EDIT
ORES
DESCAB
EZADOS

© Antonio V. Sempere Navarro (dir.)

© De esta edición: Editores descabezados
Eolas & menoslobos

© de los textos: sus autores

Director de la colección:
Héctor Escobar

Edición al cuidado de:
Martín Errand

Diseño de la colección y composición:
Martín Errand

Cubierta:
Conchologia Iconica or Illustrations of the Shells of Molluscous Animals. «Murex», pl. XII (47)
Reeve Brothers, Londres (1843–1878)

Primera edición, noviembre de 2021

Dep. Legal: Le. 393–2021

ISBN: 978–84–18718–42–7

Impreso en España — Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

www.conlicencia.com

Tel. 91 702 19 70 / 93 272 04 47

eiw
DERECHO DEL TRABAJO Y DE LA SEGURIDAD SOCIAL

labormatters
abogados

UNA MIRADA LABORALISTA A LA MÚSICA POP

1950 – 2020

Antonio V. Sempere Navarro (dir.)
Isabel Marín Moral y Bernardo García Rodríguez
(coords.)

URSA MAIOR

26.
ANOTHER BRICK IN THE WALL

Francisco Alemán Paez
CATEDRÁTICO DE DERECHO DEL TRABAJO Y DE LA SEGURIDAD SOCIAL
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

1.
Datos de la pieza musical

Intérprete: Pink Floyd
Álbum: *The Wall*
Año: 1979
Género: *Rock* psicodélico

2.
Palabras clave

Muro, control, alienación, guerra, violencia.

3.
La magia de la música y el hechizo del *pop–rock*

«Todo arte aspira a la condición de música».
Walter Pater, 1839

1.

La música es el signo comunicativo más espiritual, apaciguador y conturbador del ser humano. Nos ha acompañado desde siempre, aquilatando símbolos y recuerdos, y sigue acompañándonos como una amiga leal, asible e invi-

sible a la vez. Algunos antropólogos ubican su origen en el ruido (alguna música lo es también hoy...). El oído se agudizaría con ciertas sonoridades, clasificándolas por estados de alerta. Sin solución de continuidad fuimos incorporando los engranajes musicales culturalmente: desde la percusión al silbo y el canto, hasta las primeras flautas hechas con huesos de ave. Al significar la música hacemos significantes realizables; espacios de mismidad, creatividad y libertad. La frase de Walter Pater que rubrica estas páginas resume el valor superior del arte musicado. El conjunto de bellas artes recrean estéticamente algún aspecto de la realidad a través de imágenes o elementos materiales. Pero la música ostenta una fuerza significadora y experiencial cualitativamente distinta. Es más, al usar signos compartidos (*v. gr.* percepción inmediata del sonido, partituras, solfeo, etc.) apela vocaciones de universalidad y espiritualidad.

La mayoría de las manifestaciones artísticas tienen un carácter representacional, conceptual, ilustrativo o intelectivo. A diferencia de ellas, la música abstrae invisiblemente sensaciones emocionales, variando su intensidad según las sensibilidades. Escucharla mueve un resorte de experiencias estéticas y placenteras. Si preguntásemos el porqué de su magia, la ciencia ofrece una respuesta: habita químicamente en el núcleo del placer (núcleo accumbens; liberación endorfínica). Los géneros musicales cobijan píldoras de trascendencia, sustancias y efectos más altos que el mero acto sensible. Hablamos, pues, de un arte «puro», excelso, autónomo, inmaterial, excitante, significante. Tanto para el sujeto que percibe o recrea el signo sónico como, sobre todo, para el creador o intérprete de la musicalidad. Los estados de ánimo cambian al componer, tocar, escuchar o compartir una canción. Provoca reacciones afectivas directas: mueve y/o conmueve; turba y/o conturba. Y dado que nos trasciende, también puede transformar(nos). Apela al alma virtuosa con intención de secuestro. Es más, si la melodía hace alianzas con buenas letras, estrofas poéticas u otras manifestaciones artísticas, la música adquiere un poder indestructible. Quizás por ello se recela y admira, a la vez, de/a sus creadores. Parafraseando a Celaya, diríamos que la música cobija un «ser almario, armado de presente en estarcido futuro».

