la intención de este grupo de convertirse en una facción más de la guerra contra el imperialismo<sup>423</sup>.



<sup>422</sup> Anderson, Terry A. *Op. Cit.*

<sup>423</sup> Imagen recuperada de <https://images.app.goo.gl/cX4WxoRGYz12Pupt7>, 29 de enero de 2021.

Entre 1969 y 1970, se adjudicaron a los grupos clandestinos aproximadamente 200 atentados, entre explosiones y amenazas de bomba, dentro de los ataques exitosos se encuentran el Pentágono y el Capitolio<sup>424</sup>. Aunque se tiene conocimiento de numerosas explosiones, no se puede hablar de víctimas mortales derivadas de las acciones de estos grupos, con excepción de algunas bajas dentro de la organización derivadas de un mal manejo del material explosivo.

David Gilbert declaró para el documental *The Weather Underground* de 2002:

Estoy en la prisión Comstock cumpliendo una cadena perpetua. En cuanto a los errores que cometimos estoy dispuesto a aceptar responsabilidad, pagar el precio. No me he quejado demasiado de mi situación personal. Pero ¿Estaba Luchando por una causa justa? ¿Fue esa la motivación? ¿Había una necesidad de hacer algo sobre lo que sucedía? Sí, la había<sup>425</sup>.

A partir de 1971 cambiaron su nombre por *Weather Underground*, bajo este fueron fichados en los documentos del FBI. Esta nueva denominación nos permite adentrarnos en su naturaleza subterránea, no se refiere únicamente a la clandestinidad de las operaciones que llevaron acabo, también refleja la vida de sus integrantes, la mayoría vivió en el anonimato durante varios años, incluso aquellos arrestados por el FBI.

A demás del uso de la violencia como medio de lucha, la principal diferencia entre el SDS y el *Weather Underground* era ideológico, mientras los primeros se adhirieron casi exclusivamente a los preceptos de la Nueva Izquierda, los segundos adoptaron algunos principios del marxismo-leninismo y el maoísmo, ambas ideas fueron exportadas del movimiento estudiantil francés, según explica Todd Gitlin: A

---

<sup>424</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, p. 300.

<sup>425</sup> Green, Sam y Bill Siegel. *Op. Cit.*

principios de 1967 una pequeña facción de Nueva York importó el marxismo francés.<sup>426</sup>

La adopción de leninismo al interior de SDS que dio origen a los grupos clandestinos surgió de la preocupación de algunos miembros para justificar su pertenencia a la revolución, tomando en cuenta que la mayoría provenía de hogares privilegiados. La respuesta la encontraron en esta ala del marxismo al proclamarse la vanguardia de la revolución internacional<sup>427</sup>.

La desintegración del movimiento estudiantil, no fue fruto, únicamente, de la progresiva radicalización de sus miembros, en algunos casos se trató de lo limitado de la vida universitaria. En promedio, un estudiante pasaba entre 4 y 5 años en la Universidad, sin contar a quienes fueron expulsados o abandonaron los estudios. Para muchos graduados, ex militantes del SDS, la cuestión era cómo continuarían con un movimiento relevante fuera del campus<sup>428</sup>.

En 1968 se creó el *Movement for a Democratic Society (MDS)*, como consecuencia de la salida de muchos de sus militantes del SDS de las universidades, la intención era mantener contacto con el movimiento. La formación de este grupo se planteó desde 1966 y se dio a conocer hasta septiembre de 1968.

---

<sup>426</sup> Gitlin, Todd. *Op. Cit.*

<sup>427</sup> *Ibid.*

<sup>428</sup> "Movement for a Democratic Society- Post-Graduate Guerrilla" en <https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/CIA-RDP88-01315R000300550048-0.pdf>, 17 de septiembre de 2020.

Los fundadores de la organización se definieron como “la principal organización de la nueva izquierda fuera del campus”<sup>429</sup>.

Su objetivo principal era promover un cambio radical en la sociedad estadounidense<sup>430</sup>. A diferencia de los grupos clandestinos, los métodos del MDS giraban en torno al pacifismo, siguieron la línea imperante del SDS hasta su desintegración. Estaba compuesta por diferentes agrupaciones, por ejemplo: *Teachers for a Democratic Society, Urban Underground, Queens MDS, etc.*<sup>431</sup>

Desafortunadamente la documentación sobre esta organización de egresados es escasa, apenas una página de diario en el archivo de la CIA. Ello limita, pero no impide, el contraste con los *Weathermen*. Los métodos de lucha de ambas difieren, mientras los miembros de MDS optaron por la línea pacifista dominante hasta el momento, los grupos clandestinos adoptaron tácticas violentas para lograr sus objetivos.

Dentro del *Rock*, se dio un fenómeno similar, después de 1968 surgieron estilos ajenos al optimismo infantil de la contracultura. La psicodelia, aunque no desapareció, vivió el nacimiento de estilos musicalmente más agresivos antecedentes del *Punk* y el *Heavy Metal* de la década de 1970. Para muchos grupos la música del verano del amor no respondía a la realidad posterior a la ofensiva del *Tet* y la represión de 1968.

---

<sup>429</sup> *Ibid.*

<sup>430</sup> *Ibid.*

<sup>431</sup> *Ibid.*



#### 4.4 ¡Las flores se han marchitado! Una nueva generación de músicos emerge

Los últimos años de la década de 1960 representaron un retorno a la sobriedad musical para muchos grupos. La psicodelia, aunque continuó por algunos años más, fue perdiendo terreno entre algunos de sus representantes. Era un estilo acorde al idealismo del verano del amor, esta fantasía no podía subsistir después de las represión de 1968. David Fricke, escritor de *Rock* lo describe en los siguientes términos:

No podía perdurar una utopía como la de 1967, no estaba universalmente aceptada. Era un segmento de la sociedad e incluso una parte de una generación. Se olvida que no todos corrían con cabello largo y cuentas<sup>432</sup>.

Un ejemplo de lo anterior es el disco de 1968, *The Beatles*, popularmente conocido como *the White Album*. En éste, la banda se deslindó del sonido psicodélico de sus trabajos previos, se mantienen algunos elementos experimentales como en *Revolution Nº 9*, pero en general se trata de una obra más sobria en comparación, por ejemplo, con *Magical Mystery Tour* de 1967.

Otro ejemplo es la banda californiana *The Doors*, en 1969, abandonó sus raíces psicodélicas y las sustituyó por un sonido cercano al *blues*. Jim Morrison, vocalista, declaró: “El Rock ha muerto”, en referencia a la decadencia creativa del género a finales de la década. En una entrevista para la revista *Rolling Stones*, el periodista Jerry Hopkins preguntó al músico si realmente creía que el *Rock and Roll* había muerto, a lo que Morrison contestó:

El deslumbramiento inicial se ha terminado. Lo que ellos llaman rock, lo que solían llamar Rock and Roll – ha entrado en decadencia. Y entonces hubo un rock revivido por los ingleses. Eso fue demasiado lejos. [...] Entonces llegó la autoconciencia, que

---

<sup>432</sup> “My Generation” en William Naylor (Creador). *Op. Cit.*

pienso es la muerte de cualquier movimiento. Se volvió autoconsciente, intrincado y algo incestuoso. La energía se había terminado. Ya no había una creencia.

Creo que para que cualquier generación se asevere a si misma como una entidad humana despierta, tiene que romper con el pasado, así que obviamente los chicos que vienen en seguida no van a tener mucho en común con lo que sentimos. Ellos van a crear su propio sonido<sup>433</sup>.

A pesar de la progresiva pérdida del idealismo, en agosto de 1969 se llevó a cabo el festival de Woodstock, en una granja del condado de Sullivan, Nueva York. Con un costo total de 2 millones de dólares, el evento congregó a medio millón de personas en lo que fue, el más grande evento de *Rock* de la década y el prototipo para miles de festivales en años posteriores. El señor Sidney Westerfield, habitante del condado, en su entrevista para el documental del evento recordó:

Esperábamos 50 mil por día, pero vinieron un millón de jóvenes. Se portaron sensacional, muy respetuosos [...] Nadie puede quejarse de ellos. Fue algo muy grande<sup>434</sup>.

Durante cuatro días, del 15 al 18 de agosto, miles de jóvenes se reunieron para vivir según los principios del movimiento *hippie* y disfrutar de la presentación de grupos como *The Who*, *Jefferson Airplane*, Janis Joplin, *Ten Years After* y Jimi Hendrix. Originalmente, la entrada al evento costaba 6 dólares por día, pero durante la primera jornada se anunció que el evento sería gratuito, debido a la violación del cercado por parte de jóvenes ansiosos de ingresar al concierto.

En evento se hicieron numerosas menciones y protestas contra la Guerra, destaca la reinterpretación del Himno Nacional estadounidense por parte de Jimi Hendrix. El guitarrista agregó un fragmento de la Sonata para Piano nº 2 en Si Bemol

---

<sup>433</sup> Hopkins, Jerry. *El rey lagarto, lo esencial de Jim Morrison*, México, Editorial Tomo, 2007, p. 269.

<sup>434</sup> Wadleigh, Michael (Director). *Woodstock 3 días de paz y musica, ¡La versión del director!*, Warner Bros., 1998.

Menor de Chopin a la composición original, otorgando con ello un nuevo sentido a la pieza. Entre grabaciones de disparos, bombas, aviones y demás referencias bélicas, Hendrix hizo una alegoría de un país que se desangra por la Guerra de Vietnam y la descomposición social<sup>435</sup>.

Independientemente del mito, Woodstock representó la última expresión utópica de cambio, dentro del contexto de la rebelión, miles de jóvenes se reunieron en una granja de Nueva York en torno a la música, pues encarnaba el optimismo y los valores y la identidad de una generación<sup>436</sup>. Así lo explicó Michael Lang (miembro del equipo organizador) al director de la película:

(La música) Siempre ha sido un medio de comunicación. Ahora las letras y el estilo tienen un significado social [...]

Tratan de lo que esta pasando ahora. Si escucha las letras, se dará cuenta de lo que esta pasando con la sociedad<sup>437</sup>.

Meses mas tarde se realizó la contraparte del Woodstock, organizado por los *Rolling Stones*, *Altamont Speedway Free Festival*, es el ejemplo de todo lo que podría salir mal en un evento masivo. Una de las peores ideas de la organización fue contratar a la pandilla de motociclistas *The Hells Angels Motorcycle Club*, como responsables de la seguridad. Fueron los principales incitadores del caos durante el festival y responsables del asesinato de un joven afroamericano. Al finalizar el primer episodio de la serie documental *7 Ages of rock*, uno de los invitados explica:

Fue estúpido poner a los Hells Angels a cargo de la seguridad. Sé por que lo hicieron, habían dado un concierto en Hyde Park (Londres) y contrataron a los

---

<sup>435</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, p. 311.

<sup>436</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, p. 309.

<sup>437</sup> Wadleigh, Michael (Director). *Op. Cit.*

dóciles Hells Angels ingleses. No eran adorables, pero eran inofensivos. Los de Los Ángeles eran unos psicópatas.

