

Abordaje reflexivo de la música industrial en el aventurar postmoderno y su protagonismo en las expresiones culturales emergentes

Reflective Approach to Industrial music in postmodern venture and its role in the emerging cultural expressions

Jairo Gutiérrez Bossa
jgbossa@gmail.com

«Los hombres han dependido de máquinas para sobrevivir...
ahora las máquinas dependen de los hombres para sobrevivir».
David Roldan

RESUMEN

Esta reflexión hace parte de una investigación llamada "las dinámicas culturales en su estructura para la praxis del desarrollo de Barranquilla". Esta exploración de la cultura en la ciudad indaga por dos expresiones culturales específicas: las verbenas, identidad de Barranquilla y la cultura industrial, producto de hibridaciones y de nuevas formas de entender la realidad originaria de Alemania. Sin embargo este abordaje reflexivo se enmarca en la música industrial como máxima demostración de existencia de esta cultura, considerada como el primer producto del proyecto postmoderno. En consecuencia, este artículo inquiriere por la música industrial desde una perspectiva fuera de los tradicionalismos; adicionando que se toma, no como expresión generalizada, sino como construcción del Ser que la vive, la observa y la siente. Además de su importante protagonismo en las memorias culturales emergentes, que representan la forma por la cual la circulación de conocimiento e interrelación reforman los estatutos sociales que creíamos sempiternos e inmodificables.

Palabras clave: Música Industrial, Postmodernidad, Cultura, Ser, Alemania, Resistencia, Libertad.

ABSTRACT

This reflection is part of an investigation called "cultural dynamics in their structure to the practice of the development of Barranquilla ". This exploration of culture in the city investigates two specific cultural expressions: the festivals, Barranquilla identity and industrial culture, a product of hybridization and new ways of understanding the original reality of Germany. However, this reflexive approach is part of the music industry as the highest demonstration of the existence of this culture, considered as the first product of the postmodern project. Consequently, this article asks for the music industry from the perspective outside the traditional, adding that it takes, not as a general expression, but as construction of the person that lives, looks and feels. In addition to its important role in the emerging cultural memories, which represent the way in which the circulation of knowledge and interaction reformed the by laws we thought everlasting and unchanging.

Key words: Industrial Music, Postmodernism, Culture, Self, Germany, Resistance, Freedom.

Introducción

Merleau-Ponty (2005) comentó que la vida personal, la expresión, el conocimiento y la historia avanzan oblicuamente, y no directamente, hacia fines o hacia conceptos. Lo que se busca demasiado deliberadamente, no se consigue. En la actualidad los efectos de la globalización conllevan a transmutaciones constantes, en la que el ser como esencia entra en un estado de fenecimiento, debido a los cambios de las partes que conforman el sistema social; verbigracia, los económicos, los políticos, los judiciales. La flexibilidad del mercado laboral nos obliga a reinventarnos de modo que resulta cada vez más difícil definir la trayectoria de nuestra vida, por lo que la estabilidad -que antes parecía condenable por su carácter rutinario- hoy aparece como un santuario ante el riesgo que implica el cambio permanente (Retamal, 2005, P. 5). Estos cambios, afectan los fundamentos que estructuran la vida, el espacio laboral y nuestras relaciones personales, la confianza y la percepción de lo que somos.

La globalización como ente germinador de los cambios vitalistas, es el referente por el cual la modernidad existente extiende un halo de precariedad y la carencia de estabilidad son elementos constitutivos del nuevo orden social. De esta manera los lazos sociales se desgastan y la capacidad de articular la vida carece de fundamento pues la realidad es escurridiza e ilógica; en palabras

de Richard Sennet, citado por Retamal (2005) dice, que nuestra capacidad de articular nuestras vidas a largo plazo y encontrar fuentes de estabilidad en medio del azaroso e ilegible cambio de los entornos sociales. El capitalismo flexible es el causante que todo lo sólido se desvanezca y la intermitencia domine por el sentido de adaptación social que lleva a la supervivencia.

Debido a este fenómeno, la globalización ha traído consigo una incertidumbre ontológica en la que el antiguo mandato de llegar a ser alguien en la vida resulta anacrónico, ya que de lo que se trata es de ser muchas personas en una misma vida (Retamal, 2005, p. 4). Por tanto, la seguridad de un sentido de la vida ha caducado, a causa de una realidad ontológica cambiante e incierta.

Sin embargo, ante esta realidad inconstante, el in-dividuo -que etimológicamente proviene de indiviso (no se divide), que quiere decir que no se divide y que hace referencia a que es una unidad- es un mar de incertidumbres y de cambios constante, donde no hay nada definido y donde las soluciones, que eran antes claras, ahora son etéreas.

