

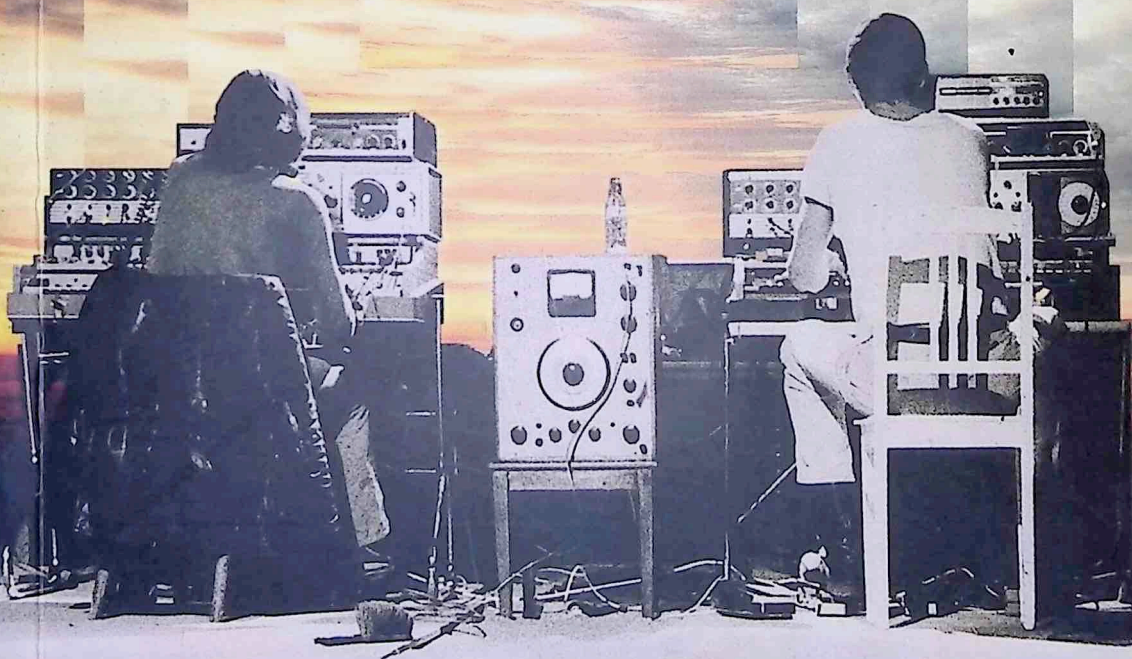
FUTURE DAYS

EL KRAUTROCK

Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA

ALEMANIA MODERNA

DAVID STUBBS



FUTURE DAYS

EL KRAUTROCK

Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA

ALEMANIA MODERNA

Stubbs, David

Future days: el krautrock y la construcción de la Alemania moderna

1° ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Caja Negra, 2015

456 p.; 19 x 13 cm.

Traducción de Tadeo Lima

ISBN 978-987-1622-43-6

1. Música. I. Lima, Tadeo, trad. II. Título

CDD 780

Título original: *Future Days. Krautrock and the Building of Modern Germany*

© David Stubbs, 2014

© Faber & Faber, 2014

© Caja Negra Editora, 2015

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina

info@cajanegraeditora.com.ar

www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego

Producción: Malena Rey

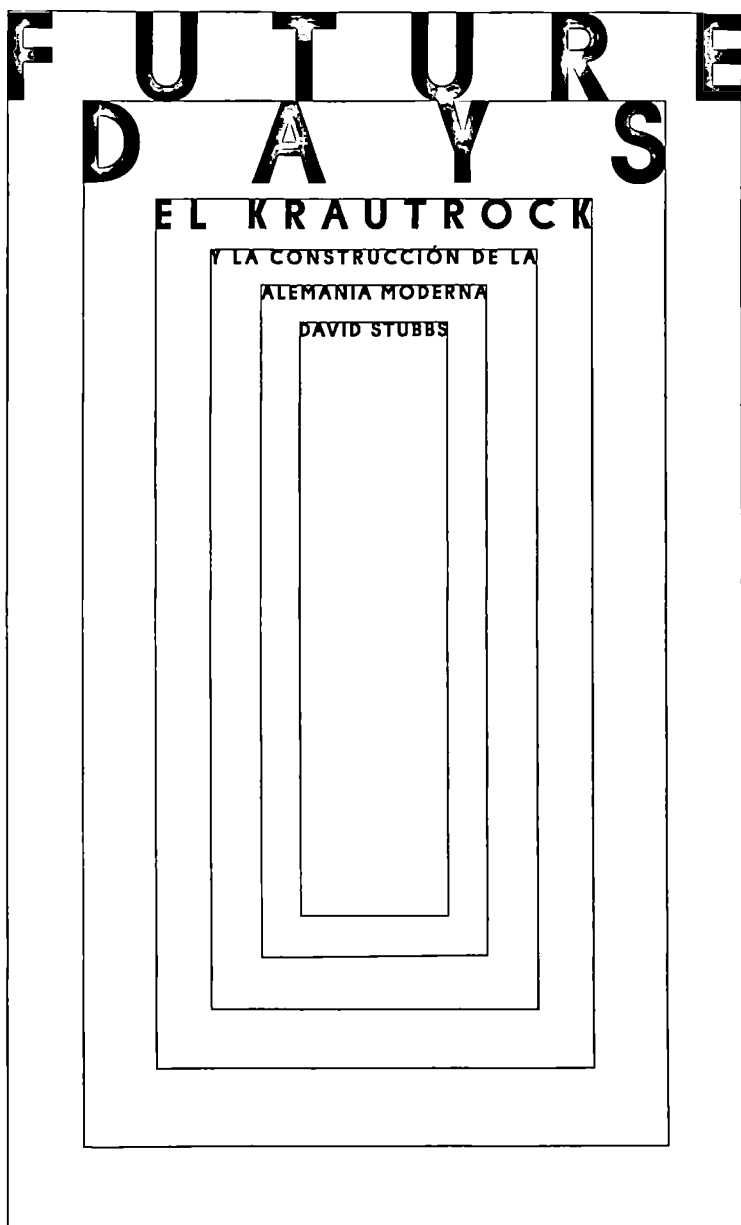
Diseño de colección: Juan Marcos Ventura