El festival de Altamont se presentó como el final del sueño pacifista de los sesenta. Yves Delmas y Charles Gancel lo equiparan al accidente aéreo donde perdieron la vida Buddy Holly y Ritchie Valens<sup>438</sup>. Paradójicamente, la violencia de este evento cierra una década plagada de consignas pacifistas, por otro lado, las drogas revelaron parte de su naturaleza tras la muerte de algunas figuras de la década. Ambos ingredientes, violencia y drogas, derrumbaron a la generación de las flores.

Al finalizar la década, el *Rock* se vio marcado por la tragedia, no sólo por el caos en Altamont, la muerte de figuras como Janis Joplin, Jimi Hendrix, Brian Jones y Jim Morrison a causa del abuso de sustancias, y la separación de *The Beatles*, dejaba claro que el sueño lisérgico de los sesenta había llegado a su final. Por otro lado, la guerra seguía en marcha, el movimiento estudiantil se desmoronaba desde dentro y muchos *hippies* se retiraron a la vida rural desilusionados de San Francisco.

En 1970 comenzó la lucha contra las drogas al promulgarse el Acta de control de Sustancias<sup>439</sup>. Ésta fue una medida para minimizar el número de adictos en las calles, éste se convirtió rápidamente en un problema de salud y seguridad pública. Estas medidas, además, jugaron un papel político importante para controlar a los grupos subversivos, John Erlichman, colaborador del presidente Nixon, explicó:

Los dos principales enemigos del presidente eran, la izquierda contra la guerra y los negros (Sic.) No se podía declarar ilegales a ninguno de estos dos grupos, pero consiguiendo que el público asociase a los hippies con la marihuana y a los negros

---

<sup>438</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, p. 317.

<sup>439</sup> Fontana, Josep. *Op. Cit.*, p., 389.

con la heroína, y criminalizando duramente las dos, podíamos perturbar estas comunidades. Podíamos arrestar a sus líderes, asaltar sus casas, interrumpir sus reuniones y difamarlos noche tras noche en los noticieros. ¿Sabíamos que estábamos mintiendo acerca de las drogas? Por supuesto que lo sabíamos<sup>440</sup>.

El paso de una década a otra dejó claro que las flores, el incienso y las armonías dulces no eran suficientes<sup>441</sup>. Dentro del *Rock* se dio un fenómeno similar a la desintegración del movimiento estudiantil estadounidense, mientras algunas bandas continuaron con el espíritu optimista de la contracultura, otras se alejaron de éste. Como resultado surgió el *Heavy Metal* entre 1969 y 1970.

Es importante recordar que no todos los grupos de *Rock* los sesenta eran *hippies*, algunos, incluso trataron de desprenderse de esa etiqueta. Para Frank Zappa, este movimiento promovía la desmovilización, eran un montón de chicos conformistas que iban a San Francisco a drogarse y cuando el dinero terminaba retornaban al calor del hogar materno<sup>442</sup>. El vocalista Roger Daltrey *The Who*, en entrevista para el programa *7 ages of rock*, explicó las diferencias entre la banda y la escena *hippie* durante su presentación en el *Monterrey Pop Festival*:

No entendíamos toda esa paz y ese amor. Era pura basura, pero las chicas eran lindas. Había mucha música sobre la paz y el amor. The mamas and the papas y cosas por el estilo. Había músicos de blues como Otis y Janis. Pero llegó *The Who*, y parecíamos extraterrestres. La música era muy distinta y se tocaba con la agresión de la guerra<sup>443</sup>.

El *Heavy Metal* es un derivado directo del *Psychedelic Rock*, bandas como *The Cream*, *The Jimi Hendrix Experience*, *MC5* o *The Stooges* sentaron las bases

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>441</sup> Assante, Ernesto. *Leyendas del Rock, artistas, instrumentos, mitos e historias de 50 años de música*. México, Numen, 2013, p., 35.

<sup>442</sup> De La Fuente, Manuel. "Frank Zappa: cultura rock y compromiso político" en <https://www.efeeme.com/frank-zappa-cultura-rock-y-compromiso-politico/>, 20 de septiembre de 2020.

<sup>443</sup> "My Generation" en William Naylor (Creador). *Op. Cit.*

para la nueva generación de músicos. Incluso, *The Beatles* experimentaron con un sonido más agresivo en la canción *Helter Skelter*<sup>444</sup>, sin embargo, el crédito como la primer banda de *Heavy Metal* lo tiene *Black Sabbath*, originarios de Birmingham, Inglaterra.

Como otras bandas británicas de los sesenta y setenta, los miembros de *Black Sabbath* eran hijos de la clase obrera, crecieron en casas destruidas por la guerra cerca de las plantas fundidoras de metal de su ciudad. Esta es una de las principales razones por las que no se identificarán con el movimiento *Hippie*, principalmente integrado por jóvenes de clase media.

A diferencia de los *hippies*, los integrantes de *Black Sabbath* no hicieron alegorías al amor y la paz, influenciando por el cine de terror, las letras de este grupo se oponían al espíritu idealista de los sesenta. A diferencia de *The Mamas and the Papas*, la inspiración para su música provenía del cine de horror y la realidad percibida por los músicos. El bajista Geezer Butler afirma que mientras las bandas de la época hablaban de amor o desamor él “buscaba un punto de vista significativo, realista y de la clase obrera en las canciones”<sup>445</sup>.

Para ejemplificar este cambio discursivo, a continuación se presentarán dos ejemplos, *Good Vibrations*<sup>446</sup>, de la banda californiana *The Beach Boys* y *Hand of Doom*<sup>447</sup>, de *Black Sabbath*. La primera encaja en el modelo psicodélico, contiene

---

<sup>444</sup> Lennon-McCartney. “Helter Skelter” en The Beatles, *The Beatles (The White Album)*, Apple Records, 1968.

<sup>445</sup> Sweeney, Joe. “Black Sabbath's Paranoid at 50: potent anthems of working-class strife” en <https://www.theguardian.com/music/2020/sep/16/black-sabbath-paranoid-at-50-potent-anthems-of-working-class-strife>, 18 de septiembre de 2020.

<sup>446</sup> Wilson, Brian y Mike Love. “Good Vibrations” en The Beach Boys, *Smiley Smile*, Brother Records, 1967.

<sup>447</sup> Black Sabbath. “Hand of Doom” en Black Sabbath, *Paranoid*, Vertigo Records, 1970.

un ritmo y atmósfera alegre, mientras la segunda sumerge al escucha en un ambiente pesimista. Ello se percibe en la composición de ambas canciones, mientras la primera prioriza el sintetizador, la segunda da mayor protagonismo al bajo.

Líricamente, *Good Vibrations* se puede interpretar como una sencilla canción de amor, es un hombre hablando de las características físicas de una mujer, todo en el ánimo del verano californiano. El coro por otro lado evoca la jerga de los consumidores de ácido, *I'm pickin' up good Vibrations/ She's giving me excitations*<sup>448</sup>. Este tipo de expresiones eran comunes en las canciones inspiradas en el LSD y hacen referencia a los estados alterados de conciencia producidos por las drogas.

I love the colorful clothes she wears

And the way the sunlight plays upon  
her hair

I hear the sound of a gentle word

On the wind that lifts her perfume  
through the air

[...]

Close my eyes, she's somehow  
closer now

Softly smile, I know she must be kind

When I look in her eyes

She goes with me to a blossom world<sup>449</sup>



---

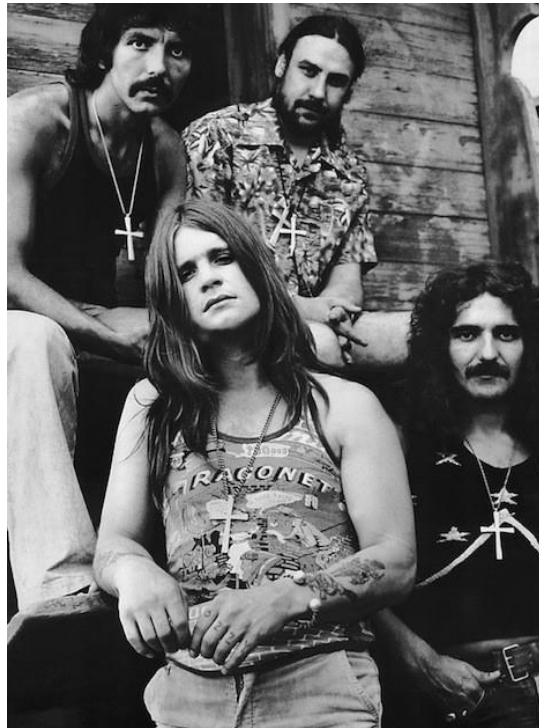
<sup>448</sup> Wilson, Brian y Mike Love. *Op. Cit.*

<sup>449</sup> *Ibid.*

*Hand of Doom*, toca un tema complicado, habla sobre el abuso de drogas entre los soldados estadounidenses para evadir el Estrés pos Traumático<sup>450</sup>. A diferencia del ejemplo anterior, donde el consumo de drogas psicodélicas se expresa mediante metáforas poco elaboradas, esta canción aborda el problema de forma directa: *You push the needle in / [...] So drop the acid pill*<sup>451</sup>. Se relacionan las adicciones entre los soldados con la desilusión y la experiencia negativa de la guerra.

Your mind is full of pleasure  
Your body's looking ill  
To you it's shallow leisure  
So drop the acid pill,  
[...]  
Now you know the scene  
Your skin starts turning green  
Your eyes no longer seeing  
Life's reality

Push the needle in,  
Face death's sickly grin  
Holes are in your skin,  
Caused by deadly pin<sup>452</sup>



El mensaje de las canciones contrasta entre sí, mientras una apareció como un tema alegre influenciado por el LSD, la segunda abandonó el optimismo *hippie* y

---

<sup>450</sup> Sweeney, Joe. *Op. Cit.*

<sup>451</sup> Black Sabbath. *Op. Cit.*

<sup>452</sup> *Ibid.*



retrató de forma cruda un problema que afectaba a los soldados. Éste era producto de la vida en el frente y se nutría además de las atrocidades presenciadas por los jóvenes, principalmente de clase media y baja en Vietnam.

El origen de clase obrera del grupo no se reflejó únicamente en las canciones. La base rítmica de la música de *Black Sabbath* retrató su entorno natal. Al crecer cerca de las fábricas metalúrgicas, el golpe de las máquinas se aprecia en la batería de la banda. Bill War explicó que su inspiración provino del sonido del golpeteo de las prensas, el cual en palabras del músico, “le ponía ritmo al sellado”<sup>453</sup>.

A diferencia de los grupos psicodélicos de mediados de los sesenta, el *Heavy Metal* transgredía los límites del volumen, difícilmente podríamos entender este género sin ese elemento clave. Claude Chastagner explica en su libro *De la Cultura Rock*: “La agresión, incluso la de los tímpanos, es uno de los ingredientes de la revuelta. El volumen es una forma de apropiarse del espacio, se trata de tomar sin pedir permiso, de imponerse”<sup>454</sup>.