2.

La «música pop» trasparece lo expuesto. Abarca un abanico de modas, géneros y subgéneros. El tema que comentaremos se enmarca en el «*rock* progresivo», el «*rock* sinfónico», incluso la música psicodélica. Los expertos difieren al delimitar dichos subgéneros y al clasificar a nuestra banda, sin embargo, hay algunas diferencias. Para empezar, el *pop–rock* emerge en Occidente durante la segunda mitad del pasado siglo, sobre todo en Gran Bretaña y Estados Unidos. Sus bases instrumentales son la guitarra y el bajo eléctrico, la batería, y, a veces, teclados e instrumentos de viento. Pero de seguido incorpora medios electrónicos transformadores del sonido (sintetizadores, secuenciadores, cajas de ritmos, etc.). El pop tiene además una fortísima fuerza movilizadora de masas, otrora facilitada merced a su comercialización por grandes sellos discográficos cuyas compañías perfilaron las fórmulas de producción, distribución y venta de las bandas de *rock*. Aparte de esto emerge tras las dos guerras mundiales. Un estadio convulso de recomposición histórica (hegemonía anglófona de los «vencedores»), catarsis bélica (pacifismo, Guerra Fría) y cambio socioeconómico (consumo masa, fordismo, taylorismo, etc). Obviamente todos estos vectores ejercieron gran influjo en los compositores y la producción musical del momento.

Los contenidos musicales son traslaciones creativas de sus autores, y estos, a su vez, espejos de su mundo interior y exterior. Desde ese aspecto, el *pop–rock* no tarda en ser anatemizado socioculturalmente. Sus grupos y estilos canalizaron un sentimiento de contestación contra las costumbres sociales y los valores dominantes. Las guitarras eléctricas amplifican las sonoridades; las baterías y bajos marcan compases y tempos, y la psicodelia se alía con el surrealismo, el consumo de sustancias excitantes y la inmersión psicotrópica. El tópico «drogas, sexo y *rock and roll*» terminará impregnando a los grupos de la época, hasta rotularlos con un halo hedonista–demoníaco. Para mayor abundancia, bandas como Pink Floyd asumen una personalidad innovadora, rupturista y contestataria. Las letras de sus canciones instilan mensajes filosóficos, poéticos y mensajes declamativos. Cuestionan las fórmulas de dominación del orden capitalista, la limitación de libertades, la insaciabilidad del consumo, la hipocresía burguesa y los cánones tardovictorianos, envolviéndose tales críticas con un alto voltaje sociopolítico. El pelo largo, antibelicista y *underground*, resulta anatemizado. La mayoría

de las sociedades estigmatizan tales géneros y sus bandas con rotulaciones de amenaza social. Grupos como Pink Floyd, Queen, Radiohead o Rolling Stones, serán vistos con tintes de peligrosidad y perversión juvenil. Como contrapunto comparativo, durante ese tiempo España totaliza la copla y los bailes regionales. Por suerte las bases militares americanas serán focos difusores de una corriente musical maldita y pecaminosa para el régimen.

4.
Pink Floyd: psicodelia y experimentación sónica

1.

Incontestablemente, Pink Floyd es uno de los grupos icónicos de la historia de la música. Su discografía rebosa aportaciones rupturistas, con discos y canciones que marcan un punto de inflexión en la trayectoria del *pop–rock*. Crearon musicalidades y recursos sónicos desconocidos hasta entonces, a fuer de capitanear numerosísimas apuestas retadoras. Las melodías intercalan risas, timbres telefónicos, despertadores, sonidos distorsionados, cajas registradoras, altavoces, aspas de helicóptero, etc. Aparte de ello Pink Floyd hace un directo extraordinario. Su dominio de la escena es mayestático, con grandísima fuerza personal y mayor potencia musicalizada. También hay un cuidado exquisito de los juegos de luces, ofreciendo un espectáculo visual alternativo al musical. Sin tener grandes vocalistas, suplen esta particularidad con afinadísimos coros y colaboraciones externas. Quizás fuera una estrategia preconcebida para realzar sus apuestas instrumentales y los efectos sonoros de las canciones. Hablamos pues de una banda seminal. Gozó —y sigue gozando hoy— de gran fama, popularidad y éxito de ventas, ostentando una posición referencial en la música de los setenta y ochenta.