Entonces la cultura, al ser el lugar de co-pertenencia y legitimidad social empieza a convertirse en el centro de estabilidad social, espiritual, cognitiva y existencial. La cultura sería entonces un sintetizador de lo heterogéneo, la forma de entrar en las estructuras esenciales de la existencia,

pues nada puede ser considerado como acontecimiento si no es susceptible de ser “integrado en una trama”, esto es, de ser integrado en una historia (Cruz, 1991, p. 156).

En la búsqueda de esa seguridad y al no tener la oportunidad de establecerse en esta sociedad a causa de la flexibilidad constante de la misma, el in-dividuo se instrumentaliza en los elementos concretos de la cultura, como la pintura, la escritura, el arte en general y en la música, especialmente. Desde las artes la cultura humana, lejos de ser el arte de la adaptación, es el intento audaz de romper los grilletes de la adaptación en tanto que obstáculo para desplegar plenamente la creatividad humana (...) es un osado movimiento por la libertad, por liberarse de la necesidad y por liberarse para crear” (Bauman, 2002, p. 335). Es decir, que es el instrumento de crear políticas de vida, características propias de existir, basamentos para crear extensiones de ellos mismos, argumentos propios para crear; la filosofía cultural es la negación a los constructos objetivos de la historia.

Las artes han sido la herramienta en los últimos tiempos para romper los objetivismos de la realidad. La música, especialmente, es la parte artística más utilizada para crear y construir un pensamiento particular, sobre todo para romper esos grilletes de la realidad de los que habla Zygmund Bauman (2002). La música es el arte educativo por ex-

celencia que, por medio del sonido, se inserta en el alma y la forma en virtud diría Platón. Con la música se establece las libertades, superando las restricciones dentro de las mismas.

El valor de un pueblo o de un hombre se mide por su poder de poner sobre su experiencia el sello de la eternidad (Nietzsche, 2002, p. 93). La música es la forma de fundarse dentro de las meditaciones históricas del mundo. Según el pensador clásico alemán Arthur Schopenhauer (2005) la música es el arte más elevado y está al mismo nivel que el de las propias Ideas Platónicas, en la medida en que la música también es una objetivación inmediata de la voluntad, Es decir, que la música es un sí a la vida, es darse la oportunidad de regresar a sí mismo. Es la coyuntura por la cual se reconoce como un ser existente y donde se lleva a la praxis la voluntad de querer algo y de manifestar ser alguien en la legitimidad de la individualidad.

Ahora bien, siguiendo con Schopenhauer, agrega además que si la forma del mundo se refleja de la mejor manera en forma de música, entonces la mayor sensibilidad filosófica será una sensibilidad musical (Schopenhauer, 2005). En consecuencia, la música construye un querer filosófico privado, la forma por la cual el Ser instala una existencia propia, que sólo pertenezca al sentir verdadero del individuo; es una forma de auto-realizarse, co-pertenecerse, descubrirse.

Música Industrial como proyecto fundante de un nuevo Ser

«El último dios no es el evento mismo, pero acaso necesitado del suyo, como aquél al que pertenece el fundador del ahí»
Martin Heidegger

La sociedad vigente se encuentra musicalmente en el marco de lo Underground¹, aunque no lo expresen en muchas naciones tercer mundistas que quieren sostener como de lugar las creencias tradicionales, sin embargo las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular (Canciani, 2005, p. 205), en este momento no se puede comprender lo tradicional sin reconocer la innovación, el folclor ya no es un sistema cerrado y estable desde lo universal concreto, las nuevas formas de entender la realidad origina tejidos culturales diferentes a los establecidos.

Uno de esas nuevas formas de entender la realidad es la Música Industrial. Este género nace en los años 70 y 80 y une la música electrónica con lo experimental originada por Industrial Records; se caracteriza por la experimentación constante con grados más altos de ruido, sintetizadores, secuenciadores, guitarras, baterías, cajas de ritmo y sonidos extraídos de la realidad (taladros, licuadoras, varillas, tarros, etc.). Bandas como Skinny

¹ Underground (subterráneo en español) es un término inglés con el que se designa a los movimientos contraculturales que se consideran alternativos, paralelos, contrarios o ajenos a la cultura oficial (el mainstream).

Puppy, Front 242 o Front Line Assembly fueron las primeras en hacerse famosas con este género, actualmente los grupos más representativos son los Alemanes Rammstein, Oomp!, KMFDM y Deadtars de Suecia.