El segundo elemento clave de este género es el fraseo de la guitarra o *riff*, consiste en una secuencia breve de notas característica de cada canción, por ejemplo, la introducción de *Paranoid*<sup>455</sup>. Malcome Dome, escritor de *Rock*, en entrevista para *7 ages of rock* lo describe como la esencia del *Heavy Metal*: “el

---

<sup>453</sup> “Never say die” en William Naylor (Creador), *Seven Ages of Rock*, Reino Unido, British Broadcasting Corporation, 2007.

<sup>454</sup> Chastagner, Claude. *Op. Cit.*, p. 79.

<sup>455</sup> Black Sabbath. “Paranoid” en Black Sabbath, *Paranoid*, Vertigo Records, 1970.

fraseo representa la energía y la agresión. Representa la fuerza y te hace ingresar a una canción de *Metal*<sup>456</sup>.

Aunque en términos estrictos el *Heavy Metal* era un producto inglés (*Black Sabbath, Deep Purple o Led Zeppelin*, provenían de la Isla Británica) fue en Estados Unidos donde encontró un terreno fértil para desarrollarse<sup>457</sup>. Ello se debe, en parte, a la pérdida del optimismo de los sesenta al finalizar la década y también por el paso de una generación a otra. Como mencionó Jim Morrison, la nueva generación respondía a narraciones diferentes a la de la generación Woodstock.

En el penúltimo apartado se abordarán ejemplos líricos post Tet, es decir canciones compuestas o lanzadas después de la ofensiva, y que reflejan el estado de ánimo de la población ante la escalada de violencia en Vietnam. Veremos un contraste entre músicos fieles al optimismo de la contracultura y quienes expresaron su repudio y frustración ante el avance de una guerra sin sentido.

#### 4.5 *El Soundtrack de la Guerra después de 1968*

A diferencia de los ejemplos del capítulo anterior, en este apartado no se utilizará ninguna canción de *Folk* y la música ya no contarán con el uso de la ironía o el humor en sus composiciones. Con excepción de uno de los casos de estudio, todas presentan un ataque directo a las políticas militares de Estados Unidos en Vietnam incluso abandonan el espíritu optimista de capítulo anterior.

---

<sup>456</sup> "Never say die" en William Naylor (Creador), *Op. Cit.*

<sup>457</sup> Assante, Ernesto. *Op. Cit.*, p. 36.

La música antibélica también cobró relevancia entre las tropas, gracias al sistema de rotación, muchos jóvenes llevaban noticias de casa, principalmente respecto al movimiento contra la guerra, y música. En algunos casos, las canciones de protesta ayudaron a los soldados a generar conciencia sobre su estadía en Vietnam, Peter Berres, lo explicó en su artículo "In '68, music carried "citizen soldiers" through morass": "Cada canción [...] nos impulsó a cuestionar las creencias que sustentaban la guerra y comprender la otra realidad de Vietnam"<sup>458</sup>.

Para muchos soldados la música cobró un sentido trascendente, ya no era un medio de distracción o diversión en los tiempos de ocio, adoptó la imagen de todo lo que estaba mal en la guerra<sup>459</sup>. Como tal, fue adoptada por jóvenes que no comprendían los motivos de la contienda y comenzaron a cuestionar su permanencia en Vietnam. La veían como una campaña injusta contra un montón de campesinos, para nada acorde al relato bélico de la Segunda Guerra Mundial o la Guerra de Corea.

Ante el creciente rechazo entre civiles y soldados a Vietnam después de 1968, el número de canciones antibélicas aumentó entre las grabaciones de *Rock*. Uno de los primeros ejemplos de este fenómeno fue la canción *Sky Pilot*<sup>460</sup>, del grupo británico, *Eric Burdon and the Animals*. La letra cobró importancia pues menciona una institución clave en la sociedad estadounidense, la religión, aunque

---

<sup>458</sup> Berres, Peter. "In '68, music carried "citizen soldiers" through morass" en Lexington Herald Leader, Lexington, 9 de Febrero de 2018.

<sup>459</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, p. 187.

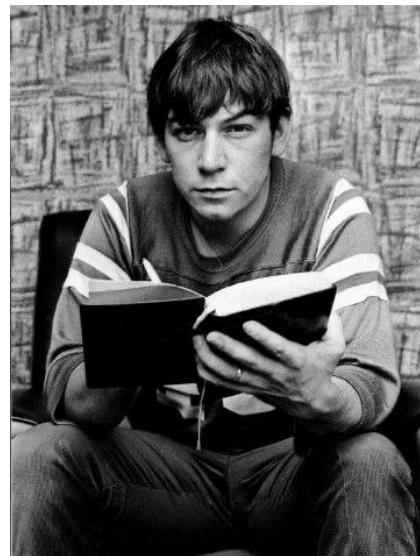
<sup>460</sup> Eric Burdon and the Animals. "Sky Pilot" en Eric Burdon and the Animals, *The Twain Shall Meet*, MGM Records, 1968.

dentro del país convergen distintas doctrinas religiosas principalmente cristianas, la fe es un elemento de unión entre las comunidades.

En este caso la canción habla de la participación de las congregaciones religiosas en Vietnam, con la finalidad de brindar apoyo espiritual a los soldados, no obstante, en la letra se presenta una cuestión clave, la defensa del estilo de vida americano ligado a la fe. El pastor les recuerda a los soldados la importancia de su labor, al defender el *american way of life*, defendían sus creencias religiosas.

Las primeras tres estrofas representan al pastor dirigiéndose a los miembros de la fuerza aérea, los bendice, mientras estos alistan sus armas para el combate. Mediante palabras de aliento busca ayudarlos, sabe que sus jóvenes feligreses están asustados y probablemente muchos no regresaran del campo de batalla. El coro de la canción a su vez simula una plegaria por las almas de las futuras bajas.

He blesses the boys as they stand in line  
The smell of gun grease and the bayonets they shine  
He's there to help them all that he can  
To make them feel wanted he's a good holy man  
  
Tells them its all right  
He knows of their fear in the forthcoming fight  
Soon there'll be blood and many will die  
Mothers and fathers back home they will cry<sup>461</sup>



La defensa de la fe no es un tema que se trate directamente en la canción, las alusiones religiosas y la presencia del ministro en el campo de batalla nos dan

---

<sup>461</sup> *Ibid.*

una pista al respecto. El cristianismo, protestante, era parte fundamental del *American way of life*; cuando el religioso pide a los soldados luchar por el devenir de la nación también hace referencia a la defensa de los valores religiosos de su país, pues el avance del comunismo ateo representaba la derogación de las libertades religiosas.

The fate of your country is in your young hands

May God give you strength

Do your job real well

If it all was worth it<sup>462</sup>

En la última parte de la canción se presenta un dilema moral importante dentro del credo cristiano, el homicidio se considera un pecado capital. La guerra por naturaleza implica el asesinato del enemigo en defensa de ideas como la religión o la patria, en esencia esto es permitido dentro de los paradigmas de la lucha armada. No obstante, en algunos individuos quedaba la preocupación por el destino de sus almas después de participar en la guerra.

El homicidio y la violación de inocentes, se aleja de los cánones de la guerra, es decir la lucha entre fuerzas militares. Ello por naturaleza, viola el quinto mandamiento, esto aparece al final de la canción, en el último coro un soldado enfermo por la guerra mira al cielo y recuerda las palabras “no mataras”. La última frase *You never reach the sky*, se puede interpretar como, nunca entrarás al paraíso, sin importar que tan alto vueles.

---

<sup>462</sup> *Ibid.*

A soldier so ill looks at the sky pilot  
Remembers the words  
"Thou shalt not kill"  
Sky pilot .... sky pilot  
How high can you fly  
You never, never, never reach the sky<sup>463</sup>

El grupo *Creedence Clearwater Revival* publicó varias canciones en contra de la guerra y fue conocido por fusionar estilos de música sureña con *Rock*. Para este trabajo se ha rescatado la más popular de ellas, *Fortunate Son* (1969)<sup>464</sup>. Tanto lírica como musicalmente expresa la rabia de miles de jóvenes enviados al frente, en términos simples hace una crítica a la corrupción dentro de las oficinas de reclutamientos y a los privilegios de los hijos de la élite y económica.

A lo largo del proceso y aun con el sistema de reclutamiento por sorteo de Nixon, existieron muchas formas para evadir el servicio militar. Cientos de jóvenes, por ejemplo, se exiliaron en Canadá, otros evitaron las responsabilidades militares pues eran cabezas de familia, estudiantes universitarios, físicamente incapaces o eran homosexuales. La canción no se refiere a estos individuos, habla sobre aquellos que utilizaron las influencias familiares para escapar a la guerra.

Un ejempló de lo anterior fue el expresidente Bill Clinton, quien entre evasiones y prórrogas logró eludir el servicio militar, sobre todo por la ayuda de su tío el coronel Holmes<sup>465</sup>. Como Clinton, muchos hijos de buena familia evitaron ser

---

<sup>463</sup> *Ibid.*

<sup>464</sup> Fogerty, John. "Fortunate Son" en *Creedence Clearwater Revival, Willy and the Poor Boys*, Fantasy Records, 1969.

<sup>465</sup> Delmas, Yves y Charles Gancel. *Op. Cit.*, p. 180.

enviados al frente, recordemos que el 80% de los reclutas provenían de clase trabajadora, media o pertenecían a alguna minoría<sup>466</sup>. Este reclamo aparece, sobre todo, en el coro de la canción.

It ain't me, it ain't me  
I ain't no senator's son, son  
It ain't me, it ain't me  
I ain't no fortunate one, no<sup>467</sup>

En la primera y última estrofa antes del coro final, aparece la imagen del patriotismo. Fogerty criticó el uso del discurso patriótico para enrolar a los jóvenes, bajo el argumento de cumplir con su deber con la nación y los valores “auténticamente americanos”. Para construir su argumento se vale de dos símbolos nacionales, la bandera (*Some folks are born made to wave the flag/ Ooh, they're red, white and blue*)<sup>468</sup> y la canción del presidente (*Hail to the Chief*).

Contrario a las apariencias, como se ha mencionado anteriormente, los miembros del movimiento antibélico (con excepción de los grupos clandestinos), y las bandas de *Rock*, no eran antipatriotas, se asumían como estadounidenses; por ello consideraban que cuestionar las decisiones de su gobierno respecto a la política sobre Vietnam, era su deber como auténticos estadounidenses.

---

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>467</sup> Fogerty, John. *Op. cit.*

<sup>468</sup> *Ibid.*

Some folks are born made to wave the flag  
Ooh, they're red, white and blue  
And when the band plays Hail to the Chief  
Ooh, they point the cannon at you, Lord  
[...]  
Yeah, some folks inherit star spangled eyes  
Ooh, they send you down to war, Lord  
And when you ask 'em, "How much should we give?"  
Ooh, they only answer "More, more, more!"<sup>469</sup>



En 1970 la banda británica *Black Sabbath* lanzó al mercado su 2 álbum de estudio *Paranoid*. Originalmente se titulaba *War Pigs*, Pero la connotación política del nombre hizo que la disquera solicitara a la banda cambiar el nombre del disco. Sobre este álbum, en los apartados anteriores se presentó la canción *Han of Doom* para contrastar el optimismo del verano del amor con la actitud pos *Tet*.

