



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Krautrock : el 'ruido' como política creación musical y transformación social en la Alemania de posguerra

Autores (en el caso de tesis y directores):

Mariana Zalazar

Cristian Secul Giusti, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.

Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)

La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Ciencias de la Comunicación

Tesina de Licenciatura

Krautrock: el 'ruido' como política

*Creación musical y transformación social
en la Alemania de posguerra*

Por Mariana Zalazar

DNI 32.318.129

mar.zalazar@gmail.com

Tutor: Dr. Cristian Secul Giusti

Julio 2018

Índice

Introducción	4
Capítulo I / El sonido que la derrota no se llevó. Ecos y silencios en la Alemania de posguerra (1945-1968)	6
El devoto de Wagner	6
Secuelas sonoras: silencio, “re-orientación” y schlager	8
Stunde Null: hora cero	8
La “re-orientación”	9
El fracaso de la desnazificación y el dominio de lo viejo	11
Estrategias reaccionarias incompletas: “americanización”, rock y beat	13
El milagro económico y la segunda liquidación	13
La (primera) voz de la juventud: el rechazo a la tradición	14
La (segunda) voz de la juventud: el rechazo al imperialismo	15
Stockhausen: el despertar del ruido	16
Capítulo II / Ese nuevo ruido disruptivo: una posible deconstrucción del krautrock	18
La génesis: un manifiesto invisible o Deutschland Erwacht	18
El discurso: la usina caótica de una nueva cosmogonía	20
El cosmos	20
La guerra	23
La forma: aliteraciones, atonalidades y disonancias	24
La repetición y el caos	25
El escenario: espacios, actores e instrumentos	28
Los no-músicos	29
Los no-instrumentos	30
Capítulo III / Fenster zum Chaos: el krautrock y la filosofía política de Cornelius Castoriadis	33
La institución de la sociedad como problema político	33
La lógica conjuntista identitaria y la autoconservación	33
La imaginación radical y lo histórico-social	35
El abismo o lo sin fondo	37
Caos y creación: una lectura política del arte	39
La cuestión de la cultura	39
Ventana al caos	40
Silencio: el duelo de un mundo	42
La Teufeldämmerung y el totalitarismo del sentido	45
Kairos: la cuestión de una nueva sociedad	47

Capítulo IV / Una fuerza productiva: el krautrock y la sociología musical de Theodor W. Adorno	50
Hacia una nueva sociología de la música	50
La música como mercancía	52
El carácter fetichista de la música	52
Regresión de la escucha	53
De música ligera: la canción de moda	55
El éxito acumulativo: el principio del estrellato	56
Armonía: la configuración de la cultura oficial	57
La función de la música en el mundo administrado	57
Vida musical oficial	58
La forma del intercambio: tonalidad, melodía y vocalidad	60
Tradicionalismo vs. dialéctica de la tradición	61
Disonancia: arte crítico y verdad social	62
La fuerza productiva de la música	62
La forma (sonora) de la “crisis” cultural	64
Música autónoma y cambio social	66
El doble carácter del arte	66
Hacia una sociedad libre	66
Consideraciones finales	68
Consensos	68
Reveses	71
Lo que el krautrock (no) se llevó	72
Bibliografía	75
Bibliografía discográfica	76
Álbumes mencionados en este trabajo	76
Álbumes destacados del krautrock	77

Agradecimientos

A la Universidad de Buenos Aires, pública y autónoma, por ser mi segunda casa. No hay maestra más inmensa que aquella de la cual se aprende la potencia crítica del desaprender.

A Federico, por presentarme a Cornelius y discutir conmigo *La institución imaginaria de la sociedad* con el compromiso y la generosidad que sólo los intelectos conscientes ostentan.

A Cristian, por la sociedad invisible y la tutoría movilizadora. No podría haber contado con un aliado melómano-académico más tenaz en la escritura de estas páginas. Si seguí, fue gracias (totales) a su energía contagiosa.

A mis amigas y amigos, y a las fuerzas que permitieron que nos encontráramos. El valor de sus presencias transformadoras en mi vida es -como todo lo medular- dichosamente incalculable.

A Romina y Melina. El placer de haber compartido esta aventura universitaria con la lucidez de sus razones es sólo superado por el privilegio de contar con la tutoría emocional de sus corazones en esta y todas las batallas.

A Lorena, mi hermana, *meine schwester*, por haberme abierto las puertas de la percepción huxleyriana y del ejercicio de la reflexión artística. Eterna es mi deuda con el estímulo constante de su amistad.

A Fátima y Carlos, mi familia, mi cobijo invulnerable, por regalarme lo sublime lyotardiano de estar viva y enseñarme que no hay armas más poderosas en esta Tierra que la confianza en las propias vísceras y la inocencia del querer sin calcular. Los estatutos sanguíneos son sólo anecdóticos frente a la grandeza de su incondicionalidad.

Y sobre todo a Martín, mi ser humano preferido, hogar de mágico caos entre tanta alienación. Es mi fortuna invaluable poder compartir con él esta heroica tarea cotidiana de ser parte del mundo y deconstruir juntos -sin miramientos, sin mezquindades- el sentido inabarcable del amor.

Introducción

*Incluso si la Historia no puede
jamás decirnos exactamente
lo que significa la música,
la música puede decirnos
algo acerca de la Historia.*
Alan Ross

*Music is my radar
[La música es mi radar]*
Blur

Con la conclusión de la Segunda Guerra Mundial, la sociedad alemana quedó sumergida en el silencio de la humillación internacional, un silencio que se prolongó sin descanso en las décadas subsiguientes. Un poco más de veinte años después y en el marco de los movimientos revolucionarios juveniles de la década del '60, emerge en Alemania un nuevo sonido de la mano de diversos grupos musicales conformados por jóvenes que no habían sido testigos de la guerra, pero sí de la negación actual de sus antecesores frente a los sucesos acaecidos y la persistencia en la escucha de géneros musicales directamente asociados a los programas culturales -y objetivos políticos- del nacionalsocialismo.

Los pioneros del género krautrock crearon una musicalidad que se diferenciaba con claridad del clasismo wagneriano idolatrado por Adolf Hitler, de las melodías pop del schlager alemán promocionado por Joseph Paul Goebbels¹, así como de las canciones inglesas o estadounidenses importadas por los Aliados. Proponiendo nuevas y caóticas estructuras compositivas en las que priman las texturas por sobre los textos, y donde la disonancia, la aliteración y la atonalidad son promovidas como valores positivos, se enfrentaron así a las definiciones de lo “socialmente válido” impuestas por los consumos musicales masivos del período. El krautrock no sólo creó una nueva sonoridad, sino también nuevas formas de representar los espacios performativos y los conceptos de músico e instrumento musical. Los krautrockers hacían “ruido” -como muchos oyentes catalogaron su música en aquel momento- al tiempo que profesaban su intención explícita de convertir dicho sonido en un manifiesto político de reconstrucción identitaria.

¹ Ministro de Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich.

Este ensayo se propone identificar las condiciones histórico-sociales que hicieron posible el surgimiento de este fenómeno y analizar su aporte político a la transformación de la sociedad alemana de posguerra desde una dimensión de creación artística. Con tal fin, se establecerá un cruce entre diversas fuentes periodísticas y ensayísticas que abordan el estudio del fenómeno y dos teorías filosófico-sociales que permiten pensar las posibilidades de la creación musical como herramienta de reflexión e intervención social: la teoría de la institución imaginaria de la sociedad enunciada por el filósofo griego Cornelius Castoriadis y la sociología de la música postulada por el filósofo y sociólogo alemán Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno.

En vistas de organizar el relato, se dividió el trabajo en cuatro capítulos. En el primer capítulo se describe la escena musical de Alemania durante el período de posguerra 1945-1968 desde una perspectiva sociológica, estableciendo paralelismos entre las tendencias y consumos culturales y los sucesos socio-políticos que tuvieron lugar en dicha etapa. En el segundo capítulo, también de corte descriptivo, se especifican los detalles contextuales de la emergencia del krautrock, así como sus características más relevantes en términos discursivos, formales/compositivos y escénicos. Aquí también se ensayan los primeros bocetos de análisis en relación a los espacios de cuestionamiento/confrontación desplegados por el género en relación a la escena musical preexistente. Los dos capítulos siguientes toman el fenómeno ya descrito y lo analizan desde las teorías antes mencionadas. En este sentido, ambos capítulos inician con una introducción teórico-conceptual para luego desplegar los análisis correspondientes. A modo de cierre, quien lee encontrará un apartado de consideraciones finales donde se ensayan posibles cruces entre ambas teorías, se sugieren nuevas preguntas alrededor del objeto de estudio para futuras aproximaciones, se postulan algunas conclusiones (siempre) provisionales sobre las potencialidades y limitantes del krautrock en su impacto político en la sociedad de su época y se proyecta la relevancia para la actualidad del estudio de este fenómeno.

El sonido que la derrota no se llevó. Ecos y silencios en la Alemania de posguerra (1945-1968)

*Las secuelas del corrosivo amor de Hitler por la música
son insoslayables.
Gran parte de la historia musical del siglo XX que lo sucedió
es una lucha por superarlas.
Alex Ross²*

El devoto de Wagner

Previamente al ascenso al poder de Adolf Hitler en enero de 1933, ya era de público conocimiento su fascinación por el compositor alemán Richard Wagner. “En varias ocasiones él mismo confesó que la interpretación de la ópera de Wagner *Rienzi* lo había inspirado a iniciarse en la política” (Ross, 2007: 340). Más allá de los miles de discursos proferidos en bares populares y cuarteles militares de Munich, la acelerada escalada del *Führer* del orden provincial al nacional es deudor de las conexiones sociales que forjó al calor de sus análisis sobre *Die Walküre*³ [La Valquiria], otra obra wagneriana, en los salones de la aristocracia alemana (Ross, 2007: 341). No es de extrañar que luego de los horrores del Holocausto, la música clásica haya adquirido un “aura siniestra en la cultura popular” (Ross, 2007: 334), conexión plasmada explícitamente en diversas obras literarias y cinematográficas de las décadas del ‘60 y ‘70, siendo tal vez el uso de un fragmento de *La Valquiria* como banda sonora de la invasión estadounidense a las costas vietnamitas en *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola una de las referencias más emblemáticas⁴.

La devoción de Hitler por Wagner y su idea romántica de la creación artística tan sólo es comparable con su odio por toda manifestación cultural que no estuviese alineada con los valores estéticos y morales de sus delirios fascistas de pangermanismo y pureza racial. Como señala el periodista de música británico David Stubbs: “Una de las peculiaridades de Hitler como dictador fue su obsesión con los movimientos artísticos. Los señaló, con bastante razón, como enemigos de los valores del Tercer Reich” (2015: 32). Las

²La traducción de las citas de los textos de Melanie Schiller, Julian Cope y Alex Ross utilizadas en el presente trabajo corresponden a una elaboración propia.

³ Ópera en tres actos con música y libreto de Richard Wagner, la segunda de las cuatro óperas que componen el ciclo de *Der Ring des Nibelungen* [El anillo de nibelungo].

⁴ *La naranja mecánica* de Anthony Burgess (y su adaptación a la pantalla grande por Stanley Kubrick) es otro gran ejemplo de la yuxtaposición entre música clásica y barbarie, donde las fantasías ultraviolentas del joven Alex DeLarge son acompañadas por la *Novena sinfonía* de Beethoven.

exhibiciones sobre el “arte degenerado”⁵ y la “música degenerada” organizados por el *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* [Ministerio del Reich para la Ilustración Pública y la Propaganda] conducido por Joseph Goebbels tan sólo representaron una pequeña muestra del rechazo del nazismo a las manifestaciones musicales que caían por fuera de sus cánones, manifestándose con más violencia en la destrucción total de teatros de ópera y salas de conciertos, y culminando en el horror de la persecución, el encarcelamiento⁶ y el asesinato de “compositores degenerados” en los campos de concentración (Ross, 2007: 334). “El Holocausto no sólo logró asesinar a millones de individuos sino también a escuelas de composición enteras. El estilo ecléctico y moderadamente enérgico que había prosperado en Berlín, Viena y Praga en el período entreguerras fue aniquilado” (Ross, 2007: 362-363).

Pero la vida musical de Alemania no sólo era “nazificada” desde las altas esferas del poder; el apoyo de burócratas y un gran porcentaje de la ciudadanía por igual demostraba que las políticas antisemitas y enemigas de la vanguardia estaban enquistadas en lo más profundo de la sociedad germana. Un claro ejemplo es descrito por el crítico musical estadounidense Alex Ross en su libro *The rest is noise* [El resto es ruido] en relación al accionar de la *Reichsmusikkammer* [Cámara de Música del Reich], una organización “autónoma bajo supervisión del estado” conformada por artistas “independientes”, en una discusión legislativa: “los burócratas culturales se quedaron para decidir qué artistas carecían de ‘aptitud’ para la vida cultural. No fue sorprendente que todos los principales músicos judíos fueran considerados ineptos” (2007: 343).

Irónicamente -a pesar de embarcarse en una de las cruzadas políticas más cruentas de la historia de la humanidad-, Hitler se desveló por reafirmar lo que él consideraba el carácter apolítico y de trascendencia espiritual de la “buena música”. El *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* debía servir al “desarrollo espiritual de la nación” (Ross, 2007:343) y suponía clara la imposibilidad de “expresar una cosmovisión científica” así como una estupidez “tratar de expresar ideas partidarias” en términos musicales, como lo señaló en su discurso sobre la cultura en el Congreso Nacional de Núremberg de 1938

⁵ *Entartete Kunst* [arte degenerado] fue una expresión adoptada por el nazismo para describir el arte moderno. Este fue prohibido en Alemania por ser considerado anti-nacional, bolchevique y/o judío. Los etiquetados como “artistas degenerados” fueron sancionados, despedidos de sus cargos docentes y sus obras expulsadas del mercado del arte. Estas exhibiciones pretendían ridiculizarlos e influenciar a la opinión pública en su contra.

⁶ “Varios compositores checo-judíos terminaron en la antigua prisión de Theresienstadt, que había sido convertida en un “campamento modelo” para judíos más ricos y notables. (...) La comunidad de compositores incluía a Pavel Hass, un alumno reservado pero elocuente de Janáček; Viktor Ullmann, cuya estética se superponía en muchos sentidos con la de Alban Berg; Hans Krása, que mostró la influencia sutil de Alexander Zemlinsky y Albert Roussel; y Gideon Klein, quien, en sus veinte años, ya estaba desarrollando una voz individual” (Ross, 2007: 363).

(Ross, 2007: 344). Paradójicamente, ese mismo año se publicó el *Manual de la radio alemana* donde el propio Hitler escribió: “sin el altoparlante jamás habríamos conquistado Alemania” (Attali, 1995: 130).

Con el comienzo del colapso del frente oriental, las incongruencias de Adolf -en general y en materia de política musical en particular⁷- proliferaron al desvarío. El día de su suicidio, el 30 de abril de 1945, fue considerado por la historiografía como la “hora cero” de la Alemania moderna: el comienzo de un mar de secuelas que los alemanes no parecían saber cómo -ni tener las fuerzas para- empezar a sanar.

Secuelas sonoras: silencio, “re-orientación” y schlager

*A pesar de los denodados esfuerzos
por la llamada superación del pasado,
me parece como si los alemanes fuéramos hoy
un pueblo sorprendentemente ciego (...)
Y, cuando volvemos la vista atrás,
en especial a los años entre 1930 y 1950,
miramos y apartamos los ojos al mismo tiempo.*
Winfried Georg Maximilian Sebald

Stunde Null: hora cero

La Alemania de 1945 era una sociedad primitiva como no se había visto en Europa desde la Edad Media: los ciudadanos del ex-Reich se encontraban famélicos, cocinando en fogones, tomando agua de los tubos de drenaje, viviendo en trailers o sótanos de casa hechas añicos (Ross, 2007: 375). Según fuentes oficiales⁸, se sabe que 131 ciudades fueron atacadas y más de tres millones y medio de viviendas fueron destruidas, dejando a más de siete millones y medio de personas sin hogar. “A cada habitante de Colonia le correspondieron 31,4 metros cúbicos de escombros, y a cada uno en Dresde 42,8..., pero qué significaba realmente todo ello no lo sabemos”, señala el escritor germano W.G. Sebald en *Sobre la*

⁷ “Una de sus iniciativas fue enviar soldados heridos a Bayreuth, para que pudieran tener sus propias epifanías sobre Wagner. El Führer también estudió los planes para una Orquesta Bruckner en Linz y para un festival de Bruckner que rivalizaría con el de Bayreuth en magnitud. En las semanas posteriores a la invasión de Normandía, Hitler temía por la seguridad de Furtwängler, su director de orquesta favorito, y ordenó que se construyera un búnker para protegerlo de las bombas” (Ross, 2007: 366).

⁸ Las *Strategic Bombing Surveys* [Encuestas de bombardeos estratégicos] de E.E.U.U., las encuestas de la Oficina Federal de Estadística de Alemania, entre otras.

historia natural de la destrucción (2010: 9), su visceral crónica sobre los bombardeos aliados a su país natal.

El pueblo alemán se encontraba sumergido en un escenario de incertidumbre y desolación donde la humillación y la culpa a escala nacional activaron el mecanismo de negación colectiva por excelencia: el silencio. “Si los alemanes corrientes mantuvieron un silencio profundo en los años de posguerra, no fue porque quisieran tomar distancia sólo de los crímenes que habían cometido, sino también de aquello que les habían hecho a ellos⁹”, señala Stubbs. “Era demasiado para ciudadanos corrientes, que hasta hace no mucho habían gozado de una posición económica estable y de todas las comodidades de la civilización moderna” (2015: 54), agrega.

Observar a los habitantes de metrópolis devastadas fingir que no se encontraban en una cotidianidad pos-apocalíptica resultaba un ejercicio casi surreal. Según una nota del médico y escritor polaco Alfred Döblin, “la gente se movía por las calles en las horrorosas ruinas realmente como si no hubiera pasado nada...y la ciudad hubiera sido siempre así” (citado en Sebald, 2010: 11). El trauma de la guerra validó un “acuerdo tácito” entre todos los sobrevivientes, quienes callaron el estado de ruina material y moral de la nación, tanto hacia afuera como hacia dentro de sus hogares. “Los aspectos más sombríos del acto final de una destrucción, vividos por la inmensa mayoría de la población alemana, fueron un secreto familiar vergonzoso, protegido por una especie de tabú, que quizá no se podía confesar ni a uno mismo” (Sebald, 2010: 15). Este silencio tan vasto y profundo, público y privado, afectaría la idiosincracia sonora de las generaciones venideras nacidas y criadas en él, como se verá más adelante en este ensayo.

La “re-orientación”

La contracara de la tabula rasa que sucedió a la aniquilación fue la sorprendente pujanza con la que se desarrollaron los trabajos de reconstrucción, no sólo económica¹⁰ sino también “psicológica”. Luego de la derrota, Alemania fue dividida en cuatro zonas, distribuidas bajo la égida de los Aliados (Estados Unidos, Reino Unido, Francia y la Unión

⁹ “De todos los hombres nacidos en Alemania en 1918, por ejemplo, dos tercios no sobrevivieron a la guerra. Muchas mujeres y sus familias eligieron la vía del suicidio antes que someterse a la crueldad rapaz de un ejército soviético que avanzaba dispuesto a cobrarse venganza. Hubo grupos de mujeres que se ataron juntas y se arrojaron a los ríos. Solamente en Berlín se registraron más de cien mil víctimas de violaciones. Alrededor de diez mil de ellas murieron, en algunos casos por medio del suicidio” (Stubbs, 2015: 54).

¹⁰ Ver subcapítulo “El milagro económico y la segunda liquidación”.

Soviética). El organismo líder de la ocupación estadounidense, la Oficina de Gobierno Militar, E.E.U.U. u *Office of Military Government, United States* (OMGUS), se embarcó en la misión de “liberar” a la mente alemana del nazismo. La política de desnazificación - “que estaba influida por la Escuela de Frankfurt y su idea de que el nazismo no era un fenómeno de arriba abajo, sino que se asemejaba más a un virus que podía erradicarse sistemáticamente” (Stubbs, 2015: 54-55)- fue la bandera con la que los Aliados occidentales persiguieron y encarcelaron a cientos de miles de nazis y a más de doscientos veinte mil funcionarios del gobierno y la industria nacionalsocialistas durante el período 1946-1949.

En el ámbito cultural, el reverso del silencio fue lo que la *Psychological Warfare Division* [División de guerra psicológica] de E.E.U.U. originalmente en tiempos de conflicto llamó “re-orientación” que, en el caso de la música, “significó la promoción del jazz, la composición estadounidense, la música internacional contemporánea y otros sonidos que podrían usarse para menoscabar el concepto de supremacía cultural aria” (Ross, 2007: 376). Con el fin de la guerra y el establecimiento de OMGUS, la División fue reemplazada por *Information Control* [Control de la Información] bajo cuya órbita se encontraba la supervisión de toda la actividad cultural de las áreas ocupadas. Con el objetivo de “dar una dirección internacional positiva a la vida musical alemana”¹¹ (Ross, 2007: 378), OMGUS se encargó de restaurar la difusión del repertorio previamente prohibido por los nazis y de promover la escucha de música estadounidense. Además, comenzó a apoyar a los músicos progresistas que carecieran de afiliaciones nazis o comunistas (Ross, 2007: 379-380). En este sentido, apadrinó el dictado de los *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* [Cursos internacionales de verano de música contemporánea de Darmstadt], una iniciativa del crítico de música Wolfgang Steinecke para el entrenamiento de jóvenes compositores en la experimentación *avant-garde*. Aquí se formarían figuras claves para la nueva música alemana, como es el caso de Karlheinz Stockhausen, quien se convertiría en fuente de inspiración y antecedente fundamental del género que convoca este trabajo¹².

¹¹ Las políticas musicales de OMGUS se resumieron en un documento titulado *Music Control Instruction No. 1* [Instrucción de control de la música n.º 1].

¹² Ver capítulo “Stockhausen: el despertar del ruido”.

El fracaso de la desnazificación y el dominio de lo viejo

Watch the Nazis run your town!
[¡Mira cómo los nazis gobiernan tu ciudad!]
The Mothers of Invention

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos aliados, el proyecto de desnazificación culminó en fracaso, y el mencionado silencio colectivo sólo acabó por facilitar la reintegración a la sociedad alemana de casi todos los ex-miembros del Partido Nacional Socialista y criminales de guerra. “A mediados de los ‘50, incluso aquellos sentenciados culpables que tuvieron que tomar un descanso obligatorio de sus oficinas durante los primeros años de la posguerra se reintegraron en su mayoría y alcanzaron nuevamente su status social anterior”¹³ (Schiller, 2014: 175). Doctores, ingenieros, periodistas, abogados, jueces y maestros eran necesarios y no había suficientes personas para suplir las ausencias originadas por la re-organización. “Los esfuerzos para extirpar y excluir de la sociedad civil a todos los funcionarios y administradores que habían sido parte del aparato nazi naufragaron cuando resultó evidente que la sociedad tenía dificultades para funcionar sin su competencia y experiencia” (Stubbs, 2015: 55). Además, esta rehabilitación demostraba la reticencia de la sociedad alemana a enfrentar la culpa y hacerse cargo de la responsabilidad de lo ocurrido. El “funesto error de la desnazificación” se extendía también a la consideración del nazismo “como algo en cierta forma inherente a un ‘carácter alemán’, una percepción que sólo contribuía a la inutilidad de sus objetivos: ¿cómo ‘desalemanizar’ a los alemanes?” (Stubbs, 2015: 55).

La permanencia de antiguos nazis en cargos fundamentales para la creación y difusión cultural -como los vinculados al ámbito académico¹⁴ y los medios masivos- atentaron contra el desarrollo y expansión de la nueva música experimental en Alemania. OMGUS se disolvió en septiembre de 1949 junto al primer proyecto de internacionalización. Así, el terreno fue fertilizado para la persistencia de ciertos géneros directamente vinculados al aparato cultural nazi.