El nombre (Pink Floyd) proviene de dos artistas del *blues*: Pink Anderson y Floyd Council. Ambos eran venerados por nuestro grupo y decidieron bautizarlo combinando sus apellidos. Luego utilizarán su rótulo iconográficamente. Así por ejemplo, un cerdito rosado vuela en los conciertos mientras se proyectan problemas y personalidades políticas con críticas beligerantes de posicionamiento ideológico. La discografía abarca quince álbumes de estudio, grabados entre 1967 y 2014 con tres grandes sellos: Emi, Capitol y Columbia

Records. La banda se forja en 1965 en el escenario idiosincrásico del pop: la ciudad de Londres. Como suele ocurrir el azar une a sus componentes, sin embargo será una formación remodelada varias veces durante sus tres décadas de existencia (Richard Wright y Syd Barrett —ambos fallecidos—, David Gilmour, Nick Mason, Roger Waters y Bob Klose). La evolución y durabilidad de los grupos musicales suele tener una relación directa con las personalidades de sus componentes, e inversa, a la vez, con sus genialidades creativas. Al igual que Beatles o Queen, Pink Floyd aglutinó genios que interactúan en bidireccionalidad, creando obras de arte mágicas. Los tándem: McCartney / Lennon, Mercury / May o, en nuestro caso, Waters / Gilmour, compusieron los mejores temas de dichos grupos, y del *pop–rock* en general.

Particularmente pienso que una presunción diferenciadora entre el acto de creación artística y la genialidad, estriba en la perdurabilidad de la obra. No solo resiste el envejecimiento; gana valor con los años. Solemos sesgar la esencia rectora de los procesos de creación musical, tan es así que habilitamos normas especiales con escasa virtualidad práctica regulatoria (ex. art. 1 RD 1435/1985, ó art. 249 ter. TRLGSS). Componer buenas canciones y actuar en público implican formas de trabajo muy densas y exigentes. Tienen picos y bajadas vertiginosas que repercuten inefablemente en su devenir evolutivo. Además afloran los choques de temperamentos o, lo que es igual, el cruce de egos. Tampoco es fácil elucidar las trampas ocultas de las empresas productoras y menos aún abstraerse de la deidad comercial. Ahora bien, cuando estas fuerzas emergen, y se imponen, amputan la actividad creadora de calidad. Marcan disrupciones en el desenvolvimiento lógico de la innovación y el crecimiento creativo mismo, afectando de plano a la trayectoria de los grupos artísticos. Estas coyunturas rupturistas acontecieron en los casos citados con dos formas resolutivas: disolución o remodelación. Pink Floyd seguirá esta segunda pauta, y quizás por eso perduró tres décadas No es baladí el apunte. La banda tuvo momentos de abandono, reingreso e incluso expulsión de miembros, sin embargo los mejores álbumes vieron la luz en esos estadios de conjunción estelar y libertad creativa.

2.