Diseño: Emmanuel Prado / Consuelo Parga

Maquetación: Tomás Fadel

Corrección: Paola Calabretta

Impreso en Argentina / Printed in Argentina



UNNA, ALEMANIA OCCIDENTAL, 1970

7

Desde que fueron transmitidas hace más de cuarenta años, estas imágenes han permanecido sepultadas en los archivos de la compañía alemana de televisión WDR, otra más entre las pilas de latas con rollos de película. Apenas si las ha visto alguien. Es solo a través de contactos de contactos que tengo la posibilidad de sentarme en un cuarto oscuro y experimentar lo que es mirarlas de nuevo en una pantalla.

En un aterrizaje forzoso en la bruma monocromática de los tiempos, nos encontramos de vuelta a fines de 1970, en la pequeña ciudad de Unna en Renania del Norte-Westfalia, lo que entonces era Alemania Occidental. Hasta el más joven de los presentes en esta sala de concierto improvisada —una enorme carpa armada para el evento— debe estar hoy en edad de retirarse. Extrañamente, sin embargo, ninguno de ellos se vería en absoluto fuera de lugar si se mezclara entre un público actual de hipsters posmodernos. El pelo, la ropa, los lentes con armazones cool, las barbas recortadas, los jerseys de cuello polo, pasarían todos desapercibidos. ¿Eras tú esa, abuela? ¿Abuelo?

Es un evento televisado, de tres horas de duración. Blanco y negro. Para los estándares actuales, esto sería pésima televisión. No hay nadie que

haga de presentador, ni hay forma de saber qué viene a continuación. No hay orden, tampoco es un caos, pero no queda claro quién está a cargo de todo. Son imágenes crudas y grises, que fueron transmitidas en directo. Dos escenarios se ubican uno a cada lado de una pantalla sobre la que se proyectan una serie de cortos extraños que alguien carga con torpeza en el proyector. En el primero de estos escenarios aparece un director artístico local de mediana edad y aspecto severo que dirige a la cámara una mirada como de Gran Hermano involuntario a través de unos lentes de armazón grueso que delatan su pertenencia a una generación perdida. Espeta algunas palabras solemnes, reflexiones generales sobre el arte y la cultura en Alemania Occidental.

La cámara recorre nerviosamente el público, que presta tan poca atención a las palabras cultivadas del dominante director artístico como niños al director de escuela durante un acto. Casi nadie está bebiendo, pero algunas espirales de humo van de a poco espesando el aire. Un grupo de jóvenes ha empezado a cantar "*Fertig, los!*" [¡Vamos, que comience!]. El resto, sentados en el suelo con las piernas cruzadas, de pie o besuqueándose con sus parejas, exhibe una gama de emociones pasivas; sus pálidos rostros bañados por la luz de reflectores que les llega desde el escenario. Se ven caras de aburrimiento, de curiosidad, de perplejidad, de paciencia, de expectación. Otros se entretienen observándose a sí mismos en los monitores, pensando tal vez que están allí por un buen motivo, aunque no sepan bien cuál. Después de todo, es 1970 y esto resulta novedoso.

Sin que medie ninguna fanfarria, efecto de luces o siquiera una introducción, cuatro jóvenes toman sus instrumentos en el escenario de la izquierda. Discretamente, el baterista establece un ritmo repetitivo y percutivo. El bajista de bigotes sacude la cabeza insistentemente mientras mantiene un pulso metronómico. Un cigarrillo cuelga de la boca del joven guitarrista, que al menos se acerca en algo al look pedante y jaggeriano de una estrella de rock y hace sonar licks¹ a intervalos regulares. Un hombre de lentes que parece algunos años mayor se ubica detrás de los teclados,

1. Un "lick" es un patrón sonoro compuesto por una breve sucesión de notas que puede ser utilizado como parte de un solo, como línea melódica o como acompañamiento. Suele estar a cargo de las guitarras. [N. del T.]

monitoreando y manteniendo a la vez el flujo de la música. Un joven y frágil cantante japonés con melena está de pie en medio de todo esto y parece tiritar. Llamarlo un *frontman* resultaría inapropiado. Está atrapado en el medio, en el *maelstrom*. Es como si estuviera canalizando el sonido y este le impusiera una catarsis compulsiva. Sus voces místicas se arremolinan en la mezcla. ¿Dónde está el líder? ¿Quién está dirigiendo lo que sucede en el escenario? Algo está ocurriendo, ¿pero qué? Ninguno de los músicos aparenta estar haciendo nada en especial, y sin embargo la música está a punto de levantar la enorme carpa de sus anclajes. Va al mismo tiempo en todas las direcciones, en ninguna y hacia algún lugar.

Apenas una canción, una ola de aplausos cordiales y de nuevo a otro intervalo: un film en el que se ven lo que parecen estudiantes echados en un sofá en una habitación, con un prominente póster del Che Guevara, manteniendo una confusa conversación política. La sala, agitada por un instante, se relaja nuevamente. Música, luego de discusión política. ¿Cómo se conectan estas cosas entre sí? ¿Cuál era esa banda? Eran "The Can", ¿no? ¿Van a tocar algo más?