¹³ “Tomemos por ejemplo a un dirigente político como Kurt Georg Kiesinger, que había sido un miembro entusiasta del Partido Nacionalsocialista durante doce años y había trabajado en el departamento de propaganda radiofónica del Ministerio de Política Exterior del Reich. Nada de ello le impidió ser electo Canciller de la República Federal Alemana por la Unión Democrática Cristiana en 1966, cargo que ocupó durante tres años” (Stubbs, 2015: 52).

¹⁴ “Como le dijo un profesor de estudios islámicos de la Universidad de Hamburgo a un grupo de estudiantes que estaba participando de una protesta: ‘Todos ustedes deberían estar en campos de concentración’. El profesor había sido miembro de los camisas pardas, uno de tantos que habían sido devueltos a sus cargos luego del fracaso de la desnazificación. Había allí un problema importante. El establishment universitario no se había sometido en la posguerra a ningún proceso de regeneración. Los cargos y privilegios de antes de la guerra todavía estaban de pie. Sus cursos eran rancios y anticuados, sus jerarquías y estructuras eran inflexibles.” (Stubbs, 2015: 78)

En este sentido, el caso más emblemático es el del *schlager* (“hit” en alemán), música “ligera ultrakitsch” (Stubbs, 2015: 10) promovida por el nazismo como una opción popular y masiva a la música clásica wagneriana de élites. “Durante la guerra, el ministro de propaganda, Joseph Goebbels, que era un fascista muy moderno, invirtió mucho dinero en crear una industria musical para encubrir sus mentiras. La cantidad de schlager reproducida en los programas radiales aumentó drásticamente”, recuerda Wolfgang Seidel, músico de la banda protopunk Ton Steine Scherben (Whalley, 2009).

Al finalizar la guerra, el schlager continuó siendo asociado al tipo de música que escuchaban los conservadores o *Spießler*, repleto de clichés sobre viajes idílicos, *Heimat* (tierra natal) y amor romántico. “Superficialmente, el schlager no es para nada político, pero eso es justamente lo que lo hace político”¹⁵, afirma Seidel. “En lugar de participar en (o iniciar) una rehabilitación intelectual y la modernización de la nación, el schlager trabaja continuamente en la mitificación de *Heimat*¹⁶ y, en gran parte, excluye los problemas políticos o sociales contemporáneos” (Schiller, 2014: 180). Signado por la aparente ausencia de conflicto, el schlager fue la banda sonora perfecta elegida por el nazismo para edulcorar los oídos de las víctimas y victimarios durante el régimen, así como más tarde musicalizó el fracaso de la desnazificación de una nación que se negaba a reconocer lo acontecido con “canciones banales para beber hasta olvidar, plagadas de nostalgia pero en las que los horrores del Tercer Reich habían sido borrados convenientemente como en un retoque fotográfico” (Stubbs, 2015: 28).

Más allá de su inocencia, la trampa era evidente. Sin ir más lejos, una de las superestrellas del género, Heino, grabó una versión de “*Schwarzbraun ist die Haselnuss*” [Negra y marrón¹⁷ es la avellana], una canción popular alemana del siglo XIX que había sido uno de los himnos preferidos de las Juventudes Hitlerianas. Inmediatamente se convirtió en “el tema favorito de los neonazis, así como de los *afrikáners* pro-apartheid en Sudáfrica” (Stubbs, 2015: 70). No pasó mucho tiempo hasta que los jóvenes alemanes dejaran en claro que era preciso un cambio de dial.

¹⁵ Posteriormente, con el nacimiento de la contracultura en Alemania en los ‘60, el schlager fue denunciado como *Volksverdummerung* [estupidización del pueblo] o lavado de cerebros (Stubbs, 2015: 69).

¹⁶ La mitificación de la tierra natal o *Heimat* se basa en relatos escapistas, situados “en una Alemania imaginaria, ahistórica y pastoral, en la que de alguna manera no había habido guerra, ni Tercer Reich, ni ‘cuestión judía’, ni bombas” (Stubbs, 2015: 68).

¹⁷ Los colores del partido Nacionalsocialista.

Estrategias reaccionarias incompletas: “americanización”, rock y beat

El milagro económico y la segunda liquidación

En 1951, la llamada desnazificación fue abandonada y dio paso al más pragmático Plan Marshall, “a través del cual los Estados Unidos proveerían miles de millones para toda la Europa destruida por la guerra, pero en particular para su corazón industrial: Alemania Occidental” (Stubbs, 2015: 55). Con el fin de hacerse de un socio comercial consolidado y, al mismo tiempo, un escudo contra el comunismo soviético, E.E.U.U. -con el aval del primer canciller de la República Federal de Alemania, Konrad Adenauer- asistió al pueblo alemán en una regeneración económico-industrial extraordinariamente rápida: “Ya para la primera mitad de los años cincuenta, los alemanes occidentales disfrutaban de los beneficios de un sorprendente boom y estaban nuevamente bien vestidos y alimentados” (Stubbs, 2015: 55). Para sumar al bienestar material generalizado, en 1954 Alemania gana la final del mundial de fútbol en Berna, una victoria que “se considera el primer momento posterior a la guerra de restitución de la unión nacional de Alemania occidental” (Schiller, 2014: 174).

Sin embargo, como afirma Sebald en *Sobre la historia natural de la destrucción* (2010), la admirable reconstrucción orientada hacia el futuro de la nación resultó equivalente a una “segunda liquidación” de la historia previa que “mediante la productividad exigida y la creación de una nueva realidad sin historia”, fomentó el silencio colectivo de la hora cero (12). La sociedad alemana se concentró en la tarea de reconstruir su base industrial y de consumir los nuevos productos resultantes, en una especie de sublimación (Stubbs, 2015: 55) o de culto de compensación (Schiller, 2014: 178). David Stubbs no podría haberlo descrito mejor:

Ya en los años sesenta, Alemania fue descrita de manera atinada como “sobrealimentada e impotente”. Se había convertido en un país nutrido a base de dólares, desconectado de su pasado, tanto de lo bueno como de lo malo (...) Para fines de los sesenta, era una sociedad que había alcanzado un considerable confort material, cuya economía estaba completamente recuperada, pero que seguía presa de una niebla de amnesia voluntaria y conservadurismo gris, con los nubarrones persistentes del pasado no reconocido e imborrable. Sufría al mismo tiempo de debilidad y autoritarismo, había paz, pero demasiadas cosas sin resolver (2015: 56)

La (primera) voz de la juventud: el rechazo a la tradición

El complejo proceso denominado por Melanie Schiller¹⁸ como “americanización”, la recreación de la sociedad alemana bajo la influencia del modelo capitalista estadounidense, tuvo sus efectos en la vida de la juventud germana¹⁹ y en la escena musical de posguerra.

“Como escenario de la victoria de los Aliados, Alemania Occidental fue el hogar de miles de soldados estadounidenses y británicos, por lo que la radio alemana rápidamente se adueñó del *rock'n'roll*” (Cope, 1996: 4). The Beatles, The Who, The Rolling Stones, Bob Dylan, The Mothers of Invention de Frank Zappa y Jimi Hendrix eran los estandartes de la celebración de una juventud rebelde que no sólo era por primera vez económicamente próspera²⁰ sino también autónoma con respecto a sus arcaicos y tradicionales progenitores -y, por ende, a “las cadenas que los viejos nazis mantenían sobre la sociedad” (Stubbs, 2015: 74-75)-.

Para los jóvenes, el consumo de productos de E.E.U.U. como los jeans, la Coca Cola y el rock no significaba una vía de negación y escape, sino más bien la adquisición de una independencia poderosa. La “americanización” no era tan sólo la reproducción directa de un modelo cultural extranjero, sino la toma de conciencia y la modificación del propio contexto. “La cultura popular estadounidense jugó una función liberadora para los jóvenes de Alemania Occidental que soñaban con escapar de los estrechos confines de la sociedad autoritaria y llevar una vida autodeterminada” (Schiller, 2014: 178-179).

La nueva música importada, en especial el *british beat* liderado por los Beatles -que generaron un fanatismo²¹ sin precedentes en Alemania (al igual que un rechazo absoluto por parte de las viejas generaciones²²)-, transformaron a la cultura juvenil “en un asunto

¹⁸ Investigadora especializada en el cruce entre música popular e identidad alemana de posguerra.

¹⁹ “Los jóvenes de la Alemania Occidental de la posguerra aprendieron su inglés de la radio y la televisión; todos tenían acento americano. Pero también vieron los enormes autos estadounidenses conducidos por las tropas, y aprendieron a amar todo el estilo. Aprendieron a amar el chicle, la Coca-Cola, los jeans y todo lo que veían como bueno de los Estados Unidos” (Cope, 1996: 4).

²⁰ “Si bien las pasantías fueron difíciles de encontrar hasta mediados de la década de 1950, a principios de la década de 1960 había más puestos disponibles que los solicitantes, lo que llevó a la gran mayoría de los jóvenes a tener un ingreso. Con su creciente riqueza, la juventud se convirtió en un importante grupo de consumidores” (Schiller, 2014: 182).

²¹ “A raíz del ascenso de los *fab four*, una ola de anglofilia barrió la escena musical alemana. Inglaterra de repente era vista como la *Beatmutterland* [madre patria beat]. Grupos como The Lords y Cavern Beat intentaron aprender de memoria y reproducir servilmente los arreglos ingeniosos y elásticos de Lennon y McCartney, imitando su look y tratando de lograr sus acentos de Liverpool al cantar. Los jóvenes músicos alemanes acosaban en los conciertos a las bandas beat del Reino Unido que iban a tocar y trataban de robarles trucos y consejos para poder perfeccionar sus propias réplicas alemanas de la música beat. Locales como el Star Club y el Top Ten Club en Hamburgo fueron los lugares de desembarco de esta nueva invasión beat” (Stubbs, 2015: 74).

²² “Las cosas recién comenzaron con Los Beatles. Y cuando llegaron, la gente estaba horrorizada. Eran todo lo que la vieja generación detestaba -pelo largo, sin lavar-, y lo que acá llamaban música de la raza negra”, comenta el cineasta y documentalista de música Stefan Morawietz (citado en Stubbs, 2015: 29).

público, más que en una tendencia comercial (...) dentro de su representación en los medios, la juventud comenzó a tomar conciencia de sí misma como una fuerza social, aunque primero solo marginal y predominantemente apolítica" (Wicke, 2006: 112-113). La marginalidad a la que hace referencia Peter Wicke en su ensayo *Music, dissidence, revolution, and commerce* [Música, disidencia, revolución y comercio] daría un giro de 180° en los años subsiguientes con las famosas revoluciones de fines de la década del '60.

La (segunda) voz de la juventud: el rechazo al imperialismo

La oriental República Democrática Alemana (RDA), zona ocupada por la Unión Soviética, fue el primer espacio donde el impacto de la música beat fue públicamente problematizado por las autoridades. El presidente del Partido de Unidad Socialista de Alemania, Erich Honecker, declaró en 1965 la completa prohibición del género en el territorio de la RDA debido a su influencia en la promoción de los valores occidentales. Irónicamente, el mismo año, en la Alemania ocupada por E.E.U.U., se estrenaba en la televisión pública Beat Club, el primer programa musical para la joven audiencia. Mientras que "en el este el beat se politizó en cierta medida 'externamente' a través de su prohibición, en el oeste se mantuvo enfocado en el rechazo a los valores paternos y la historia nacional, sin interesarse en lidiar con el pasado" (Schiller, 2014: 171-172).

Sin embargo, el panorama cambió a fines de la década del '60, cuando las repercusiones de la Guerra de Vietnam, el descontento generalizado con la cruzada imperialista de los Estados Unidos y las manifestaciones estudiantiles que surgieron en su contra promovieron la reflexión sobre lo que significaba una fuerza de ocupación cultural anglosajona, reflexión que no escapó al ámbito de la música. La necesidad de romper con las normas de la música beat cuya imposición había sido experimentada originalmente como liberadora "fue ampliamente compartida entre los jóvenes músicos enfervorizados por el espíritu general revolucionario y contracultural que se sentía en Alemania Occidental" (Stubbs, 2015: 29).

"Los yankees han colonizado nuestro subconsciente", proclama un personaje de *En el transcurso del tiempo* (1976), película de uno de los directores más emblemáticos del nuevo cine alemán²³, Wim Wenders. La percepción de los jóvenes alemanes de la "americanización" acabó por inclinarse definitivamente hacia la teoría de la represión, donde la réplica del famoso sueño americano se evidenciaba como un intento de las generaciones

²³ Movimiento cinematográfico experimental comprendido entre las décadas de 1960 y 1980, caracterizado por replantear desde sus relatos y estética el pasado de Alemania y las repercusiones de la guerra en el presente nacional.

anteriores por enterrar debajo de la alfombra la traumática pesadilla de la guerra. Es así como, ya empoderados por la imagen pública del joven rebelde comercializada por el rock'n'roll, deciden crear un nuevo orden musical alejado del Tío Sam y conscientemente crítico de la antigua Alemania. Como bien afirmó el musicólogo y poeta galés Julian David Cope en su libro *Krautrock sampler* (1996), “si Alemania no debiera hundirse bajo el peso de la cultura extranjera importada, el pueblo tenía que actuar con presteza” (4).

Stockhausen: el despertar del ruido

Sería inexacto e injusto afirmar que los protagonistas de este trabajo, los jóvenes músicos que forjaron una nueva música para Alemania a fines de los '60²⁴, crearon sus obras *ex-machina*, sin antecedentes. Basta recordar los Cursos internacionales de verano de música contemporánea fundados en Darmstadt en 1946²⁵, donde los compositores alemanes podían experimentar libres de los caprichos de la aristocracia, la iglesia y el público masivo (Ross, 2007: 427) y donde Karlheinz Stockhausen - “el antecesor más importante y vital del krautrock” (Stubbs, 2015: 63)- presentó varias de sus obras, para confirmar que un sonido diferente se estaba gestando ya varias décadas atrás.

Stockhausen creció y desarrolló su obra al calor de una escena musical que tomó al fin de la guerra como su “punto cero”. “Pierre Schaeffer estaba experimentando con la *musique concrète*, compositores como György Ligeti y Pierre Boulez surgirían en relevo de la generación de Bartók y Webern, y en 1949 Theodor W. Adorno publicaba su *Filosofía de la nueva música*” (Stubbs, 2015: 65). Además de los cursos en Darmstadt, en Alemania nacieron dos radios -*Nordwestdeutscher Rundfunk* y *Südwestrundfunk*- que difundían el trabajo de los nuevos compositores. La primera, comenzó a construir un estudio clave para el desarrollo de la música electrónica nacional; mientras que en 1950, Heinrich Strobel, el director musical de *Südwestrundfunk*, relanzó el festival de música contemporánea en Donaueschingen (Ross, 2007: 426).

“Ningún compositor fue más incansable en la invención o apropiación de nuevas ideas, más ambicioso en articular la misión histórica y espiritual de la vanguardia, más adepto en reunir los últimos sonidos en espectáculos deslumbrantes” que Stockhausen (Ross, 2007: 428).

²⁴ Ver capítulo “Ese nuevo ruido disruptivo”.

²⁵ Ver subcapítulo “La ‘re-orientación’”.

Signado por la belicosidad de una infancia trágica²⁶, transgredió todas las normas de la música establecidas por el aparato cultural nazi: abrazó la atonalidad²⁷; transgredió la relación espacial entre músicos y audiencia²⁸; subvirtió los modos de ejecutar instrumentos; logró sintetizar las ideas germanas (de Werner Meyer-Eppler y Herbert Eimert más vinculadas al estudio del sonido sintético) y francesas (de Olivier Messiaen, Pierre Boulez y Pierre Schaeffer relacionadas a la descontextualización del sonido) sobre la música electrónica²⁹, y se liberó de los viejos símbolos alemanes³⁰. "A medida que avanzaban los años 60, Stockhausen se convirtió en un ícono para todos los aspirantes a nuevos artistas alemanes" (Cope, 1996: 5).

No es casual que con la entrada de dicha década, entre 1963 y 1965, se llevaran a cabo los famosos procesos de Auschwitz, donde se juzgaron a veintitrés nazis -la mayoría perteneciente a las SS³¹- con más de doscientos cincuenta testigos que declararon sobre los crímenes cometidos. "También se publicó en esos años el primer estudio psicoanalítico de gran escala sobre la negación en los alemanes occidentales de la posguerra: *Die Unfähigkeit zu trauern* [La imposibilidad del duelo], de Alexander y Margarete Mitscherlich" (Stubbs, 2015: 76). Estas se consideraron las primeras manifestaciones de la voluntad del pueblo alemán en rendir cuentas públicas y reconocer su responsabilidad en los horrores del pasado; y no es menor que Stockhausen, así como muchos otros músicos germanos que reverenciaban su ecléctico rupturismo³², se sintieran interpelados por este espíritu colectivo revelador, denunciante y constructivo, con las mismas preguntas y los mismos designios.

²⁶ "Stockhausen fue alcanzado de joven por las políticas de eutanasia del nacionalsocialismo: su madre, cuya vida marital había consistido en una larga ronda de embarazos, fue internada en un establecimiento psiquiátrico y devuelta en una urna funeraria por las autoridades, que afirmaron que había muerto de leucemia. Su padre murió en combate en abril de 1945" (Stubbs, 2015: 64).

²⁷ "Cuando se inauguró la exposición de Música degenerada en Düsseldorf en mayo de 1938, su organizador, Hans Severus Ziegler, decretó que las composiciones atonales eran un 'producto del espíritu judío' de Schoenberg" (Ross, 2007: 351).

²⁸ "En 1958, estaba posicionando a músicos y audiencias en extrañas formaciones. A veces el público rodeaba a los músicos, a veces los altavoces hacían estallar la música lejos de los oyentes, pero siempre con una gran cantidad de experimentación y siempre con la posibilidad de que esta sí era, una nueva forma" (Cope, 1996: 5).

²⁹ "Las primeras piezas electrónicas de Stockhausen, *Konkrete Etude* y *Electronic Studies*, sintetizaron perfectamente los enfoques germánico y galo del nuevo medio. Por un lado, el compositor hizo un uso metódico de los procesos serialistas, organizando gradaciones de tono, duración y dinámica en serie. Por otro lado, disfrutó del exotismo del medio, envolviendo al oyente en imágenes y sensaciones desordenadas" (Ross, 2007: 430).

³⁰ En su obra *Hymnen* de 1966 utilizó la frase "Deutschland, Deutschland Über Alles" [Alemania, Alemania sobre todas las cosas] del himno nacional y la distorsionó hasta el hartazgo, tocándola a través de extraños artilugios electrónicos (Cope, 1996: 11).

³¹ Las Schutzstaffel fue una organización paramilitar al servicio del partido Nazi.

³² " (Stockhausen) Se describió a sí mismo como el proveedor diverso de 'música en serie', 'música de punta', 'música electrónica', 'nueva música de percusión', 'nueva música de piano', 'música espacial', 'música estadística', 'música aleatoria', 'música electrónica en vivo', 'nuevas síntesis de música y discurso', 'teatro musical', 'música ritual', 'música escénica', 'composición de grupo', 'composición de proceso', 'composición de momento', 'composición de fórmula', 'composición multiformular', 'música universal', 'telemúsica', 'música espiritual', 'música intuitiva', 'música mantrica' y, por último pero no menos importante, 'música cósmica'" (Ross, 2007: 428).

Ese nuevo ruido disruptivo: una posible deconstrucción del krautrock

La génesis: un manifiesto invisible o Deutschland Erwacht³³

*Éramos estúpidos y culpables
de empezar dos guerras y de perderlas.*

Pero había un aspecto positivo:

*no había nada que perder,
ya lo habíamos perdido todo.*

Dieter Moebius

Es en la combinación contextual de las ruinas de posguerra y el vórtice de la revolución juvenil de los '60 donde germinaron los primeros sonidos del krautrock. Emergieron de la mano de una nueva generación que no había sido testigo de la guerra, exenta de la culpa individual de sus horrores, al tiempo que lo suficientemente madura para tomar conciencia de los crímenes cometidos y de las ruinas silenciosas que la rodeaban, preservadas en espacio-tiempo por la férrea negación de sus antecesores.

A la perversa ausencia de un *mea culpa* y de un reconocimiento explícito de los hechos por parte de las generaciones anteriores -que no mencionaban a Hitler en las aulas o calles, así como tampoco en la privacidad de las cenas familiares- se sumaba la indignante persistencia de sus consumos musicales que continuaban reproduciendo los gustos y la programática cultural de la Alemania fascista. La música clásica -la predilección conservadora de Adolf- y el schlager -ese pop estúpido promovido por Goebbels para la lobotomización de las masas- seguían sonando en las radios y en los hogares como si nada hubiese ocurrido³⁴.

Junto a la falta de autorreflexión moral de sus padres y maestros, los jóvenes alemanes de posguerra se encontraron con las contrastantes industrialización y prosperidad económica productos del Plan Marshall, la "cura verde" del Tío Sam a la devastación de la Europa Occidental luego del fin de la Segunda Guerra Mundial. Un remedio agridulce donde el bienestar material, la desconexión voluntaria con el pasado y la fragmentación nacional eclosionaron en un intento -victorioso y fallido- de venderle a la juventud las idiosincrasias

³³ "Alemania despierta" en alemán, fue el título de un encuentro de política, arte y pop del año 1968 celebrado en la ciudad alemana de Essen, una "apropiación insolente de una consigna nacionalista del siglo XIX" (Stubbs, 2015: 83).

³⁴ Ver capítulo "El sonido que la derrota no se llevó".

angloamericanas del beat y del jazz. Un intento victorioso gracias a la persistente ocupación de las tropas británicas y estadounidenses en la región, y a la admiración que suscitaron las canciones de The Beatles, the Who y Jimi Hendrix, entre otros, con sus odas de rebelión contra las viejas tradiciones y su culto a la personalidad del rock. Los *fab four* fueron un verdadero punto de inflexión al invadir *Deutschland* como encantadores de serpientes, oponiéndose sonora y estéticamente al schlager -y a todo lo que representase la vieja vida alemana- y cautivando así a los emergentes músicos alemanes en busca de cambio, quienes fundaron bandas de covers de los gigantes de Liverpool hasta el hartazgo.

Pero esta anglo-ocupación cultural también resultó ser un intento fallido, en especial luego de las repercusiones de la Guerra de Vietnam. “Lo que había sido el soundtrack de la rebelión juvenil era ahora algo contra lo que había que rebelarse” (Stubbs, 2015: 28). Los movimientos juveniles globales de fines de los ‘60 se replantearon la naturaleza rebelde de aquellas bandas de rock and roll importadas que, a fin de cuentas, colonizaban culturalmente en nombre del capitalismo. Como afirma Ralf Hütter, co-fundador de Kraftwerk -la banda más electrónica y famosa del género krautrock-, en una entrevista con el periodista estadounidense Lester Bangs: “Después de la guerra, la cultura alemana estaba en ruinas. A los alemanes les robaron su cultura y le pusieron una cabeza yankie en su lugar. Creo que somos la primera generación en sacarnos eso de encima” (Bangs, 1996: 158).