Esta música ha permeado todos los cotos culturales de países como Colombia, Perú, Argentina, entre otros.

Este género germina en Alemania y los países escandinavos, la idea original era salirse de la música académica y traer a la realidad una música concreta, donde se pudiera expresar con libertad un pensamiento muy individual, en ese momento temporal el pensamiento paganista, del lado de los escandinavos y los alemanes el pan germanismo, ideales que se mantienen en la época actual, dependiendo del contexto histórico-geográfico. En este caso, a través de la cultura el hombre se encuentra en un estado de revuelta constante, una revuelta que es una acción y experiencia humana (...) y en la cual el hombre satisface y crea sus propios valores (Bauman, 2002, p. 343).

La música industrial no es un desafío sino el encuentro con uno mismo, ¿Cultura industrial? Existió un fenómeno; No sé si fue tan fuerte como para llamarlo cultura. Pero pienso que lo que hicimos tuvo una resonancia alrededor del mundo que volvió hacia nosotros expresaría Genesis P. Orridge integrante de Throbbing Gristle, una de las bandas más preponderantes en la historia de este género.

El industrial mantiene un apego a una resistencia a la moralidad vigente, en lo cual lo bueno y lo malo se nihilifican y la búsqueda planteada es una transvaloración de la normatividad moral establecida. Por esta razón mantiene un acercamiento con la genealogía moral nietzscheana, siendo además uno de los productos más importantes de la posmodernidad, donde el hombre tiene un origen en la percepción, la verdad se encuentra en el exterior; la verdad no habita en el hombre interior, mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo en que se conoce (Merleau-Ponty, 2001, P. 10). La realidad entonces no se sustenta en la naturaleza o lo espiritual, la vida en el pensar industrial se deriva del Ser y solo en él se re-define y se re-acomoda partiendo del mundo de la percepción.

El sostenimiento del individuo esta en la interpretación, y en cada una de las letras del industrial se percibe este carácter hermenéutico que se sostiene en la crisis y lo que no se Es y llegara a Ser. Ejemplo, esta canción de la banda alemán Rammstein con Angel:

Ángel

Quien en su vida es bueno en la Tierra
Llegará a ser un ángel tras la muerte
Miras al cielo y te preguntas
Por qué no puedes verlos
(Apenas las nubes se van a dormir
Pueden vernos en el cielo
Tenemos miedo y estamos solos)
Dios sabe que no quiero ser un ángel

Ángel

Ellos viven detrás de donde el Sol brilla
Separados de nosotros, en el espacio infinito
Deben aferrarse a las estrellas (bien fuerte)
Para no caer del Cielo
(Apenas las nubes se van a dormir
Pueden vernos en el cielo
Tenemos miedo y estamos solos)
Dios sabe que no quiero ser un ángel
Dios sabe que no quiero ser un ángel

Se denota que hay una interpretación de la realidad, en la se profesa la maldad del hombre como necesidad de existencia. Así mismo se asimila a la hermenéutica vattiniana, la cual profesa una crisis del humanismo y confluir en la interpretación como elemento de existencia, el cual expone Iván Hennis (2007, p. 3):

- Yo no sé, pero yo interpreto, es una fórmula de la crisis.
- Yo sé que no sé, y sé que meramente interpreto, sólo por interpretación. Él, mí. No “alcanzar el saber”, es mi crisis.
- En la crisis, dentro de la crisis, se puede vivir mucho tiempo, hasta, un desenlace, que posiblemente vaya a otras generaciones.

En este punto el nihilismo es la forma de expresión de lo industrial, pero no es tomado como no creer en nada, sino como una debilidad, es decir, que ‘debilidad’ puede ser también otro nombre

del nihilismo, a condición de no entender el nihilismo como un fracaso, sino como la condición del pensar (Vattimo, 2004).

El industrial es en sí, la oportunidad de ser libres dentro de las restricciones, de expandir las capacidades, también la necesidad de recuperar el hombre concreto (no el ‘humanismo’ abstracto) en un mundo de ‘cosas’ sin personas.