Además de *Han of Doom*, la banda abordó la guerra en la primer canción del disco, *War Pigs*<sup>470</sup>. La letra habla de los políticos responsables de la guerra, ésta recuerda un poco a *Masters of War*<sup>471</sup> de Bob Dylan, ambos temas critican el sistema militarista estadounidense. Mencionan el envío de jóvenes a la guerra como peones de un tablero de ajedrez, mientras los políticos y militares de cinco estrellas permanecían detrás de sus escritorios.

---

<sup>469</sup> *Ibid.*

<sup>470</sup> Black Sabbath. "War Pigs" en Black Sabbath, *Paranoid*, Vertigo Records, 1970.

<sup>471</sup> Dylan, Bob. "Masters of War" en Bob Dylan, *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, 1963.



Politicians hide themselves away  
They only started the war  
Why should they go out to fight?  
They leave that all to the poor, yeah  
Time will tell on their power minds  
Making war just for fun  
Treating people just like pawns in chess  
Wait till their judgment day comes, yeah<sup>472</sup>



Este reclamo, es constante en las canciones antibélicas. El envío de tropas a Vietnam es el principal punto de protesta en todas las canciones abordadas en los dos capítulos. Ésta es una de las principales razones del por qué muchos jóvenes soldados se identificaron con las letras comprometidas con poner fin a la Guerra, pues más allá de hablar de la brutalidad del ejército estadounidense la cuestión era la misma, ¿por qué seguimos enviando a nuestros jóvenes a morir en una guerra sin sentido?

A diferencia de la mayoría de las canciones, *War Pigs*, si hace una pequeña referencia al salvajismo de la guerra, mediante una clara referencia al uso de Napalm y Agente Naranja sobre los territorio de Vietnam, Laos y Camboya. En la última estrofa Ozzy Osbourne cantó sobre el juicio final y la condena de los “cerdos de la guerra”, a pesar de sus súplicas.

Se trata de una escena cargada de fuerza, no sólo simbólica, también resulta emotiva. En general, los manifestantes eran conscientes de la imposibilidad de juzgar a los responsables de los crímenes contra los civiles vietnamitas, pues sus

---

<sup>472</sup> Black Sabbath. *Op. Cit.*

acciones estaban amparadas por las políticas de guerra. Por lo tanto, se evoca a la figura divina como juez y verdugo de los responsables de la matanza en Indochina.

Now, in darkness, world stops turning  
Ashes where their bodies burning  
No more war pigs have the power  
Hand of God has struck the hour  
Day of Judgment, God is calling  
On their knees, the war pigs crawling  
Begging mercies for their sins  
Satan, laughing, spreads his wings  
Oh, Lord, yeah<sup>473</sup>

El último ejemplo contrasta con el sentido de las canciones anteriores, aunque habla sobre poner fin a la guerra, el mensaje es, en comparación con las anteriores, optimista. De 1971, *Happy Xmas (War is over)*<sup>474</sup>, fue escrita por John Lennon en compañía de Yoko Ono. Lennon retomó la Navidad como época de esperanza y al igual que *Simon and Garfunkel*, empleó música navideña para protestar contra la guerra.

El uso simbólico de la navidad representa la esperanzá de terminar con la guerra. El verso, *war is over/ if you want*, se suma al espíritu navideño de la canción. Para John Lennon si la gente se lo proponía, podría concluir con el conflicto. El tema se reforzó con la integración del Coro Comunitario de Harlem, integrado principalmente por niños. Al retomar las fiestas de fin de año, Lennon apeló a la

---

<sup>473</sup> *Ibid.*

<sup>474</sup> Lennon, John y Yoko Ono. "Happy Xmas (War is over)" en John & Yoko/Plastic Ono Band, *Happy Xmas (War Is Over)*, Apple Records, 1971.

bondad del ser humano, el cual en la visión utópica del músico, podía vivir en armonía.

So this is Christmas (war is over)  
For weak and for strong (if you want it)  
For rich and the poor ones (war is over)  
The road is so long (now)  
And so happy Christmas (war is over)  
For black and for white (if you want it)  
For yellow and red one (war is over)  
Let's stop all the fight (now)<sup>475</sup>



La composición de esta canción es bastante simple, se trata de un villancico navideño y en cuestión lírica no varía mucho entre una estrofa y otra, ello sumado al coro, el cual se mantiene prácticamente igual. La importancia de ésta radica en el contraste con las anteriores. Lennon abordó el tema desde una perspectiva optimista y apeló al lado emotivo de ser humano para poner fin al conflicto. Esta fue una constante en el idealismo del músico, quien creía que la paz era el único medio para solucionar los problemas del ser humano.

En términos generales, las canciones posteriores a 1968, continuaron con el reclamo de los artistas *Folk* del capítulo anterior. Sin embargo, tanto las letras como la música dejan el ánimo festivo y el doble sentido para manifestar el mensaje de forma directa. Si bien, recurren al elemento simbólico, éste no requiere un análisis profundo para descifrar el sentido de la canción.

---

<sup>475</sup> *Ibid.*

La música reflejó el estado de ánimo de la sociedad civil, principalmente jóvenes ante los acontecimientos de 1968. El hecho de recurrir a sonidos más agresivos como es el caso de *Fortunate Son* o *War Pigs*, son una alegoría a la violencia como medio de lucha y recuerdan la aparición de grupos radicales tras la división de SDS. Por el contrario, canciones como *Happy Xmas (War is over)*, simbolizan la continuidad en el movimiento pacifista, aunque grupos como el *Weather Underground* promovían el uso de la fuerza, no fueron la organización principal después de 1968.

#### 4.6 La vietnamización y el fin de la Guerra

Entre las promesas de campaña de Nixon estaba la salida gradual del ejército de Vietnam. Al asumir la presidencia, redujo el número de soldados de 543 mil en 1968 a 39 mil en septiembre de 1972, a ello, se sumó una nueva política de reclutamiento<sup>476</sup>, consistía en realizar un sorteo para determinar quien sería llamado a filas. Estas medidas ayudaron a disminuir el movimiento antiguerra dentro de las universidades.

La progresiva reducción de las tropas estadounidenses en Vietnam, respondía al concepto de vietnamizar la guerra empleado por Nixon. La idea era sacar a las fuerzas armadas poco a poco del Sureste Asiático, para que los sud vietnamitas se hicieran responsables del conflicto y reducir el número de bajas estadounidenses.

---

<sup>479</sup> Morison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg. *Op. Cit.*, p. 827.

Al igual que su predecesor, Nixon buscó mantener controlados a los grupos disidentes, entre las medidas de coerción aplicadas estuvo la ilegalización de las drogas. Como se mencionó, era una estrategia para vincular la imagen de la marihuana y la heroína con la contracultura y los afroamericanos. Además, recurrió a las agencias de investigación para infiltrar a los grupos de izquierda, como parte de un plan clandestino de vigilancia y represión<sup>477</sup>.

Nixon fue un gran partidario de la persecución de actividades antiamericanas desde el Macartismo, como Johnson, estaba convencido de la intromisión de organizaciones extranjeras entre los grupos clandestinos y los *Black Panthers*. Finalmente, su campaña de persecución quedó al descubierto cuando un grupo de activistas hurtó una serie de documentos secretos del FBI en Pensilvania y los repartieron entre la prensa y algunos miembros del Congreso en 1971<sup>478</sup>.

Aunque entre sus promesas de campaña estaba poner fin a la guerra, Nixon llevó el conflicto a los países vecinos. En 1970 anunció la invasión de Camboya y en 1971 hizo lo mismo en Laos<sup>479</sup>. La idea de exportar la guerra, era acabar con la ruta de suministros a la guerrilla en el sur y la persecución de los comunistas que se habían internado en estos territorios. Ello provocó el resurgimiento de las manifestaciones masivas en contra de la Guerra.

La prolongación de la guerra se debió, en muchos sentidos, a la incapacidad de los dirigentes políticos y militares de aceptar las nulas probabilidades de obtener

---

<sup>477</sup> Fontana, Josep. *Op. Cit.*, p. 388.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>479</sup> Morison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg. *Op. Cit.*, p. 827.

la victoria en Vietnam. Al igual que Johnson, Nixon se negaba a ser el primer presidente en perder una guerra, sobre todo contra un país del tercer mundo.

Después de la invasión de Camboya, declaró:

No nos dejaremos humillar, no seremos derrotados. Si cuando los dados están echados la nación más poderosa de la tierra actúa como una lamentable, impotente gigante, las fuerzas del totalitarismo y la anarquía amenazarán a las naciones y las instituciones libres de todo el mundo<sup>480</sup>

Nixon, al igual que sus predecesores utilizó la ideología de la guerra fría y el concepto del efecto dominó para justificar la permanencia de Estados Unidos en un conflicto a todas luces perdido. Ello, a pesar del rechazo de los civiles, las insurrecciones en el frente y el desgaste económico, el cual hacía insostenible continuar la guerra.

La decisión de atacar Laos y Camboya no despertó animadversiones sólo entre los civiles, reavivando el movimiento por la paz. Miembros importantes de la prensa y la vida política estadounidense manifestaron su disgusto ante la represalia de Nixon sobre los dos países asiáticos. El Congreso, por ejemplo, revocó la resolución del Golfo de Tonkín, único sustento legal de la guerra desde 1964<sup>481</sup>.

En abril de 1972 comenzaron las negociaciones de paz en París, mientras Estados Unidos bombardeaba puntos estratégicos cerca de Hanói y Haiphong en Vietnam del Norte, ésta fue la mayor ofensiva militar desde el Tet en 1968. Si bien, las fuerzas comunistas fueron repelidas, era evidente para los mandos

---

<sup>480</sup> *Ibid.*, Op. Cit., p., 827.

<sup>481</sup> Brinkley, Alan. Op. Cit., p. 700.

estadounidenses que el ARVN no sobreviviría un ataque sin la ayuda del ejército estadounidense.

Finalmente, el 23 de enero de 1973, se firmaron los acuerdos de Paz de París, entre Estados Unidos, la República de Vietnam, la República Democrática de Vietnam y el Gobierno Revolucionario Provisional de la República de Vietnam del Sur. Entre otras cosas se estableció:

1. Estados Unidos y demás países, respetarían la independencia, soberanía, unidad y unificación del territorio de Vietnam, como fue establecido en los acuerdos de Ginebra de 1954.
2. Cese al fuego en un plazo de 24 horas a partir del 27 de enero de 1973. Estados Unidos se comprometía a retirar sus tropas del territorio vietnamita y a desactivar o destruir todas las minas localizadas en Vietnam<sup>482</sup>.