Ni padres, ni precedentes. Ni schlager nazi, ni blues, ni rock hegemónico anglosajón. “El krautrock representó el rechazo del correlato musical de esa situación moral y material de la patria. Tuvo por ello algo edípico” (Stubbs, 2015: 57). Los acuñados “hijos de Hitler”³⁵, protagonistas de este capítulo de la historia musical alemana, identifican el prólogo de su diégesis con la expresión germana *Stunde Null*³⁶, hora cero. “Para nosotros el verdadero problema era hacer música en Alemania Occidental después de la Segunda Guerra Mundial cuando toda la música desapareció, fue borrada. Nuestra generación tuvo que empezar de nuevo”, sentencia también Hütter en el documental de la BBC *Krautrock: The rebirth of Germany* (Whalley, 2009). Así, rechazando todo lo que habían oído previamente, se

³⁵ “Si hubo una generación cuya rebelión estuviera realmente basada en el rechazo de todo lo que representaban sus padres -todo: el orgullo nacional, el nazismo, el dinero, Occidente, la paz, la estabilidad, la ley y la democracia- fueron los ‘Hijos de Hitler’, los revolucionarios alemanes occidentales de la década del sesenta” (Judt, 2006)

³⁶ *Stunde Null* es un término alemán utilizado el 8 de mayo de 1945 para marcar el fin de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de una “nueva” Alemania no-nazi. Con él se buscaba dar a entender “un quiebre absoluto con el pasado y un nuevo comienzo radical” o “un barrido de las viejas tradiciones y costumbres”. Fue utilizado por primera vez durante la Primera Guerra Mundial, para significar “el momento en que una gran acción militar tiene que tener lugar” (Brockmann, 1996)

propusieron crear un nuevo legado sonoro para una nueva Alemania.

La falta de un manifiesto concreto y la emergencia rizomática de las bandas del género krautrock refuerzan la idea de un espíritu de época que supera la premeditación y señala una urgencia identitaria³⁷. Los primeros grupos de kraut surgieron de forma casi simultánea, en ciudades relativamente lejanas entre sí: Berlín, Hamburgo, Múnich, Colonia y Düsseldorf. Can, Faust, Neu!, Eruption, Popol Vuh, Harmonia, Amon Düül, Kluster, Cluster, Ash Ra Tempel, Tangerine Dream, Kraftwerk, entre otros³⁸, nacieron sin un proyecto colectivo común -no existía una escena krautrock como tal y las bandas se encontraban dispersas por toda Alemania desconociendo su co-existencia (Whalley, 2009)- pero con un deseo compartido: reencontrar una identidad (musical) alemana que trascendiera el trauma del nazismo. El periodista de música David Stubbs lo expresa con particular lirismo: “[el krautrock] fue una coalición heterogénea de temperamentos e idiosincrasias, de estilos y tonalidades, que representaba el anhelo de una unidad perdida, un idealismo que era a la vez futurista y tan antiguo como los bosques o las colinas” (2015: 19).

El discurso: la usina caótica de una nueva cosmogonía

El cosmos

Futurista y antiguo. Ausente y presente. Extraño y, al mismo tiempo, propio. Estas polaridades semánticas habitaban las reflexiones de los jóvenes alemanes de fines de la década del ‘60 que dieron vida al sonido del krautrock. “Una revolución mental estaba ocurriendo. La vieja forma de pensamiento tenía que ser destruída”, afirma en el ya mencionado documental de la BBC Jaki Liebezeit, el mítico baterista de Can. Había que barrer con todo lo antes conocido pero ¿cómo crear un sonido que no se asemejara al pop certificado por el nazismo así como tampoco al imperialismo del rock británico y estadounidense?, ¿cómo abolir los vicios del culto a la personalidad y al virtuosismo de la música *mainstream* de la época?, ¿cómo emanciparse de la tradición alemana siendo alemán? En definitiva: ¿a dónde ir para construir una utopía sonora, un nuevo mundo?

³⁷ Este espíritu de *tabula rasa* cultural presente en los orígenes del krautrock también puede evidenciarse en el resto de las artes de la Alemania de la época, siendo el grupo ZEN 49 en artes plásticas y el Nuevo Cine Alemán (con el manifiesto de Oberhausen) los principales ejemplos. Las conexiones entre estos movimientos y el krautrock es un tópico por demás interesante que excede los límites de este trabajo.

³⁸ Agitation Free, Electric Sandwich, Guru Guru, Iere Der Nacht, Mammüt, Dom, Necronomicon, The Pyramid Label, Nektar, Emtidi, Gila, Between, Sand, Seesselberg, Roedelius, y la lista sigue.

Renate Knaup, integrante de Amon Düll II, una de las bandas pioneras y más extremas del género, responde de una manera muy concreta a la pregunta sobre una posible dirección de escape a la oferta circundante: “No queríamos ser angloparlantes ni alemanes, así que el Espacio era una solución” (Whalley, 2009). No es de extrañar que uno de los términos más aceptados entre los krautrockers para denominar al género sea *kosmische Musik*, “música cósmica” en alemán³⁹. El cosmos se convirtió en una referencia espacio-temporal perfecta, que comulgaba con esas propiedades del género que estos astronautas del son fueron “definiendo”⁴⁰ a través de la práctica cotidiana, características que serán desarrolladas en mayor profundidad en los próximos apartados de este capítulo: la circularidad del tiempo y la incertidumbre/caos como elementos nucleares de la estructura compositiva, el rechazo al culto a la personalidad, y la comunión de todas las esferas de la vida en un único todo, trascendente e indisociable.

Como menciona el periodista Simon Reynolds en su libro *Después del rock*, la música es capaz de acercarnos más a las verdades del universo que la propia física cuántica o la astronomía, y en esto se basa lo que él denomina “rock cósmico” (categoría en la que incluye a las bandas de krautrock) que se propone “inspirar el arrebató místico, una sensación de estar aquí-y-ahora que nos diluye hacia una expansión infinita” (2010: 105). Los krautrockers experimentaron con estructuras creativas cíclicas pero ingobernables⁴¹ que podrían compararse al mantra de la filosofía zen y que juegan con la teoría del caos donde ondas, frecuencias y probabilidades hacen caer por tierra las barreras psíquicas del oyente, para permitirle a este fusionarse en el sin-tiempo y sin-espacio del cosmos.

La construcción de un nuevo espacio-tiempo (que bien podría traducirse en un nuevo comienzo) es un común denominador en el discurso de las experiencias del krautrock. Y si bien el futuro parece ser el norte de estos músicos que invocan al cosmos e introducen por primera vez en la fórmula instrumental moderna elementos electrónicos como los sintetizadores⁴², lo cierto es que la búsqueda apuntaba más hacia una especie de redención existencial donde el arte y la vida fueran indisociables. “[Los integrantes de Kraftwerk]

³⁹ Se verá más adelante en este apartado que “krautrock”, a pesar de ser el nombre por el cual el género es mundialmente reconocido, era y es en gran medida rechazado por los integrantes de las bandas, quienes lo consideraban un término históricamente ofensivo.

⁴⁰ Es menester recordar que los krautrockers no elaboraron un manifiesto con premisas definidas de forma previa a la experimentación propia de la práctica. Esta teorización y toma de conciencia con respecto a sus valores son posteriores al desarrollo del género, una vez las particularidades del mismo cobraron sentido de forma retrospectiva.

⁴¹ Ver subcapítulo “La forma: disonancias, atonalidades y aliteraciones”.

⁴² Ver subcapítulo “El escenario: espacios, actores e instrumentos”.

buscaban unir futuro, presente y pasado en un único continuo ininterrumpido, recorriendo y reconectando aquello que se había desconectado abruptamente en la historia alemana reciente” (Stubbs, 2015: 190), como lo había expresado su miembro fundador Ralf Hütter. Otro claro ejemplo es la banda Popol Vuh, cuyo fundador Florian Fricke bautizó en homenaje al antiguo “libro de la comunidad” maya: “Si el krautrock trataba sobre la búsqueda de un nuevo comienzo, Fricke estaba dispuesto a remontarse en su mente a los verdaderos orígenes de la Creación, inspirado por los hermosos mitos fundacionales de este pueblo centroamericano perdido” (Stubbs, 2015: 346). El cosmos era entonces ese no-lugar donde lo primitivo y el avance tecnológico se encontraban, donde el ser alemán era negado como pasado reciente, celebrado como pasado antiguo y explorado como nueva forma, todo a la vez. Como afirma el comunicador y músico mexicano Sarabia Palacios (2016), el hecho de que la música krautrock “evoque tanto el cosmos como el devenir psíquico la hace profunda, y a veces melancólica y fría. En ella se ubica, además, lo arcaico y futurista” (4).

Esta noción de la trascendencia cósmica donde los individuos forman un todo con el universo, al mismo tiempo, combatía los vicios de jerarquización que experimentaba la escena musical global. Las celebridades y las estrellas de rock ya no tenían lugar en un esquema donde lo central se encontraba en la energía colectiva -en el fluir, en el ambiente, en la presencia de un ideal más grande- y no en la gratificación falocentrista. Una de las implicancias más fuertes de la música krautrock yace en que “el cosmos es alucinante, y que todo el ego y la subjetividad de los humanos le son indiferentes”⁴³ (Stubbs, 2015: 39).

Este ideal colectivo también impactó en un profundo rechazo al academicismo por parte de los representantes del krautrock, quienes desaprobaban la distinción formal que existía en la Alemania de la época entre *E-Musik* (*ernsthafte Musik*, música seria) y *U-Musik* (*Unterhaltungsmusik*, música de mero entretenimiento). “Nos negamos a emitir un juicio sobre qué es bello y qué no lo es. Hacemos algo, eso es todo, y el espectro de sonidos posibles es inmenso. No somos músicos, somos diletantes universales”, sentenciaría Holger Czukay, integrante de Can (Stubbs, 2015: 113).

⁴³ El rechazo a las estructuras jerárquicas y al concepto de liderazgo en el krautrock es tratado en mayor profundidad en el subcapítulo “El escenario: espacios, actores e instrumentos”.

La guerra

Lo cierto es que *kosmische Musik* era un término muy poderoso puertas adentro pero muy poco difundido fuera del circuito *under* germano, y menos aún fuera de las fronteras del país. Alemania carecía de una prensa musical de proyección internacional que pudiera catapultar su propio discurso; a decir verdad, a duras penas era consumida internamente, siendo *Sounds* tal vez la publicación local más afín con la nueva música alemana. En contraposición, la prensa musical en el Reino Unido se encontraba en su época de esplendor, con revistas de la talla de *Melody Maker* y *New Musical Express* (NME).

No se sabe con certeza cuándo y dónde fue acuñado el término krautrock, pero las sospechas de culpables oscilan entre periodistas de estas dos publicaciones⁴⁴. Más allá de la falta de pruebas exactas, no cabe dudas de que el krautrock como nomenclatura nació en cuna británica, y que su gestación no fue inocente ni elogiosa: “kraut” (“repollo” en alemán) era el apodo despectivo con el que las tropas inglesas y estadounidenses bautizaron a los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial⁴⁵ (Schiller, 2010: 83). Los ingleses de fines de la década del ‘60 y comienzos de los ‘70, que continuaban obsesionados con la guerra más de veinte años después de su conclusión, en cierto modo aún percibían a los alemanes como el enemigo, y en su discurso se filtraba esta impresión que protocolarmente intentaban esconder. Una anécdota muy clara vinculada a esta problemática es relatada por Edgar Froese, integrante de Tangerine Dream, quien en 1974, al ser invitado con la banda a tocar en la catedral de Liverpool, se encontró con el siguiente titular en un diario local: “Hace 40 años vinieron para bombardearnos, hoy vienen a atacarnos con sintetizadores” (Whalley, 2009).

A pesar de que este sobrenombre fue despreciado en la época por gran parte de los integrantes de las bandas que caían bajo su órbita, la popularización de la etiqueta a lo largo del tiempo fue licuando su carácter ofensivo. El interés por las obras de los krautrockers fue en ascenso a nivel internacional y estos acabaron por aceptar la función pragmática del término de la cual hoy hace uso este trabajo. Sin embargo, y en cierta medida, es bueno no olvidar la molécula belicosa que yace en el ADN de los orígenes etimológicos (y sonoros) del género.

⁴⁴ Algunos afirman que fue Ian McDonald (NME) quien utilizó la expresión por primera vez, aunque Richard William (Melody Maker, en una entrevista con David Stubbs sugirió que tal vez podría haber sido él el responsable. (Stubbs, 2015:15-16)

⁴⁵ Todavía en la actualidad este mote se usa en los Estados Unidos para referirse a los alemanes con tintes menos peyorativos.

La forma: aliteraciones, atonalidades y disonancias

Más allá del rechazo explícito del krautrock y sus protagonistas a las atrocidades de la guerra y a sus corolarios de orden discursivo, fue también evidente que aquella terrible experiencia colectiva había transformado a la sociedad alemana (y mundial) de modo tan profundo que resultó inevitable que su vivencia se convirtiese para ellos -así como para todos los artistas de la época- en materia prima para la creación de sus obras. Como lo expone David Stubbs:

Para algunos krautrockers de mayor edad, como Conrad Schnitzler, Irmin Schmidt y Hans-Joachim Roedelius, la guerra y sus secuelas constituyeron el trasfondo físico y sonoro en el que se criaron. El ruido violento no constituía una aberración, sino una condición natural, y los escombros de hormigón y metales retorcidos su propio elemento. Los ecos de esta experiencia suenan en todo el krautrock; son una de sus energías subliminales (2015: 53)

Basta escuchar una canción como “Plas” de Cluster para reconocer ese ruido belicoso-espiritual al que hace alusión Stubbs. Cosmos y guerra bailando de la mano en una fiesta de sonidos muy distantes a los reconocidos por el acervo popular alemán (y mundial) como “musicales”. Este “hacer ruido” era concebido como una manera de explorar la propia interioridad, distante del concepto de crear música en el sentido tradicional. La idea era básicamente “crear sonidos para que otros pudieran experimentar tu propia filosofía” (Stubbs, 2015: 278).

En esta búsqueda por deconstruir el horror de la guerra para emanciparse de sus traumas hacia un lugar cósmico amorfo e ilimitado, los krautrockers tuvieron al compositor alemán Karlheinz Stockhausen como uno de sus principales referentes y prologuistas⁴⁶. Pionero de la música electroacústica, Stockhausen -nacido en 1928- transitó sus amargas experiencias formativas (entre las cuales se destaca el terrible asesinato de sus padres) en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y cuyas vivencias fermentaron en su interior el deseo por encontrar un medio poderoso a través del cual escapar. A lo largo de su carrera, experimentó con métodos compositivos nunca antes probados por la música clásica como la música aleatoria, donde el azar y la improvisación primaban por sobre las entidades estables, subordinadas a la lógica de algoritmos matemáticos. El mayor salto en su cruzada a favor de la composición no figurativa lo logró gracias al uso de cintas magnéticas y de

⁴⁶ Ver capítulo “El sonido que la derrota no se llevó”.

dispositivos electrónicos como filtros y moduladores, instrumentos que le permitieron orquestrar una “fisión nuclear del sonido”, dejando atrás las composiciones lineales y representativas con sus referencias temáticas y medidas temporales tradicionales (Stubbs, 2015: 65). Con su rechazo al difundido dodecafonismo, Stockhausen logró llevar el cálculo serial a los extremos de la indeterminación y de la ejecución intuitiva, logrando piezas tan extrañas como etéreas, libres de la gravedad del espacio y de los tiempos del conflicto: “En su uso pionero de la electrónica, su futurismo y su urgencia por crear nuevas formas impulsado por la experiencia de los desastres de la guerra, Stockhausen fue sin duda una figura paterna para el krautrock” (Stubbs, 2015: 68).

Continuando por el camino de la indeterminación pero de un modo menos academicista, los krautrockers tomaron las enseñanzas de Stockhausen para emanciparse de las estructuras del pasado musical alemán o aquellas importadas de Inglaterra o los Estados Unidos. “Rechazar algo tan fundamental como la tradición del blues con sus tonalidades dominantes -y no por aversión, sino porque no los interpelaba fundamentalmente en su identidad como jóvenes alemanes- implicaba la necesidad de una reelaboración radical en un nivel básico” (Stubbs, 2015: 31). Así, el krautrock se convirtió en una oda a la forma sonora libre y abstracta, en el predominio de las texturas por sobre los textos -tanto a nivel sonoro como lírico: en el krautrock pocas veces hay letras y si existen funcionan más en términos instrumentales que lingüísticos⁴⁷-, construyendo un perfil que combinaba elementos de estilos como la música concreta, el blues, el jazz, la psicodelia y la electrónica pero subvirtiéndolos bajo las leyes de la repetición y el caos. “Cuando comenzamos, los críticos decían que no tocábamos correctamente”, recuerda Irmin Schmidt de Can, “nosotros dijimos ‘¡correcto!, no queremos tocar como los estadounidenses o los ingleses. También no queremos destruir estructuras, sólo queremos crear las nuestras” (Schiller, 2010: 83).

La repetición y el caos

En apariencia dos conceptos contradictorios, la dupla repetición/caos se convirtió en la columna vertebral que dio sustento y unicidad al sonido del krautrock, y que marcó su continuidad con la herencia de Stockhausen al tiempo que su ruptura. Como afirma el músico y escritor inglés David Toop:

⁴⁷ Como describe uno de los fundadores de Can, Irmin Schmidt, con respecto a la técnica lírica del cantante de la banda, Damo Suzuki: “Damo cantaba a menudo en una especie de habla dadaísta, una mezcla de inglés, alemán, ruso, japonés, y de sonidos que no pertenecía a ningún idioma. Era algo muy bueno: no había ningún mensaje, solo sonido. Las letras eran completamente indiferentes.”(citado en Stubbs, 2015: 136).

Una de las formas de romper con el serialismo [un método de composición que emplea series recurrentes de elementos ordenados] fue la repetición, que era algo que Stockhausen detestaba. La otra posibilidad era tomar la dirección contraria, en la que, al menos en teoría, no hubiera nada que se repitiera. Es decir, la improvisación. De alguna manera, el krautrock tiene las dos cosas. Hay una alusión a las estructuras del blues y del rock, aunque sin usar las mismas progresiones de acordes que genera una repetición exagerada. Y después está todo lo libre. Si querías matar al padre tenías que hacer las dos cosas: repetir, repetir, repetir, pero ser anárquico al mismo tiempo (citado en Stubbs, 2015: 42)

El rey rítmico de esta nueva aliteración anárquica fue el -más tarde bautizado así por la prensa musical británica- “beat motorik⁴⁸”. Con compases cuaternarios de división binaria (también llamados de cuatro por cuatro, 4/4), el beat motorik fue escoltado principalmente por Jaki Liebezeit, el emblemático baterista de Can, y por Klaus Dinger de Neu! quien prefería referirse a él como “beat Apache”. El beat motorik responde al siguiente patrón percusivo básico:

Beat	1	2	3	4	1	2	3	4
Charles	x	x	x	x	x	x	x	x
Redoblante	-	-	x	-	-	-	x	-
Bombo	x	x	-	x	x	x	-	x

Según el músico estadounidense James Newell Osterberg Jr. (más conocido por su pseudónimo Iggy Pop), la forma de tocar de los bateristas de krautrock podía ser descrita como una especie de psicodelia pastoral que liberaba de la tiranía de los géneros musicales preexistentes y habilitaba el fluir de los pensamientos y las emociones hacia las partes activas de la mente (Whalley, 2009).

Esta idea de la reiteración sonora del beat motorik como vía espiritual podría relacionarse con la práctica hinduista de la recitación del *mantra* (“instrumento mental” en sánscrito), donde la pronunciación repetida de ésta palabra de orden sagrado permitiría alcanzar cierto grado de iluminación. En este sentido, de la construcción de un círculo rítmico más signado por una búsqueda existencial de sentido que por la autocracia del metrónomo, diría Daniel Fichelscher, miembro estable de la banda de krautrock Popol Vuh, sobre su experiencia componiendo para la banda sonora del film de Werner Herzog *Aguirre, la ira de dios* (1972):

⁴⁸ “Motorik” es “motricidad” en alemán.

“nuestras emociones eran el tiempo” (Whalley, 2009).

Pero la aliteración como llamado a la introspección espiritual y la extroversión hacia el cosmos no es el único adalid en la vanguardia de la revolución musical del krautrock a la que refiere Iggy Pop -aquella que acaba con la dictadura de los sonos del pasado-. Como señala Simon Reynolds en *Después del rock*, los patrones simples y repetidos del krautrock “pueden generar tanta complejidad como inmensidad” (2010: 106). Y aquí, en ese llamado a la expansión de lo complejo, es donde el género introduce el caos como uno de sus principales recursos para batallar contra los valores de la música tradicional occidental. Como señala Sarabia Palacios en relación al discurso performativo del krautrock, “en su repetición imperfecta permutan dos espacios: el estructural y el azaroso. En esto se alcanza un delirio en la percepción” (2016: 11).

En términos estrictamente formales⁴⁹, con “caos sonoro” este trabajo busca referirse a la suma esquizoide de atonalidad y disonancia presente en las composiciones del krautrock. Como afirma Reynolds (2010: 106), la *kosmische Musik* puede considerarse música *drone*⁵⁰, basada en sobretonos y semitonos que difieren de los nítidos intervalos tonales de la música clásica⁵¹. Los krautrockers componían y/o “desplegaban” sus obras desentendiéndose de los lazos armónicos y melódicos propios del modelo tonal, del concepto de acorde y de la organización jerárquica de las diferentes alturas musicales con respecto a la nota tónica (o centro tonal⁵²), estructura que rige este paradigma. Así como lo sintetizó Wolfgang Seidel, miembro fundador de la banda berlinesa Eruption: “El objetivo [del krautrock] era crear música sin jerarquías, sin división del trabajo, por ejemplo, entre sección rítmica y solistas. No había notas ‘correctas’ o ‘equivocadas’, ni tampoco se hacía diferencia entre notas musicales o ruido” (citado en Stubbs, 2015: 283). Esta impronta contribuía a generar tensión en la experiencia perceptiva de los oyentes, muchos de los cuales rechazaban las disonancias -intervalos musicales considerados inapropiados por las reglas de la armonía- del krautrock considerándolas desagradables al oído. Otros, menos terminantes, por lo pronto quedaban pasmados y confundidos ante su escucha. Como en aquella oportunidad, luego de un recital de Can en Munich, cuando le preguntaron al actor

⁴⁹ La comunión de aliteración y caos sonoro en el krautrock como estrategia política es un tema que será abordado en los próximos capítulos de este trabajo.

⁵⁰ El drone es un estilo de música minimalista caracterizada por el uso de sonidos, notas o clusters sostenidos o repetidos en el tiempo. Suele ser habitual en este género las composiciones largas prácticamente desprovistas de variaciones armónicas durante toda la pieza.

⁵¹ Escuchar una canción como “Krautrock”, de la banda Faust, puede resultar esclarecedor.

⁵² El centro tonal, tónica o nota tónica en el sistema tonal se refiere a la primera nota de la escala musical, que es la que define la tonalidad.

de cine británico David Niven qué pensaba de la música que acababa de oír y contestó “estuvo genial, pero no sabía que era música” (Whalley, 2009).

El krautrock se alejó de las “canciones” así como el público estaba acostumbrado a reconocerlas: estructuras verticales donde los diferentes componentes -compases, acordes y sonidos- estaban claramente jerarquizados. En este sentido, muchos de los músicos adscritos a esta corriente enfatizan el carácter anti-subordinante de sus composiciones. Como bien señala Stubbs (2015: 39), “hay un fuerte sentido de la horizontalidad en todo lo relacionado con el krautrock”, un valor no sólo presente, como se ha descrito, en lo etéreo de su son sino también, como se verá en el próximo apartado, en otros aspectos materiales de su fisonomía.

El escenario: espacios, actores e instrumentos

A comienzos de los '60, la Federación Socialista Alemana de Estudiantes (*Sozialistische Deutsche Studentenbund*) fue expulsada del Partido Socialdemócrata de la República Federal Alemana al tiempo que éste último formaba una coalición parlamentaria con la Unión Demócrata Cristiana, motivados ambos por un consenso alrededor de una política de rearme. En este contexto político, los jóvenes alemanes no encontraban un modelo representativo que se alineara a sus ideas contraculturales y de rechazo a las estructuras jerárquicas del pasado, motivo suficiente para formar la Oposición Extraparlamentaria o APO (*Asßerparlamentarische Opposition*). La APO se convirtió en una de la principales trincheras de los movimientos estudiantiles alemanes de la década y caldo de cultivo de las primeras organizaciones comunales de posguerra como el colectivo *Kommune 1*⁵³. La idea central del modelo contrahegemónico comunal -guiado por el lema “lo personal es también político”- estaba recorriendo el país y las venas de los jóvenes, no sólo de aquellos abocados a tareas estrictamente partidarias sino también a otros “militantes de la contracultura” como era el caso de los artistas.