Un zumbido extraño y frenético empieza ahora a emanar del escenario de la derecha. Suena como aviones de guerra volando en círculos para bajar en picada y ametrallar, y bien podría evocar recuerdos dolorosos en algunos de los camarógrafos más entrados en edad. Las miradas y la cámara se dirigen al rincón derecho del escenario. Allí vemos a un joven de veintitantos años, con el pelo corto por delante y largo por detrás vistiendo una campera de cuero que no logra compensar el aspecto nerd de sus lentes. Lo que los alemanes llamarían un "*Spießzer*" [aburguesado], alguien acartonado. Un *Spießzer* con ropa de cuero. Está tocando un instrumento tubular vertical que es como un híbrido de guitarra y sintetizador. Nadie lo reconoce. El ametrallamiento continúa por algunos minutos. El público observa con paciencia, como a la espera de que el avión aterrice de una vez. ¿Es música esto? ¿Está permitido irse de la carpa? De todos modos, es imposible: está llena hasta el tope. Sin embargo, gradualmente emerge un apuntalamiento rítmico. Hay un baterista, un tipo con aspecto de vikingo, nariz torcida y una camiseta sin mangas que acentúa su compleción musculosa. El público reacciona al estímulo y se pone a aplaudir y a mover los pies siguiendo el ritmo. Alguien empieza a producir un chillido

furioso y persistente con un silbato. La batería se intensifica, el *Spieß* forcejea con su instrumento eléctrico, que emite unos ruidos recortados y estridentes. Tal vez estemos frente al estruendoso nacimiento de algo nuevo. ¿Quiénes eran esos? ¿Por qué su set estaba decorado con un cono de tráfico? ¿Se suponía que el cono lo convertía en arte?

Luego, otro intervalo. Esta vez, reproducen una estridente canción del espantoso Heino, que suena a través de las vigas de la carpa. Heino es una superestrella del Schlager, la música ligera ultrakitsch, antítesis completa de la nueva música alemana. El público empieza a acompañar aplaudiendo en una actitud burlona y sardónica, y sin embargo, en secreto, uno se siente un poco agradecido por el descanso tonal y de familiaridad que ofrece la canción. Una abrupta transición lleva a un tema de B.B. King. En Alemania Occidental aman el blues. Ya por entonces los artistas de blues tienen más trabajo en Alemania Occidental y Japón que en su país de origen, los Estados Unidos. Pero en el contexto de las presentaciones extrañas y novedosas de esa noche, el blues suena tan fuera de lugar como Heino.

10

La banda de la izquierda sube de nuevo al escenario y los cuatro músicos se cuelgan sus instrumentos. El tema es "Oh Yeah". Es de un álbum llamado *Tago Mago*, pero no hay ningún indicio de que el público lo reconozca. Empiezan a tocar de memoria. Esta no es una versión en vivo descuidada e inferior a la construida en el estudio; es una réplica no forzada de la brillantez técnica y levitante del tema en la versión del álbum, a la que se agregan nuevas partes en vivo. Estamos a punto de escuchar algo. Despegue. El tipo japonés se disuelve ante nuestros ojos, es un derviche azotando el aire con sus aullidos y medias palabras como salpicaduras pollockianas de pintura sobre un lienzo invisible. Una joven rubia empieza a hacer burbujas. Se desencadena un baile idiota. Otros sacuden la cabeza frenéticamente, como asintiendo. Ninguna otra cosa sucede hoy en Unna. Nada mejor sucede hoy en Unna. No sabemos qué es esto, pero aquí está. El autocontrol tántrico es la forma en que la banda mantiene contenida su energía potencial. No hay descarga, y sin embargo resulta liberador. Podrían continuar así infinitamente.

Sin embargo, en el espíritu didáctico y democrático de la velada, la presentación de Can es interrumpida. Más films. Esta vez se trata de una

discusión de la relación entre arte y política. “Son cuestiones muy complejas”, afirma con nerviosismo una joven, antes de que un tosco hombre de barba la provoque con una agresividad injustificada. Hay una sátira del consumo al estilo de John Heartfield con una banda de sonido nada sutil que emplea la onomatopeya del ruido de una caja registradora mientras el film muestra a un hombre alemán de edad avanzada con una caja registradora superpuesta en la frente. Hay otros mensajes políticos rígidamente instructivos, incluyendo imágenes de un sudafricano negro que es denigrado y sometido a hacer de perro guía para un hombre blanco ciego. La cámara encuentra una única persona negra entre el público.

En el escenario de la derecha suben de nuevo el *Spieß*er y su grupo del cono de tránsito. Un joven del público con patillas largas se queja visiblemente. ¿De nuevo estos tipos? Esta vez los acompaña un sujeto desgarbado con una camisa de cachemir blandiendo una flauta. Arrancan con un pulso regular y cáusticos golpes de órgano. El tipo del cabello corto por delante y largo por atrás y el baterista trabajan juntos creando una sinergia de hombre y máquina. El interés del público se despierta, están intrigados, si bien nadie se pone a hacer pogo euforizado. El de aspecto de *Spieß*er parece frustrado en una lucha con sus teclados, como si quisiera arrancarles algo que no está ahí. Pero están construyendo algo. El baterista muestra una dedicación sublime por su tarea, frunciendo los labios, entregándose físicamente y poniendo todo su arte e industria. El de la camisa de cachemir escupe frases frenéticas de flauta a la cápsula de un micrófono antiguo. Va tomando forma. Es como si la banda hubiera evolucionado desde la vez anterior que estuvieron en el escenario. Ahora se pusieron en camino y nos están llevando de viaje. Tal vez los setenta empiezan aquí. Pero no todos están listos. A medida que la banda se va acercando a un final, el público parece un poco confundido por las digresiones experimentales del *Spieß*er, que perturban el ensueño rítmico extrañamente agradable e hipnótico. Cuando terminan de tocar hay solo algunos aplausos. Si ese es el final, ¿cuáles fueron el principio y el medio? El baterista se ve obligado a dar unos golpes enfáticos con los palillos para marcar que la presentación terminó, y recordarle al público que algo sucedió allí. Y efectivamente sucedió. El baterista era Klaus Dinger, que más tarde cofundaría Neu!. El grupo era Kraftwerk, liderados por un Ralf Hütter apenas reconocible,