Pink Floyd graba su primer trabajo en 1967 (*The Piper at the Gates of Dawn*, en el mítico Abbey Road) volcando en él dos pautas que serán una constante

en su evolución: apuestas conceptuales y experimentación sónica. Sus discos elucidan estructuras compactas y extensas, anudadas a una musicalización ambiciosamente innovadora. Nada se dejaba al azar. Las portadas de los LP tuvieron ilustraciones vanguardistas llenas de simbolismo y creatividad fotográfica. Las piezas musicales constituyen apuestas comprometidas, con temáticas dominantes (sentido existencial, crítica social, muerte, sexo, explotación del trabajo, etc.) e instrumentaciones psicodélicas. Nuestra banda no dejó de explorar nuevas esquinas en el *pop–rock* integrando la mejor tecnología de la época (paneo estéreo, edición de cinta, efectos de eco, teclados electrónicos). Trazaron giros evolutivos experimentales y exigentes, en la idea de eludir la repetición y no ser clasificados musicalmente (*blues rock*, *soft rock*, *folk rock*, *rock* espacial, etc). Las canciones integran letras poéticas de alto lirismo, tanto que se complejiza la comprensión de sus significantes. *The Wall* es uno de estos ejemplos. Sus formatos léxicos se «literaturizan», dificultándose su comprensión al escucharlas. La música suele anteponer los tempos y rimas al mensaje escrito pero hay casos excepcionales donde las letras, individualmente consideradas, constituyen poemas *per se* (*v. gr.* Silvio Rodríguez, Dylan, Serrat). Nuestro grupo forma parte de esa reducida lista selecta, es decir, letras que requieren sosiego en su lectura, al margen de la musicación en sí, para exprimir sus contenidos y la fuerza implosiva del mensaje.

En 1973 y 1975 graban dos magníficos LP: *Dark Side of the Moon* y *Wish You Were Here*. Incluyen temas descomunalmente buenos («Time», «Money», «Learning to Fly», etc.) convirtiéndose en superéxitos de ventas y de popularidad. A raíz de ahí surge el gran dilema: mantener los niveles de calidad e innovación musical tras haber llegado al cénit creativo. *The Wall* será, en ese aspecto, un cruce de conjeturas, y un punto de inflexión en la evolución del grupo y su música. En 1985 Waters deja la banda e incoa una disputa legal por los derechos de Pynk Floyd, que empero pierde. Diez años más tarde se disuelve la formación. Hoy día perviven, incluso actúan con espectáculos puntuales y sublimes. La paradoja será una emulación musical del dios Jano. Unos conciertos llevan el sello de Pink Floyd, y otros de Roger Waters interpretando las canciones de su autoría (Roger Waters Us + Themy). En ambos casos, tanto la calidad musical como la instrumentación y el espectáculo visual son antológicos. Incluso para quienes creen que no conquistan el cielo, lo roza.

5.
«El muro» («The Wall») y los muros: categorías sociolaborales plasmadas en la obra

1.

«Another Brick in the Wall» es la canción estelar de un álbum señero en la discografía de Pynk Floyd. Es un disco soberbio, en compacidad, innovación y calidad artística. Sus canciones forman un puzle cromático perfectamente ensamblado. Integra melodías de *rock* duro, *rock* progresivo, *folk* y *rock* sinfónico. Los temas tienen grandísima fuerza y bellísima factura, encajando sus piezas unas con otras, sin canción de relleno. Hablamos de álbum conceptual con formato de «ópera *rock*», y que fue llevado al cine como banda sonora de una película homónima. Nunca mejor cuadratura del círculo creativo; nunca mejores combinaciones de artes mayores: una partitura de *pop–rock* abre un puente creativo en varios formatos. Pura deconstrucción. Conviene destacar estas ideas. Primero porque ilustran el alcance del arte cuando suma los mejores ingredientes personales, motivacionales y creativos. *The Wall* aúna excelsa musicalidad, lirismo poético e impactante filmografía. Pero el mérito también está en la rabiosa actualidad de sus códigos, otrora símbolos que, sin embargo, inundan el presente en clave de futuro. Las temáticas del disco y la película trazan metáforas extraordinarias. Con finísima inteligencia, embridan un magnífico manifiesto plástico contra el orden socioeconómico, percibido muy críticamente por nuestra banda. Aquel (des)orden hundió sus raíces en una gran crisis económica (1929) derivando, a su vez, en un terrible conflicto bélico mundial. Hoy sufrimos dos crisis mayestáticas, con curiosos paralelismos. La primera proviene de una crisis especulativa (2008) orquestada por el sistema financiero y salvada estatalmente. La segunda también deviene de una devastadora guerra, empero invisible en su acrónimo: SARS 19. Un virus da una magna lección de humildad al ser humano, concediéndole dos oportunidades. Una con Gea. Otra con su depredadora especie: redes de contagio tan «pandémicas» como él en loor autoamplificante (corrupción, devaluación cívica y democrática, frentismo político, autogolpes de Estado, desafección moral, «narcolepsia digital», etc.). El hecho de vivir los acontecimientos, siendo a la vez actor de ellos, junto a los «déficits perspectivistas», o sea, hiatos entre la admisión de gravedades fenomenológicas y la asunción