Aunque la paz se firmó en 1973, la guerra se prolongó hasta mediados de 1975, para ese momento Nixon había renunciado al cargo tras el escándalo de Watergate<sup>483</sup>. En marzo de ese año, las fuerzas comunistas lanzaron su última ofensiva sobre el Sur, ésta concluyó con la toma de la capital en abril, fue renombrada Ciudad Ho Chi Min<sup>484</sup> en honor al líder comunista. El siguiente mapa, elaborado por John Swift, para su *Atlas Histórico de la Guerra Fría*, ayuda a

---

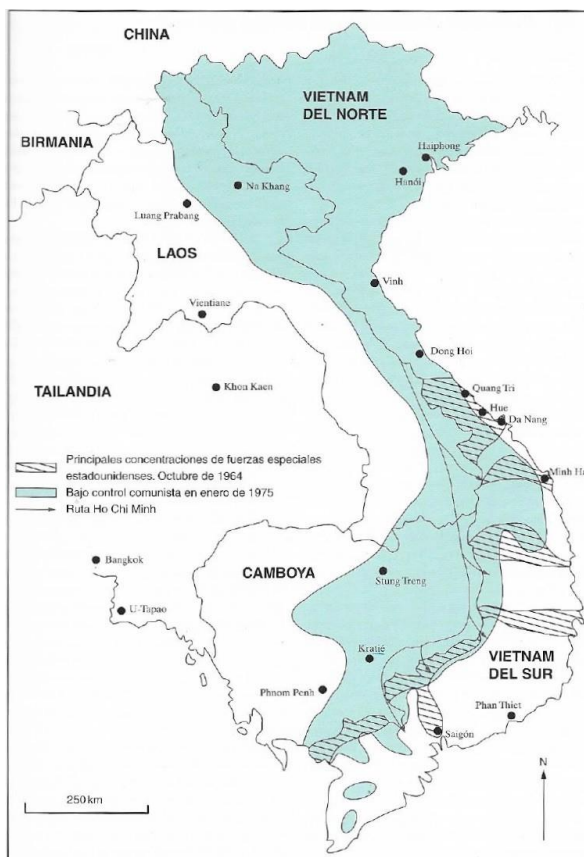
<sup>482</sup> Paris Peace Accords, 1/27/1973 en <https://www.docsteach.org/documents/document/paris-peace-accords>, 22 de septiembre de 2020.

<sup>483</sup> Este escándalo consistió en el espionaje de las Oficinas Nacionales del Partido Demócrata, con la finalidad de favorecer la reelección de Nixon. Entre los detenidos estaban ex agentes de la CIA ligados al presidente. Ello llevó a la renuncia de Richard Nixon el 9 de agosto de 1969, después de ser relacionado con el caso.

<sup>484</sup> El líder comunista murió en septiembre de 1969 a los 79 años.

dimensionar gráficamente el avance de las fuerzas comunistas a principios de 1975, previo a su victoria final.

### *Sureste Asiático: intervención estadounidense<sup>485</sup>*



Las consecuencias de la Guerra de Vietnam son, a la fecha inciertas. Se calcula la muerte de 900,000 norvietnamitas, 185,000 sur vietnamitas y 50,000 estadounidenses, sin mencionar a las víctimas de Laos, Camboya o los miles de desaparecidos, civiles heridos y la destrucción del ecosistema Indochino<sup>486</sup>. Estas cifras representan daños físicos en los individuos involucrados en el conflicto, no

<sup>485</sup> Swift, John. *Atlas Histórico de la Guerra Fría*, España, Ediciones Akal, 2008, p. 75.

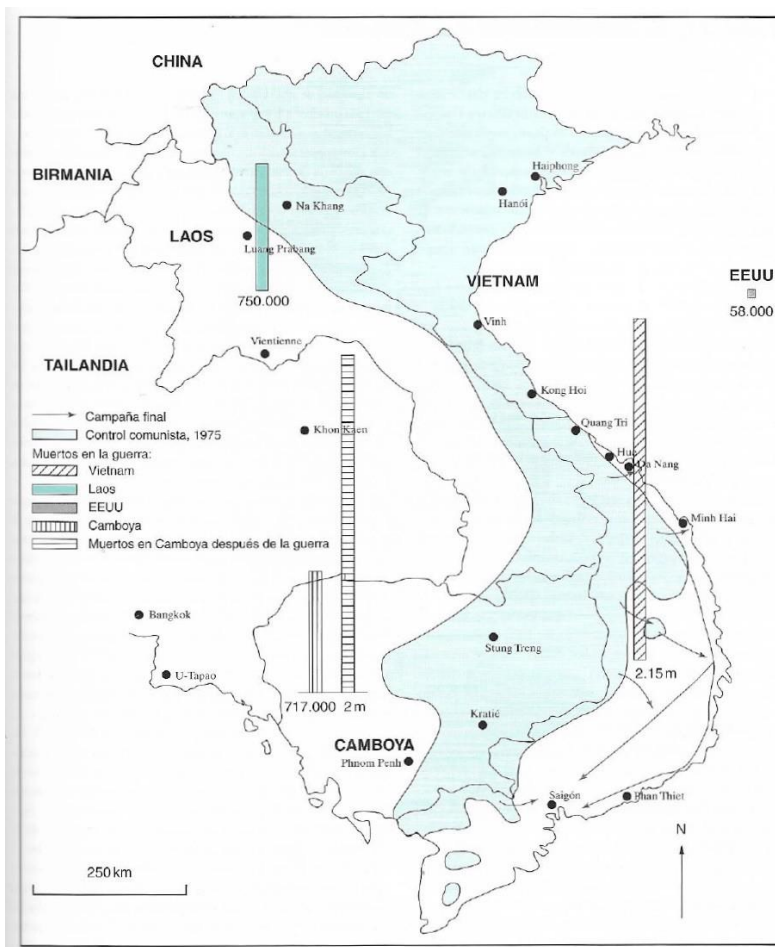
<sup>486</sup> Adams, Willi Paul. *Op. Cit.*, p. 399.



obstante, las adicciones y el estrés postraumático entre los veteranos se sumaron a los resultados psicológicos de la guerra.

El siguiente mapa, también elaborado por John Swift, presenta una cantidad aproximada de las víctimas de cada bando involucrado en la guerra, incluye además a los muertos en el genocidio de Camboya ligado al régimen comunista de Pol Pot y los Jemeres Rojos, amparados por el Gobierno de Estados Unidos, el cual costó la vida al 33% de los hombres y 15% de las mujeres camboyanas en 1975,<sup>487</sup>.

### *Sureste Asiático: la caída del sur<sup>488</sup>*



<sup>487</sup> Rivas Moreno, Juan José. "Pol Pot y el genocidio de Camboya" en <https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/01/12/54b3a210ca4741563b8b457a.html>, 9 de noviembre de 2020.

<sup>488</sup> Swift, John. *Op. Cit.*, p. 77.

En Estados Unidos los efectos de Vietnam se prolongaron por varios años, para el gobierno estadounidense se trató de una derrota vergonzosa frente a un enemigo del tercer mundo. La respuesta de la población civil, como al comienzo de la guerra, estuvo dividida entre detractores y simpatizantes. Bajo este contexto, en 1984, Bruce Springsteen, oriundo de Nueva Jersey lanzó el álbum *Borne in the USA*, contiene uno de sus mayores éxitos comerciales.

La canción que dio título al disco retoma el animo de protesta de la década de 1960, se convirtió en un reclamo tardío a la Guerra de Vietnam. La letra narra el resentimiento de un veterano, originario de un pueblo pequeño enviado a Vietnam tras cometer algún crimen menor. Por otro lado retoma la dificultad de los soldados para integrarse a la vida civil y la falta de empatía de la población hacia los recién llegados del frente.

Got in a little hometown jam  
So they put a rifle in my hand  
Sent me off to a foreign land  
To go and kill the yellow man  
[...]  
Come back home to the refinery  
Hiring man says "Son if it was up to me"  
Went down to see my V.A. man  
He said "Son, don't you understand"<sup>489</sup>



Esta canción representa la dificultad del país para restaurar la normalidad después de la agitación de la década de 1960, incluso una década después de

---

<sup>489</sup>Springsteen, Bruce. "Borne in the USA" en Bruce Springsteen, *Borne in the USA*, Columbia Records, 1984.

firmar la paz con las fuerzas comunistas. Se convirtió en un reclamo por parte de los veteranos, quienes lidiaron con las consecuencias físicas y psicológicas de la batalla, además de la dificultad de retomar la vida civil después de experimentar los horrores de la guerra.

## Conclusión

A lo largo de la investigación se demostró la importancia de la música para la historia, ésta es equiparable a los acerbos documentales. Al igual que los primeros, la canción nos brinda información importante para construir el relato histórico. Esto se evidenció durante la elaboración de la Idónea Comunicación de Resultados, la música y las fuentes de archivo fueron cruciales para la construcción del relato histórico.

El uso de canciones como fuente primaria no exime al historiador de revisar otro tipo de fuentes, lo obliga, como se demostró en la ICR, a contrastar la información extraída de una letra con la documentación de archivo. El investigador debe comparar un discurso formal con la narrativa subjetiva de una letra, éste ejercicio fue crucial para acercarnos a la percepción del Movimiento de Derechos Civiles y la Guerra de Vietnam, por parte de la sociedad civil. La población, a través de la música dotó a estos procesos de un significado particular ligado a las ideas y sentimientos de los diferentes sectores de la población.

El estudio de la música *pop* estadounidense ligada a la idea de los “Largos años sesenta” se encuentra en un estado de germinación temprana. Entre los materiales consultados para realizar la investigación, existe un vacío importante respecto a la relación de la música con su contexto histórico. En general se le da un papel meramente anecdótico, desligándola de su importancia social a lo largo del período. Es en este punto donde recae el valor de la Idónea Comunicación de Resultados.

Los trabajos de Todd Gitlin, Terry Anderson o Christopher B. Strain e incluso obras más generales, por ejemplo, las de Eric Hobsbawm y Josep Fontana, presentan un análisis detallado de las décadas abordadas en el trabajo. En el caso de las primeras estudian con precisión los largos años sesenta, revisan a detalle los principales eventos políticos y sociales de la época. Empero, a pesar de hablar de la importancia de la cultura juvenil en estos procesos, dejan de lado a la música de los jóvenes como uno de los medios primarios de expresión de este sector.

Al retomar fuentes alternativas a la historia, como la música, es posible adentrarnos en un mundo poco explorado cercano a la subjetividad del ser humano, y la percepción e interpretación de los procesos por los consumidores del consumidor, en este caso del *Rock*. Además nos permite establecer con mayor precisión la relación existente entre la producción cultural y el contexto; esta última suele obviarse por el investigador, sin embargo, es importante, señalar los parámetros de dicha conexión.

La evolución en el discurso del *Rock* se apoyó principalmente del *Folk*, tradicionalmente música de protesta en Estados Unidos, desde la década de 1930. Ello permitió, a mediados de la década de 1960, la exploración de nuevos elementos líricos musicales, distintos al *Rhythm and Blues* y el *Country*, base rítmica del *Rock and Roll* y a los cánones discursivos impuestos a los artistas hasta la década de 1950. Aunado a esto, el éxito de los grupos británicos nutrió el *pop* estadounidense, el estilo de éstas bandas emanó de la relación de estos jóvenes con la reconstrucción de su país tras los estragos de la guerra y no de un entorno de bonanza.