años antes de que volvieran a nacer como paradigmas de un nuevo synth pop inspirado en la Bauhaus. Neu! antes de nacer, Kraftwerk en el proceso de hacerlo, y Can ya completamente vivo. Los tres bajo una misma carpa en la misma noche. Esto sucedió. Se colocaron los cimientos y se tiró un extenso cableado. Desde Berlín, Hamburgo, Múnich, Colonia y Düsseldorf, y llegando ahora a Unna. ¿Estuviste realmente allí, abuela? ¿Y tú, abuelo? Nada mejor sucedió en el mundo esa noche.

I N T R O D U C C I Ó N

El krautrock se ha ganado su lugar en el firmamento. Lo reverencian desde minúsculos grupos labrando grooves repetitivos en sintetizadores analógicos y guitarras furiosas en sótanos de las afueras de Londres hasta artistas encumbrados como U2, Coldplay y Dave Stewart. Cada vez que un grupo nuevo quiere mostrar sus credenciales experimentales recurre a la palabra “krautrock” como un condimento que le agrega una pizca de radicalidad a su gacetilla de prensa.

Y sin embargo, hace ya más de tres décadas que el krautrock se extinguió. Su defunción pasó desapercibida en medio del paroxismo de la prensa por el punk, o quedó camuflada por los secuenciadores supersónicos de “I Feel Love” de Donna Summer y el surgimiento de la música disco, que amenazó con resetear el pulso global. Dejó este mundo sin pompas fúnebres en esa era de luces estroboscópicas y escupitajos.

¿Cómo fue que el krautrock, que en su momento había sido tomado tan a ligera tanto en su país de origen como en el extranjero, se volvió uno de los pilares del pop y el rock modernos? Su influencia ha sido profunda y ha tenido un alcance enorme. Si no fuera por el krautrock, el hip-hop, el techno, el electropop, el ambient y el post-rock tal vez no se hubieran

desarrollado. En los años setenta, sin embargo, el krautrock era considerado marginal, cuando no directamente ignorado. Todavía pesaba la germanofobia, aunque adoptaba ahora la forma de una broma condescendiente y no ya la de la hostilidad abierta. Para muchos oídos, el krautrock sonaba como la música desafortunada de un país incorregiblemente prusiano como para relajarse, y cuyos intentos por dominar la lengua inglesa y la métrica del rock anglosajón resultaban risibles. Como todas las bandas que tocaban exclusivamente sintetizadores, Kraftwerk fue en su momento una atracción por su novedad, el tipo de curiosidad que se mostraba en programas de televisión sobre ciencia y tecnología. ¿Can? ¿Faust? ¿Popol Vuh? ¿Esos quiénes eran? Los nombres mismos solo le hubieran sonado conocidos a oyentes noctámbulos del show de John Peel o a lectores particularmente asiduos de la *New Musical Express* (NME).

El nacimiento del krautrock como fenómeno, como punto de referencia, prácticamente coincide con el momento de su desaparición. Desde sus primeros cultores punk como Pete Shelley y John Lydon, hasta aficionados más recientes como The Horrors, es una música que ha tenido un revival tras otro, en olas sucesivas. Se lo valora y se vuelve a él mucho más que al rock progresivo. En su momento, fue considerado por muchos como la forma del rock por lejos más avanzada estructuralmente, el intento de elevar el rock al status de la música clásica. Y sin embargo, las “catedrales sónicas” erigidas por bandas como Yes, Emerson, Lake & Palmer y Génesis en álbumes dobles y triples —con todas sus excursiones topográficas y fantasías pseudomedievales— son extravagancias relativamente obvias para nuestro tiempo en comparación con álbumes como *Tago Mago* de Can, *Trans-Europe Express* de Kraftwerk o el primero de Neu!.

El krautrock se volvió moneda corriente en la crítica musical contemporánea, pero es un término un poco vago y también algo disputado. Para los fines de este libro, pienso en algo un poco más específico que esa idea nebulosa de rockeros alemanes de pelo largo de los setenta tocando un rock prolongado y rígidamente rítmico con el agregado de algunas perillas de sintetizador teutónicas. Pienso en un grupo selecto de artistas que actuaron de forma simultánea aunque distantes entre sí, en ciudades tan alejadas como Berlín, Hamburgo, Múnich, Colonia y Düsseldorf, que buscaron reinventar la música, crear un nuevo legado sonoro que se co-

nectaba con tradiciones alemanas más antiguas; que se negaron a replicar las formas del blues y el rock que eran dominantes en esa era y que, al hacerlo, crearon nuevos patrones que años después han sido tomados como referencia una y otra vez.