Los krautrockers no fueron la excepción. “El krautrock no sólo ofreció una nueva música, sino también una nueva forma de vida, como la de las comunas, que representaban una alternativa a la familia nuclear, el servicio militar y el trabajo de pasantías” (Stubbs, 2015:

⁵³ En relación a *Kommune 1*, escribe David Stubbs (2015): “El grupo vivía colectivamente en un espacio abierto que funcionaba como crítica al modelo suburbano de unidades unifamiliares pequeñas y compactas, células domésticas de conservadurismo social e incluso fascismo”.

33). A este respecto, un caso emblemático fue el de Amon Düll, un grupo comuna de músicos de Munich, que en sus primeros tiempos albergó a los fundadores de la agrupación de extrema izquierda *Baader-Meinhof*⁵⁴: Andreas Baader, Gudrun Ensslin y Ulrich Meinhof, quienes más tarde abandonaron la comuna artística alegando que no era lo suficientemente radical. Según John Weinzierl, fundador de Amon Düll II, una de las bandas pioneras del krautrock -surgida dentro de la comuna homónima-, la idea central del colectivo era que todos podían ser músicos: “Repartíamos bongos y panderetas entre el público para que también pudieran acompañarnos. No era como ir a un concierto y mirar a la banda. Venías a un evento del que podías ser parte” (Stubbs, 2015: 93). La finalidad musical de Amon Düll II era “transmitir un mensaje universal, música para todos los mundos, sin dominio, sin otra relación que el disfrute y la abstracción del escucha” (Sarabia Palacios, 2016: 10).

Los no-músicos

Esta idea de horizontalidad heredada de las prácticas comunales y expresada en la relación de los artistas con el público se encontraba también presente en la estructura misma de las bandas. Al grito de “*No Führers!*”⁵⁵ proferido por el ya mencionado Liebezeit, el krautrock se despojó del hastío de los liderazgos y de la figura importada del *rockstar*. “Era vital para la estructura de la música que se diluyera la centralidad de los cantantes. En el krautrock no había estrellas ni íconos, no existía la figura del frontman, ni ninguna otra que ocupara un foco único de atención” (Stubbs, 2015: 40). Cada integrante formaba parte de un todo indistinguible, así como la masa amorfo-cósmica orquestada por su sonoridad. Durante las sesiones llevadas a cabo en el club experimental *Zodiac Free Arts Lab* -otro efímero pero gran exponente artístico de la prerrogativa comunal de la época, fundado por Boris Schaak, Hans-Joachim Roedelius y Conrad Schnitzler-, los músicos de krautrock tocaban sin lugares preasignados, incluso a veces de espaldas al público, y sin ningún alarde de virtuosismo. Así fue como se cristalizó dentro del léxico del género el concepto de *musikarbeiter* (trabajadores musicales): “Los artistas ya no podían ser vistos como estetas separados del mundo, con toda la distinción espuria que ello implicaba, sino como trabajadores” (Stubbs, 2015: 205). Así como lo expresó Ralf Hütter, integrante de Kraftwerk, en el documental de la BBC4, los músicos de krautrock habían derribado la barrera entre artista y artesano.

⁵⁴ *Baader-Meinhof*, conocida formalmente como Fracción del Ejército Rojo (en alemán: *Rote Armee Fraktion*, o RAF) fue una organización revolucionaria foquista de la República Federal Alemana durante la posguerra.

⁵⁵ En español “¡Sin líderes!”, la expresión hacía alusión literal a la deseada ausencia de jefes, guías o jerarquías, así como también se trata de un rechazo explícito al nazismo, al estar la palabra *Führer* (líder) directamente asociada a Adolf Hitler, quien durante su mandato ostentó el título de forma monopólica.

Muchos de estos “trabajadores” carecían de la educación formal provista por los conservatorios -y los que sí contaban con una⁵⁶, procuraban desandar el camino académico previamente recorrido en busca de ese ruido insurrecto descrito en el subcapítulo previo-. Existen numerosas anécdotas que confirman la intencionalidad de las bandas de sumar este ingrediente cuasi barbárico a sus fórmulas compositivas y/o escenográficas. El caso más emblemático, tal vez, es el del cantante de Can, Damo Suzuki, a quien reclutaron mientras vagabundeaba por una plaza de Munich, el mismo día de un show para el cual ya habían vendido todas las entradas. Atraído por la forma en la que se movía este extraño personaje callejero, el bajista Holger Czukay le sugirió a Liebezeit que lo sumaran a la banda esa noche. Suzuki se convertiría en uno de los principales íconos del sonido de Can. Según su tecladista, Irmin Schmidt, “las letras eran más asociativas que narrativas y Damo Suzuki tenía su propio lenguaje, extraño, al estilo dadaísta. Utilizaba su voz como otro instrumento, no para transmitir un mensaje a la gente a través de las letras” (Schiller, 2010: 84). Algo similar ocurrió cuando Edgar Froese, el fundador de Tangerine Dream, convocó a Conrad Schnitzler -uno de los artistas plásticos fundadores del *Zodiak Free Arts Lab*- para tocar en la banda. A la respuesta de éste sobre su incapacidad para tocar un instrumento, Froese le respondió “está bien así”. “Esto era cuando Froese y Klaus estaban tocando juntos. Ellos hacían rock y mi función era romper esa música de rock, hacerla *kaputt*. La atacaba con todo, metiendo tanto ruido como fuera posible”, afirma Schnitzler en un diálogo con el músico escocés David Keenan (Stubbs, 201: 279).

Los no-instrumentos

El término *kaputt* -roto o destruido en alemán- bien podría haber sido el *leitmotiv* implícito del krautrock: el género había dado por tierra todas las reglas del buen vivir y el buen sonar, cánones establecidos por un pasado ya vetusto y corrompido. Esta nueva legión de músicos, era de suponerse, rechazó los instrumentos tradicionales y/o los modos consensuados de tocarlos. Los krautrockers convirtieron al mundo -un poco por carencia de técnica pero aún más por necesidades sónicas- en su tienda de artefactos musicales, empleando objetos cotidianos -como ollas y cucharas intervenidas con micrófonos de contacto, o rollos de películas cinematográficas rayadas- para crear nuevos sonidos. Basta ver la escena de *Krautrock: The rebirth of Germany* donde Zappi Diermaier y Jean-Hervé Péron, fundadores de Faust, componen en vivo usando tan sólo una mezcladora de

⁵⁶ Por ejemplo, Florian Schneider y Ralf Hütter, de Kraftwerk -banda de krautrock que experimentó en amplia medida con la electrónica-, estudiaron música clásica en el conservatorio Robert-Schumann de Düsseldorf (Whalley, 2009).

cemento y un escobillón. “Nos influencia mucho lo que hay a nuestro alrededor”, sentencia Péron, “así que todo lo que suena bien, o se ve bien, lo usamos” (Whalley, 2009).

Usaba lápices para improvisar carretes de cintas. Colocaba parlantes dentro de pianos de concierto para extraer los armónicos de las vibraciones de las cuerdas, o micrófonos dentro de los tambores de batería para modificar el sonido. Convertía su consola mezcladora en un prototipo de sampler haciendo loops de notas aisladas en cintas y reproduciéndolas a través de la consola usando los faders (Stubbs, 2015: 250).

Esta descripción que hace David Stubbs en *Future Days* del trabajo del productor alemán Konrad “Conny” Plank es ilustrativa del carácter heterodoxo de la instrumentación en el krautrock. Al tiempo que transmutaban elementos de la vida cotidiana, los *musikarbeiter* comenzaron a experimentar con nuevos dispositivos electrónicos -objetos que en aquella época no eran considerados instrumentos musicales en un sentido estricto (Schiller, 2010: 83)- para subvertir los usos de los instrumentos tradicionales⁵⁷ a través de la mezcla o la generación de efectos distorsivos y de modulación, así como para procesar los sonidos durante las *performances* en vivo y las grabaciones. Las famosas “cajas negras” utilizadas por los miembros de Faust, por ejemplo, les permitían a los integrantes de la banda hacer paneos entre los parlantes en tiempo real, así como modificar la señal de salida propia y de los compañeros de forma espontánea (Stubbs, 2015: 221).

“Lo común de estos grupos [de krautrock] era la intervención de sonidos sintéticos, de la experimentación sónico-tecnológica, en la que se confunde quién comanda la maquinaria” (Sarabia Palacios, 2016: 3). Pioneros en el uso de sintetizadores analógicos -controlados a través de voltaje-, los krautrockers trajeron una vez más el elemento del orden de lo caótico e incierto a sus creaciones. Las múltiples perillas de los paneles de estos dispositivos influyen simultáneamente en diversos parámetros (frecuencia de oscilación de audio, atenuación o ganancia de amplificación, y corte de frecuencias), convirtiendo al ejercicio de componer en una tarea de orden aleatorio. Klaus Schulze, de Tangerine Dream, recuerda los experimentos que realizaba la banda con su primer sintetizador a fines de los ‘60: “Éramos como niños, girando perillas sin saber que salía de eso. Tengo esto hace más de 30 años. Nunca pude crear al día siguiente exactamente el mismo sonido” (Whalley, 2009).

⁵⁷ En palabras de Hans-Joachim Irmiler, miembro de la banda Faust, era necesario hacer que sus instrumentos sonaran tan distintos a sí mismos como fuera posible (Stubbs, 2015: 221).

Esta forma de componer se convirtió en una fuente de sorpresas tanto para músicos como espectadores. Como afirma Sarabia Palacios, “la constante en esta expresión es la inestabilidad, la desorientación como parte de la música” (2016: 7). En este desequilibrio (o equilibrio dinámico disruptivo) del krautrock y su romance con lo incierto es donde puede encontrarse gran parte de su fuerza política, como se verá en el próximo capítulo.

*Pero el mayor desafío radica
en demostrar que la forma
puede ser política*
Pablo Schanton

La institución de la sociedad como problema político

“Por política, claro está, no me refiero a la profesión del señor Nixon, ni a las elecciones municipales. El problema político es el problema de la institución global de la sociedad”, sentencia Cornelius Castoriadis (2008: 13) en su artículo *Transformación social y creación cultural*, donde ensaya el rol de la política como acción radical - “que no acepta ningún presupuesto como *evidente*” (2008: 49)- y el lugar que ocupa la creación artística en los procesos de autoalteración de las sociedades. Se hace necesario entonces esbozar una breve aproximación a la teoría del filósofo griego sobre la institución imaginaria de la sociedad, a fin de desarrollar luego las posibilidades que sus reflexiones abren al análisis sobre el aporte político del krautrock a la transformación de la sociedad alemana de posguerra.

La lógica conjuntista identitaria y la autoconservación

Según Castoriadis, en la institución de una sociedad como un todo coherente, como el complejo conjunto de todas sus instituciones particulares unidas, pueden reconocerse dos dimensiones (indisociables entre sí): la dimensión conjuntista-identitaria y la dimensión imaginaria. La lógica de la primera de ellas se define por la determinación de los elementos, sus propiedades y sus relaciones, es decir, la configuración de un sistema de interpretación, un *kosmos koinos*⁵⁹ -“posición de los individuos, de sus tipos, de sus relaciones y de sus actividades; pero también posición de cosas, de sus tipos, de sus relaciones, de su significación, unas y otras aprehendidas en (...) los marcos referenciales instituidos como comunes” (Castoriadis, 2007: 572)-. En este ordenamiento de conjuntos clasificatorios y figuras estables, de falsa imperecibilidad, todo cabe en la red de significaciones sociales, todo tiene sentido, un sentido dependiente del núcleo de significaciones imaginarias⁶⁰ de la

⁵⁸ Ventana al caos, en alemán.

⁵⁹ En griego, mundo común, mundo compartido.

⁶⁰ Lo imaginario en la obra de C. Castoriadis excede lo que él denomina imaginación segunda -concepto trivial asociado a las reflexiones de Aristóteles, donde la imaginación es la facultad del alma de representar las imágenes de las cosas del mundo

sociedad considerada (2007: 573). Nada queda por fuera de las leyes interpretativas de este mundo propio, incluso a aquello que es considerado sin sentido se le otorga el sentido de lo absurdo⁶¹, lo improbable, lo incorrecto. “La institución de la sociedad es institución de las significaciones imaginarias sociales y, por principio, debe dar sentido a todo lo que pueda presentarse, tanto ‘en’ la sociedad como ‘fuera’ de ella” (Castoriadis, 2005: 178). Las significaciones sociales ofician como principios de valor -determinando qué objetos son valiosos y cuáles no, qué es y qué no es, qué es factible y qué no-, además de resultar consecuentemente principios de pensamiento y acción para los integrantes de la sociedad determinada que viven bajo estos preceptos.

Realidad, lenguaje, valores, necesidades, trabajo de cada sociedad especifican en cada momento, en su modo de ser particular, la organización del mundo y del mundo social referida a las significaciones imaginarias sociales instituidas por la sociedad en cuestión (...) Participan también aquí el modo según el cual la sociedad se refiere a sí misma, a su propio pasado, a su presente y a su porvenir, y el modo de ser, para ella, de las otras sociedades (2005: 573).

Este sistema de interpretación, esta creación de un mundo, brinda una identidad específica a la sociedad y a los individuos que forman parte de ella y organiza la vida social hacia fines determinados como, por ejemplo, “vivir como los antepasados y honrarlos, adorar a Dios y cumplir sus mandamientos, servir al Gran Rey, ser kalos kagathos, acumular fuerzas productivas, construir el socialismo” (2005: 179), entre tantos otros nortes posibles. La dimensión conjuntista-identitaria encuentra su fortaleza en la necesidad del colectivo social de fijar polos identificatorios que lo diferencien de aquello que no es, de encontrarle sentido a sus discursos y prácticas, de reconocer su propio mundo. De allí que la sociedad considere una amenaza fatal todo embiste contra ese sistema de interpretación percibiéndolo como una agresión contra sí misma y desplegando la autoconservación como una de las funciones claves de su institución: “la institución contiene dispositivos incorporados a ella que tienden a reproducirla a través del tiempo y de las generaciones, y en general hasta imponen esa reproducción con una eficacia tal que, pensándolo bien, parece milagrosa” (2005: 217). La pregunta por la permanencia de las significaciones sociales instituidas -y en el caso de este ensayo, especialmente de aquellas referidas a la

real, es decir, relativo a lo ficticio o lo especular- para brindarle envergadura a la noción de imaginación radical, la potencia creadora de sentido que habilita la auto-institución y la auto-alteración de las sociedades. Se desarrollará esta idea en mayor detalle a lo largo de este capítulo.

⁶¹ “Toda sociedad (como todo ser vivo o toda especie viva) instaura, crea su propio mundo en el que evidentemente ella está incluida (...) es la institución de la sociedad lo que determina aquello que es ‘real’ y aquello que no lo es, lo que tiene un sentido y lo que carece de sentido” (Castoriadis, 2005: 69).

escucha musical popular- durante el régimen nazi en la posguerra alemana, incluso varias décadas luego de su caída formal, puede ser respondida desde estas apreciaciones sobre la resistencia de las sociedades frente a los elementos disruptivos que atentan contra la estabilidad de su sistema identitario⁶².

La imaginación radical y lo histórico-social

Ahora bien, las sociedades cambian. Sus individuos integrantes no sólo actúan por reflejo o necesidad, esclavos de la perpetuación de las formas establecidas. Sin ir más lejos, los krautrockers emergen en el escenario musical alemán enfrentándose a muchas de las significaciones sociales asociadas a la banda sonora de la época. A la pregunta por la causa de la aparición de nuevas formas histórico-sociales, Cornelius Castoriadis afirma “la respuesta es sencillamente: por creación” (2005: 74).

Aquí es donde entra en juego la segunda dimensión reconocida por el filósofo griego en su teoría de la institución social: la dimensión propiamente imaginaria, “la capacidad de formar un mundo y dar un sentido, una significación a este mundo y a uno mismo, a lo que uno hace”, presente ya “en el más simple hacer humano” (2008: 56). El comportamiento de los individuos, de los grupos, de las sociedades enteras, supera el mero mecanismo conservador a través de la acción creadora como “*posición* de un nuevo tipo de comportamiento, como *institución* de una nueva regla social, como *invención* de un nuevo objeto o de una nueva forma (...) como surgimiento o producción que no se deja seducir a partir de la situación precedente” (Castoriadis, 2007: 72). La dimensión imaginaria, entonces, permite pensar un ser histórico capaz de responder de forma distinta a escenarios habituales o de dar vida a escenarios nuevos. Para Castoriadis resulta fundamental rechazar el esquema histórico determinista -donde lo que está definido lo está de modo pleno y excluye la emergencia de nuevas determinaciones- y comprender que “en el ser (en lo que es, *to on*) surgen *otras formas*” (Castoriadis, 2005: 10), cada una de las cuales “representa una *creación*, un nuevo *eidos*⁶³ de sociedad” (2005: 73). La forma es el vehículo de la emergencia de lo nuevo, la materialidad desde la cual el individuo y el colectivo social se auto-transforman⁶⁴.

⁶² Como se profundizará en el subcapítulo “La Teufeldämmerung y el totalitarismo del sentido”.

⁶³ En griego, forma. Para C.C. el concepto de forma no es lo exterior que se opone a fondo sino “la coexistencia de aquello que comúnmente se llama materia y una forma” (2008: 69). Por eso se vale del término platónico *eidos*, para poner de manifiesto que forma y sentido son indisolubles, que el sentido “no es más que en y por la forma” (26).

⁶⁴ “Si es de verdad otro, ¿es de verdad otro en cuanto a qué? Es de verdad otro en cuanto a la forma” (129).

La historia se presenta así en la teoría de Castoriadis como el despliegue de la autocreación de la sociedad⁶⁵, donde tanto sociedad instituyente (dimensión imaginaria) como sociedad instituida (dimensión conjuntista-identitaria) son permanente autoalteración. La sociedad instituida no sería un conjunto de formas muertas sino más bien de formas fijas cuya estabilidad resulta relativa y transitoria, donde sólo en y por ellas lo imaginario radical -la potencia creadora- puede existir como devenir histórico. El mecanismo de autopetruación a través del cual la sociedad instituida se identifica consigo misma es tan cierto como su contracara: dicha institución sólo puede darse en el proceso creador de autoalteración del hacer, el decir y el representar sociales (Castoriadis, 2007: 757):

Lo histórico-social, es lo colectivo anónimo, lo humano-impersonal que llena toda formación social dada, pero que también la engloba, que ciñe cada sociedad entre las demás y las inscribe a todas en una continuidad en la que de alguna manera están presentes los que ya no son, lo que quedan fuera e incluso los que están por nacer. Es, por un lado, unas estructuras dadas, unas instituciones y unas obras 'materializadas', sean materiales o no; y, por otro lado, *lo que* estructura, instituye, materializa. En una palabra, es la unión y la tensión de la sociedad instituyente y de la sociedad instituida, de la historia hecha y de la historia que se hace (2007: 172).

Esta tensión a la que hace referencia Castoriadis -la distancia irresoluble y la necesaria complementariedad entre la sociedad que instituye y lo que está instituido momentáneamente- está lejos de suponer un conflicto indeseado sino más bien resulta, en sus propias palabras, "una de las expresiones de la creatividad de la historia": lo que impide que cualquier sociedad se encuentre con una identidad suya definitiva, lo que niega la determinación absoluta y concluyente de sus formas, lo que habilita la posibilidad del cambio y -porqué no- la revolución, "lo que hace que una sociedad contenga siempre más de lo que presenta" (2007: 181), lo que permitió, en definitiva, que una sociedad como la alemana de posguerra -conservadora de muchos de los sentidos instituidos durante el nazismo- albergue aún así gérmenes de disidencia como las comunas y la música kraut.

Es en esta distancia, en este vacío -en este abismo, como dirá con mayor precisión el filósofo griego-, donde radica uno de los bastiones fundamentales de su teoría sobre el

⁶⁵ "En la historia de la humanidad -pues aquí es donde esto es más evidente-, tenemos este surgimiento de formas, esta creación, esta posición de nuevas determinaciones, de nuevas leyes, de nuevas legalidades, y esto comienza simplemente por la autocreación de la sociedad humana en general" (Castoriadis, 2008: 46).

proyecto político de autonomía⁶⁶. La dimensión conjuntista-identitaria recubre de sentido todo lo que existe dentro y fuera de una sociedad determinada pero “ese recubrimiento nunca está asegurado y lo que se le escapa (...) es de una gravedad decisiva. Porque lo que se le escapa es precisamente el enigma del mundo, que se oculta detrás del mundo común social” (2007: 573): velamiento no sólo de la posibilidad inagotable del mundo de ser otro que aún no es, sino también del ser mismo de la sociedad como origen inagotable de nuevas significaciones sociales, de autoalteración perpetua. El develamiento de este enigma -la toma de conciencia del caos como condición necesaria de la creación- cobra una importancia fundamental en la comprensión del problema político que supone la institución imaginaria de la sociedad, como se verá a continuación.

El abismo o lo sin fondo

En *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Castoriadis enlista una serie de afirmaciones enteramente dogmáticas que considera necesarias para el desarrollo de su teoría en el orden de lo histórico-social. La primera de ellas, punzante y en principio críptica, enuncia “el ser es caos o abismo o lo sin fondo” (2005: 64). El autor se adentra en esta declaración al explicar que el ser no es un sistema ordenado en sí mismo sino un “caos de estratificación regular” dueño de “organizaciones parciales”, dotado de un carácter indefinido, indeterminado. La dimensión propiamente imaginaria de la institución de la sociedad, abierta a las infinitas significaciones posibles, da lugar así a la creación ontológica⁶⁷ desde y por el abismo de lo incierto. El movimiento de cierre del sentido en la conformación del eidos social se muestra así relativo y provisional, donde la indeterminación se presenta como condición necesaria de lo determinado.

Ya en los relatos cosmogónicos de la Antigua Grecia, en los que se basa Castoriadis para sus reflexiones sobre lo sin fondo, el caos se presenta como el principio anterior a todo, el origen genealógico de las deidades. En su *Teogonía*, Hesíodo relata cómo el mundo surge del vacío más completo -“En primer lugar existió el Caos”-, donde no es posible diferenciar Urano de Gea, el Cielo de la Tierra (2008: 22). Además, ya también en la obra de Hesíodo, el universo mismo se presenta como caos, reino del desorden, libre de las leyes del sentido. Más tarde reinará el orden y surgirá el cosmos pero el caos siempre será soberano en las

⁶⁶ Que se verá en mayor profundidad en el subcapítulo “Kairos: la cuestión de una nueva sociedad”.

⁶⁷ Es decir, la creación ex-nihilo (desde la nada) de nuevos eide (formas), la creación de sociedades siempre nuevas y diferentes con sus características particulares: prácticas, herramientas, normas, tradiciones, valores.

profundidades fundantes del universo. Así conviven la necesidad de génesis del sentido con la exigencia de “la muerte de las formas”, la tragedia de un mundo ordenado que no tiene sentido para el ser humano. En la obra de Anaximandro, considerado por Castoriadis el primer filósofo del cual existen testimonios dignos de crédito y citado en su libro *Los dominios del hombre*, “el ‘elemento’ del ser es el *apeiron*, lo indeterminado, lo indefinido, es decir, otra manera de concebir el caos; y la forma, la existencia particularizada y determinada de los diversos seres, es la *adikia*, la justicia” (2005: 115).