El industrial y el reconocimiento del hombre miserable para la libertad

*«Homo homini lupus»
Tito Macio Plauto*

La música industrial exige para consigo la autenticidad del reconocimiento del Ser por el Ser mismo, lo cual consiste, desde el abordaje de Vattimo (2006) en recuperar la condición de ‘pobreza’ de lo humano. La concepción heideggeriana del hombre como ‘Ser para la muerte’, teniendo como base el reconocimiento de la parte sombría del Ser. La sombra en este aspecto vendría siendo el aspecto negativo de la personalidad, la suma todas aquellas cualidades desagradables que desearíamos ocultar, las funciones insuficientes desarrolladas y el contenido del inconsciente personal (Zweig, Abrams, 1991, P. 34). En relación al Industrial es la eclosión de los instintos de eso que es salvaje y pagano. La vida es la única realidad y la vida es miserable, así que sólo desde lo miserable se comprende al hombre. Un ejemplo desde la música

es la canción de la banda Suiza Samael con la canción Beyond the nothigness:

En la obscuridad de una noche interminable

Al amanecer de la vida eterna

En la frialdad de una nación sin el sol

Nuestro clavado de espíritus del mundo entero del silencio

Más lejos en el infinito

Más allá de la nada

Visión atroz de la muerte

Horror indescriptible de la obscuridad

Desolación de la vacuidad total

Sensación insoportable de la impotencia

Somos deslumbrados por la obscuridad total del mundo paralelo

Nuestros sentidos están entumecidos para nuestro viaje más largo

El amo habla, estamos escuchando

Papá la orden, obedeceremos

Somos todos unos

Y uno es él.

Para la cultura industrial el mundo es perfecto, en el instinto afirmativo; la imperfección, todo lo que está por debajo de nosotros, la distancia, el chandala mismo, forman parte de esa perfección (Nietzsche, 2006: 96) así mismo, el ascetismo se torna naturaleza, necesidad e instinto.

El industrial con sus sonidos fuertes y experimentales y fuera de los contextos sociales dominantes, es una forma de comprenderse, interpretarse percibir y darse sentido. Buscar la esencia de la percepción es declarar que la percepción

no se presume verdadera, sino definidas para nosotros como acceso a la verdad (...) la evidencia de la percepción no es el pensamiento adecuado, o la evidencia apodíctica. El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo es inagotable” (Merleau-Ponty, 2001, p. 16).

La cultura aquí, como instrumento arrojado, permite la des-ocultación del Ser e integrarse a una trama y aun proceso de meditación existencial y una prospectiva²; la cultura entonces no es más un lastre o un mero aditamento en la experiencia humana: es el modo como los seres humanos comprendemos creativamente nuestra “estancia” en el mundo y como hay Ser para nosotros (Ramírez, 2004, p. 13).

Lo Industrial no es una abstracción que se limite a falsos ideales antiguos, es la posibilidad de tener una voluntad de vivir y poder del Ser, de establecer una relación sólida con su fuerza inmanente, para de esa manera des-ocultarse en la realidad y poder crear una individualidad real; algo que de verdad les pertenece y que cambiara a medida que ese mundo fenoménico lo proponga y el Ser decida.

² La prospectiva (también conocida como futurología) es definida por Gaston Berger (uno de los fundadores de la disciplina), como la ciencia que estudia el futuro para comprenderlo y poder influir en él). Aunque en ocasiones el término futurología hace referencia a otras disciplinas no basadas en el método científico como, por ejemplo, la astrología, la teología o la ciencia ficción.

Animus in consulendo liber (Espíritu libre para decidir). Fiel a esta premisa es la canción Los de Rammstein:

Libres

No tenemos nombre

Tampoco himno

Ley sin palabras

Nunca volveremos a serlo

Algo sin canción

Aún permanecemos

Pero no sin sonido

Alguien nos escucha

Después de una conmoción

Una tormenta empezada

Simplemente impredecida

Se vuelve tiempo

Libre

Ellos no tienen voz

Muy chocantes

Muy desvalidamente, ¿qué paso?

Algo aturdido

Y garantiza - ¡incomprendido!

Eso está marcado

Hablan infundadamente

Dañan las notas

Muy desvergonzadamente

Eso está prohibido

Es tonto

Lo que ellos intentan

Muy insípido

Así hacen música

Carece de esperanza

Sin sentido

Desvalido

Ellos son dios

El sentir de un Ser perteneciente a este espacio, es que las acciones perversas son motivadas por el instinto de conservación (Nietzsche, 2002, p. 97), así que lo malo no es malo, porque sirve para nuestra satisfacción. A la sazón de esto, lo bueno y lo malo no existe, ya que lo malo legitima lo bueno y lo bueno legitima lo malo; al legitimarse las dos pierden sus definiciones y entran a ser un derecho del ser humano.