Paradójicamente, la bonaza económica y el crecimiento de la clase media en 1950 y 1960 permitió el surgimiento del movimiento estudiantil y la contracultura, al interior de los centros urbanos. La estabilidad financiera de las familias suburbanas facilitó a los *baby boomers* prolongar su estancia en las instituciones educativas, esto motivó a un sector de la generación de la posguerra explorar nuevas ideas políticas, filosóficas y sociales.

La exposición de los jóvenes blancos de clase media a las obras de la Nueva Izquierda los llevó a reflexionar sobre los contrastes sociales, económicos y culturales de Estados Unidos durante la posguerra. Además, provocó la empatía de este sector hacia las luchas del tercer mundo, ello impactó en su postura frente a la Guerra de Vietnam, hecho que se representó en el *Rock* a partir de la segunda mitad de la década de 1960.

La evolución de los conflictos sociales y políticos a interior del país, promovieron indirectamente la radicalización de una facción de los manifestantes, tanto en el Movimiento de Derechos Civiles como en el Movimiento Estudiantil. La aparición de grupos marxistas-leninistas en Estados Unidos, fue un síntoma de la represión y la falta de interés de los políticos para atender las demandas de los manifestantes.

Este fenómeno se trasladó al *pop*, los músicos expresaron, a través de sus canciones, el despertar de la juventud estadounidense. Al igual que sus contemporáneos, reflejaron el estado de ánimo de su generación a través de las letras y por medio de la experimentación en la música. El *Rock*, construyó una

crónica de su época, desde el optimismo del verano del amor a la desilusión y la frustración posterior a 1968.

Mediante la exploración documental y bibliográfica se comprobó la relación directa entre la música y los procesos históricos. Esto se logró a través de la reconstrucción del contexto, la evolución de los distintos géneros que conforman el espectro del *Rock*, hasta mediados de la década de 1970 y el estudio de la lírica de cada etapa analizada a lo largo de la ICR, permitieron establecer dicha conexión.

Gracias a la investigación realizada, los dos puntos centrales de la hipótesis fueron comprobados. Empero, mediante la documentación y la bibliografía especializada, demostraron que el planteamiento original presentaba limitaciones interpretativas. Principalmente relativas al papel de los jóvenes como agente de cambio sociocultural durante el período de estudio. Por lo tanto se puede concluir que:

Desde su aparición, el *Rock* fungió como un medio de comunicación y construcción de la identidad de la generación de la posguerra. De igual forma las letras de éste son una fuente de análisis valiosa para el historiador, al igual que los documentos de archivo revelan información importante para la comprensión del pasado. En este caso, para recrear la recepción y representación de los procesos sociales y políticos estadounidenses durante las décadas de 1950, 1960 y 1970.

La generación de la posguerra fue uno de los principales motores de cambio sociocultural, a lo largo del período de estudio. El crecimiento económico de la década de 1950 y la permanencia en las universidades, permitió a una parte de esta

generación cobrar conciencia sobre los problemas sociales del país. No obstante, la derogación de las leyes segregacionistas y el fin del conflicto en Vietnam se lograron gracias a la participación en conjunto de sectores ajenos a esta generación.

A partir de la investigación surgen algunas interrogantes, éstas no se abordaron dentro del texto pues no respondían al interés de la Idónea Comunicación de Resultados, o la información al respecto es insuficiente en este momento. Entre otras cosas, resulta de interés indagar en la importancia de la música antibélica entre los soldados apostados en Vietnam, Laos y Camboya. Entre los textos consultados se menciona la introducción clandestina de estas canciones entre los recién llegados al campo de batalla, pero no se aborda a profundidad su impacto entre las tropas más allá de un simple distractor a sus actividades.

Es de interés, además, indagar acerca de la multiplicidad de grupos inmersos en el Movimiento anti Guerra. A partir del tercer capítulo, se mencionó la presencia de diferentes sectores de la sociedad involucrados en poner fin a la Guerra, por ejemplo, organizaciones religiosas, de veterano, mujeres, entre otras. Tradicionalmente se ha dado el papel protagónico a los jóvenes en función de su presencia mayoritaria en las manifestaciones, no obstante, no se puede afirmar que fueran los únicos en oponerse a la política sobre Vietnam.

Relacionado con la línea anterior, la exploración de los archivos de la CIA y el FBI originaron dudas al respecto de la aparición y evolución de las actividades de los grupos clandestinos posteriores a 1968. Generalmente, la historiografía ha centrado su atención en los grupos pacifistas y se da poca importancia a



organizaciones como los *Weatherman*. Lamentablemente la documentación retomada de los acervos antes mencionados es, en este momento escasa; ello impide, en este momento adentrarse en el tema.

Dentro de estos portales además se notó la constante vigilancia de las agencias federales ante las actividades “no artísticas” de grupos de *Rock*, tanto la CIA como el FBI prestaron atención a los músicos que se manifestaron en contra de la guerra o promovían el uso de estupefacientes. En algunos casos se trata de reportes breves, por ejemplo, la investigación al grupo *The Monkees*, por actividades antiguerra<sup>490</sup>.

Uno de los objetivos del trabajo era, revalorar la música, en este caso *Rock*, como una fuente de análisis histórico, comparable a los acervos documentales tradicionales. Si bien, uno de los aportes principales del trabajo se relaciona a ello, aun falta mucho dentro del campo de la historia para abordar este tipo de fuentes. Entre otras cosas, una metodología concreta que nos permita contrastar la información de una canción con los documentos de archivo.

En este trabajo se ha presentado una línea de investigación limitada. Se centra sobre todo el estudio de la clase media y el nacimiento del mercad adolescente, el Movimiento de Derechos Civiles y la Guerra de Vietnam. Sin embargo, este tema presenta múltiples puntos de abordaje dentro de nuestra disciplina. Por ejemplo, el cambio en el paradigma de la mujer como ente consciente dentro de la música *pop*.

---

<sup>490</sup> “The Monkees” en <https://vault.fbi.gov/the-monkees>, 19 de febrero de 2021.

Respecto al análisis de las canciones, falta hacer un repaso por la evolución lírica dentro de las distintas ramificaciones, como el *Punk* o el *Heavy Metal* posteriores a la década de 1960. Ambos géneros buscaron distanciarse del optimismo de la generación de la década de 1960, en el caso del *Punk*, en principio adoptó una actitud nihilista frente a la vida y posteriormente retomó algunas ideas del anarquismo, mismas que se expresaron en la música.

De la naturaleza internacional de la cultura juvenil y por ende del *Rock* como fenómeno comercial de masas, surgen las siguientes interrogantes. Primero, ¿Cuál fue el papel de la música en los diferentes movimientos juveniles de la década de 1960 en otros países, por ejemplo México, Inglaterra o Francia? Dentro de estos contextos ajenos al estadounidense, ¿Cómo se reinterpretó la música en función de las características de cada país?

## **Canciones Citadas**

Anónimo. "Oh, Freedom" en Joan Baez, *Joan Baez in San Francisco*, Fantasy Records, 1964.

Barra, Jeff y Ben Raleigh. "Tell Laura I love her" en Ray Peterson, *Tell Laura I love her*, RCA Victor, 1960.

Barrett, Waters, Wright, Mason. "Interstellar Overdrive" en Pink Floyd, *The Piper at the Gates of Dawn*, Columbia Graphophone Company, 1967.

Berry, Chuck. "Johnny B. Goode" en Chuck Berry, *Chuck Berry Is on Top*, Chess Records, 1959.

Berry, Chuck. "School Days" en *After School Session*, Chess Records, 1957.

Black Sabbath. "Hand of Doom" en Black Sabbath, *Paranoid*, Vertigo Records, 1970.

Black Sabbath. "Paranoid" en Black Sabbath, *Paranoid*, Vertigo Records, 1970.

Black Sabbath. "War Pigs" en Black Sabbath, *Paranoid*, Vertigo Records, 1970.

Bowie, David. "Space Oddity" en David Bowie, *David Bowie*, Philips Records, 1969.

Cochran, Eddie y Jerry Neal Capehart. "Summertime Blues" en *The Eddie Cochran Memorial Album*, Liberty Records, 1958.

Cochran, Eddy y Jerry Capehart. "C'mon Everybody" en *C'mon Everybody*, Liberty Records, 1958.

Cochran, Eddy y Jerry Capehart. "Teenage Heaven" en *The Eddie Cochran Memorial Album*, Liberty Records, 1959.

Cooke, Sam. "A Change Is Gonna Come" en *Sam Cooke, Ain't That Good News*, RCA Records, 1964.

David, Mac. "In the Ghetto" en Elvis Presley, *From Elvis in Memphis*, RCA Records, 1969.

Dylan, Bob. "Blowin' in the Wind" en Bob Dylan, *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, 1963.

Dylan, Bob. "Masters of War" en Bob Dylan, *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, 1963.

Dylan, Bob. "Subterranean Homesick Blues" en Bob Dylan, *Bringing It All Back Home*, Columbia Records, 1965.

Dylan, Bob. "The Death of Emmett Till" en Bob Dylan, *The Bootleg Series Vol. 9: The Witmark Demos: 1962–1964 (Disco 1)*, Columbia Records, 2010.

Dylan, Bob. "The Times They Are a-Changin'" en Bob Dylan, *The Times They Are a-Changin'*, Columbia Records, 1964.

Eric Burdon and the Animals. "Sky Pilot" en Eric Burdon and the Animals, *The Twain Shall Meet*, MGM Records, 1968.

Felice, Bryan y Boudleaux Bryant. "Wake up Little Susie" en The Everly Brothers, *The Everly Brothers*, Cadence Records, 1957.

Fogerty, John. "Fortunate Son" en Creedence Clearwater Revival, *Willy and the Poor Boys*, Fantasy Records, 1969.

Gene Clark, Jim McGuinn, David Crosby. "Eight Miles High" en The Byrds, *Fifth Dimension*, Columbia Records, 1966.

Hall, Tom T. "Hello Vietnam" en Johnnie Wright, *Hello Vietnam*, Decca Records, 1965.

Harrison, George. "My sweet lord" en George Harrison, *All Things Must Pass*, Apple Records, 1970.

J. Phillips, y Michelle Phillips. "California Dreamin'" en The Mamas and The Papas, *If You Can Believe Your Eyes and Ears*, Dunhill Records, 1964.

Jagger, Richards. "(I Can't Get No) Satisfaction" en The Rolling Stones, *Out of Our Heads*, London Records, 1965.

John Phillips. "San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)" en Scott McKenzie, *The Voice of Scott McKenzie*, Ode Records, 1967.

Kupferberg, Tuli. "Kill for peace" en The Fugs, *The Fugs*, ESP-Disk, 1966.

Lee, Alvin. "I'd Love to Change the World" en Ten Years After, *A Space in Time*, Columbia Records, 1971.

Leiber, Jerry y Mike Stoller. "Yakety Yak" en The Coasters, *Yakety Yak*, Atco Records, 1958.

Lennon-McCartney. "Helter Skelter" en The Beatles, *The Beatles (The White Album)*, Apple Records, 1968.

Lennon-McCartney. "Norwegian Wood (This Bird Has Flown)" en The Beatles, *Rubber Soul*, Parlophone, 1965.