En definitiva, en esa función esencial de la autoconservación asociada a la lógica conjuntista-identitaria se encubre cotidianamente -con considerable éxito- el enigma del propio abismo sobre el que se instituyó la sociedad y sobre el cual se vive: abismo del propio ser humano, su cuerpo, su inconsciente y sus deseos; abismo detrás del disfraz del mundo organizado, sensato y supuestamente explicado por el discurso científico; abismo de la muerte, el tiempo y el espacio; abismo de la temporalidad destructora/creadora de las formas y de las leyes que rigen a esas formas; “abismo, finalmente, el a-sentido detrás de todo sentido, la ruina de las significaciones con las cuales queremos vestir el ser” (Castoriadis, 2008: 83), enigma que “está siempre presente y siempre en otra parte, en todas partes y en ninguna parte, en el no lugar en el cual se recorta todo lugar” (Castoriadis, 2005: 188).

Así, el reconocimiento del caos como piedra fundamental en la formación y la transformación de las sociedades, vislumbrar el dominio de la incertidumbre en el universo, cobra una potencialidad sin precedentes. Develar el caos implica admitir que las significaciones sociales surgen de ese vacío y que los objetos son arbitrariamente investidos de sentido, es decir, que una significación (provisoriamente) determinada es evidencia del sinnúmero de otras significaciones que podrían (y aún pueden) tomar su lugar; develar el caos es tomar conciencia de la fragilidad de las formas presentes y las infinitas posibilidades de cambio social. Así, caos y cosmos, par indisociable de lo instituyente y lo instituido, se presentan como la arena de lucha constante por la institución global de la sociedad, por la destrucción (o permanencia) de sentidos instituidos y la creación (o rechazo) de nuevos sentidos, pugna que a los ojos de Castoriadis -como se referencia al comienzo de este capítulo- es, más allá de la profesión de cualquier mandatario y el fulgor de los más diversos partidos, el más profundo problema político.

Caos y creación: una lectura política del arte

*El choque que provoca la obra es un despertar.
Su intensidad y su grandeza son indisociables de un sacudimiento,
de una vacilación del sentido establecido.*

Cornelius Castoriadis

Ahora bien, ¿cómo abrir los ojos a este abismo tan constitutivo como aterrador? ¿Cómo quitar el opaco velo del status quo para iluminar el caos indeterminado que habilita a pensarse (y vivir) como seres capaces de intervenir en el devenir histórico? El intento por responder estas preguntas culmina en el quid de este capítulo: el aporte reflexivo de la teoría de Castoriadis a un análisis del krautrock como práctica artístico-política. Para ensayar un encuentro entre la teoría de la institución imaginaria de la sociedad brevemente desplegada en las páginas anteriores y las potencialidades políticas del género musical objeto de estudio, se hace preciso comenzar por el lugar que el filósofo griego le destina en su tesis a la cultura en general y al arte (musical) en particular, para luego articular cómo estas consideraciones se manifiestan en el caso específico de la emergencia de un nuevo *eidos* musical en la Alemania de fines de la década del '60.

La cuestión de la cultura

“La cuestión de la ‘cultura’ se enfoca aquí como una dimensión del problema político; y perfectamente puede decirse que el problema político es un componente de la cuestión de la cultura en el sentido más amplio” (Castoriadis, 2008: 13). Sin olvidar que el problema político para Castoriadis es el problema de la institución imaginaria de las sociedades, que supone considerar que la política comprende -más allá del horror de Hitler y del NSDAP⁶⁸- “al hacer creador de los hombres” (2005: 15), el concepto de cultura -y de creación artística en particular- se reconoce parte indisociable de este problema.

Para Castoriadis, el significado del término “cultura” se ubica en un lugar intermedio entre la acepción habitual francesa (aquella que versa sobre las elevadas “obras del espíritu” y el acceso a ellas) y la definición proveniente de la antropología estadounidense (donde cultura es, básicamente, todo lo propio de una sociedad que la opone a la naturaleza). Cultura es para su teoría “todo lo que supera, en la institución de la sociedad, la dimensión

⁶⁸ Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter Parte. Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán, comúnmente conocido como Partido Nazi.

conjuntista-identitaria (funcional-instrumental) y que los individuos de esa sociedad invisten positivamente como ‘valor’⁶⁹ en el sentido más general del término: en definitiva, la *paideia*⁷⁰ de los griegos” (2008: 15).

Delimitar la cuestión de la cultura a la problemática de las significaciones imaginarias, de lo que se valora como propio (o se rechaza) en una sociedad, de sus modos de hacer y socializar, implica reconocer la imposibilidad de “hablar de transformación social sin afrontar la cuestión de la cultura en este sentido” (2008: 15). La dimensión colectiva de las creaciones artísticas no se reduce así tan sólo al carácter público que pueden cobrar sus polos productivos y receptivos, sino también hace referencia al rol de dichas creaciones como manifestaciones de la identidad del colectivo social, del mecanismo a través del cual la sociedad se auto-instituye, se preserva y, por supuesto, se transforma.

Ventana al caos

A través de una metáfora, Castoriadis propone pensar a la obra de arte (sea ésta musical, literaria, plástica, etc.) como una ventana, paso y abertura. ¿Pero hacia qué? “Cada uno de nosotros es un pozo *sin fondo* y ese *sin fondo* se abre evidentemente sobre el sin fondo del mundo (...) *El Banquete*, el *Réquiem*, *El castillo* provienen de ese *sin fondo* y nos lo hacen ver” (2005: 89), afirma el filósofo. Las obras de Platón, Mozart y Kafka ofician como ejemplos de lo que el arte es capaz: “hace ver algo que estaba ahí pero que nadie veía; y al mismo tiempo hace existir eso que nunca ha estado ahí y que sólo existe, precisamente, en función de la obra de arte” (Castoriadis, 2008: 112). El arte batalla en el campo de la cuestión de la cultura (y, por ende, del problema político) estableciendo una relación a primera vista paradójica con los valores de la sociedad: afirmándolos y cuestionándolos al mismo tiempo (2008: 22).

La *kosmische Musik* presenta en la composición de su obra una serie de tensiones que buscan hacer oír algo que estaba ahí pero nadie oía, al tiempo que crea un nuevo *eidos* sonoro inexistente hasta ese entonces⁷¹. “La contradicción en la que se completa el caos y el orden, pulsiones y represiones, son el devenir en el escucha, entre el reconocimiento de diversos estilos muy establecidos, la incertidumbre de la improvisación y las sonoridades

⁶⁹ “Estos valores no son dados por una instancia externa, ni descubiertos por la sociedad en sus yacimientos naturales o en el cielo de la Razón. Son creados por cada sociedad considerada” (Castoriadis, 2008: 15).

⁷⁰ Proceso de crianza de la Antigua Grecia que consiste en transmitir los valores y saberes técnicos de una sociedad para dotar al individuo de conocimiento sobre sí mismo y sus expresiones.

⁷¹ Como se describió en el capítulo “Ese nuevo ruido disruptivo: una posible deconstrucción del krautrock”.

sintéticas” (Sarabia Palacios, 2016: 3). El krautrock remite al prístino espacio exterior mientras se nutre de la agresividad sonora de la guerra presente y pasada que los oyentes quieren negar, abocado a la formalidad expresiva de la dupla repetición/caos, donde los mantras etéreos y espirituales comulgan con el azar de los sintetizadores. Alejándose de los géneros badalados en sus propias tierras, en Estados Unidos y en Reino Unido, los *musikarbeiter* contradictoriamente se aprovisionan de géneros como el blues, el jazz y la psicodelia para subvertirlos. En el género kraut se percibe un calmo anhelo por el encuentro con un paraíso perdido al tiempo que subsiste “un impulso igualmente potente hacia el apocalipsis, unas ansias de caos que se ven reflejadas en el anhelo de ruido devastado y abstracto propio del género” (Reynolds, 2010: 92)

El lado incierto del ser en su dualidad constitutiva caos/cosmos es descubierto por el arte que “desgarra las evidencias cotidianas, el ‘tener cohesión’ de estas evidencias, y el curso normal de la vida” (Castoriadis: 2008: 110). Este develamiento sucede a través de la creación de formas: la música es -al igual que el ser- *vis formandi*⁷², fuente y potencia de creación de un cosmos, de una forma (*eidos*) cerrada en sí misma que no imita al mundo sino que lo prolonga, pasando a formar parte de él. “La riqueza infinita de una gran obra de arte no es que hay una cosa adelante que esconde otras; es que, por el contrario, cosas que pueden estar adelante conducen siempre hacia otras cosas” (2008: 124-125). Basta escuchar “Black mirror surf”, canción de Can incluida en el compilado *The Lost Tapes*, con su paisaje sonoro absurdo y desesperante que supera los ocho minutos de duración -drones, vidrios rotos, violines discordantes, resortes de goma, destellos instrumentales a la deriva- para reconocer el quiebre de las significaciones sociales asociadas a la “buena música” -o incluso a la “música” a secas- de la época (no sólo de la programática cultural del nazismo y los estatutos de los posteriores “re-orientadores”, sino también de los antecesores más directos del krautrock como Stockhausen): el ruido de los elementos circundantes se trastocan en instrumentos posibles, la monotonía abandona el estado de aburrimiento para convertirse en base fundante del son, las notas dejan de obedecer el ordenamiento matemático de compases para fugarse hacia las tierras del azar. En estos *eide* abismales el krautrock evidencia su potencia develadora, su capacidad de despertar a los que oyen del sopor más profundo, aquel del ocultamiento del caos por la institución social y la vida cotidiana, por el reinado de los valores sociales que parecen absolutos porque han echado raíz con profunda fijeza⁷³: la supremacía de la *ernsthafte Musik*

⁷² Condición de posibilidad para cualquier forma existente.

⁷³ Ver capítulo “El sonido que la derrota no se llevó”.

personificada en el semi-dios wagneriano, el idilio del *Heimat* musicalizado por el conservador schlager y, más adelante, la libertad capitalizada del british beat y la individualización imperialista del virtuosismo propio del *rockstar* estadounidense.

La creación artística echa luz sobre aquello que la dimensión conjuntista-identitaria suele esconder en el día a día: exponiendo su propio origen caótico, poniendo en presencia el caos constituyente de toda creación. En ese sentido, era inevitable que krautrock y surrealismo se encontraran. Como afirma Castoriadis, el surrealismo apunta “a la reforma de la captación del mundo por parte del hombre, a la destrucción de la rígida red de significaciones establecidas que nos esconden las cosas y nos esconden a nosotros mismos, a la fluidificación del sentido⁷⁴” (2008: 87). Por eso, cuando Edgar Froese de Tangerine Dream conoció a Salvador Dalí, la percepción de su trabajo ejerció un gran impacto en su música: “al ver la forma en que hablaba y pensaba, descubrí que todo era posible. Pensé que haría lo mismo que hizo en pintura, en música” (citado en Cope, 1996: 30). Las cintas de grabar re-editadas, las melodías invertidas, los sistemas de altavoces dispuestos de formas *non-sanctas*, demostraron con creces su éxito en el proyecto de liquidar las prácticas de composición y grabación ordinarias.

“La forma artística es a la vez forma del caos y forma que desemboca, directamente, en el caos. Es paso y abertura hacia el abismo”, sentencia Castoriadis (2008: 84). Y, de este modo, pone en evidencia la arbitrariedad de las elecciones, lo absurdo del sentido instituido y el valor del sentido que el propio arte inviste, en definitiva, “el sentido de lo a-sensato y lo a-sensato del sentido” (2008: 124).

Silencio: el duelo de un mundo

Con esta forma que le permite “mostrar y hacer ser” para los individuos algo que está más allá de la forma y de lo informe -la “presentificación del Abismo, del Sin Fondo, del Caos” (Castoriadis, 2008: 42)- el arte liquida lo funcional y lo cotidiano. La obra de arte sólo existe en tanto suprime el sentido del lugar habitual, en tanto derroca los polos identitarios instituidos, en tanto cancela el mundo como lo conocemos. En el caso particular de la música, Castoriadis afirma que “crea un silencio”, una nada a su alrededor que habilita su propia forma, que -en palabras más radicales- “deja abolido un mundo” (2008: 67), sin

⁷⁴ Resulta inevitable asociar esta afirmación al comentario realizado por Iggy Pop sobre el efecto del krautrock en el oyente -“que habilita el fluir de los pensamientos”- mencionado en el apartado “La repetición y el caos” del segundo capítulo del presente trabajo.

gestos violentos, sin destrucción, más bien apartando lo previsible hacia una trasfondo que se diluye haciendo mutis por el foro⁷⁵.

Los raros momentos en que podemos escuchar la música como...Cómo decirlo..., no como uno debe escucharla, sino como uno desea y como uno puede escucharla, efectivamente, el mundo deja de existir, no hay nada más, hay una nada que es creada como fondo por esta figura musical para hacerla existir, para que ella pueda existir (2008: 67-68).

La creación musical excede para Castoriadis el concepto de producción, en el que un nuevo *eidos* es creado y pasa a insertarse “en lo que ya es”. Los músicos “crean un nivel de ser que es un mundo en este mundo y que, si pensamos bien, no está de verdad en él”: una nueva dimensión donde en el enmudecimiento del mundo que surge con la música “se cumple por primera vez algo que es principio, signo y cambio” (2008: 70).

No es de extrañar que ante la muerte, advenga el duelo. Que ante el cambio, prolifere la resistencia y los intentos de autoconservación. Para una sociedad donde el “ruido” (como sonido desconocido y perturbador) es inexistente⁷⁶, donde todo -gracias a la supuesta omnipresencia de la lógica conjuntista-identitaria- debe significar algo y hacer sentido, los individuos y la sociedad instituida en su conjunto reaccionan perpleja y defensivamente ante la potencia creadora de la nueva música. El concepto de *Zaubertrauer*⁷⁷ surge en la teoría de la institución imaginaria de la sociedad como la actitud del sujeto frente a la obra, como el “duelo encantado” que debe atravesar en el enfrentamiento con el carácter ilógico -y potencialmente huésped de cualquier lógica imaginable e inimaginable- del fin de lo aceptado, la fascinación y el terror que emergen de cara a lo indeterminado.

No es de extrañar que abunden las anécdotas de desconcierto frente a las presentaciones en vivo de las bandas de krautrock a fines de los ‘60. Algunas acompañadas de admiración como la del actor David Niven en Munich durante un recital de Can⁷⁸ y muchas otras

⁷⁵ Expresión propia del mundo teatral que significa salir de escena en silencio, sin apercebimientos.

⁷⁶ “Para la sociedad no hay, en un sentido propio, ‘ruidos, estrépito’; todo cuanto aparece, todo cuanto sobreviene a una sociedad, debe significar algo para ella o bien ser declarado explícitamente ‘carente de sentido’” (Castoriadis, 2005: 70).

⁷⁷ “En cuanto a la relación del sujeto con la obra, no se trata de *explicación* -aun si en la obra de arte hay elementos que dependen de lo conjuntista-identitario-, ni de *comprensión* -no esconde ningún sentido previamente depositado en ella que esperaríamos su imitación o su *hermeneia*, su interpretación por parte del sujeto-, ni tampoco se trata de *elucidación*. La actitud del sujeto frente a la obra es -no encuentro una palabra adecuada en francés- *Zaubertrauer*, ‘encantamiento-duelo’ (lo que es, quizás, uno de los sentidos de la *kátharsis* de Aristóteles) o ‘duelo encantado’. Traducción poco satisfactoria, es cierto, pues Zauber es la magia o el encanto, pero también es el hecho de sorprenderse por algo que supera el curso normal de los acontecimientos” (Castoriadis, 2008: 109).

⁷⁸ Ver apartado “La repetición y el caos”.

signadas -la mayoría, de hecho⁷⁹- por la incomodidad y el rechazo como aquel show de Faust en el Sheffield City Hall en el que el encargado de la sala prendió las luces y subió al escenario al grito de “¡Suficiente ya! ¡Esto no es música!” (Stubbs, 2015: 230). En la misma tónica, Julian Cope rememora el debut de Faust en el Musikhalle de Hamburgo: “la prensa los odió. La audiencia no sabía qué hacer con eso, y todo el asunto público comenzó muy mal para ellos en su país de origen” (1996: 22). El “duelo” generalizado por la muerte de lo que la lógica conocía como música, se manifiesta en el público y en la prensa por igual. “La mayoría de los oyentes no estaban preparados para algo así. Recién en los ochenta empezaron a pensar que grupos como Can y Amon Düül tal vez eran un buen patrimonio. Pero antes de eso no significaban nada”, asegura Stefan Morawietz (citado en Stubbs, 2015: 45), director de la serie televisiva *Kraut und Rüben - Über die Anfänge deutscher Rockmusik* [Repollo y remolacha: sobre los comienzos de la música rock alemana]. En el extranjero, las reacciones de perturbación se teñían de los prejuicios propios de la posguerra, llenas de expresiones denigrantes y bromas derrotistas asociadas a la nacionalidad de los krautrockers⁸⁰, otro sinfín de significaciones imaginarias investidas por visiones de humillación bélica.

Y así como los espectadores y los críticos de música se sorprenden y desestabilizan, del mismo modo lo hace el régimen que, luego de aplastar e instrumentalizar todo, y reducirlo todo “a una funcionalidad fallida aun como funcionalidad”, “siente ‘instintivamente’ -sin ‘saberlo’, por cierto- que la verdadera obra de arte representa también para él un peligro mortal, su cuestionamiento radical, la demostración de su vacío, y de su inanidad” (Castoriadis, 2008: 41). Esa función de autoconservación propia de toda sociedad instituida⁸¹ encarna una intensidad particular en las sociedades totalitarias como la instituida durante el nazismo donde “todo está constituido para hacer imposible e inconcebible ese cuestionamiento” (2005: 213), como se verá a continuación.

⁷⁹ “Klaus Mueller resumió en una fórmula precisa la respuesta general que suscitó en su momento entre sus compatriotas la nueva música alemana de los setenta: 90 por ciento de ignorancia, 5 por ciento de risas (algunos periodistas) y cinco por ciento de respeto (algunos periodistas)” (Stubbs, 2015: 44).

⁸⁰ Ver apartado “La guerra”.

⁸¹ Ver apartado “La lógica conjuntista identitaria y la autoconservación”.

La Teufeldämmerung⁸² y el totalitarismo del sentido

Si se habla de ventana al caos es porque en todas las sociedades, por más progresistas que sean, el caos o el abismo permanece confinado, negado, oculto bajo la lógica de la categorización y los conjuntos debido a la necesidad de los individuos y las sociedades de una estabilidad identitaria en la cual reconocerse. En el caso de las comunidades más tradicionales, donde las prácticas y representaciones se perpetúan, el cerco de información, conocimiento y organización es decididamente muy fuerte (Castoriadis, 2005: 213). Pero en los regímenes totalitarios como el Tercer Reich, “sobre la mediocridad infinita de una visión ‘científica’ del mundo que es impostura, y de un ‘progreso material’ que es mentira” (2008: 43), se desaprueba con vehemencia todo aquello que no es funcional e instrumental, y cualquier cuestionamiento -de las instituciones y de las significaciones establecidas- resulta inadmisibles. En esta configuración social, que hace oídos sordos y ojos ciegos a su autoalteración, a su propia creatividad (2008: 74), el arte “es una oscura amenaza que cuestiona sus fundamentos mismos, y se encarnizará, instintivamente, contra ella” (2008: 43). Así, fingirá apoyar las expresiones artísticas bajo la idea de una “Gran Estética para un Gran Arte” o de la lobotomización de las masas para, en última instancia, negar la diversidad y el rupturismo de las creaciones artísticas (2008: 142). Las palabras de Castoriadis encuentran un claro exponente en las políticas de exclusión de la “música degenerada” del *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* nazi, en los discursos de Hitler en contra de los movimientos artísticos catalogados como “enemigos del Tercer Reich”⁸³, así como en la industria musical del estupidizante schlager orquestada por Goebbels. Al tiempo que el Führer defendía la música clásica aria como expresión “a-política” del espíritu, ordenaba el asesinato de compositores judíos y experimentales, el cierre de salas de concierto disruptivas y la difusión en masa de odas a un pasado bucólico y utópico sin conflicto ni contradicción.

Los sistemas tiranos nos ponen “frente a la creación de lo a-sensato (...) Como tal, la historia no es ‘sensata’: la historia no ‘tiene sentido’” (Castoriadis, 2005: 51). En “El destino de los totalitarismos”, una conferencia dada por Castoriadis el 3 de octubre de 1981 en ocasión de un simposio en Nueva York sobre la obra de Hannah Arendt, el filósofo recupera la idea de la teórica política judeo-alemana que describe al régimen de Hitler como una guerra exterior pero también interior, contra su propio pueblo: “la lógica profunda del

⁸² Crepúsculo de los demonios, en alemán. Referencia a la destrucción material de Alemania en 1945 luego de la Segunda Guerra Mundial.

⁸³ Ver subcapítulo “El devoto de Wagner”.

absurdo que la autora disecó tan admirablemente, la racionalidad de pesadilla propia de lo irracional, que ella mostró (...) se materializaron plenamente en el *Crepúsculo de los demonios*, en la *Teufeldämmerung* alemana de 1945” (2005: 55). El inmenso dolor de los alemanes caminando entre los escombros de sus hogares al finalizar la Segunda Guerra Mundial⁸⁴ tan sólo es comparable con el absurdo de la silenciosa escucha que continuaron haciendo durante décadas de la música que aquel régimen del terror les había obligado a escuchar.

Es en esta profunda insensatez -o, mejor dicho, “a-sensatez”- donde se pone en evidencia que la funcionalidad de los sistemas instituidos no opera simplemente en base a la satisfacción de las necesidades de la sociedad, sino que está inmersa en la relatividad del interrogante “funcional en relación a qué y con qué fin”⁸⁵. La función de supervivencia de la sociedad considerada⁸⁶ “tiene un contenido completamente diferente según la sociedad que se considere; y, más allá de este aspecto, las instituciones son ‘funcionales’ en relación a unos fines que no se desprenden ni de la funcionalidad, ni de su contrario” (Castoriadis, 2007: 219). La irracionalidad de los regímenes totalitarios acaban por demostrar con su extremismo como toda organización social a fin de cuentas es parcial e insuficiente, así como deficiente y, finalmente, incoherente (2007: 426). Alimentados por esta evidencia, los krautrockers sintieron la imperiosa necesidad de cambiarlo todo. La voz de Jaki Liebezeit se hace eco nuevamente en este trabajo: “Una revolución mental estaba ocurriendo. La vieja forma de pensamiento tenía que ser destruída” (Whalley, 2009).

⁸⁴ Ver apartado “Stunde Null: hora cero”.

⁸⁵ “Pregunta que no comporta respuesta en el interior de una respuesta funcionalista (...) Una sociedad teocrática; una sociedad dispuesta esencialmente para permitir a una capa de señores guerrear interminablemente; o, finalmente, una sociedad como la del capitalismo moderno que crea con un flujo continuo nuevas ‘necesidades’ y se agota al satisfacerlas, no pueden ser ni descritas, ni comprendidas *en su funcionalidad* misma sino en relación a puntos de vista, orientaciones, cadenas de significaciones que no solamente escapan a la funcionalidad, sino a las que la funcionalidad se encuentra en buena parte sometida” (Castoriadis, 2007: 219).

⁸⁶ Ver apartado “La lógica conjuntista identitaria y la autoconservación”.

Kairos: la cuestión de una nueva sociedad

*'Kairos' momento de la decisión,
ocasión crítica,
coyuntura en que importa
que algo sea hecho o dicho.*
Cornelius Castoriadis

Las sociedades son mortales, afirma Castoriadis en *Ventana al caos*. Se trata de “una muerte que no es general ni necesariamente instantánea (...) Intentamos comprender qué es lo que muere en este mundo histórico social, cómo muere y, de ser posible, por qué. También intentamos encontrar qué es lo que, quizás, está naciendo” (2008: 13). Los alemanes nacidos en la posguerra se preguntaban qué estaba muriendo del nazismo, y algunos de ellos -entre los que pueden contarse a los krautrockers- buscaban activamente un nuevo amanecer. Más allá de la imposibilidad de saber con certeza cuáles serían los valores que ocuparían el lugar de los escombros, se volvía imperioso expresar los deseos, “salir de los circuitos de fabricación y difusión de los tranquilizantes”, mientras se esperaba poder acabar con ellos (2008: 32): romper con el academicismo, con las jerarquías dentro de las bandas, fundar espacios como las comunas o el Zodiac free arts lab, abrazar el no-espacio y el no-tiempo.