La realidad del Industrial dentro del contexto cultural-tradicional

*«La sencillez y naturalidad son el supremo y último fin de la cultura»
Friedrich Nietzsche*

En países como Colombia donde la visión de mundo sólo se asimila desde el enfoque funcional-racional, la cultura se mantiene todavía como si fuera el proceso de épocas pasadas y que no se puede admitir nuevas formas de lo cultural. Colombia muy difícilmente reconoce las innovaciones en el mundo del arte, todo tiene que estar ligado a las tradiciones y a la normatividad cultural oficial. Ritmos como estos son una amenaza para historia; convirtiendo al habitante en un sujeto melancólico de la tradición y un instrumento de la misma.

La cultura ha dejado de ser una cuestión meramente artística, que pertenece a “lo letrado”, la cultura se entiende hoy como un conjunto de procesos de símbolos

sociales que permiten y promueven formas de organización social, imaginarios, sistemas de interacción, sistemas normativos, creaciones materiales, que se constituyen valores y configuran espacios de interlocución (Espinosa, Aleán Pico, Abello, 2008).

La música como instrumento que conduce a lo cultural, entra como actor condicionante en el individuo.

La preservación pura de las tradiciones no es siempre el mejor recurso popular para reproducirse y reelaborar su situación (Canclini, 2005, p. 212) ser auténtico es la manera de ganar más, pero no se debe confundir con lo las costumbre tradicionales, sino con el equilibrio entre los pensamientos, los sentimiento y la realidad, así que la cultura desde las nuevas expresiones, como el Industrial entrarían en el espectro teórico de Clifford Geertz (2001) al decir que la cultura es la trama de significados en función de la cual los seres humanos interpretan su existencia y experiencia, así mismo como conducen sus acciones; la estructura social (sociedad) es la forma que asume la acción, la red de relaciones sociales realmente existentes. La cultura y la estructura social (sociedad) no son, entonces, sino diferentes abstracciones de los mismos fenómenos.

El industrial se divorcia de la producción y la economía, todo lo contrario está basado en experiencias previas sobre la manera que tiene un grupo de dar res-

puesta y vincularse a un entorno social (Canclini, 2009, p. 206), esto quiere decir que la música industrial no se concentra en los objetos, sino en un proceso semiológico-comunicacional con el que construye una red trans-subjetiva de significados (Geertz, 2001).

Se ve al Industrial como una forma de amenaza contra la tradición, siendo la tradición quien legitima al Industrial y viceversa. El folclor, lo popular no consiste en lo que el pueblo es o tiene, sino lo que resulta accesible, le gusta, merece su adhesión o usa con frecuencia (Canclini, 2009, p. 241) el Industrial hace parte del folclor, de lo popular, pues es una expresión que permite la interpretación de la crisis de ciudad, del entorno de acción de una sociedad compleja, además que resulta una manera de Ser parte del complexus social, de considerarse dentro de algo y que su supervivencia depende de la supervivencia del otro. Por esta razón se hace imperativo la aceptación tolerante y formal de lo industrial en el marco de lo público, ya decía Martín Barbero (2001, p. 228) que la redefinición de la cultura es clave en la comprensión de su naturaleza comunicativa. Esto es, su carácter de proceso productor de significados y no de mera circulación de informaciones y por tanto, en el que el receptor no es un mero decodificador de lo que en el mensaje puso el emisor, sino un productor también y la música Industrial es un producto de esa redefinición de lo cultura.

Fernando Vallejo escribió en un artículo sobre industrial³ que en 1947 los filósofos Theodor Adorno y Max Horkheimer escribieron acerca de lo que llamaron la cultura industrial. Cuando analizaron los pasos que sigue un objeto industrial desde su concepción, descubrieron que no importa si el mercado final son solo unas cuantas personas o grandes masas de público. Todo objeto ya sea producido individualmente o en masa contiene un significado cultural. Eso no significa que en toda ocasión cualquiera de ellos deba ser considerado como una obra de arte. Muchas obras creadas individualmente han sido malas e intrascendentes, mientras algunos objetos industriales han transformado nuestro estilo de vida, volviéndose significativos para nuestra cultura. Por ejemplo: IDM, electroacústica, techno, noise, entre otras. Así mismo, a influido en la forma en que la cultura Underground se sujeta a la vida, con la parábola de “todo vale”, pero dentro de una idea, de un proyecto que haga homenaje a Llorenç Barber⁴.

El industrial nos sumerge a una experiencia fabulizada de la realidad, propia

de una sociedad mediática basada en simulacros carentes de todo referente (Vattimo, 1998, P. 23). Es decir, que hay una circulación de representaciones planas que han perdido toda relación con el contexto. De esta manera la música industrial representaría la nueva movilidad simbólica, favoreciendo la infinita transformación de valores y significados, sin estar tasada por un absoluto.