Lennon, John y Yoko Ono. "Happy Xmas (War is over)" en John & Yoko/Plastic Ono Band, *Happy Xmas (War Is Over)*, Apple Records, 1971.

McCartney. "Yesterday" en The Beatles, *Help!*, Parlophone, 1965.

McDonald, Country Joe. "The "Fish" Cheer/I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die Rag" en Country Joe and the Fish, *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die*, Vanguard Records, 1967.

McLean, Don. "American Pie" en Don McLean, *American Pie*, United Artists Records, 1971.

Meeropol, Abel. "Strange Fruit" en Billie Holiday, *Strange Fruit*, Commodore Records, 1938.

Ochs, Phil. "Talkin' Cuban Crisis" en Phil Ochs, *All the News That's Fit to Sing*, Elektra Records, 1964.

Ochs, Phil. "Talking Vietnam Blues" en Phil Ochs, *All the News That's Fit to Sing*, Elektra Records, 1964.

Paxton, Tom. "Lyndon Johnson told the nation" en Tom Paxton, *Ain't That News*, Elektra Records, 1965.

Peek, Paul y Bill Davis. "Pink Thunderbird" en Gene Vincent and His Blue Caps, *Gene Vincent and His Blue Caps*, Capitol Records, 1957.

Perkins, Carl. "Blue Suede Shoes" en Carl Perkins, *Blue Suede Shoes*, Sun Records, 1956.

Reed, Lou. "I'm Waiting For The Man" en Velvet Underground, *The Velvet Underground & Nico*, Verve Records, 1967.

Reed, Lou. "Venus In Furs" en The Velvet Underground, *The Velvet Underground & Nico*, Verve Records, 1967.

Richardson, J.P. "Chantilly Lace" en The Big Bopper, *Chantilly Lace*, Mercury Records, 1958.

Ross, Beverly y Sam Bobrick. "The Girl of My Best Friend" en Elvis Presley, *Elvis is Back!*, RCA Victor, 1960.

Sadler, Barry y Robin Moore. "Ballad Of The Green Berets" en Barry Sadler, *Ballad Of The Green Berets*, RCA Records, 1966.

Simon and Garfunkel. "7 O'Clock News/Silent Night" en Simon & Garfunkel, *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme*, Columbia Records, 1966.

Simon, Paul. "A Church is burning" en Paul Simon, *The Paul Simon Songbook*, CBS Records, 1965.

Slick, Grace. "White Rabbit" en Jefferson Airplane, *Surrealistic Pillow*, RCA Records, 1967.

Smith, Al. "Motor City Is Burning" en MC5, *Kick Out the Jams*, Elektra Records, 1969.

Springsteen, Bruce. "Borne in the USA" en Bruce Springsteen, *Borne in the USA*, Columbia Records, 1984.

The Doors, "Horse Latitudes" en The Doors, *Strange Days*, Elektra Records, 1967.

Waters, Wright, Gilmour, Mason. "Echoes" en Pink Floyd, *Meddle*, Harvest Records, 1971.

Wilson, Brian y Mike Love. "Good Vibrations" en The Beach Boys, *Smiley Smile*, Brother Records, 1967.

Zappa, Frank. "Trouble Every Day" en The Mothers of Invention, *Freak Out!*, Verve Records, 1966.

### **Fuentes Primarias**

Civil Rights Act of 1964, en <https://www.docsteach.org/documents/document/civil-rights-act-of-1964>.

Freedom Riders Set to Challenge Miss en New York Post, miércoles 24 de mayo de 1961, en <https://www.jfklibrary.org/asset-viewer/archives/JFKWHSFHW/003/JFKWHSFHW-003-011>.

Harrison, Richard Edes. "Indochina: The partition at Geneva" en [https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~294539~90065350:Indochina---The-partition-at-Geneva?sort=Pub\\_List\\_No\\_InitialSort%2CPub\\_Date%2CPub\\_List\\_No%2CSeries\\_No&qv](https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~294539~90065350:Indochina---The-partition-at-Geneva?sort=Pub_List_No_InitialSort%2CPub_Date%2CPub_List_No%2CSeries_No&qv)



q=q:cold%20war;sort:Pub\_List\_No\_InitialSort%2CPub\_Date%2CPub\_List\_No%2CSeries\_No;lc:RUMSEY~8~1&mi=13&trs=2869.

Ho Chi-Minh. "Letter from Ho Chi Minh to President Harry Truman, 1/18/1946", en <https://www.docsteach.org/documents/document/ho-chi-minh-truman>.

Illustration of bus where Rosa Parks sat, December 1, 1955 Civil Case 1147 Browder, et al v. Gayle, et. al; U.S., en <https://www.archives.gov/education/lessons/rosa-parks>.

Indochina - Final Declaration of the Geneva Conference on the Problem of Restoring Peace in Indo-China, July 21, 1954 en [https://avalon.law.yale.edu/20th\\_century/inch005.asp](https://avalon.law.yale.edu/20th_century/inch005.asp).

Kennedy, John F. "America's Stake in Vietnam, 6/1/1956" en <https://www.docsteach.org/documents/document/stake-in-vietnam>.

Kennedy, John Fitzgerald. "Inaugural Address, 20 January 1961" en <https://www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/inaugural-address>.

Lincoln, Abraham. "Transcript of Emancipation Proclamation (1863)" en <https://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=false&doc=34&page=transcript>.

Movement for a Democratic Society- Post-Graduate Guerrilla en <https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/CIA-RDP88-01315R000300550048-0.pdf>.

National Institute of Mental Health. "The Curious Case of Curious Alice" en [https://www.youtube.com/watch?v=f1fc-h018Uo&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=f1fc-h018Uo&feature=emb_title).

Paris Peace Accords, 1/27/1973 en <https://www.docsteach.org/documents/document/paris-peace-accords>.

Police Report, December 1, 1955 Page 1 Civil Case 1147 Browder, et al v. Gayle, et. al, en <https://www.archives.gov/education/lessons/rosa-parks>.

Press release, Executive Order 10730, Providing for the Removal of an Obstruction of Justice Within the State of Arkansas, September 24, 1957, en <https://www.eisenhowerlibrary.gov/research/online-documents/civil-rights-little-rock-school-integration-crisis>.

Press release, statements by President Eisenhower and Governor Faubus from Newport, Rhode Island, September 14, 1957, en <https://www.eisenhowerlibrary.gov/research/online-documents/civil-rights-little-rock-school-integration-crisis>.

Press release, statements by President Eisenhower and Governor Faubus from Newport, Rhode Island, September 14, 1957, en <https://www.eisenhowerlibrary.gov/research/online-documents/civil-rights-little-rock-school-integration-crisis>.

The Crisis in Indochina, 2/10/1950 en <https://www.docsteach.org/documents/document/crisis-indochina>.

“The Monkees” en <https://vault.fbi.gov/the-monkees>.

This is an American Soldier - He is Your Friend en <https://www.docsteach.org/documents/document/american-soldier-your-friend>.

Transcript of 13th Amendment to the U.S. Constitution: Abolition of Slavery (1865), en <https://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=false&doc=40&page=transcript>.

Transcript of 14th Amendment to the U.S. Constitution: Civil Rights (1868), en <https://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=false&doc=43&page=transcript>.

United States of America vs Davis T. Dellinger, Rennard C. Davis, Thomas E. Hayden, Abbott H. Hoffman, Jerry C. Rubin, Lee Weiner, John R. Froines and Bobby G. Sale, No. 69CR180 en <https://www.archives.gov/files/education/lessons/images/rg21-watching.pdf>.

United States- Vietnam relations, 1945-1967 en <https://nara-media-001.s3.amazonaws.com/arcmedia/research/pentagon-papers/Pentagon-Papers-Part-IV-C-7-b.pdf>.

United States- Vietnam relations, 1945-1967, en <https://nara-media-001.s3.amazonaws.com/arcmedia/research/pentagon-papers/Pentagon-Papers-Part-IV-C-2b>.

Weatherman Underground Summary, Date 8/20/76: Part 1. en <https://vault.fbi.gov/Weather%20Underground%20%28Weathermen%29/Weather%20Underground%20%28Weathermen%29%20Part%201%20of%206/view>.

### **Bibliografía y hemerografía especializada.**

Adams, Willi Paul. *Los Estados Unidos de América*, México, Siglo XXI Editores, 2019.

“Aftermath of 'the whole world is watching': The Chicago 8 Trial” en <https://www.archives.gov/education/lessons/watching.html>, 6 de Agosto de 2020.

Agustín, José. *La contracultura en México, la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México, Debolsillo, 2012.

Anderson, Terry H. *The Sixties*, Nueva York, Routledge, 2018, Libro Electrónico.

Ariztía, Tomas. "Clases medias y consumo: tres claves de lectura desde la sociología" en POLIS, Revista Latinoamericana, Universidad de Los Lagos, Chile, vol. 15, núm. 43, 2016, p. 3.

Assante, Ernesto. *Leyendas del Rock, artistas, instrumentos, mitos e historias de 50 años de música*. México, Numen, 2013.

Báez- Villaseñor, María Estela. "De la promesa de la Reconstrucción a la crisis de Little Rock, Arkansas en el proceso de integración racial en Estados Unidos" en *Signos Históricos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, N° 21, Enero-Junio, 2009.

Benz, Wolfgang y Herman Graml (Compiladores) . *El Siglo XX. Volumen III. Problemas mundiales entre los dos bloques de poder*, México, Siglo XXI Editores, 2014.

Berres, Peter. "50 years on, Vietnam War still cries for soul-searching" en *Lexington Herald Leader*, Lexington, 28 de Enero de 2018.

Berres, Peter. "In '68, music carried "citizen soldiers" through morass" en *Lexington Herald Leader*, Lexington, 9 de Febrero de 2018.

Bono. "Elvis Presley" en *Rolling Stone: Los 100 grandes artistas de todos los tiempos*, México, Rolling Stone (Edición Especial), Diciembre, 2011.

Brinkley, Alan. *Historia de Estados Unidos*, México, McGraw-Hill, 1997.

Cantz, Hatje. "Amor o confusión, Rock Psicodélico en los sesenta" en Simone Reynolds, *Después del Rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, Argentina, Caja Negra Editorial, 2018.

Chastagner, Claude. *De la cultura rock*, Buenos Aires, Paidós, 2012.

Cisneros Sosa, Armando. "Una nueva insurrección contra la modernidad" en *Sociología*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, vol. 13, núm. 38, septiembre-diciembre, 1998.

Cohn, Nik. *Awopbopaloobop Alopbamboom Una Historia de la música pop*, España, Nostromo, 1973.

Cohn, Nik. *Awopbopaloobop Alopbamboom, the Golden age of rock*, Nueva York, Grove Press, 1996.

Cuevas Perus, Marcos. *El Culturalismo estadounidense: Una Mirada histórica*, México, Universidad Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Sociales/ Bonilla Artiagas Editores, 2008.

Darton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018.

De La Fuente, Manuel. "Frank Zappa: cultura rock y compromiso político" en <https://www.efeeme.com/frank-zappa-cultura-rock-y-compromiso-politico/>, 20 de septiembre de 2020.