El krautrock cuenta también con sus arqueólogos obsesivos, buscadores de rarezas y sabuesos del vinilo dispuestos a pagar cientos de libras, dólares o euros para conseguir versiones originales de LP en tiendas virtuales o a través de astutos vendedores. Páginas web especializadas desentieran nuevos descubrimientos, bandas oscuras que pasaron desapercibidas en su momento y desaparecieron después de un único álbum pero que ahora son valoradas como tesoros. Estas páginas y el trabajo curatorial que realizan son una fuente invaluable, pero la intención de este libro no es proveer un directorio exhaustivo del krautrock en el que se asigne una entrada de igual jerarquía a todos los artistas que se ubican dentro del área del género en su sentido amplio. Si bien los nuevos descubrimientos son siempre bienvenidos y a menudo gratificantes, artistas y álbumes muchas veces caen en la oscuridad por alguna razón. Hubo actores principales y secundarios, y he tratado de darles la importancia que les corresponde a cada uno y de explicar la historia más amplia de la que surgieron y la cultura más amplia a la que contribuyeron, en lugar de abordarlos como objetos distantes rodeados de oscuridad y esoterismo. A la inversa, están también aquellos que querrían saber más sobre el krautrock, pero conocen apenas los discos más exitosos de Kraftwerk. Así como también hay otros cuyo conocimiento de lo que el término representa resulta menos que rudimentario, como aquel DJ radial que, cuando un entrevistado mencionó el krautrock, preguntó: “¿Te refieres a algo como Rammstein?”.

Después están aquellos que objetan el propio término “krautrock”, por considerarlo demasiado amplio y ofensivo. “Los alemanes tienen todo el derecho de criticar el uso del término ‘krautrock’”, afirma Colin Newman, el integrante de Wire, y resulta difícil no estar de acuerdo. Sería una cosa si el término hubiera sido acuñado por los alemanes mismos, o si se lo hubieran apropiado como los afroamericanos se apropiaron de la palabra “*nigger*”, o los gays de la palabra “*queer*”. Pero no lo hicieron. Nadie sabe con certeza quién inventó el término. Suele apuntarse al veterano Ian MacDonald de la *NME*, pero cuando hablé con Richard Williams, que

trabajó en *Melody Maker* en los setenta, se preguntó con culpa si podría haber sido él el responsable. “¡Tengo la extraña sensación de que fui yo!”, me dijo entre risas. “No lo sé. Si fui yo, fue algo involuntario, y jamás hubiera usado el término más de una vez.”

Haya sido o no Williams quien acuñó el término, la clave está en la palabra “involuntario”. Parece haber sido un producto del entusiasmo, pero uno desafortunado. Imagínense lo ofensivo que sería si un periodista, en un arranque de excitación imposible de reconstruir frente a la llegada de Jimi Hendrix, se hubiera referido a su música como “spade-rock”.¹

John Weinzierl de Amon Düül siempre despreció el término. Describe a quien sea que lo haya acuñado como un “criminal” y coloca a Julian Cope en la “lista negra” por haberlo usado en el título de su libro *Krautrocksamplers*. No se deja convencer cuando le aseguro que fue con buena intención. “¡No lo fue!”, protesta. “La definición de krautrock siempre fue ‘músicos alemanes queriendo sonar como músicos norteamericanos o ingleses’. Eso es el krautrock para mí. Por eso siempre les recomendé a Scorpions como un ejemplo. Y no creo que les guste.”

Achim Reichel, en las notas de la cubierta para el álbum de Harmonia, *Musik von Harmonia*, expresa un desdén similar. “A menudo, la gente ha creído erróneamente que *Musik von Harmonia* pertenece a la categoría del así llamado ‘krautrock’. Críticos y periodistas poco cuidadosos han intentado ocultar su falta de conocimientos y pericia imponiendo esta espantosa etiqueta incluso a aquellos pocos artistas que no se comportaban como esos osos danzantes intoxicados.”

Ningún músico alemán de esa generación acepta el término “krautrock”, o el uso que hacen de este los escritores ingleses. Al momento de acercarme a cualquiera de ellos para entrevistarlos tuve que usar eufemismos como “música experimental alemana de los años sesenta y setenta”. Y es justo. Ninguna de las bandas krautrock es realmente krautrock. En el improbable caso de que alguno de ellos asintiera y dijera sobre sí mismos: “Sí, krautrock. En resumidas cuentas, eso es lo que éramos”, se perdería algo del respeto que les tenemos. ¿Cómo puede ser krautrock una

1. En inglés, *spade* es un término despectivo para las personas de color negro. [N. del T.]

banda como Kraftwerk, que fue tan implacable a la hora de despojar su sonido de guitarras y su apariencia de la imagen del típico rockero de pelo largo? A Jaki Liebezeit de Can lo deja igualmente perplejo el hecho de que el término pueda aplicarse a su banda Can, que eran... bueno, Can. Faust compuso un tema con el título "Krautrock" para su álbum *Faust IV*, pero con un profundo sarcasmo contra esa etiqueta inglesa importada, que les parecía insultante y perjudicial. Conrad Schnitzler, que detestaba la cultura hippie, también usó el título "Krautrock" para una pieza suya, como diciendo: "Escuchen. Claramente, no es eso".

¿Cómo podría una misma palabra encerrar las piezas de música ambient sideral y extrema de Ash Ra Tempel y los pesados collages industriales de Faust? ¿La fingida placidez burguesa de Kraftwerk y la agitación enfurecida y caótica de Amon Düül? ¿Las alturas eclesiásticas de Popol Vuh y las profundidades sacrílegas de Can? ¿El sonido extremo, sofocante y maximalista de Kluster y la belleza despojada del ambient horticultural de Cluster?