de sus tendencias, se antojan fatales si ambos sesgos maridan. Aviso para navegantes: el «eterno retorno», que avizorara Nietzsche, transita a veces desde el mito a la realidad.

The Wall fue el undécimo álbum de Pink Floyd. Ve la luz en 1989, podríamos decir que en un «exilio francés» de sus componentes. A finales de los ochenta el empresario que gestionaba sus derechos de autor (Andrew Warburg) es acusado de desvío de fondos por el fisco inglés. Estas circunstancias llevan a Roger Waters a asumir el liderazgo de la banda y a componer la práctica totalidad de las canciones. Los temas abarcan el antibelicismo, la soledad, la anhedonia (no sentir), la desestructuración familiar, la falta de comunicación, la modelación del sujeto por los entes socializadores (escuela y trabajo) y las derivas de todo ello en alienación y enfermedades mentales. Estos mimbres llevan a un álbum de larga duración (dos LP) donde se mezclan la crítica sociopolítica, el surrealismo y el *rock* conceptual. Tres años más tarde *The Wall* se convierte en banda sonora de una película homónima. Dirigida por Alan Parker, fue protagonizada por el cantante Bob Geldolf, y entre sus muchas excelencias combina las escenas con animaciones, hechas por Gerard Scarfe. Sus dibujos aparecen intermitentemente con figuraciones y desfiguraciones al son del metraje y la música. No sabría decir cuál es mejor de ambas joyas fílmicas, pero los expertos apuntan la visión global creadora de Waters en la compacidad del proyecto. El filme marida un trípode creativo (Waters / Parker / Scarfe) gestando una obra maestra con varios fustes artísticos. *The Wall* volvió a ser un éxito mayúsculo y elevó de nuevo al grupo a lo más alto del éxito. La película no fue muy entendida en su tiempo pero basta visionarla para apreciar su valor. La casualidad/causalidad es que el éxito del álbum llevó a Waters a dejar la banda en 1985 aduciendo una razón de fondo: agotamiento creativo. Desde ese momento Pink Floyd seguirá adelante sin el genial bajista, emprendiendo este una carrera musical en solitario.

2.

Los asuntos sociolaborales plasmados en el disco principian y orbitan sobre su tema central: «Another Brick in the Wall». La canción rezuma doble excelsitud: plástico–musical y poético–metafórica. Es la pieza estrella de la obra tanto en el LP como en la película de Alan Parker. El mensaje central