De los Ríos, Patricia. “Los movimientos sociales de los años sesenta en Estados Unidos: un legado contradictorio” en *Sociología*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, vol. 13, núm. 38, septiembre-diciembre, 1998.

Delmas, Yves y Charles Gancel. *Protest Song: La canción protesta en los Estados Unidos de los años sesenta*, España, Editorial Milenio, 2014.

Donovan, John. “Why Emmett Till's Murder Shook the Conscience of the U.S.” en <https://history.howstuffworks.com/historical-figures/emmett-till.htm>, 18 de Abril de 2020.

Duncan, Russell. “The Summer of Love and Protest: Transatlantic Counterculture in the 1920s” en Grzegorz Kosc, Clara Juncker, Sharon Monteith and Britta Waldschmidt-Nelson (editores), *The Transatlantic Sixties. Europe and the United States in the Counterculture Decade*, Transcript Verlag, 2013.

Dunn, Sam, Scot McFadyen, Jessica Joy Wise (Dirección). *Metal: A Headbanger's Journey*, Banger Productions, 2005.

Dylan, Bob. *Crónicas: Volumen 1*, Global Rhythm Press, Barcelona, 2007.

Engelhardt, Tom. *El fin de la cultura de la victoria: Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*, España, Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

Fernández, Ferrer Antonio. Fernández Ferrer, Antonio. *La canción folk Norteamericana, cantautores y textos*, España, Universidad de Granada, 2007.

Fontana, Josep. *El siglo de la revolución. Una historia del mundo desde 1914*, México, Crítica, 2018.

Gaillard, Alice. *Los Diggers, revolución y contracultura en San Francisco (1966-1968)*, España, Pepitas de Calabaza, 2010.

Gitlin, Todd. *The Sixties, Years of Hope, Days of Rage*, Bantam Books, Libro Electrónico.

González Martínez, Sabino. *Escuchando a Clío: los derechos civiles y la Guerra de Vietnam en la música pop, 1960-1975*, Tesis de Licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad Autónoma de México, 2010.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle “Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular” en *Revista de Historia*, Universidad de São Paulo, Brasil, núm. 157, diciembre, 2007.

Green, Sam y Bill Siegel (directores). *The Weather Underground*, en <https://www.youtube.com/watch?v=amRTeL3oQ5A&list=WL&index=11&t=1935s>, 28 de enero de 2021.

Hackford, Taylor (Director). *Ray*, Anvil Films, Baldwin Entertainment Group, Bristol Bay Productions, 2004.

Havers, Richard y Richard Evans. *Jazz la era dorada*. México, Santillana Ediciones, 2009.

Heatley, Michael. *Rock & Pop: la historia completa*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2007.

Hendrix, Jimi. *Empezar de cero*, México, Editorial Sexto Piso, 2013.

Hernández-Gutiérrez, José Antonio. "Memoria Mediática: la nostalgia en la cultura pop" en *Question*, Argentina, Vol. 1, N.º 62, 152, abril-junio 2019.

Herzinger, Kim. "The soundtrack of Vietnam" en Andrew Wiest, Mary Kathryn Barbier y Glenn Robins (Editores), *America and the Vietnam War, re-examining the culture and history of a generation*, Estados Unidos, Routledge Taylor and Francis Group, 2010.

Higgs, John. *Historia alternativa del siglo XX, más extraño de lo que cabe imaginar*, México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.

Hobsbawm, Eric. *Historia del Siglo XX, historia del mundo contemporáneo, 1914-1991*, México, Crítica, 2019.

Hodgson, Godfrey. *America in our Time: From World War II to Nixon, what happened and why?*, Estados Unidos, Random House, 1978.

Hopkins, Jerry y Daniel Sugerman. *Nadie Sale vivo de aquí*, México, Lasser Press, 1981.

Hopkins, Jerry. *El rey lagarto, lo esencial de Jim Morrison*, México, Editorial Tomo, 2007.

Hormigos, Jaime. "Distribución musical en la Sociedad de consumo. La creación de identidades musicales a través del sonido" en *Comunicar*, España, N° 34, Vol. XVII, 2010.

<https://www.archives.gov/research/african-americans/black-power/black-panthers>,  
18 de marzo de 2020.



<https://www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/jfk-in-history/civil-rights-movement>, 9 de marzo de 2020.

James, David. "The Vietnam War and American Music" en *Social Text*, Duke University Press, Estados Unidos, No. 23 (Autumn - Winter, 1989), p. 122.

Last, Alex. "¿Qué fue la ofensiva del Tet y por qué terminó por sacar al ejército de EE.UU. de la guerra de Vietnam?" en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-42925604>, 21 de agosto de 2020.

Luther King, Martin. "I Have a dream" en Federico Mayor Zaragoza, *et. al., I have a dream. Miradas al discurso 50 años después*, Libro Electrónico.

Machin, David. *Analysing popular music*, California, SAGE Publications, 2010, Libro Electrónico.

Mailer, Norman. *Los ejércitos de la noche*, España, Editorial Anagrama, 2020.

Manzano, Valeria. *La era de la Juventud en Argentina: Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 2017.

Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*, España, Editorial Planeta- De Agostini, 1993.

Marwick, Arthur. *The Sixties, cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States, c.1958-c.1974*, Bloomsbury Reader, Libro Electrónico.

Morrison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg. *Breve historia de los Estados Unidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

“My Generation” en William Naylor (Creador), *Seven Ages of Rock*, Reino Unido, British Broadcasting Corporation, 2007.

“Never say die” en William Naylor (Creador), *Seven Ages of Rock*, Reino Unido, British Broadcasting Corporation, 2007.

Palacios, Julia. “Cultura Popular en Estados Unidos” en Fernández de Castro Rafael y Hazel Blackmore (Coordinadores), *¿Qué es Estados Unidos?*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

Pani, Erika. *Historia mínima de Estados Unidos de America*, México, El Colegio de México, 2016.

Patiño, Daniela. “Los Rolling Stones satisfacen a México y a Latinoamérica con su Tour ‘Olé’” en <https://cnnespanol.cnn.com/2016/03/15/los-rolling-stones-satisfacen-a-mexico-y-a-toda-latinoamerica-con-su-tour-ole/>, 17 de noviembre de 2020.

Paytress, Mark. *Historia del rock, la guía definitiva del rock, el punk, el metal y otros estilos*, Barcelona, Parragon Books, 2011.

Petty, Tom. “The Byrds” en *Rolling Stone: Los 100 grandes artistas de todos los tiempos*, México, Rolling Stone (Edición Especial), Diciembre, 2011.

Rábago Dorbecker, Miguel. “Interculturalidad, universidad y movimientos sociales latinoamericanos: ideas desde la frontera norte” en *Sociedade e Cultura*, Brasil, vol. 16, núm. 2, julio-diciembre 2013.

Randall, Margaret. “Los Hippies: un fenómeno social norteamericano” en Margaret Randall, *Los Hippies, expresión de una crisis*, México, Siglo XIX Editores, 2010.

Ray, Nicholas (Director). *Rebel Without a Cause*. United States of America, 1955, 111 min., Warner Brothers Pictures.

Reynolds, Simone. *Retromanía: La adicción del pop a su propio pasado*, Argentina, Caja Negra Editora, 2016.

Reynolds, Simon y Joy Press. "Navegar entre estrellas. Cosmic Rock" en Simon Reynolds, *Después del rock: Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, Argentina, Caja Negra Editorial, 2018.

Richard, Little. "Little Richard" en *Rolling Stone: Los 100 grandes artistas de todos los tiempos*, México, Rolling Stone (Edición Especial), Diciembre, 2011.

Rivas Moreno, Juan José. "Pol Pot y el genocidio de Camboya" en <https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/01/12/54b3a210ca4741563b8b457a.html>, 9 de noviembre de 2020.

Rorabaugh, W. J. *Kennedy y el sueño de los sesenta*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005.

Scheuzger, Stephan. "La historia contemporánea de México y la Historia Global: Reflexiones acerca de los "Sesenta Globales" en *Historia Mexicana*, México, Vol. 68, Núm. 1 (269), Julio-septiembre 2018.

Simon, Paul. "The Everly Brothers" en *Rolling Stone: Los 100 grandes artistas de todos los tiempos*, México, Rolling Stone (Edición Especial), Diciembre, 2011.

Solt, Andrew (director) John Lennon (narrador). *Imagine: John Lennon*, Warner Bros, 2005.

Stone, Oliver y Peter Kuznick. *La historia silenciada de Estados Unidos, España, La Esfera de los Libros*, 2015.

Strain Hoboken, Christopher B. *The Long Sixties: America, 1955-1973*. Nueva Jersey, Wiley-Blackwell, 2016, Libro Electrónico.

Sweeney, Joe. "Black Sabbath's Paranoid at 50: potent anthems of working-class strife" en <https://www.theguardian.com/music/2020/sep/16/black-sabbath-paranoid-at-50-potent-anthems-of-working-class-strife>, 18 de septiembre de 2020.

Swift, John. *Atlas Histórico de la Guerra Fría*, España, Ediciones Akal, 2008.

Taguenca Belmonte, Juan Antonio "El concepto de juventud" en *Revista Mexicana de Sociología*, México, Vol. 71, No. 1 (Jan. - Mar., 2009).

Vélez, Anabel. *Mujeres del rock, su historia. Crónicas de las grandes protagonistas del rock*, España, Redbook Ediciones, 2018.

Verney, Kevern. *Black Civil Rights*, Nueva York, Routledge, 2010.

Wadleigh, Michael (Director). *Woodstock 3 días de paz y musica, ¡La versión del director!*, Warner Bros., 1998.

Ward, Geoffrey C. (Guion), Ken Burns, Lynn Novick (Dirección). "Cabalgando sobre el lomo de un tigre" en *La Guerra de Vietnam*, Estados Unidos, PBS, 2017.

Wolf, Tom. *Ponche de ácido lisérgico*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2009.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00406

Matrícula: 2183801007

Ecos de una generación, una historia en 60 beats. La música pop estadounidense, 1954-1975.

Con base en la Legislación de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México se presentaron a las 16:00 horas del día 24 del mes de febrero del año 2021 POR VÍA REMOTA ELECTRÓNICA, los suscritos miembros del jurado designado por la Comisión del Posgrado:

DRA. ADRIANA MARIA HERNANDEZ SANDOVAL  
DRA. MARIA ESTELA BAEZ VILLASEÑOR MORENO  
DR. GEORG LEIDENBERGER

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

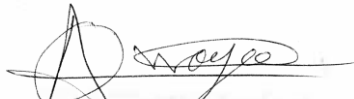
MAESTRO EN HUMANIDADES (HISTORIA)

DE: LUIS DAVID ARROYO DAVILA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

  
LUIS DAVID ARROYO DAVILA  
ALUMNO


REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ  
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTA

  
DRA. ADRIANA MARIA HERNANDEZ SANDOVAL

VOCAL

  
DRA. MARIA ESTELA BAEZ VILLASEÑOR MORENO

SECRETARIO

  
DR. GEORG LEIDENBERGER