La música nos aleja de la reflexión donde se desarrollan las potencialidades inherentes a la natura esencial de la misma, facultando la emergencia de nuevas significaciones. En este sentido, la polisemia semántica de Derrida establece interpretaciones variadas de una lectura revelada, y una diseminación que de-construye del sentido original y nos divorcia de la centralidad y nos sumerge en la pluralidad de lecturas independientes. El texto postmoderno se concibe como una diseminación de infinitas ramificaciones, que renuncia a un origen en la intencionalidad del autor, como a un final y clausura en la totalidad de la obra (Derrida, 1989, pp. 160-161).

El industrial, ante todo, es independencia, es el eterno retorno a uno mismo, la experimentalidad de esta música busca de-construir los paradigmas definitorios de la modernidad: la autoría, el concepto obra-objeto, la autonomía de la música, la institución del concierto⁵ (Kaiero, 2007, p.

226). Esta es una nueva genealogía, una alternativa al margen de la evolución de la música oficial.

Neue Deutsche Härte en la visión revolucionaria de la música y de la vida cultural

*«La afición de los alemanes por lo impreciso en las artes proviene de su proclividad a la chapucería; pues quien hace chapuzas no puede aprobar el esmero, ya que si no él mismo no sería nada»
Johann Wolfgang Von Goethe*

En una ocasión Genesis Orridge integrante de Throbbing Gristle menciona sobre la cultura industrial lo siguiente “¿Cultura industrial? Existió un fenómeno; No sé si fue tan fuerte como para llamarlo cultura. Pero pienso que lo que hicimos tuvo una resonancia alrededor del mundo que volvió hacia nosotros”. Y ese retorno ha hecho que el industrial se convierta en la música representativa de la resistencia ante los imperativos musicales impuestos por las empresas hegemónicas de la cultura musical; al punto que se le ha tratado al industrial como *el sonido del fin de la música*.

El industrial tiene su originalidad en una genialidad del pintor italiano Luigi Rusolo que con sus instrumentos creó una categorización de ruidos en seis familias:

- Truenos, estrépitos, explosiones...
- Silbidos y siseos.
- Murmullos, gorgoteos y susurros.
- Estridencias y crepitaciones.

³ La Cultura Industrial. Fernando Vallejo-Siller. Publicado el 15 de enero de 2005 en Objeto y en http://www.fvallejo.com/downloads/cultura_industrial.pdf.

⁴ Llorenç Barber (Aielo de Malferit, 6 de agosto de 1948), es un músico, compositor, escenógrafo, director y maestro de ceremonias español. Introdutor del minimalismo musical en España y creador de los géneros de «música plurifocal» («conciertos de ciudad», «naumaquias», «tauomaquias», «conciertos de los sentidos», «conciertos itinerantes», etc). También ha llevado a cabo una importante labor como creador de colectivos en torno al arte de vanguardia y la música posmoderna.

⁵ Aclaremos que las tendencias postmodernas no llegan a nihilificar los conceptos de autoría, obra-objeto, autonomía de la música, la institución del concierto...

- Sonidos obtenidos por percusión sobre metales, maderas, pieles y piedras.
- Voces humanas y de animales, gritos, gemidos y risas.

Esto lo origina como una voz de protesta ante esa falsa ilusión de armonía y el buen gusto. Estas categorías son la mayor influencia de la música electrónica, experimental e industrial, siendo esta última el producto más importante y fiel a los preceptos preliminares de Russolo. El industrial ofrece una amplia perspectiva de una sociedad en decadencia, enfrentándose cara a cara con la realidad de la condición humana.

Así mismo, como todo género musical perdió en una etapa la substancia de lo que de verdad fueron los orígenes del género; el movimiento industrial a nivel musical casi parece más un recurso técnico para el resto de estilos, que un estilo propio, a nivel comercial.

Ante esa realidad en Alemania eclosiona para 1990 la Neue Deutsche Härte (Nueva Dureza Alemana). La idea primigenia es recobrar el valor espiritual y musical de los principios del industrial, no obstante le incluyeron ideas nuevas como la de cantar sólo en alemán y con un tono de voz grave y las seis familias de Russolo se manejarían con sonidos basados en guitarras eléctricas altamente distorsionadas, los habituales bajos y batería, y teclados, sintetizadores, samplers y cajas de ritmos. De este movimiento se reconocen bandas como Oomp!, Rammstein, ASP, Die Krupps, entre otros.