Es necesario entonces ensayar una defensa de esta palabra, que ha consternado a tantos en su momento. Me viene a la cabeza el caso de Roger Armstrong, vilipendiado por haber ayudado a instalar la etiqueta "world music" a mediados de los ochenta. Para él era "simplemente un estante en la disquería", una herramienta de marketing funcional que permitía dirigir a los clientes a músicas remotas de Sudamérica, África y Asia que hasta ese momento habían estado dispersas en las bateas ordenadas alfabéticamente de las grandes tiendas, si es que las tenían en stock. El término "krautrock" cumple una función pragmática similar. Algunos de los músicos de los sesenta y setenta aceptan filosóficamente el hecho de que la popularización del término a manos de Julian Cope y otros aumentó el interés retrospectivo por sus propias obras. Otros señalan con una risa filosófica que la palabra "*Kraut*" significa "hierba" en alemán. Como categoría espuria, "rock de hierba" no estaría tan mal después de todo. Por otro lado, con los años, la palabra "krautrock" ha perdido también esa connotación peyorativa accidental que supo tener. Es como si el paso del tiempo la hubiera pulido semánticamente. Hoy la usa sin reparos una generación a la que se le ocurriría tan poco referirse a los alemanes como

"*Krauts*", como llamarlos "*Jerry*", "*Fritz*" o "*the Boche*".² Sencillamente, hay un atractivo áspero en la manera en que queda escrita sobre la página, o en que sale de la boca al pronunciarla. Y resulta sin duda preferible a otras opciones que nunca funcionaron, como "*Teutonic Railroad Rock'n'Roll*" [rock and roll teutónico ferroviario].

Extrañamente, sin embargo, cuando se invoca la palabra "krautrock" se la emplea o para referirse a algo demasiado amplio o bien a algo demasiado estrecho. Hay muchos que suscriben a algo similar a la definición de Weinzierl, alemanes que tocan rock. En ese caso, debería incluirse también a Scorpions, o a Jane y Ton Steine Scherben. Pero no se los incluye. Poca gente hoy en día —me atrevería a afirmar— considera a Michael Schenker cuando piensa en el krautrock. A la inversa, cuando algunos grupos invocan la palabra, muchas veces están pensando en poco más que el ritmo *motorik*, el beat de Dinger que se puede deslizar para impresionar a los críticos, a uno mismo, o a los fans más avisados.

"No estaba al tanto del krautrock antes del comienzo de los ochenta. Recién después de que se le pusiera el nombre y se popularizara me volví un fan", cuenta el baterista de Sonic Youth, Steve Shelley. "Como amamos tanto la música, el término nunca tuvo ninguna connotación negativa para nosotros. Hoy en día, cuando escucho el término pienso que se lo usa para describir la música del estilo de Neu!, o que toma los ritmos de Klaus Dinger, pero tal vez es solo una impresión mía."

Cualquiera de las bandas agrupadas bajo el término "krautrock" podría eludirlo con buenos argumentos. Hay, sin embargo, intersecciones. Hubo valores y propiedades comunes al krautrock; el krautrock fue un fenómeno cultural e histórico, más que una forma de tocar. Incluso, podría decirse que, de cara al desdén involuntario y torpe que acarreaba, la palabra "krautrock" se ha vuelto en retrospectiva una insignia honorífica. Es una música que sobrevivió a pesar de la burla y la indiferencia que sufrió en su propio tiempo. Y la palabra lleva hoy las marcas de esa displicencia.

2. Al igual que el despectivo *Kraut*, todos los otros términos fueron usados para referirse a los alemanes, sobre todo a partir de la Primera Guerra Mundial: *Fritz* significa específicamente un soldado alemán; *Jerry* era casi exclusivamente británico, mientras que *Boche* fue tomado del francés. [N. del T.]

De esta manera, a riesgo de ofender y de meter en una misma bolsa a grupos que no merecen estar apiñados bajo un sustantivo compuesto de dudoso origen, voy a hacer uso del término repetidas veces, y espero que se entienda la amplitud de sentido que intento darle. Porque el krautrock, a pesar de sus elementos disonantes, 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 y las colinas. El krautrock es oscilante. Tomó elementos de una gama de estilos –música contemporánea, *musique concrète*, jazz, rock, blues, psicodelia, funk, electrónica–, y los combinó con elementos propios originales y forjados a mano. La lista de géneros que descienden del krautrock es igualmente extensa: ambient, hip-hop, post-rock, electropop, rock psicodélico, trance, rave, postpunk y otros aún por nacer. En su magistral compendio *The German Genius: Europe's Third Renaissance, the Second Scientific Revolution and the Twentieth Century* [El genio alemán: El tercer renacimiento europeo, la segunda revolución científica y el siglo XX], Peter Watson hace una suerte de homenaje al krautrock, que –considerando el índice de materias– en realidad no lo es tanto. Le dedica unas líneas indiferentes a Stockhausen (“Famoso pionero de la música electrónica [...], se convirtió en un fenómeno de culto en los años setenta, en particular entre ciertos músicos de rock”), pero a esos “ciertos músicos de rock” no les dedica en cambio ni una sola palabra. Esta omisión en el universo elevado de la historia de las ideas solo reafirma la sensación de que los protagonistas del krautrock fueron –para tomar prestada una frase de Percy Bysshe Shelley– “legisladores no reconocidos” de nuestra era. A pesar de todos los homenajes, todavía es pasado por alto o entendido solamente de manera confusa. Más razones para contar la historia del krautrock. No solo las maneras en que ayudó a dar forma la música moderna, sino cómo fue que nació del trauma y las turbulencias de la historia de posguerra que marcaron el resurgimiento de una nación.

De niño, mi relación con Alemania y los alemanes fue bastante convencional. Como tantos otros a fines de los sesenta y comienzo de los setenta, me crié con películas sobre la Segunda Guerra Mundial y cómics como *Warlord*. Mientras los estudiantes se alzaban en las universidades de toda Alemania Occidental, y Can estaba montando su sala de ensayo y preparándose para tocar rock como si fuera el primer grupo en hacerlo, yo seguramente estaba en una pequeña habitación de un pueblo en las afueras de Leeds garabateando con un lápiz gastado Spitfires británicos que acibillaban a los aviones invasores de la Luftwaffe hasta convertirlos en columnas de humo que caían en espiral hacia el Canal de la Mancha mientras sus pilotos gritaban "*Hilfe!*" [¡Auxilio!] en el tono alto e inquieto que la televisión me había hecho creer que era común a todos los soldados alemanes en apuros.