es claro, por críptico y evidente: una sociedad consuntiva y enferma alza muros con distintas alturas y grosores discriminatorios. Ahora bien, mientras unas paredes pueden visibilizarse (cementadas), otras se «invisibilizan» (acristaladas). En ambos casos, construyen cesuras dicotómicas, siguiendo una lógica de grandes oposiciones dialécticas. El gran Otro Social marca las separaciones: estar dentro o fuera del muro, estar conmigo o contra mí. Estos posicionamientos laten en la letra de la canción y se hacen verdaderamente evidentes en la película. Remarcan posiciones de poder y redes de sumisión y subordinación. La clave comparativa es clara. Si unos empoderamientos tuvieron una base clásico–capitalista (años ochenta) ahora son invisibles, acristalados y tecno–turbo-capitalistas. «Another Brick in the Wall» traza una circularidad temática y musical alrededor del disco, transitando de este a la película. Nuestra canción consta dos veces como tal en el primer LP (temas segundo y cuarto) y otra en el segundo LP (tema decimotercero y último: «Outside the Wall»). La estructura musical de «Another Brick in the Wall» es sencilla pues gira sobre cuatro notas (re, mi, fa, mi) que se repiten cuatro veces en tonos menores para subir en la última a tonalidad mayor (sol, fa). Ese cambio de escala da la entrada a otros instrumentos, logrando una grandísima fuerza musicalizada. La canción principia con un bajo y una voz de fondo, a los que se unen las guitarras eléctricas. La melodía discurre *in crescendo y* cede el testigo vocal a un coro de niños. El órgano eléctrico se hace más fuerte y allana el clímax: un soberbio punteo de David Gilmour, troquelando limpiamente los trastes finales de la guitarra. Maestría excelsa. Antesala del mágico Marc Knopfler y sus Dire Straits.

El estribillo, cimentador de la canción, es sentenciante y lírico. La letra reprueba la inconsistencia del sistema educativo, sus multiformes vías de control y las irradiaciones concomitantes. Un coro de niños canta asertivo: «We don't need no education / We don't need no thought control / No dark sarcasm in the classroom / Teachers leave them kids alone». Roger Waters repite cuatro veces el cuarteto y utiliza el estribillo para denunciar, con ironía rítmica y poética, el fracaso educativo y sus amputaciones paralelas: «No necesitamos la no educación / No necesitamos la falta de control mental». El recurso estilístico del rechazo en doble negación se extiende al desenvolvimiento ambiental de la enseñanza («No al sarcasmo oscuro en la clase») reclamando a los profesores que formen y eduquen sin traumatizar («Pro-

fesores: dejad a los niños en paz / ¡Hey! ¡Profesores! ¡Dejad a los niños en paz!»). Como sabemos la educación escolar es el fuste de las sociedades, de manera que sus controles de desenvolvimiento canalizan un objetivo último funcionalista: modela piezas, esto es, ayuda a encajar los ladrillos del muro. La recreación fílmica del tema es, en ese aspecto, clara y expresiva. Visiona un sistema taylorista de fabricación en serie. Los niños están sentados en sus pupitres en una larga fila. Todos tienen una misma cara desfigurada. Entran por un lado de la máquina y salen por el otro, ya mayores. Estos siguen otra fila y caen en una inmensa tolva. Debajo, hay una máquina que muele sus cuerpos, triturándolos en tiras de carne. La canción finaliza con un giro en la letra y en su composición verbal. Con ironía metafórica, sentencia lo siguiente: «A fin de cuentas solo estamos hablando de un mero ladrillo en la pared («All in all it's just another brick in the wall»). El estribillo se repite («*chorus*») empero con un trueque léxico aclarativo: «A fin de cuentas, solo eres otro ladrillo en la pared («All in all you're just another brick in the wall»). Por si hay duda, nos diría Waters: que cada cual afine el pronombre con la personificación que proceda.

El mensaje central de «Another Brick in the Wall» orbita sobre la alienación, las formas de control y el «funcionalismo maquinal». Dibuja una sociedad regimental controlada por un Gran Hermano hipercontrolador, correctivo y tricéfalo. Su primera faz es omnímoda e invisible. La encarna una voz en *off* que canta los temas y grita disciplinariamente. La segunda es el muro. Unas veces adquiere la forma de paredes reptantes que envuelven a los individuos. Y otras se elevan alrededor del protagonista, quien aislado inquiere: «¿Hay alguien dentro?». La tercera forma de control es la (in)justicia. Un ser diminuto es acusado de ser niño y de desarrollar la sensibilidad y el gusto artístico creativo («the blending hearts and the artists»). El juez le impone una pena de reclusión permanente (locura) y aislamiento (dentro de un muro–cárcel redondo). *The Wall* trenza tres estrategias dominadoras: la castración del yo, el aislamiento del sujeto y la alienación sociolaboral. Ubica las primeras en la educación escolar y familiar. Luego cede el testigo a la sociedad castrante, personificada en el profesor del *college*, la hipocresía tardovictoriana inglesa, y la máquina trituradora taylorista. El tercer testigo se transfiere a la pared colorista de la sociedad del consumo con todas sus redes de seducción.