Lo más importante es el valor de lo que se quiere expresar con las letras, la ideología y la forma de mostrar al mundo, eso sigue siendo un elemento intocable; al punto que la banda Rammstein ha sido acusada como nacionalsocialista o neonazis por la forma en que expresan las letras que son con doble sentido, juego de palabras y alegorías, además que con el video Strippe utilizaron documentos visuales de los Juegos Olímpicos de 1936, impulsando a que el diario *Süddeutsche Zeitung*, se expresara al respecto:

...Tales banalidades, sin embargo, no pueden sino resultar bastante sospechosas, a la vista de los debates sobre la identidad nacional que han tenido lugar en Alemania, tras el terrorismo de extrema derecha de los últimos años. El contexto político en el que Rammstein se refiere a Alemania ya no es el de la genuflexión de Brandt en Varsovia⁶, sino el de las casas de inmigrantes ardiendo. [...] Los lazos de retroalimentación que lanza Rammstein al cenagal nacionalsocialista despojan a su música de cualquier tipo de “potencial hedonístico” (Ulf Poschardt, 1999).

Ante esta acusación para el álbum *Mutter* la banda saca de manifiesto la canción *Link 2, 3, 4* para mostrar su inclinación

⁶ La llamada “genuflexión de Varsovia” (alem. Warschauer Kniefall) fue un gesto de humildad y arrepentimiento que realizó públicamente en 1970 el Canciller socialdemócrata Willi Brandt ante un monumento a las víctimas del Levantamiento del Gueto de Varsovia.

de izquierda, sumándose la interpelación del guitarrista del grupo Paul Landers:

Nosotros no creemos que el mundo esté dividido en izquierda y derecha. Pero en esta canción nos explicamos sirviéndonos de los métodos de clasificación simplistas que los periodistas parecen considerar tan importantes⁷.

A pesar de los inconvenientes que ha tenido las bandas pertenecientes a la Neue Deutsche Härte y al Industrial la revolución tecnológica de sus interpretaciones son de las más sobresalientes de los últimos tiempos.

El industrial ya no sólo converge los samplers o las seis familias de Russolo, sino que coinciden con otros instrumentos como el acordeón, las flautas de pan, los mariachis o las trompetas. Esto es una respuesta a los académicos de la música o aquellos que profesan como se debe hacer música. El Industrial es un todo vale, siempre y cuando está en el marco de una idea concebida, ahondado en las profundidades de la estética postmoderna: la disolución del objeto musical en el espacio y el multiperspectivismo (Barber), la de-construcción de la historia, de la autonomía de la música y de la esfera artística (Santos), la pérdida de un referente original en una música tecnológica y la relación del arte con la sociedad mediática (Igor) (Kaiero, 2007, p. 266).

⁷ Entrevista realizada a Paul Landers en la revista especializada *Metal Hammer* el 15 de abril del 2001 (en alemán).

En consecuencia la nueva música industrial ve en la ciudad un mundo de infinitas reflexiones, donde se encuentre un contacto con sonidos insólitos e imprevisibles, en el que se establezca un dialogo abierto entre la ciudad, el mundo y el yo como si mismo. Se debe tener un contacto con todos los rincones de la humanidad, los cuales servirán como conductos del flujo de información sonora.

A manera de conclusión: el descentramiento de los sonidos en contra de los paradigmas culturales

*«En algunas ocasiones no es nada más que una puerta muy delgada lo que separa a los niños de lo que nosotros llamamos mundo real, y un poco de viento pude abrirla»
Stefan Zweig*

La música industrial como hemos analizado es más que la visión apocalíptica, oscura y retadora de unos jóvenes inconformes, esta tiene un fundamento histórico, conceptual armado y solidificado.

Por medio del industrial se intenta ir más allá de lo que es verídico, como dijo Graeme Revell integrante de la banda S.P.K, en la actualidad la realidad no existe, o todo es real y todo es irreal. El objeto ya no refiere a la realidad o a la información. Ambos son un resultado de la selección, el montaje, de la elección de perspectivas... En estos términos el problema del control no es un problema de vigilancia, propaganda o paranoia.

Es un problema de influencia subjetiva, consentimiento y extensión a todas las posibles esferas de la vida.

La construcción de la realidad o de la visión de realidad se logra teniendo la capacidad de ser creativos, de ser fundantes de poder decir y poder oír, todo decir tiene que hacer surgir conjuntamente el poder oír. Ambos tienen que ser del mismo origen (Heidegger, 2006, p. 77).

Sin embargo, la idea tampoco es ser autónomo, la búsqueda fatua de una matriz universal. Esta nueva concepción musical construida por el industrial nos conecta a un estado casual de interpretaciones, de producción de sentido o mejor, un signo encontrado, aparece repentinamente en un determinado campo discursivo que se ve obligado a identificarlo. Pero este encuentro casual genera una interpretación y abre un horizonte de sentido que define tanto al objeto como el punto de vista (Kaiero, 2007, p. 264).