Lejos del puro razonamiento al cual la práctica sigue como simple derivación, de la elaboración de un manifiesto pre-materialización, el krautrock como movimiento se erigió en el candor de la acción no plenamente planificada. “La conciencia humana como agente transformador y creador en la historia es esencialmente una conciencia práctica, una razón operante-activa, mucho más que una reflexión teórica”, afirma Castoriadis (2007: 36), y dicha transformación no sólo es material -del *eidos* musical, de sus instrumentos y espacios de encuentro- sino también de las conductas de los individuos y sus relaciones -de la horizontalidad entre hacedores y público, de la democratización en la composición, de la incertidumbre en la interpretación. “La autotransformación de la sociedad concierne al hacer social -y, por tanto, también político, en el sentido más profundo del término- de los hombres en la sociedad, y nada más” (2007: 576), en ese “hacer pensante”, el pensar(se) a la sociedad como instituyente, como protagonista de su propia construcción (y deconstrucción) es esencial para llevar adelante el proceso político de cambio. De allí la importancia también de la creación artística, que devela la apertura del mundo a lo que excede la lógica conjuntista-identitaria que el totalitarismo quiere afirmar como absoluta. “Un sujeto inmerso

por entero en un universo conjuntista-identitario, lejos de poder modificar algo en ese universo, no podría siquiera *saber* que está cogido en ese universo. En efecto, sólo podría *conocer* según el modo conjuntista-identitario” (Castoriadis, 2005: 213), perspectiva desde la cual no hay “*metaconsideración*” ni ruptura posibles. Si los krautrockers hubiesen confiado en que el ordenamiento de su sociedad y las leyes que dictaban su cotidianidad eran una imposición exterior ante la cual ellos no tenían ni voz ni voto, hubiese sido ridículo hacerse la pregunta y poner manos a la obra por otras prácticas posibles.

Si el universo humano estuviera perfectamente ordenado, ya desde el exterior, ya por su ‘actividad espontánea’ (‘la mano invisible’, etc.), si las leyes humanas estuvieran dictadas por Dios o por la naturaleza o también por la ‘naturaleza de la sociedad’ o por las ‘leyes de la historia’, no habría entonces ningún lugar para el pensamiento político, ni habría un campo abierto a la acción política, de manera que sería absurdo interrogarse sobre lo que es una ley buena o sobre la naturaleza de la justicia. Asimismo, si los seres humanos no pudieran crear algún orden por sí mismos estableciendo leyes, no habría ninguna posibilidad de acción política, de acción instituyente (2005: 115-116).

En esto radica el proyecto de autonomía postulado por Castoriadis: “autónomo significa, literalmente y profundamente, algo que establece su propia ley por sí mismo” (2005: 191). En ese sentido, autonomía significa una sociedad que se reconoce como origen de la institución, que es consciente de la inexistencia de patrones extrasociales que puedan someterla, que se abre al abismo de la pregunta por la investidura de nuevos sentidos. “Esto implica evidentemente también la aparición de un nuevo tipo de ser histórico en el plano individual, es decir, la aparición de un individuo autónomo que puede *preguntarse* y también *preguntar* en voz alta: ‘¿Es justa esta ley?’” (2005: 77), como los krautrockers se preguntaron por la injusticia del nazismo, de la “re-orientación” y de sus instituciones, por la falta de representatividad político-cultural de sus preceptos.

La heteronomía está presente en la institución concreta de la sociedad totalitaria y reproducida en su funcionamiento. “Su superación -a la que tendemos *porque la queremos* y porque sabemos que otros hombres también la quieren (...)” sólo puede ocurrir destruyendo las formas anquilosadas y creando no sólo nuevas instituciones, sino un nuevo modo de relacionamiento de los individuos con la institución (Castoriadis, 2007: 576).

Este proyecto de autonomía social e individual -“creación política en sentido profundo”- no es una utopía sino que, según Castoriadis, ya es parte de la historia moderna, emergiendo de forma fragmentaria y contradictoria hace más de dos siglos. “Revoluciones democráticas, luchas obreras, movimientos de mujeres, de jóvenes, de minorías ‘culturales’, étnicas, regionales son pruebas de la emergencia y la vida continuada de este proyecto”, afirma el filósofo. Vida que también se ha manifestado en ese grupo de trabajadores sonoros, que crearon un nuevo *soundtrack* cósmico para Alemania atravesando la barrera del conservadurismo dictatorial. “Sobrepasar ese cerco significa alterar el ‘sistema’ de conocimiento y de organización ya existente, significa pues constituir su propio mundo según otras leyes y, por lo tanto, significa crear un nuevo *eidos* ontológico, otro sí-mismo diferente en otro mundo” (Castoriadis, 2005: 212).

Una fuerza productiva: el krautrock y la sociología musical de Theodor W. Adorno

Hacia una nueva sociología de la música

En *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (2009), el filósofo alemán Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno postula que “la música en su conjunto no puede separarse del correspondiente estado de las fuerzas productivas sociales” (130). En este sentido, busca apartarse de la obsesión administrativa de la sociología musical arquetípica -cuyo *metier* se basa en la recolección y ordenamiento de datos cuantitativos sobre los hábitos de escucha, en plena complicidad con las estadísticas de las oficinas de los medios de comunicación de masas- para centrar sus estudios en el conflicto -desarrollado por el marxismo- entre fuerzas productivas y relaciones de producción, y vincular de este modo los problemas implícitos en la música a los problemas sociales estructurales⁸⁷. Para Adorno, este acercamiento promete “el desciframiento social de los fenómenos musicales mismos, la comprensión de su relación esencial con la sociedad real, con su contenido social interno y con su función” (2009: 391).

La sociología musical adorniana resulta especialmente relevante para este ensayo porque permite echar luz sobre los mecanismos de producción y circulación de la música que operan durante el nazismo y la posguerra en Alemania, así como sobre el impacto del género krautrock en las relaciones productivas históricas con su emergencia como producto sociocultural disruptivo. Además, esta perspectiva rompe con el concepto hermético de la música, echando por tierra la soberbia individualista que considera al artista un privilegiado intelectual y al resultado de su labor un producto estrictamente relacionado con el espíritu; el carácter netamente inmaterial otorgado por Hitler a la música que luego es subvertido por el concepto de *musikarbeiter* forjado por los krautrockers⁸⁸, para quienes era ineludible el vínculo del sonido con las condiciones materiales de existencia. Para Adorno, quien compone o ejecuta es un “sujeto social global” cuyo esfuerzo es siempre un trabajo social (2009: 399) y la interdependencia constitutiva entre estética y sociedad⁸⁹ le otorga a la forma misma de la música un “contenido propio de verdad” (2009: 131), como se detallará más adelante en este trabajo⁹⁰.

⁸⁷ Desde esta perspectiva, las fuerzas productivas abarcan los trabajos artísticos de composición y reproducción de la música, así como el estado no homogéneo de la técnica; mientras que las relaciones de producción refieren a “las condiciones económicas e ideológicas a las que está sujeto cada tono y la reacción a éste” (Adorno, 2009: 419).

⁸⁸ Ver apartado “Los no-músicos”.

⁸⁹ “Nada tiene validez estética en la música que no sea socialmente verdad, aunque sea como negación de lo falso; ningún contenido social de la música tiene validez si no se objetiva estéticamente” (Adorno, 2009: 395).

⁹⁰ Ver subcapítulo “Disonancia: arte crítico y verdad social”.

Quien en Beethoven no perciba la emancipación burguesa y el esfuerzo de síntesis del Estado individuado; en Mendelssohn la reprivatización renunciante del sujeto burgués común y anteriormente vencedor; en Wagner la violencia del imperialismo y el sentimiento catastrófico de una clase social que no ve nada más ante sí que la fatalidad final de la expansión: quién no se percata de todo esto ignora no solamente como especialista empedernido la realidad de la que está entretejida la música y a la cual ésta reacciona, sino también su propia implicación (Adorno, 2009: 130-131).

La teoría de Adorno invita a pensar la historia de la música como una historia que reproduce estructuras del movimiento social, y a la estética musical como una estética que tiene valor no sólo cuando se impone sobre una amplia base de oyentes/consumidores sino también en las sombras de la resistencia y el rechazo: una sociología de la música que “tendría que ver no sólo con aquello que se produce y que se consume, sino también con lo que *no* se produce y con lo desechado” (2009: 421), con lo que corre por las zonas adyacentes a la autopista del mercado de la cultura oficial, como el krautrock.

Así como la “cadencia musical específicamente alemana” de la obra de Richard Wagner, el preferido de Hitler, es interpretada por Adorno como un artículo de exportación de la superioridad alemana al mercado mundial (2009: 361), triunfo de la burguesía industrial⁹¹ y anticipo del fascismo⁹²; del mismo modo en que la internacionalización de la música al finalizar la Segunda Guerra Mundial y la predominancia de las melodías importadas del Reino Unido y Estados Unidos hicieron perceptible para él “la división del mundo en unos pocos grandes bloques de poder” y la resistencia a una nueva música alemana⁹³; en este capítulo se procura ensayar una posible proyección de dicho análisis al fenómeno del krautrock, cuya época, contemporánea a la muerte del filósofo -y por ende esquiva a la explicitación en su obra sociomusicológica, pero de algún modo latente en ella-, coincide también con el zenit de sus reflexiones sobre la danza irresoluble entre las dimensiones estética y social del arte.

⁹¹ “La conclusión de la ópera es justamente la conclusión nacional-liberal de la asociación de la clase alta feudal con la alta burguesía industrial, que como clase triunfante avanza hacia la forma de organización monopolista y renuncia al recuerdo de un liberalismo ya quebrantado por los más altos capitanes de la industria. Esto, no menos que el sentimiento de superioridad nacional sobre los competidores en el mercado mundial, proporcionó a *Los maestros cantores* [ópera de Wagner] su concordancia con las botas de marcha militar del espíritu universal; en ellos, como lo expresó Nietzsche, el imperio alemán vence una vez más al espíritu alemán” (Adorno, 2009: 363).

⁹² “Wagner fue el heredero y el asesino del Romanticismo. En el hábito de su música, el Renacimiento se convirtió en narcisismo colectivo, en la embriaguez de la endogamia, en el plato único del espíritu colectivo” (Adorno, 2009: 364)

⁹³ “La modernidad liquidó, sin duda, las diferencias nacionales a partir de 1945 (...) El progreso en la internacionalización de la música avanzó rápidamente, de manera sincrónica al declive político y cuando menos temporal del principio de Estado nacional (...) La forzosa politización de todo lo musical, tanto aquí como allá, conduce a una integración social y administrativa de la música que difícilmente puede hacerle un bien a la nueva música” (Adorno, 2009: 369).

La música como mercancía

*En el lugar de la conciliación social
surge la autoliquidación de los sujetos.*

Theodor W. Adorno

El carácter fetichista de la música

“La totalidad de la música del presente está dominada por la forma de la mercancía”, afirma Adorno en la ya mencionada *Introducción a la sociología de la música* (2009: 24). Para el autor, en el marco de la avanzada sociedad industrial del siglo XX, los bienes artísticos pierden sus resabios precapitalistas y pasan a ser considerados como cualquier otro bien de consumo, resultados de la producción estandarizada y estandarizante, cautivos de los monopolios de distribución concentrada.

En este sentido, el filósofo alemán recupera el concepto de fetichismo de la mercancía de la teoría marxista para dar un paso más y analizar qué ocurre con los bienes culturales -en particular, la música- en su participación en el circuito económico de la sociedad capitalista. Según Karl Heinrich Marx en su obra cumbre, *Das Kapital*, el carácter fetichista de la mercancía supone “la veneración de lo hecho en sí mismo”: los sujetos perciben los objetos como enajenados del trabajo que fue necesario para producirlos, las relaciones sociales entre productores y consumidores son enmascaradas y percibidas como relaciones sociales entre objetos independientes a los sujetos. Para Adorno, la particularidad del fetichismo de la música radica en la abstracción de su valor de cambio. El capitalismo quiere sostener la ilusión de inmediatez -y por ende, imposibilidad de intercambio con otros bienes- de la música al mismo tiempo que esta es claramente sometida a las reglas⁹⁴ del mercado: el supuesto “puro” valor de consumo de las obras es sustituido por el “puro” valor de cambio que, a su vez, asume (como falacia) la función del valor de consumo. Lo que satisface “psicológicamente” no es el consumo de la obra en sí, sino el haber pagado por ella en el mercado⁹⁵. Así, este nuevo fetichismo de la mercancía, catalogado por Adorno como “sadomasoquista”, “delata su esencia social como obediencia” (2009: 26): a todas las

⁹⁴ Toda mercancía posee un valor de uso (aptitud para satisfacer una necesidad social) y valor de cambio (con el que se presenta al mercado para ser intercambiado por otras mercancías, incluido el dinero).

⁹⁵ “El consumidor adora el dinero que él mismo ha gastado por la entrada al concierto de Toscanini. Literalmente, ha ‘tenido’ el éxito que imparcialmente acepta como criterio objetivo y sin identificarse con él. Pero no lo ha ‘tenido’ porque el concierto le haya gustado, sino porque compró la entrada” (Adorno, 2009: 25).

personas se les ofrece lo mismo y, de hecho, esa falta de pluralidad no tiene importancia; la relación masoquista establecida con los bienes culturales es “la relación con lo falto de relación”:

La cultura de masas masoquista es la aparición necesaria de la propia producción todopoderosa. La coloración afectiva del valor de cambio no es ninguna transustanciación mística. Se corresponde con el comportamiento del cautivo que ama su celda porque no se le permite amar nada más. El abandono de la individualidad que se acomoda a la regularidad de lo exitoso; el obrar que todos ejecutan se deriva del hecho fundamental de que en términos amplios, de la producción estandarizada de los bienes de consumo, a todos se les ofrece lo mismo (2009: 27).

Bajo la presión de la organización económica total, donde las masas son cómplices del aparato de poder, el sistema liquida la espontaneidad artística y los matices individuales del gusto, y todo se reduce a la intransigencia del estilo único y obligatorio, donde la originalidad en la oferta y la demanda es tan sólo una ficción entre muchas otras. En el caso del período histórico considerado por este trabajo, dicha dictadura del gusto puede comprobarse de modo obscuro durante el régimen totalitario del nazismo⁹⁶ así como -matizada- en los intentos de adoctrinamiento sonoro que le sucedieron en la época de la (poco exitosa) desnazificación⁹⁷ y del boom económico del Plan Marshall⁹⁸.

Regresión de la escucha

En las antípodas del fetichismo de la mercancía, Adorno reconoce la consumación de una “regresión de la escucha”: los oyentes “no sólo pierden, junto con la libertad de elección y la responsabilidad, la capacidad del conocimiento consciente de la música (...), sino que niegan obstinadamente toda posibilidad de tal conocimiento” (2009: 34). El predominio afectivo del valor de cambio hace a los individuos anhelar el momento de la permuta más que el del consumo, conduciendo a una completa pauperización de la instancia de la escucha *per se*. La “escucha-mercancía” se reduce así a oír en los estímulos sonoros lo que el mercado espera que los individuos oyan y a seleccionar preferencias musicales por

⁹⁶ Ver subcapítulo “El devoto de Wagner”.

⁹⁷ Ver subcapítulo “Secuelas sonoras: silencio, ‘re-orientación’ y schlager”.

⁹⁸ Ver subcapítulo “Estrategias reaccionarias incompletas: ‘americanización’, rock y beat”.

diferencias clasistas de gusto preestablecidas⁹⁹. En este contexto, se establece un *circulus vitiosus* donde el *status quo* se reproduce y se convierte en fetiche: lo impuesto se convierte en una “segunda naturaleza” de los oyentes, quienes actúan apasionadamente regidos por conciencias amoldadas a las convenciones decretadas por el polo de la producción. “Ha nacido la edad de oro del gusto en el mismo instante en el que ya no existe gusto alguno”, sentencia Adorno (2009: 27-28). La aristocracia alemana afirma su elitismo al oír *Die Walküre* en los teatros de ópera mientras en las calles de Munich la masa popular se emociona al son de la melodiosa voz de Zarah Leander¹⁰⁰, ambas escenas arquitecturadas por la *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* de Goebbels.

Lo que retrocede en la regresión controlada de la escucha es, de hecho, la opción de disentir; y con ella, la posibilidad de una música “distinta y opositora”, del arte intencionalmente autónomo. El individuo es liquidado y reemplazado por el oyente regresivo, un estúpido neurótico que rechaza aquello a lo cual no lo acostumbraron -y que, por ende, no comprende¹⁰¹-. Los ya mencionados *Spießler*, conservadores lobotomizados, dúctiles consumidores de la ligereza del schlager y detractores de la vanguardia musical, son emblema del fenecer de la individualidad social asesinada por el Holocausto y enterrada por el estigma de la culpa colectiva de posguerra, como se profundizará en los próximos apartados.

La arrogancia de odiar lo complicado es una reacción habitual del público oyente alemán y extranjero de la época frente al krautrock, tomando los denostados conciertos iniciáticos de Faust¹⁰² o los comentarios despectivos de la prensa hegemónica del momento¹⁰³ como ejemplos claros de esta repulsa programada. Según Adorno, esta actitud oculta en el fondo una profunda indignación ante la prohibición; los oyentes regresivos “odian lo que no se les permite amar” (2009: 59), así como gran parte de los alemanes de mediados de los ‘60 se rehúsan a contemplar la posibilidad de superar y cambiar la estructura de una sociedad

⁹⁹ “Las diferencias entre la música ‘clásica’ oficial y la aceptación de la música ligera no poseen ya ningún significado real. Se manipulan únicamente a causa de la capacidad reparadora: al entusiasta de la canción de moda haya que garantizarle que sus ídolos no son demasiado elevados para él, de igual modo que la Filarmónica confirma el nivel del asistente a un concierto” (Adorno, 2009: 22).

¹⁰⁰ Actriz y cantante sueca, símbolo del cine alemán durante el nazismo. Preferida del régimen de Hitler, a tal punto que sus canciones sonaban por los altavoces en los campos de exterminio.

¹⁰¹ “Entre lo incomprensible y lo inevitable no hay tercero alguno: la situación se ha polarizado en dos extremos que de hecho se palpan. Para el ‘individuo’ no hay ningún espacio entre ellos. Sus exigencias, allá donde todavía se expresen, son aparentes y construidas a partir de los estándares. La liquidación del individuo es la auténtica rúbrica de la nueva situación musical” (Adorno, 2009: 21).

¹⁰² Ver apartado “Silencio: el duelo de un mundo”.

¹⁰³ Ver apartado “La guerra”.

derrotada por la humillación y el horror, refugiándose en la escucha de las melodías nostálgicas o de exportación.

De música ligera: la canción de moda

En el universo industrializado donde la música es mercancía y el oyente a-crítico un “comprador que todo lo acepta”, la reina es la música ligera. Ésta -reconocida por su prototipo, la “canción de moda”- se define por su carácter estandarizado¹⁰⁴: estilos definidos de baile, escasas categorías tipo¹⁰⁵ popularmente conocidas, reacciones esquemáticas fríamente calculadas. Los famosos *hits* se repiten hasta el hartazgo o, mejor dicho, hasta que los oyentes los reconocen sin pestañear y aprenden a amarlos. En este sentido, se vuelve difícil distinguir “lo que realmente ‘pega’ de las canciones de moda, como se dice en Alemania, de lo que se presenta al público como favorito, o de lo que llega gracias a una presentación que opera como si fuese algo ya consumado”, señala Adorno (2009: 214).

Hurgando en los mecanismos de poder capitalistas, el filósofo asegura que el rol social de las canciones de moda es el de la identificación, una identificación destinada a administrar y organizar la humillación colectiva. A través de la pseudo-individualización¹⁰⁶, el producto cultural de masas (la canción de moda) canaliza y garantiza el reconocimiento de sentimientos provistos por el sistema a quienes se han quedado atrapados en él, operando como un placebo de ideales negados en la vida real o como un sustitutivo del anhelo de experimentar dichos sentimientos de forma auténtica. “A no otra cosa se dedica la música de entretenimiento que a ratificar, reiterar y consolidar la humillación psicológica que en definitiva ocasiona la instauración de la sociedad en los seres humanos” (Adorno, 2009: 426).

El masivo éxito escapista de las imágenes nostálgicas, bucólicas y planificadas del schlager -paradigma de la canción ligera en la Alemania de posguerra- es recuperado por Melanie Schiller en *The sound of uncanny silence* [El sonido del silencio misterioso] (2015) como el resultado cultural de una nación humillada por los eventos del régimen nazi y el Holocausto

¹⁰⁴ “Un libro de texto norteamericano y popular acerca de cómo escribir y vender canciones de moda lo confesó hace ya treinta años con una incontestable fuerza publicitaria. La principal diferencia entre una canción de moda y una seria, o, en la bella paradoja del lenguaje de esos autores, una canción estándar, consistiría, según ellos, en que la melodía y el poema de una canción de moda tienen que mantenerse dentro de una esquema estricto e inflexible, mientras que las canciones serias permiten al compositor una configuración libre y autónoma” (Adorno, 2009: 204)

¹⁰⁵ “Las canciones para la madre, las que celebran los amigos de la vida hogareña, las canciones estúpidas y *novelty-songs*, las pseudocanciones para niños y los lamentos por la pérdida de una amiga” (2009, 204).

¹⁰⁶ Construcción fantástica de una espontaneidad de los consumidores, quienes supuestamente podrían elegir libremente en el mercado según la necesidad cuando en verdad sólo pueden acceder a los resultados de la estandarización.

(198). “En el clima de silencio en relación al pasado de la nación, el consumo se transformó en casi un acto de culto compensatorio” (Schiller, 2015: 178), agrega la autora, destacando la prevalencia del valor de cambio como reafirmación del oscuro *status quo* y paliativo de los escombros socio-psicológicos del ultraje social, económico y político sufrido.

La música ligera suspende en los oyentes cualquier crítica a los “aspectos quebradizos” de la sociedad, extirpándoles la autonomía y el juicio independiente¹⁰⁷. Operando como música de fondo, se convierte en cómplice del silencio de los seres humanos. En relación a la tesis de Schiller (2015) sobre la imposibilidad de los alemanes de articular sus traumas y pronunciar lo indecible luego de la guerra (173), vale recuperar la sentencia de Adorno: “cuando ya nadie sabe hablar de verdad, entonces, ciertamente, nadie sabe ya escuchar” (2009: 16).

El éxito acumulativo: el principio del estrellato

Otro pilar del capitalismo industrial, en añadidura a la estandarización, es la acumulación como lógica del poder. Así como los *hits* de los rankings musicales ganan mayor jerarquía cuanto más se expande y reitera su reproducción, de este modo también opera el éxito de los compositores y/o intérpretes.

“El principio del estrellato se ha vuelto totalitario”, sentencia Adorno (2009: 22). El público no reacciona ante las inflexiones de la ejecución musical, sino más bien ante el status de *bestseller* de quien ejecuta, prestando atención a quien es señalado por los referentes radiales, las discográficas y los monopolios mediáticos. Ya no se trata de disfrutar, sino de acatar. Tampoco se trata de fascinación, sino de disciplina. Claro ejemplo es el del director exitoso de orquesta, que lidera los programas informativos de los recitales aunque bien se podría prescindir de su presencia¹⁰⁸. Otro caso evidente es el de Heinz Georg Kramm, a quien ya se hizo referencia en el primer capítulo de este trabajo con su nombre artístico: Heino. Esta superestrella del schlager protagonizó un ascenso meteórico y cuasi inexplicable desde sus recitales de acordeón en restaurantes de Düsseldorf. Continuando los lineamientos de la teoría del fetichismo de la música, el aval institucional recibido a través de la firma de su primer contrato con una discográfica en 196 -momento luego del

¹⁰⁷ Hecho que será desarrollado en mayor profundidad en el apartado “La función de la música en la sociedad funcionalizada”.