Crecer en esa época era ser bombardeado por la cultura popular cotidiana con estereotipos, servidos como si fueran igual de inofensivos que el puré de papas en el almuerzo. Los derrotados y risibles "*Krauts*" eran un blanco predilecto. Llegué a conocer a un alemán: un paracaidista capturado que había sido enviado a trabajar a una de las granjas de la localidad y que una vez terminada la guerra se instaló en el pueblo y se convirtió en uno de sus pocos personajes. No hablaba nunca de Hitler o de los nazis, solo se quejaba de que le habían negado su pensión de combatiente; su expediente se había perdido en la transición de posguerra. Pero era demasiado afable para ser un alemán "de verdad". Los alemanes de verdad soltaban "*Achtung!*" [¡Atención!] a intervalos regulares, o hablaban de modo cortado, como tantas series de la televisión inglesa de la época caracterizaban a cualquier personaje de origen alemán.

Al mismo tiempo, sin embargo, iba madurando en mí una fascinación por Alemania Occidental. Puede que haya comenzado con el fútbol, que fue mi primera pasión de juventud. Michael Rother de Neu! ha sugerido que una de las inspiraciones para el beat regular y funcional que se conocería como *motorik* surgió de la experiencia de haber jugado al fútbol con los integrantes de Kraftwerk (quienes, a pesar de su imagen remilgada y anti-masculina, eran de hecho unos muchachos bastante atléticos y deportistas).

Cuando estaba en la escuela, poder mirar por la noche los partidos de la Copa de Europa era un regalo muy especial. La transmisión satelital

había sido introducida hacía algunos años, pero todavía había algo granulado, como un resplandor borroso alrededor de los jugadores en esas imágenes que llegaban a nuestros televisores blanco y negro desde el continente. Los aficionados británicos se complacían en la idea –ya bastante desacreditada– de que nuestros equipos eran los mejores del mundo, pero ver a equipos como el Ajax o el Bayern de Múnich ganar la Copa de Europa en años consecutivos fue un correctivo y un recordatorio de que existían fuerzas superiores en el exterior. La maravillosa sensación de distancia entre lo que sucedía en la pantalla y el equipo de televisión de la sala era realzada por el hecho de que por entonces los comentaristas sonaban como si hubieran estado hablando a través de una línea telefónica transcontinental especial.

Pero la mayor diferencia de todas era cómo sonaba la afición. En el Reino Unido era un rugir tosco, puntuado por aplausos, con cánticos basados en canciones pop, y con ese dejo de canallada que nadie querría escuchar acercándose si se encontrara solo en una estación de tren. No me impidió amar el deporte, pero parecía decir algo sobre la masculinidad inglesa, sobre los lazos, la frustración y la violencia. Ahora bien, si mirabas un partido del Bayern –tres veces campeones de la Copa de Europa entre 1974 y 1976–, o de la selección de Alemania Occidental –campeones de Europa en 1972 y del mundo en 1974–, el ruido era completamente diferente. Era un mar de bocinazos, una pared de cláxones, un zumbido incesante que aminoraba por momentos, antes de intensificarse cada vez que el partido se ponía excitante. Era un recordatorio constante de que eso que uno estaba mirando era fútbol extranjero, que francamente era una experiencia de un nivel superior.

Estoy convencido de que fue el amor por esos zumbidos y el asociarlos a Europa lo que estableció una conexión en mi mente entre el continente, la música alternativa y el ruido –así como la idea de una cierta superioridad. Me gustaría poder decir que fue la lectura precoz y el estudio de las novelas de Günter Grass, pero eso vino un poco después. Los bocinazos de los aficionados del fútbol alemán habían allanado un camino neutral en mi mente. En retrospectiva, pienso que era un camino que atravesaba la deprimente grosería de la Inglaterra de los setenta. Y fue el camino por el que más tarde me llegó Stockhausen, de quien recuerdo haber grabado un

documental de la televisión en un casete mono que escuché una y otra vez. Conseguía sus discos en la Biblioteca de Leeds, y me los llevaba prestados de a tres o cuatro para grabarlos en casetes vírgenes de noventa minutos cuyas tapas decoraba con collages abstractos de recortes de revistas viejas parecidos a los de Kurt Schwitters. Fue también de esa Biblioteca de donde saqué mi primer álbum de krautrock, una edición en vinilo maltrecha cuyas rayaduras aprendí a amar junto a toda la música del álbum después de grabarlo en un casete.

Un poco antes de eso, había asistido a clases de alemán inicial como materia optativa en el colegio secundario. Para impartir los rudimentos del lenguaje nos asignaron unos manuales estándar en los que seguíamos las aventuras de Herr Körner, un periodista de mediana edad que vivía en Westfalia y que pasaba las horas inclinado sobre su *Schreibmaschine* [máquina de escribir] o conversando con su casera, una viuda bastante atractiva llamada Frau Schütze. Ignoro cómo es que las autoridades educativas pensaron que estos personajes eran los más adecuados para inculcar en los estudiantes secundarios británicos las delicias de la lengua alemana, pero en lo que a mí respecta, la vida en apariencia idílica de Herr Körner, en su estudio amueblado elegantemente y con la viuda Schütze atendiendo a sus necesidades domésticas, me atrapó. Decidí que yo también me convertiría en un escritor.