El industrial, como proyección postmoderna intenta divorciarse de los campos definidos, este pretende ubicarse en ese límite entre el arte y otras aéreas discursivas, es decir entre el arte y ese afuera, o espacio no-artístico, al que vagamente denominan vida (Kaiero, 2007, P. 264).⁸ Este tipo de estética termina definiendo las prácticas culturales a operaciones

⁸ Los artistas experimentales como John Cage o pertenecientes al colectivo Fluxus, reiteran constantemente que su obra tiene sus dinámicas en el intersticio donde el arte se separa de la vida.

entre objetos y signos y que pueden observarse desde identidades distintas, influyendo en que la vida y el arte se ha constantemente redefinida.

Esta cultura musical que ya es una cultura de vida, es un arte inestable, donde sus principios se reconfiguran, perdiendo así la esencia de lo que es en sí como arte en sí misma, sólo existe una perspectiva móvil en transformación continua.

Lo que hemos realizado es que la música industrial más que un vago ritmo, es un sistema de de-construcción de las esferas surgidas en la modernidad, dejándose de concebir como un arte autónomo, moviéndose en los límites de la vida y el arte, utilizando las disciplinas musicales existentes para reconfigurarse continuamente.

Para muchos la música industrial es la verídica realidad de la carencia de un arte en los tiempos actuales, pero esta carencia de arte no es en si un arte, o que se diga en palabras de Martin Heidegger (2006) Pero el saber a través del cual la carencia-de-arte históricamente ya es, sin ser públicamente conocida y concedida en medio de una "actividad artística" continuamente creciente, este saber pertenece él mismo a la esencia de un acaecimiento originario, que llamamos el ser-ahí, desde cuya instancia se prepara el destrozamiento de la primacía del ente y con ello lo in-habitual e in-natural de otro origen del "arte": el comienzo de una historia oculta del silencio de una abismante confrontación de los dioses y el hombre.

Referencias

- Bauman, Z. (2002). *La cultura como Praxis*. Barcelona. Editorial Paidós
- Canclini, N. (2009). *Culturas Híbridas*. Barcelona. Editorial Paidós
- Cruz, M. (1991) *Filosofía de la Historia*. Barcelona. Ediciones Paidós.
- Derrida, J. (2004). *De la gramatología*. Barcelona. Editorial Siglo XXI.
- Geertz, C. (2001). *La interpretación de las culturas*. Barcelona. Editorial Gedisa. Barcelona.
- Espinosa Espinosa, A; Alean Pico, A; Abello Vives, A. (2008) *Desarrollo y cultura: orígenes y tendencias de una relación indispensable*. Cartagena de Indias Ediciones Unitecnológica.
- Heidegger, M. (2006). *Aportes a la filosofía, Segunda edición*. Traducción Dina Picotti. Buenos Aires. Editorial Biblos.
- Hennerts, I. (2007). *La idea de crisis en el pensamiento hermenéutico de Gianni Vattimo*. Revista de filosofía Panta Rei. Recuperado del 8 de septiembre del 2007.
- Kaeiro, C. (2007). *Creación musical e ideologías: la estética de postmodernidad contra la estética de la modernidad*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- Martín-Barbero, J. (2001) *De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona. Editorial Gustavo Pili.
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Fenomenología de la percepción*. Madrid. Ediciones Península.
- Nietzsche, F. (2006). *El Anticristo*. Nezahualcóyolt (México). Ediciones Leyenda S.A.
- Nietzsche, F. (2002). *Humano Demasiado Humano*. Madrid. Jorge Mestas, Ediciones Escolares.
- Ramírez, M. (2004). *Bases para una filosofía culturalista. De la ontología a la ética*. Morelia. Devenires.
- Retamal, C. (2005). *Inseguridad ontológica y globalización. Miradas desde la ontología de la fluidez social*. Este documento forma parte del proyecto de investigación posdoctoral 3050013 financiado por FONDECYT.
- Schopenhauer, A. (2005). *Voluntad y Representación*. Madrid. Editorial Akal.
- Vattimo, G. (2004). *El fin de la modernidad*. Barcelona. Editorial Gedisa.
- Vattimo, G. (2006). *Ética de la interpretación*. Barcelona. Editorial Paidós.
- Zweig, C; Abrams, J. (1991). *Encuentro con la Sombra*. Barcelona. Editorial Kairos.