¹⁰⁸ “El carácter fetichista del director de orquesta es el más evidente y el más oculto: las obras estándar podrían ser interpretadas por las orquestas de virtuosos de hoy en día probablemente con la misma perfección sin la presencia del director, mientras el público que ovaciona al director de la orquesta sería incapaz de darse cuenta de que, en el oculto espacio de la orquesta, ha entrado el correpetidor en el lugar del héroe acatarrado” (Adorno, 2009: 33).

cual pasó a vender en Alemania más discos que los Beatles (Stubbs, 2015: 70)- es un posible argumento.

El fetichismo de las estrellas también contribuye a idealizar la figura del “buen músico”, aquel que ejecuta con precisión académica las obras oficiales, siguiendo con el empeño de un excelso subalterno las reglas del juego y encontrando su castigo “en el paso de la autonomía absoluta a la heteronomía, a una autoalienación no resuelta, esclava de la materia” (Adorno, 2003: 185). En este sentido, es significativo el hecho de que los krautrockers repudiaran esta centralidad de las figuras artísticas y la veneración del virtuosismo -como se detalló en el apartado “Los no-músicos”-, en una evidente afrenta hacia el mundo administrado de la industria propagandística del consumo y el control social.

Armonía: la configuración de la cultura oficial

La función de la música en el mundo administrado

“En una sociedad práctica y absolutamente funcionalizada, total e íntegramente dominada por el principio de intercambio, lo carente de función se convierte en función de segundo grado” (Adorno, 2009: 221). Frente a la música como algo que no tiene función, que existe más allá del sistema establecido -y que, por ende, tiene la potencialidad de habilitar a pensar más allá de ese sistema¹⁰⁹-, la sociedad capitalista la degrada al sin sentido y a la carencia de relación con lo real. Esta es la piedra fundamental del fetichismo de los bienes culturales: el hecho de que se valore un bien sólo por existir es producto de la obediencia a lo ya existente, una obediencia fundada en ese aprecio. La función de segundo grado de la música como mercancía es clara: solidificar y justificar el *status quo*, fingir que todo está en su sitio¹¹⁰.

A la dimensión conformista de la función segunda atribuida por el capitalismo a los bienes culturales, se corresponde su rol distractivo: inocular la consciencia auto-reflexiva de los individuos con el mal de la falsa integración donde ya no queda espacio de ponderación crítica entre sociedad y sujeto. “Entre las funciones de la música consumida¹¹¹, (...) es quizá

¹⁰⁹ Como se verá en el apartado “La fuerza productiva de la música”.

¹¹⁰ “El punto ciego del consentimiento de algo existente y que se encuentra en su lugar es una de las invariantes de la sociedad burguesa” (Adorno, 2009: 222).

¹¹¹ La música funcional al sistema.

la más importante la de apaciguar el sufrimiento bajo la conciliación universal” (Adorno, 2009: 227), educar a los individuos en el consentimiento y adiestrar sus inconscientes frente a los reflejos condicionados (2009: 234).

Vida musical oficial

Un ejemplo evidente de este proceso de “nivelación de la conciencia” es referido por Adorno en relación a las medidas impuestas por los funcionarios culturales del nazismo, en tanto y en cuanto “en Alemania se integró el arte en el orden como aliado enmascarado del control social” (2004: 313) que barrió de forma externa y violenta con las manifestaciones libertarias de vanguardia¹¹². Aunque resulta fundamental añadir que, para el filósofo alemán, el totalitarismo es sólo una manifestación más explícita de un mecanismo presente también en la sociedad “democrática” capitalista de posguerra donde el mundo administrado por el capital ordena la producción y el consumo culturales y paraliza las fuerzas musicales a través de la institución de una forma oficial de vivir inscrita en las instituciones así como -y principalmente- en el interior de los individuos.

En la configuración cultural de toda sociedad cosificada y administrada - sin importar las infinitas variantes de predominancia y yuxtaposición entre poderes gubernamentales, institucionales y económicos-, la nivelación de la conciencia responde a la ley (obligatoria y universal) de la armonía. Para la vida musical oficial¹¹³, “el arte debe ser no problemático, inocuo en sí, sin riesgos para su consentimiento” (Adorno, 2009: 53), y la cultura desarrollarse ajena a las contradicciones, confirmatoria del estado actual de las cosas.

En este contexto, el público se avoca a la mera contemplación y las instituciones culturales a la administración de “tesoros acumulados” con ímpetu tradicionalista¹¹⁴, sentando las bases de una dinámica donde la creación original de nuevas obras pierde la batalla frente a la proeza de la interpretación de obras vetustas¹¹⁵. La administración de la economía de

¹¹² Ver subcapítulo “El devoto de Wagner”.

¹¹³ “Ésta la componen los conciertos públicos, sobre todo los de las asociaciones musicales establecidas y los teatros de ópera, tanto el teatro de temporada como el de repertorio” (Adorno, 2009: 310). En general, referida a los circuitos productivos y de consumo avalados por las instituciones gubernamentales oficiales, la vida musical es “la personificación de una producción cultural de mercancías graduada por la apreciación de los clientes (Adorno, 2009: 328).

¹¹⁴ Este mecanismo se verá en mayor detalle en el apartado “Tradicionalismo vs. dialéctica de la tradición”.

¹¹⁵ En relación a la escena musical de posguerra, Adorno afirma: “los programas de hoy no deberían diferir demasiado de los elaborados en torno a 1920. Es posible que la provisión de obras se encoja todavía más; seguramente se seguirán explotando las obras repetidas con mayor frecuencia, sobre todo las grandes sinfonías. Con ello, el interés se desplaza necesariamente a la interpretación; puesto que siempre se ofrece lo mismo, apenas se presta atención al Qué, sino en todo caso al modo de presentación. Esta tendencia coincide con el culto profano a lo instrumental, a la realización brillante y de gran lucimiento, culto que, heredado de la era absolutista, ha favorecido durante toda la época burguesa la existencia de estrellas y virtuosos” (2009: 311).

autoconservación, entonces, toma fuerza en el gesto que fetichiza la conciencia de las masas lobotomizadas¹¹⁶ y presenta el producto intelectual de dicha conciencia como “criterio de un espíritu democrático y popular” (Adorno, 2009: 55). Lo impuesto, así, presenta el disfraz de lo consensuado; y la variedad y calidad estética de la música se encadena a las condiciones económicas. En este sentido, Adorno advierte que la riqueza cultural en la sociedad funcionalizada es falsa en tanto que se sustenta en una riqueza material monopolizada. La insoslayable programática cultural del Tercer Reich y su poder económico y paramilitar de ordenamiento del gusto colectivo se hace eco luego en la administración de los Aliados, tanto en sus fracasos por extirpar el tradicionalismo del schlager -tan bien “vendido” por el nazismo a los consumidores- como en el éxito del proceso de importación de productos culturales desde el extranjero (poderoso y vencedor) denominado por Schiller -y previamente mencionado en este trabajo- como “americanización”.

En el intento (en gran medida triunfante) de imponer ciertos consumos, “la vida musical oficial expulsa todo aquello que se desvía de la fuerza productiva y de la crítica legítima a una posición de sectarismo y disociación que debilita lo objetivamente legítimo” (Adorno, 2009: 315). Las minorías progresistas como el krautrock son desacreditadas por el oficialismo que, cínicamente, deja un pequeño resquicio para que las obras rupturistas salgan a la luz y sean inmediatamente rechazada por el público cómplice, que abandona la sala o insulta en el nombre de la sensatez. La opinión pública -esquema industrial de propaganda afín a la reproducción en masa, encarnada en este caso particular por publicaciones como *Melody Maker* y *NME*- se convierte en el arma predilecta de esta desacreditación y lidera un proceso de falsa colectivización donde las reacciones de los oyentes son mediadas por conceptos difundidos que se aceptan y repiten, reemplazando así la verdadera experiencia de la escucha (Adorno, 2009: 336) por lo “siempre igual de la tradición pulverizada” (2003: 103).

La vida musical se resiste “contra la fuerza de la fantasía” (Adorno, 2009: 317) de la música autónoma porque esta tiene el poder de distanciarse de la praxis social de autoconservación -del trabajo alienado-, poner en evidencia la negatividad de la existencia social -la esclavitud encubierta del sistema capitalista- (2009: 52) y referir potencialmente a un estado del trabajo vinculado a la libertad (2009: 324). Por eso, no es de extrañar que “cuanto más se aleja el amplio público de la producción de vanguardia, más oportunamente se interpolan las categorías de la opinión pública” (2009: 336).

¹¹⁶ Ver apartado “Regresión de la escucha”.

La forma del intercambio: tonalidad, melodía y vocalidad

Esta armonía vana a la que se reduce la vida musical oficial, absoluta positividad¹¹⁷, se traduce en productos musicales normalizados al punto similares entre sí que resulta imposible encontrar la especificidad en una obra individual (Adorno, 2009: 38). Estas formas compositivas estandarizadas son la contracara del comportamiento perceptivo propio del mundo administrado: la desconcentración¹¹⁸, en la que la única atención requerida es aquella necesaria para reconocer lo aprobado desde un principio.

Es por ello que el sistema tonal es la insignia de la formalidad musical en este sistema del intercambio: ambos sistemas tienden a un ordenamiento cerrado en sí mismo con base en la fungibilidad¹¹⁹. Según Adorno, en la sociedad funcionalizada, “todo sonido extravagante debe crearse de tal modo que el oyente pueda reconocerlo como sustituto de uno ‘normal’” (2009: 38) y en caso de no poder ser reemplazado, deberá ser condenado a la categoría de “ruido”. Éste, estandarte de lo hostil (por no-normalizado), es fuente de irritación y censura. Para el filósofo alemán, repeler el ruido de lo atonal es negar cualquier expresión de dolor y consensuar una música acorde al materialismo burgués de lo grato, lo edificante y lo comfortable (2009: 334-335).

El discurso oficial suma como exigencia formal a los productos musicales el carácter de lo melodioso. Lejos de estar directamente relacionado con el concepto de melodía como cualidad intrínseca a toda sucesión musical desplegada en el tiempo, lo melodioso apela al estereotipo de la canción de moda, un melodismo limitado que se corresponde con las fórmulas más banales de la armonía convencional (Adorno, 2009: 58). Irónicamente, la vida musical oficial que dice defender la melodía se posiciona en las antípodas de las expresiones musicales que más fomentan la independencia del *melos* de las cadenas del comercio cultural.

En cuanto a la dimensión vocal de las composiciones, en la música-mercancía las letras de las canciones adquieren un protagonismo evidente por sobre la instrumentalidad. Al

¹¹⁷ “Mientras que la cultura que allí se decreta no es tomada en serio por nadie, todos tiemblan, sin embargo, ante cada emoción no reglamentada, ante cada disonancia, ante cada expresión espontánea de sufrimiento” (Adorno, 2009: 52).

¹¹⁸ “Únicamente se percibe lo que recibe el cono de luz del foco; intervalos melódicos llamativos, modulaciones osadas, errores voluntarios o involuntarios, o lo que se condensa como fórmula a través de una fusión particularmente íntima de melodía y texto” (Adorno, 2009: 37-38).

¹¹⁹ La fungibilidad implica que hay una relación de equivalencia entre dos cosas distintas pero que tienen idéntico valor. En el sistema capitalista, los bienes pueden intercambiarse de acuerdo a su valor de cambio a través del dinero, así como en el sistema tonal los diferentes sonidos se organizan en su relación con el centro tonal.

respecto, Adorno afirma que este gesto de priorizar la exterioridad del texto en detrimento del “contenido concreto” de la música (su configuración propia), se sustenta en el efecto propagandístico que resulta dicha inversión (2009: 62) y sin duda está directamente relacionado con la escucha-mercancía desconcentrada.

Los requerimientos músico-formales del mundo administrado (la predominancia de lo tonal, lo melodioso y lo lírico) son fácilmente reconocibles en las estructuras sonoras no sólo de las canciones de schlager -a través de sus composiciones melosas y la poesía mediocre de sus letras- sino también en los hits de proyección internacional del beat británico y el rock estadounidense con sus líricas de propaganda de rebelión juvenil, la aparición del solo de guitarra como interludio¹²⁰, y su arquitectura predeterminada de versos, pre-estribillos y estribillos reiterados. Sin desmerecer el camino experimental que luego transitaron los Beatles -y el valor de su producción musical para la Historia de la música-, basta escuchar “She loves you” -y sus miles de covers- para reconocer la alquimia facilista de las discográficas de la época en la búsqueda de un público complaciente que grite ante la sola presencia de sus ídolos. Considerando la descripción que se ha hecho en detalle de las características formales fundantes de las obras de krautrock en el subcapítulo “La forma: aliteraciones, atonalidades y disonancias”¹²¹, la diferencia entre los productos musicales antes mencionados y el género objeto de estudio resulta, para este trabajo, diáfana.

Tradicionalismo vs. dialéctica de la tradición

Como se mencionó anteriormente, las instituciones del mundo administrado atesoran piezas de otros tiempos como un botín incorruptible. El clasicismo de Wagner y las melodías nostálgicas al *Heimat* prodigadas por el schlager durante el nazismo (y la posguerra) son claros exponentes de este afán tradicionalista, propio de las sociedades capitalistas acumulativas donde las obras y estilos del pasado tienen el valor de lo permanente.

Esta permanencia o “recalentamiento de prácticas musicales”, organiza el pasado obturando su actualización y, de ese modo, niega una relación crítica con la tradición *per se*. Según Adorno, el tradicionalismo musical difama el presente “a favor de un ficticio cosmos

¹²⁰ El puente o interludio es un segmento que suele ubicarse en la mitad de una canción, o luego de la segunda vez que aparece el estribillo. Líricamente, se utiliza para generar una pausa entre dos bloques de iguales características o para preparar al oyente para el clímax y cierre de la obra.

¹²¹ Y en especial en el apartado “La repetición y el caos”.

musical que ya no está abierto en modo alguno a la experiencia” (2009: 137), convirtiéndose en un peligro mayor para la continuidad que cualquier novedad.

En oposición, una conciencia histórica del pasado sólo puede tomar distancia de él, percibirlo como algo que ha llegado a ser y repelerlo. La tradición cobra sentido en este momento dialéctico:

Ante la insuficiencia de lo consagrado por la tradición se encrespa la voluntad de hacer efectivas las promesas que lo consagrado realizó pero que no ha cumplido, al igual que el hijo que mediante la identificación con el padre erigió su Yo, formando su conciencia en esta identificación, para volverla contra él tan pronto como reconoce que el mundo del padre vulnera las normas que él mismo proclama (Adorno, 2009: 137-138).

La metáfora del vínculo padre-hijo se hace literal en el caso del krautrock, cuando los “hijos de Hitler” se rebelan contra¹²² el consumo cultural de sus progenitores, cómplices silenciosos de una estructura social heredada del nazismo. La actitud tradicionalista de posguerra en Alemania que se ufana en perpetuar la música del programa cultural de Goebbels comete una injusticia con el pasado y con el presente de Alemania, impidiendo el despliegue de una reflexión profunda sobre el vínculo de ambas instancias históricas y la superación de una estructura social -basada en el terror y la humillación- ya muerta.

Disonancia: arte crítico y verdad social

*La fuerza no se mantiene en la defensa automática,
sino en la capacidad de dejar que lo extraño como tal
se aproxime seriamente a nosotros.*

Theodor W. Adorno

La fuerza productiva de la música

Ante el mecanismo de autoconservación del mundo administrado -de la sociedad calculada en pos del intercambio-, cabe preguntarse por el lugar en la teoría adorniana donde se forjan los cambios propios de todo devenir histórico. Siendo las relaciones de producción las

¹²² Ver apartado “La génesis”.

formas absorbidas y perpetuadas por la sociedad, las fuerzas productivas se presentan en consonancia con el movimiento social, con lo que va más allá de la mera repetición de bienes y prácticas, con lo que -específicamente en relación con la música- aún no ha sido apropiado por los tipos y géneros, y surge espontáneamente para ofrecer resistencia. El extrañamiento que se produce entre el público alemán -e internacional- y la emergencia de la música krautrock puede leerse “como un despliegue de las fuerzas productivas que se niega a ser tutelado por las relaciones de producción y que en definitiva se opone a éstas de modo tajante” (Adorno, 2009: 420).

Aquí, la falta de función del arte -piedra fundamental de su fetichismo- pasa a configurar otra función social que rebalsa la función segunda que le atribuye el propio sistema¹²³. En oposición al principio del *ser-para-otro* propio del valor de cambio donde yace oculto el dominio del sistema capitalista, la inutilidad de las obras de arte (con su decrepito valor de uso) despliega una superficie donde este mecanismo caduca. “Las obras de arte son los lugartenientes de las cosas ya no desfiguradas por el intercambio, de lo que no está estropeado por el beneficio y por la falsa necesidad de la humanidad humillada”, afirma Adorno (2004: 300-301). El encantamiento de las obras de arte como mercancías que participan de un circuito de compra-venta encuentra su poder de desencantamiento¹²⁴ en la forma de mercancías absolutas, productos sociales que carecen de la apariencia de ser para la sociedad (utilidad): la relación de producción (en la forma mercancía, *ser-para-otro*) antagoniza con la fuerza productiva (del *ser para-sí*) transformando la ideología en verdad (Adorno, 2004: 312).

Desde la perspectiva adorniana, el arte crítico o autónomo, como se desarrollará en el próximo capítulo, es aquel que no juega el juego vacío del negocio, sino aquel que construye y al mismo tiempo deconstruye, que pulveriza la vida oficial al tomar sus elementos y reunirlos libremente conformando algo distinto (2004: 337). “La función del arte no es añadir una rueda más al engranaje, sino oponerse a una situación en la que todo se limita a ‘funcionar’ para otra cosa” y así develar la máscara de su autoconservación¹²⁵. El arte pone en evidencia lo azaroso de la “necesidad universal” y la irracionalidad de la sociedad racionalizada.

¹²³ Ver apartado “La función de la música en el mundo administrado”.

¹²⁴ “Las obras de arte encarnan negativamente mediante su diferencia respecto de la realidad embrujada un estado en el que lo existente ocupa el lugar correcto, su propio lugar. Su encantamiento es desencantamiento” (Adorno, 2004: 300).

¹²⁵ “El concepto crítico de sociedad, que es inherente a las obras de arte auténticas sin su intervención, es incompatible con lo que la sociedad tiene que pensar de sí misma para seguir siendo lo que es; la consciencia dominante no puede librarse de su propia ideología sin perjudicar a la autoconservación social. Esto confiere su relevancia social a las controversias estéticas aparentemente excéntricas” (Adorno, 2004: 311).

En este sentido, Adorno caracteriza a las “obras de arte verdaderas” como aquellas que representan la verdad social, conscientes de las contradicciones inherentes al sistema, independientes de la conciencia de masas y de los patrones idealizados del pasado. El krautrock, adversario de la escucha regresiva y del control de la industria musical (motivo por el cual carece de mercado), expone algo esencial de la estructura social al tiempo que propone nuevas experiencias gracias a su disposición a relacionarse sin miedo con lo no categorizado o avalado por el discurso oficial.

La forma (sonora) de la “crisis” cultural

No sorprendente que, ante el arte genuino, las voces legitimadas por la sociedad del intercambio, construyan discursos alarmantes sobre la crisis de la cultura. Ante la opinión de que el krautrock jamás podría ser considerado música (en tanto no comulga con los parámetros oficiales que determinan su validez), las instituciones y el público cómplice lloran por la cordura perdida.

El gesto de trasladar el concepto de crisis de la economía a la cultura es, según Adorno, inadecuado, en tanto “el objetivo sería una sociedad sin crisis, no una cultura sin crisis; y aquélla no puede obtener hoy su derecho estético más que en el arte crítico” (Adorno, 2009: 54). Para el filósofo alemán, el arte no debería ser nunca un espejo que refleja el orden sino una resistencia a la superficie. Si así no fuera, perdería su elemento crítico y, con él, su componente estético fundamental, a través del cual transmite su carácter supraestético (2009: 72) de verdad social.

Es en la forma de las obras de arte -por ser estas productos sociales- donde se cruzan las fuerzas y las relaciones sociales de producción¹²⁶. “Las formas del arte registran la historia de la humanidad más exactamente que los documentos” (Adorno, 2003: 46), y por ello todo cambio radical en la forma debe ser leído como un cambio social. Así como las fórmulas compositivas de la música tradicional combinan elementos sedimentados en relación con la hegemonía de las convenciones burguesas¹²⁷, la técnica progresista pone en evidencia que dichos sonidos envejecieron y ya no cumplen su función. “En la liberación de la forma que

¹²⁶ “La forma, el nexa estético de todo lo individual, representa en la obra de arte a la relación social” (Adorno, 2004: 336).

¹²⁷ Ver apartado “La forma del intercambio”.

todo arte genuinamente nuevo quiere se codifica ante todo la liberación de la sociedad” (Adorno, 2004: 336).

La (nueva) música crítica, autónoma y verdadera, por tanto, presenta para Adorno una forma que demuele el *eidos* convencional y preestablecido, dando por tierra con los ornamentos, los *convenus* acórdicos¹²⁸ y las obras simétrico-extensivas (2003: 42), pero sobre todo con la lógica tonal, insertando sonidos extraños entre sí, dando riendo suelta al azar y a la contingencia polifónica a través de la disonancia¹²⁹. La descripción que realiza Stubbs (2015) del tema “Why don’t you eat carrots” [Por qué no comes zanahorias] de Faust en *Future Days* es bastante ilustrativa: “avanzaba con su arrebatado collage de falsas bandas de bronce, secciones de *spoken word*, derivaciones beethovenianas y erupciones de un ruido electrónico oleoso que parece salir de un géiser” (24-25).

Según Adorno, “las disonancias nacieron como expresión de la tensión, la contradicción y el dolor. Se sedimentaron y se convirtieron en ‘material’”. En este sentido, “se convierten en caracteres de la protesta objetiva” (2003: 80-81) contra la falsedad del *status quo*, de un tiempo ya pasado. El terror del nazismo que aún persiste en la posguerra - y del cual los alemanes quieren escaparse a través del silencio del trauma- es materializado en el sonido del krautrock que expone su trasfondo social. De allí la angustia y el rechazo del público general ante el ruido caótico que emerge de obras como “Why don’t you eat carrots” o de la ya mencionada “Plas” de Cluster¹³⁰: las disonancias le hablan a los individuos de su verdadera situación social y les impiden escapar de lo que preferirían olvidar.

Se cierran no porque no comprendan lo nuevo, sino porque lo comprenden. Esto pone al descubierto, junto con la mentira de su cultura, la incapacidad para la verdad, la cual no es meramente su incapacidad individual. Son demasiado débiles para entregarse a lo ilícito. Las olas de sonidos indómitos caerían sobre ellos sin sentido si quisieran ceder a su seducción (Adorno, 2003: 97).

¹²⁸ Acuerdos sobre la corrección en la construcción y combinación de acordes como relaciones triádicas.

¹²⁹ “Cuanto más disonante un acorde, cuantos más sonidos diferentes entre sí y eficaces en su diferenciación contiene en sí, tanto más ‘polifónico’ es, tanto más cada sonido individual, como en una ocasión demostró Erwin Stein, adquiere ya en la simultaneidad del sonido conjunto el carácter de ‘voz’” (Adorno, 2003: 58).