El turbo–capitalismo también instila sus propios efectos perversos de orden sistémico. La «interconectividad informacional» construye mundos ludo–ficcionales y hegemonías pan–evocadoras. Si el siglo XX diseñó el estereotipo del hombre unidimensional (Marcuse), el siglo XXI forja el del hombre «multiplicante y permutante» («*multi–tasking*»). Sea causa o efecto, entroniza al «*Homo videns*», evasivo y ávido de destellos dopaminérgicos. En la película el protagonista aparece narcotizado en un sillón pulsando cual autómata todos los canales televisivos. El clic de la libre elección tiene hoy una personalidad ansioso–receptiva y exhibible a la par. El «*Homo ab–reactivo*» aísla al individuo entre interacciones tecnificantes y en su propio ser tecnificado. Lo envuelve una miríada de muros transparentes que tienden a absorberlo en un sinfín de imágenes evocadoras. La solución mágica del teletrabajo participa de esta inmersión conectiva. La fluidificación de los códigos de espacio y tiempo afianza un canon de hiperdisponibilidad funcional y locativa, dando respuesta a los imperativos neoliberales del rendimiento cortoplacista y la prontitud de respuesta. El paradigma distópico, combinado con el trinomio: consumo/ conectividad/disponibilidad, afianza los códigos de «inmersión digital». Estos convierten las relaciones personales en conexiones–dígitos. Con un grave efecto: derivar en situaciones de «pan–aislamiento social». Los poderes de control del feudalismo digital, directivo o consuntivo, «invisibilizan» los sistemas de empoderamiento mediante controles omniscientes matematizados (algoritmos). La paradoja es aplicar un «socialismo de Estado» al sector bancario y las grandes corporaciones (Varoufakis). Los gobiernos y bancos centrales aportaron fuertes sumas para rescatar la financiarización especulativa. El poder tecno–feudal catapulta un «capitalismo salvífico» donde, por una parte, se aplican «políticas austericidas» a la población y al conjunto de la fuerza de trabajo, a fuer de inyectar dinero a la banca. El covid 19 no ha cejado de alimentar dos círculos: uno virtuoso —más dinero del BCE para el sector financiero—; y otro vicioso —más precariedad y ayudas condicionadas para la población y los trabajadores autónomos y por cuenta ajena—. El efecto final dibuja una multiplicación de muros cimentados en artificialidades, ya se trate de murallas visibles (Trump en México, Netanyahu en Israel) o invisibles («infoxicación», *fake news*, nacionalismo instrumental, aislamiento laboral, etc). Los controles externos (heterónomos) transmutan a internos (autónomos). Y como excelsitud, la hetero–explotación «metamorfiza» en autoexplotación.

La obra también bosqueja la tensión estructural *mismidad/otredad*. La gran metáfora musical y fílmica es construir un régimen de alienaciones mediante contraposiciones dialécticas. «Another Brick in the Wall» proyecta toda una anatomía política de un poder reticular que cimenta sus paredes con argamasas de docilidad–utilidad. El muro codifica las piezas, descartando los ladrillos–obstáculo. Si no encajan en él, lamina sus bordes disciplinariamente. Y si pese a todo no ajustan, el ladrillo es rechazado y/o destruido. La gran perversión funcionalista estriba en perfeccionar la maquinaria con una tecnología de la representación, de manera que sean las propias piezas las que implosionen (necesidades/dependencias), se autolesionen (miedo, inseguridad, enfermedades mentales, etc.) y/o autoeliminen (abdicaciones, suicidios). *The Wall* resiste cualesquiera movimientos telúricos. Las sujeciones enladrilladas los hace tanto más fuertes y compactas cuanto más útiles y dependientes sean, y viceversa. La argamasa del muro en realidad sigue siendo la misma. Es más, ha perfeccionado sus formas de compactación y las mecánicas de descarte. La fórmula magistral ya estaba escrita antes: vaciamiento agudo de la mismidad/amplificación mayestática de la otredad. Bastaba polarizar más los extremos, desequilibrarlos abruptamente en proporciones y dejar que los vasos comunicantes hagan el resto

Una evidencia del éxito de la vacuidad está en la explosión de las enfermedades mentales. Los ritmos vertiginosos de rendimiento e interconectividad someten a los trabajadores a constantes dinámicas adaptativas y de sobreactivación. Al perpetuarse estas, en continuos estados de alerta, activan la segregación de cascadas hormonales (adrenalina, cortisol) dando la siguiente causación: el eustrés (o estrés positivo) transmuta en estrés, este en «distrés» y al fin en depresión. El aislamiento laboral y los maridajes del teletrabajo y el trabajo a distancia (ex art. 13 ET y RDL 28/2020) son nódulos activadores de enfermedades psicosociales. Las reclusiones del covid 19 y los reajustes infligidos a la clase trabajadora llevan tiempo activando cuadros de enfermedad mental. Estas enfermedades, invisibles a fuer de «invisibilizadas», ya alcanzan dimensiones de pandemia. La OMS apunta altas cifras (300 millones de personas) y estima que para el 2030 la depresión será la principal causa de discapacidad en el mundo. Es claro que los panoramas de incertidumbre médica y socioeconómica producirán hondas repercusiones en los proyectos de vida. Aparte de catapultar los trastornos, el alto «desempleo pandémico»

llevará de nuevo a los jóvenes a retrasar las decisiones de tener hijos, lo que, combinado con la precarización estructural del empleo, amplificará las religaciones y las decisiones de emanciparse.

Junto al distrés depresivo se atisban otros trastornos derivados de las situaciones de aislamiento individual y de desestructuración social y familiar. La digitalización del trabajo y los sempiternos obstáculos conciliadores atenazan gravemente los mecanismos de cohesión. El objeto digital–social no requiere «facticidades personales». Prima el anonimato, la interconexión con un «quid distal». La sociedad «inmersiva y seductora» licua la mismidad y amplifica la otredad. *The Wall* avizoró este escenario de vaciamiento. Su argumento gira sobre los efectos de la guerra en un niño. Este pierde a su padre en la contienda, anquilosando una carencia irresuelta. El filme retrata la figura del hijo único aislado del mundo circundante que sin embargo recibe una escolarización regimental. Crece, cual bien de consumo ostentoso, en una familia burguesa desestructurada. No recibe cariño real, aunque será compensado con hiperprotecciones maternas. El trauma acompañará al niño–hombre derivando en complejo de Edipo. La causación anudará en aislamiento, incapacidad afectiva y anhedonia vital. Ahora bien, los trastornos suelen sublimarse con mecanismos compensatorios. Bob Gedolf desconecta primero de la realidad, ensimismado en la música. Luego se engancha al asidero del alcohol, el sexo y las drogas, y construye una pared mental paralela y distorsionante. La fórmula es bien conocida: hipertrofiar el placer para aquilatar el dolor («There is no pain, you are receding» / no hay dolor, te estás alejando). La «sociedad del cansancio laboral digital» exhala el sueño y deifica un régimen de evasiones compensatorias. La «narcolepsia anestesiante» añade hoy una fastuosa farmacopea: consumir cualquier objeto–impulso a golpe de clic. El muro (*The Wall*) y sus acristaladas paredes consuntivas inducen varios tipos de sueño: unos son evasivos; otros son males psiquiátricos; otros incluso transmutan a Eros en Tánatos («And I have became confortable numb»). Las murallas de otredad son incólumes, firmes, indestructibles. Son las paredes personales las que, al sentir, desguazan.