¹³⁰ Ver subcapítulo “La forma: aliteraciones, atonalidades y disonancias”.

Música autónoma y cambio social

El doble carácter del arte

Más allá de oponerse a las leyes del mercado, la música autónoma difícilmente podría haber surgido sin éste. El arte es inherentemente libre¹³¹ al tiempo que integra objetivamente la totalidad social, de la cual forma parte a pesar de oponerse al dominio oculto en sus relaciones de producción. Quienes componen música configuran un momento de las fuerzas productivas y sus obras, incluso cuando no imitan a la sociedad, “son respuestas objetivas a constelaciones sociales objetivas” (Adorno, 2003: 118). El krautrock, lejos de haber nacido de un presunto momento cero, emergió desde y oponiéndose a la sociedad de posguerra alemana, crítica y voz de la sociedad en un mismo gesto. En este sentido, pasado y presente dialogan¹³² para evidenciar lo irresuelto.

Según el filósofo alemán, “el carácter doble del arte en tanto que autónomo y en tanto que *fait social* se comunica sin cesar a la zona de su autonomía” (2004: 15) ya que el arte es social en tanto que interroga a la sociedad, y ese cuestionamiento es imposible en tanto no es autónomo. El poder del krautrock no yace en su contenido asocial -etéreo y cósmico, como deseaban alguno de sus representantes- sino en su contenido social, aquel que señala el desorden, el caos propio del mundo que el aparato del dominio intenta ocultar bajo la estandarización.

Hacia una sociedad libre

El conocimiento discursivo puede acceder a la realidad (y a sus irracionalidades) pero algo en dicha realidad es esquivo a la racionalidad del pensamiento: el sufrimiento. Como detalla Adorno, el conocimiento racional puede definir el dolor y buscarle paliativos, pero es incapaz de expresarlo a través de la experiencia porque eso significaría zambullirse en la irracionalidad.

“El sufrimiento llevado al concepto permanece mudo y no tiene consecuencias: esto se puede observar en Alemania después de Hitler” (Adorno, 2004: 32). En este sentido, se hace necesario contar con “un arte que hable en favor de lo que el velo oculta”, que vaya

¹³¹ “El arte sólo se mantiene vivo gracias a su fuerza de resistencia social; si no se cosifica, se convierte en mercancía” (Adorno, 2004: 299).

¹³² Ver apartado “Tradicionalismo vs. dialéctica de la tradición”.

más allá de las instituciones y las necesidades falsas de la sociedad del intercambio. El krautrock se presenta así como una expresión del sufrimiento colectivo, como la denominada irracionalidad que cobra sentido (que se vuelve racional) enfrentándose a lo oscuro del mundo, a lo reprimido por la cultura oficial.

Como diría Adorno (2003), el valor del arte radica en el intento por resolver los enigmas con los que el mundo intenta enredar a los hombres (118); el valor del krautrock radica en su intento por resolver el enmudecimiento de una sociedad acuciada por un trauma. La independencia de su forma en relación a lo publicitado por la industria del intercambio es el salvoconducto por el cual opera la transformación, “su propia libertad es causa y efecto de la posibilidad de una sociedad libre y anticipa, de algún modo, la realización efectiva de dicho cambio social” (Adorno, 2009: 421).

Consideraciones finales

*Si el arte se experimenta aún como algo vivo,
los conflictos han de sostenerse
enérgicamente hasta el final.*

Theodor W. Adorno

*Comprender, en suma,
significa hacer frente
atentamente
y sin premeditación
a la realidad
y resistirla.*

Cornelius Castoriadis

Consensos

Tomando como faro rector la afirmación de Castoriadis sobre el carácter central del problema político de la institución de las sociedades y el rol del arte -en particular para este trabajo, de la música- en la autoalteración de las mismas, parte de este capítulo final busca establecer vínculos entre el análisis desplegado sobre el objeto de estudio desde la perspectiva del filósofo griego y aquel desarrollado a la luz de la teoría adorniana. Este cruce teórico tiene como fin poner en evidencia los múltiples puntos de contacto que habilitan a responder (incompleta y provisoriamente) la pregunta por el lugar del krautrock en la deconstrucción y reconfiguración de la cultura musical alemana a fines de la década del '60; y, en un sentido más amplio -a través de este caso específico-, esbozar una posible aproximación a la cuestión del arte como herramienta política de cambio social.

En primera instancia, es destacable el acuerdo tácito que ambas teorías expresan en relación a un concepto de cultura que excede la idea de un conjunto inerte y estático de obras y prácticas. La tesis sobre la cultura como parte del problema político en Castoriadis dialoga con la afirmación de Adorno sobre la necesidad de aspirar a una cultura sin crisis: en este campo se disputa el sentido de las estructuras sociales, todo indicio de quietud denota la pasividad de lo muerto, de la pleitesía al *status quo* irreflexivo. Desde ambos autores se parte sobre la base de reconocer la fuerza de autoconservación propia de toda configuración social, ya sea desde la postulación de una dimensión conjuntista identitaria

-que coagula un sistema interpretativo y organizativo para la vida de los individuos- o de un proceso de nivelación de las conciencias orquestado por un mundo administrado que consolida la humillación que proviene de la institución de la sociedad en los sujetos.

Así, la sentencia adorniana “el pueblo es el opio del pueblo” (2009: 66), que señala la reproducción de los procesos ideológicos y económicos que culmina con la incorporación como propia de lo impuesto, bien podría entrar en diálogo con el gesto heterónomo descrito por Castoriadis en el que el colectivo social fija polos identificatorios con los cuales los individuos reconocen su propio mundo, olvidando su papel instituyente y potencialmente transformador de los sentidos y prácticas sociales. La cultura, entonces, se vuelve una dimensión imprescindible a la hora de analizar las transformaciones sociales que surgen desde estos estados colectivos de sopor.

En esta interrogación por el posible cambio social, tanto la teoría de la institución social y la nueva sociología de la música detectan relaciones dialécticas claves y comparables al momento de describir los movimientos sociales, ambas deudoras de aquella desarrollada por la filosofía griega antigua entre el caos -el “enigma del mundo”, *le désordre avant l'ordre*¹³³ que se esconde detrás del mundo común social o “la vida oficial”- y el cosmos -lo que existe y es posible ordenar-. “El caos y el sistema se copertenecen, tanto en la sociedad como en la filosofía”, afirma Adorno (2003: 48). Este vínculo indisoluble entre las convenciones petrificadas y las infinitas posibilidades de ser y hacer es representado por Castoriadis en el baile eterno entre la sociedad instituida y la sociedad instituyente, así como postulada por Adorno en la puja de las relaciones de producción y las fuerzas productivas. El vínculo crítico entre la historia hecha y la que se hace, entre la afirmación de los valores de la sociedad y su cuestionamiento, entre la condición de la música como *fait social* y como arte autónomo, es el *atelier* de la transformación.

Polos indisociables del devenir histórico, estas tensiones habilitan a pensar al krautrock como un gesto que rompe con la sociedad al tiempo que emerge y es parte integrante de la misma, y a los krautrockers como sujetos indómitos al tiempo que como agentes productivos, de cuyas conciencias prácticas depende su potencia creadora. El optimismo de esta postura, que rechaza un *deus ex machina* de lo nuevo, radica en aseverar que en lo que ya existe viven las células del cambio.

¹³³ En francés, el desorden que antecede al orden.

Ahora bien, ¿dónde yace esta potencia práctica de la creación en la lógica interna de las organizaciones sociales? En este punto es también posible ensayar ciertos consensos. La imaginación radical de Castoriadis como dimensión de la creación, de la producción que no se somete a las leyes de lo precedente, es comparable con el despliegue de fuerzas productivas a las que Adorno le atribuye la capacidad de enfrentarse a las relaciones de producción establecidas. La “fuerza de la fantasía” -como llegaría a llamar Adorno al potencial libertario en la música- se presenta como el poder de distanciarse del sistema capitalista alienante o, en el caso de Castoriadis, la imaginación creadora capaz de objetar lo considerado “sensato”.

Es desde aquí que ambos filósofos encuentran en el arte un designio de lo autónomo, de comprensión de lo azaroso como fundante de lo dado por seguro (y por ende, de deconstrucción del *status quo*). Castoriadis le da el nombre de ventana al caos mientras Adorno lo acompaña con sus propias palabras: “el arte reconoce el resto de azar en la necesidad universal, que es idéntico a la irracionalidad de la sociedad racionalizada” (2009: 376). El krautrock se opone a la autoconservación, a las reglas consensuadas -de composición, escenificación, distribución y organización del trabajo-, tomando elementos de la vida oficial y uniéndolos libremente para configurar algo diferente; en este gesto, la autonomía se presenta como lo que “establece su propia ley por sí mismo” (Castoriadis, 2005: 191) en oposición al individuo liquidado/heterónomo que ya no puede elegir otra cosa más que lo que le ofrecen como aceptable.

Es una señal de la potencia disidente del krautrock como género la resistencia que la obsoleta sociedad cultural de posguerra alemana presenta ante su escucha. En el mecanismo de esta repulsa, se encuentra otro punto de acuerdo entre las teorías en las que se enmarca el presente trabajo. En este mundo cerrado en sí mismo, “libre de contradicciones”, la funcionalidad es reconocida por ambos autores como un instrumento del sistema que -lejos de detenerse en la mera satisfacción de las necesidades materiales- expulsa aquello no prescripto por él. Desde el púlpito de la voz de la vida oficial, el krautrock es denunciado por su carencia de sensatez y rotulado como inútil, falto de función. La pregunta “funcional a qué y con qué fin” expone la falta de inocencia de dichas atribuciones y la tendencia selectiva de los enemigos de la alteración. Detrás de la reprobación, tanto Adorno como Castoriadis reconocen el miedo de los conservadores al estremecimiento de lo establecido.

Desde las relaciones dialécticas que ambos postulan, además, es posible argumentar la importancia del análisis de la forma como vía metodológica para responder a la pregunta sobre cómo opera lo creador desde lo conjuntista-identitario (o desde el mundo administrado); sólo desde la materialidad de lo existente el individuo y el colectivo social parecen poder auto-transformarse. Ambos autores lo dejan bien en claro: lo imaginario radical sólo puede surgir en y por la sociedad ya instituida, así como las fuerzas productivas operan sin excepción en el sistema presente de las relaciones de producción. La materialidad de la música, su forma, es el punto de contacto entre el caos y el cosmos, vehículo para la emergencia de lo nuevo desde lo presente.

Por ello mismo, este ensayo se detiene en un análisis descriptivo y comparativo de las formalidades compositivas del krautrock con los antecedentes musicales de la Alemania de guerra y posguerra, así como en las particularidades espaciales, actorales e instrumentales que lo divorcian de su propia época (y de los resabios de época precedentes). Allí, en esa reconfiguración en la presentación y uso de elementos preexistentes, puede leerse un gesto de reconfiguración social.

Reveses

*Pero tampoco los más intrépidos
están a salvo de los efectos
de la 'contrainte sociale'¹³⁴.*

Theodor W. Adorno

Este es un ensayo gobernado por la fe en el caos detrás del cosmos y la potencia del arte crítico capaz de poner en primer plano el abismo que oculta el sentido petrificado. Sin embargo, no quiere mostrarse ciego a la importancia de reconocer las limitaciones que el krautrock presenta en tanto hecho social, y el valor de posibles trabajos que analicen dichas desilusiones.

Tan sólo a modo de tenue señalamiento, cabe mencionar el proceso de neutralización que Adorno reconoce como universal de la sociedad capitalista frente a las obras con autonomía estética. Estas, actores críticos en el momento de su emergencia, luego ven dañado su contenido de verdad ante el cambio de coyuntura. Como los oyentes concentrados que

¹³⁴ En francés, coacción social.

escuchan la música disruptiva son demasiado pocos para sostenerla económica y socialmente, la reabsorción de lo discordante por el sistema aparece en la generalidad de los casos como inevitable. “Las corrientes modernas en las que contenidos que irrumpen como un *shock* socavaron la ley formal están predestinadas a pactar con el mundo, que recuerda en secreto la materialidad no sublimada en cuanto le quitan el aguijón” (Adorno, 2004: 302-303).

En ese acuerdo, adquieren una base más amplia de oyentes regresivos quienes consumen con apatía como si de cualquier otro bien se tratase¹³⁵. En particular el kraut, con su entusiasmo por el uso de sintetizadores, pasó -con cambios tendientes a la música electrónica- a ser venerado por los simpatizantes de la tecnología de los ‘80. En el ya varias veces mencionado documental *Krautrock: the rebirth of Germany* (Whalley, 2009), se habla de Kraftwerk¹³⁶ como la única banda alemana de kraut que realmente logró el reconocimiento internacional con una combinación de visiones “tecnológica y progresiva con música electrónica, humor y romanticismo” que la llevó a alejarse de los fundamentos formales del género. La nueva música llegó así al éxito de las bateas en forma de “modernidad moderada”, con figuras como Brian Eno y David Bowie¹³⁷ recuperando elementos de electrónica ambiental del krautrock y diluyendo muchas de sus otras características fundamentales.

Frente a la alienación cotidiana, la libertad del arte -siendo este un hecho social- puede presentarse como una contradicción o, al menos, como un espacio de incertidumbre. La obra crítica y su ausencia de ingenuidad “va unida a una ingenuidad de segunda potencia, a la incerteza sobre el *para qué* estético” (Adorno, 2004: 9-10) de una sonoridad que eclosiona con las formas de escucha difundidas. Sería interesante ahondar -límites que exceden este trabajo- en el porqué otros géneros coetáneos -el rock progresivo, el glam y el soul eléctrico- obtuvieron reconocimiento y éxito comercial en su propia época a diferencia del krautrock. David Stubbs (2015) ensaya una hipótesis sobre los tropos fácilmente imitables de aquellos -los cabellos largos, las vestimentas estandarizadas, los beats pesados-: “el krautrock tuvo muy poca visibilidad en su momento de ningún tipo (...) estaba relativamente libre de los significantes perecederos de su era” (446).

¹³⁵ “Aquello que todavía es considerado ‘extremo’ por oídos blandos y atados al pasado a comienzos del siglo XXI no lo será tanto dentro de algún tiempo” (Stubbs, 2015: 446).

¹³⁶ Kraftwerk es el caso emblemático de este viraje del krautrock original hacia otro que podría ser ubicado dentro de la categoría “música electrónica”, con un éxito inusitado en la historia del género. Para más detalle, ver “Kraftwerk y la electrificación de la música moderna” en *Future Days* (2015) de David Stubbs.

¹³⁷ Es posible detectar la influencia del krautrock en su famosa trilogía de Berlín, en especial en el disco *Low* (1977).

Lo que el krautrock (no) se llevó

A la luz de las consideraciones sobre el vínculo del krautrock con su época, se vuelve necesario revisar la expresión *Stunde Null* utilizada en múltiples oportunidades por los propios krautrockers como metáfora del surgimiento del género. Esta imagen de la hora cero como hoja en blanco -asociada también al discurso de la música cósmica que supone un espacio exterior desvinculado de la materialidad de la tierra- podría ser analizada como otro modo de heteronomía. Ya anticipa Castoriadis que el famoso engaño de la *tabula rasa*¹³⁸ supone la negación de la relación sustantiva con el pasado (2008: 32) y, por ende, la negación de sí. “Son auténticas las obras que se abandonan al material histórico de su tiempo sin reservas y sin jactarse de estar por encima de él. Estas obras son la historiografía inconsciente de su época; esto las conecta con el conocimiento”, señala Adorno (2004: 243-244). La transformación social que supone el krautrock sólo puede ser concebida como tal en la consideración del peso de la historia alemana que lo antecede, sin impugnar su existencia, así como tampoco sometiendo al *status quo* -y reproduciéndolo silenciosamente-. Romper con la idea de un comienzo límpido, sin manchas ni herencia, es romper también con la fantasía del desarrollo positivo y de la acumulación capitalista sin límite; la tensión del presente con su pasado es la motivación más profunda del cambio.

Hecha esta salvedad, es indiscutible que las declaraciones relacionadas a la “hora cero” expresan semánticamente un deseo por superar el pasado que no niega el vínculo dialéctico que el propio movimiento analizado en este ensayo presenta con la Historia. Los krautrockers discuten con sus padres, con el nazismo y con los poderes colectivos que quieren destruir las individualidades -las únicas individualidades conscientes que son capaces de reconocer dichos poderes y expresar al unísono el anhelo de colectividad (Adorno, 2009: 50)- desde la materialidad de sus presentes, con el brío de quienes se reconocen parte de una institución social vetusta y -más allá de soñar con otras galaxias- “van hacia otro lugar” reconstruyendo el propio con los escombros que yacen a un lado.

Otra problemática que excede los límites del presente ensayo y continúa siendo digna de más exploración es aquella que pugna por responder a la pregunta “¿esto (el krautrock) es música?” proferida por los burgueses conservadores en Alemania a fines de los ‘60 -y repetida hasta el hartazgo ante cada manifestación artística divergente en la Historia-. Hacia adentro de las fronteras de este trabajo, Adorno llamaría la atención sobre la esterilidad de

¹³⁸ Tabla rasa en latín, la expresión se aplica a algo exento de antecedentes o hechos pasados.

un interrogante que sólo hace foco en un significante constantemente disputado y convenido socialmente. El arte como ventana al caos está más vivo donde los conceptos ordenados por la dimensión conjuntista-identitaria pierden su peso frente a lo incierto, donde el arte se “des-artifica” y desafía todos los conceptos validados, incluso el propio concepto de arte. “Hoy día las únicas obras que cuentan son las que ya no son obras”, afirma el filósofo alemán (Adorno, 2003: 36), creadas por pioneros trágicos que se enfrentan a la catástrofe de la que los demás sólo quieren escapar hundiéndose en la subordinación.

Ahora bien, ¿por qué hablar de krautrock hoy, casi 50 años después, “producto de un estado que ha dejado de existir lo cual lo arrastra aún más hacia el reino de un pasado irrecobrable” (Stubbs, 2015: 446)? ¿Cuál es el valor de recuperarlo cuando el *beat motorik* ya ha sido usado como recurso formal hasta el hartazgo por otras bandas ajenas al género, sus obras circunscritas a una batea de discos de culto, la mayoría de sus protagonistas retirados en el olvido bucólico de la campiña alemana?

Pero el krautrock no puede reducirse a un conjunto de motivos estilísticos o tics musicales. Tiene que ver con las lecciones que encierra, con el carácter abierto, lo formal y lo estratégico de la música: cómo entrar a un estudio, cómo interactuar en el momento, cómo pensar sobre la creación musical, qué significa hacer música en este mundo, cómo crear e inventar a partir de la nada. Estas son características que pueden ser emuladas pero no parodiadas (Stubbs, 2015: 446)

Porque a fines de los '60 y principios de los '70 se trataba de un modo de tocar, pero hoy -luego de la reabsorción de dichas formas a manos del capitalismo- continúa tratándose de un modo de enfrentarse a la realidad. Eso es lo más inspirador del krautrock: su participación en esta oleada de pruebas (aún fragmentarias y contradictorias) sobre la existencia de un proyecto de autonomía, de “creación política en sentido profundo”, y su testimonio de la capacidad del arte musical de involucrarse como arma de dicho proyecto, de problematizar lo existente y de sostener -enérgica y caóticamente- todos los conflictos hasta el final.

Bibliografía

- Adorno, T.W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Ediciones Akal.
- Adorno, T.W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Adorno, T.W. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Ediciones Akal.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Bangs, L. (1996). Kraftwerkfeature. En Marcus, G. (ed.), *Psychotic Reactions and Carburetor Dung* (pp. 156-160). Londres: Serpent's Tail.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Brockmann, Stephen (1996). "German Culture at "Zero Hour"". Carnegie Mellon University Research Showcase @ CMU: 8–36.
- Castoriadis, C. (2005). *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Castoriadis, C. (2008). *Ventana al caos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cope, J. (1996). *Krautrock sampler*. Londres: Head Heritage.
- Diederichsen, D. (2005). *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Eisen, J. (1969). *The age of rock. Sounds of the American cultural revolution*. Nuevo York: Random House.
- Hesíodo (2008). *Teogonía. Trabajos y días*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.
- Judt, T. (2006). *Posguerra: una historia de Europa desde 1945*. Barcelona: Taurus.
- Marx, K. (2000). *El capital. Crítica de la economía política*. Madrid: Akal.
- Nachmanovitch, S. (2016). *Free play. La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Reynolds, S. (2010). *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Ross, A. (2007). *The rest is noise. Listening to the twentieth century*. Nueva York: Picador.

Sarabia Palacios, A.N. (junio, 2016). Krautrock: La estética del ruido. Intertextualidad de una revolución silenciosa. *Revista Digital Universitaria*, 17(6). Recuperado de <http://www.revista.unam.mx/vol.17/num6/art44>

Sebald, W.G. (2010). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Buenos Aires: Editorial La Página.

Schiller, M. (2010). Can sound be noise? Some thoughts on pop music, resistance and nationalism. *Krisis*, 10(3). Recuperado de <http://krisis.eu/wp-content/uploads/2010/12/krisis-2010-3-11-schiller.pdf>

Schiller, M. (2014). Fun fun fun on the autobahn: Kraftwerk challenging germanness. *Popular music and society*, 37(5). Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007766.2014.908522>

Schiller, M. (2015). The sound of uncanny silence. German beat music and collective memory. En M. Fisher y T. Widmaier (eds.), *Song and popular culture* (pp. 171-205). Münster: Waxmann Verlag GmbH.

Stubbs, D. (2015). *Future Days. El Krautrock y la construcción de la Alemania moderna*. Buenos Aires: Caja Negra.

Toop, D. (2013). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.

Toop, D. (2016). *Océano de Sonido. Palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios*. Buenos Aires: Caja Negra.

Whalley, B. (Director). (2009). *Krautrock: The rebirth of Germany* [Película]. Reino Unido: British Broadcasting Corporation.

Wicke, P. (2006). Music, dissidence, revolution, and commerce. En A. Schildt y D. Siegfried (eds.) *Between Marx and Coca-Cola. Youth cultures in changing European societies, 1960-1980* (p.109-126). Oxford: Berghahn Books.

Bibliografía discográfica

Álbumes mencionados en este trabajo

Bowie, D. (1977). *Low*. Nueva York: RCA Records.

Can. (2012). *The lost tapes*. Colonia: Spoon Records.

Cluster. (1972). *Cluster II*. Hannover: Revisited Records.

Faust. (1971). *Faust*. Londres: Polydor.

Heino. (1971). *Heino*. Londres: Music for pleasure.

The Beatles. (1964). *The Beatles' second album*. Los Angeles: Capitol.

Álbumes destacados del krautrock

Amon Düül I. (1970) *Paradieswärts Düül*. Pulheim: Ohr.

Amon Düül II. (1970) *Yeti*. Londres: Liberty/UA.

Amon Düül II. (1972) *Phallus Dei*. Londres: Liberty/UA.

Ash Ra Tempel. (1971) *Ash Ra Tempel*. Pulheim: Ohr.

Can. (1969) *Monster Movie*. Nueva York: UA.

Can. (1971) *Tago Mago*. Nueva York: UA.

Can. (1972) *Ege Bamyasi*. Nueva York: UA.

Cluster. (1972). *Cluster II*. Hannover: Revisited Records.

Faust. (1971). *Faust*. Londres: Polydor.

Kraftwerk. (1970) *Kraftwerk*. Londres: Philips/Vertigo.

Neu! (1971) *Neu!* Hamburgo: Brain.

Popol Vuh. (1970) *Affenstunde*. Munich: Liberty/UA.

Popol Vuh. (1971) *In den Gärten Pharaos*. Berlín: Pilz.

Tangerine Dream. (1970) *Electronic Meditation*. Pulheim: Ohr.

Tangerine Dream. (1971) *Alpha Centauri*. Pulheim: Ohr.

Tangerine Dream. (1972) *Zeit*. Pulheim: Ohr.