Leía la *NME* con pasión, pero por entonces ya sabía que aun en su momento de apogeo —cuando estaba dominada por escritores como Paul Morley, Danny Baker, Ian Penman, Charles Shaar Murray, Andy Gill y Nick Kent— no era siempre confiable en lo relativo a la música más extrema. Recuerdo un recuento alfabético del postpunk en el que desdeñaban escuetamente a This Heat como una banda que “amontonaba sonidos para crear ruido” (¿o era “amontonaba ruidos para crear sonidos”?). Como sea, lo decían como si fuese algo malo. Y yo, que había ahorrado para comprarme su álbum debut, sabía que eran algo muy bueno.

Comencé entonces a comprar discos a través de la distribuidora Recommended Records, cuyos canales calaban más profundo que los de la *NME*, demasiado recargada con The Jam y Elvis Costello para mis necesidades. Recommended Records expandió mi conciencia sobre el rock europeo en general: el grupo disidente checoslovaco Plastic People

of the Universe, la banda italiana Stormy Six, la sueca Samla Mammas Manna, ZNR y Albert Marcoeur de Francia, Aqsak Maboul de Bélgica y todo el eje de artistas vinculados al colectivo Rock in Opposition. Detrás de Recommended Records estaba Chris Cutler, que continúa con lo que ahora es el sello y la distribuidora reR. Cutler no tuvo tiempo para el punk y el postpunk. Recommended Records era para él una empresa solitaria e idiosincrásica, que entroncaba con sus días como baterista de la banda avant-prog Henry Cow. Una sola banda de krautrock se intersectaba con sus gustos: Faust. En 1980 Recommended Records reeditó sus dos primeros discos, el debut homónimo y el subsiguiente *So Far*. Cuando leí su descripción del grupo en el boletín supe que tenía que comprarlos. Prolongué mi carrera como el repartidor de periódicos más veterano de Yorkshire hasta poder ahorrar el dinero para comprar los lanzamientos —una edición limitada de seiscientas copias (la mía sería la 58)— y envié mi cheque. Por una cantidad de complicaciones vinculadas al suministro, los lanzamientos se retrasaron unos cuantos meses, pero hubo actualizaciones por correo en las que nos aseguraban que estos álbumes epocales —uno de los cuales estaría impreso en vinilo transparente— estaban en camino.

23

Como no había YouTube ni Spotify, empecé a soñar con estos álbumes, cuyas copias originales han ido cambiando de manos entre coleccionistas por cientos de libras desde que fueron editados en 1971 y 1972. En todos los años que me la había pasado escuchando a John Peel, coleccionando música y leyendo ávidamente sobre música, no había escuchado ni leído una sola mención de Faust. Tampoco mis amigos (me extenderé sobre ellos más adelante). Por momentos llegué a pensar que había sido víctima de una enorme farsa. Pero la credibilidad de Recommended Records hacía improbable que todos sus lanzamientos y catálogos hubieran sido la elaborada fachada de una estafa para despojar a un repartidor de periódicos entrado en años de tres semanas de su sueldo.

Soñaba con estos álbumes. Soñaba con estos hippies anónimos archirradicales que, al igual que los Residents se oponían sistemáticamente al culto de la personalidad del rock, sublimando todo su ego y energías en un ruido de rock beatnik, un ruido estremecedor de Hindenburgs inflados de sonidos electrónicos capaces de destruir la humanidad, de una música que alternaría entre una fealdad desafiante y una belleza magnífica,

accionada por las máquinas de la Alemania Occidental y elevada por los grandes movimientos del arte moderno europeo que siguieron al futurismo. Un prologado choque eléctrico de ruido que abarcaría todo lo bello y trágico del siglo XX.

Finalmente, los álbumes llegaron. Por supuesto que no había chances de que estuvieran a la altura de la hipérbole febril de mi imaginación. Y sin embargo, lo estuvieron. ¡Y cómo lo estuvieron! Fue como si mis ridículas expectativas hubieran realzado de alguna forma los álbumes mismos, como si coincidieran con aquellas visiones que yo me hacía, en vez de frustrarlas. Estos eran, y durante muchos años seguirían siendo para mí, los mejores discos. Antes de escucharlos había estado atracándome con Frank Zappa/Mothers of Invention, y de repente álbumes como *Uncle Meat* y *Burnt Weeny Sandwich* sonaban como ejercicios estériles y deshonestos de virtuosismo instrumental. Les faltaba la explosión gigante, eléctrica y emocional de Faust.

24

Hubiera sido una crueldad de mi parte no compartir estos discos. Las únicas otras reacciones con las que podía contar eran las de mi familia inmediata, de mi padre en particular. Cuando oyó retumbar desde mi cuarto los golpes sordos y monótonos de bombo de "It's a Rainy Day, Sunshine Girl", de *So Far*, subió corriendo las escaleras con la llave de tubo y fue directo al equipo de calefacción creyendo que se había averiado. Necesitaba hacer un testeo entre mis pares. Aproveché entonces una exposición que tenía que preparar para el curso de Estudios Generales del bachillerato para hacer escuchar estos álbumes a mis compañeros de curso. Lo que obtuve fue una lección dura y de por vida sobre esa resistencia de risotadas e intolerancia que parece ser el destino de la música de vanguardia, y sobre el terco conservadurismo típico de la mayoría de los aficionados a la música que se consideran de avanzada por escuchar a David Bowie, R.E.M. y cosas por el estilo.

Empecé por el primer lado del álbum debut de Faust, con "Why Don't You Eat Carrots". Mi anuncio del título fue suficiente para disparar una ola de risas entre los alumnos reunidos, y me dio el primer indicio de que no estaban dispuestos a tomar en serio mis esfuerzos didácticos. Para confirmarlo, bastaron unos pocos minutos del tema, que 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. Algunos de mis compañeros estaban sentados bastante cerca del tocadiscos y les pareció una buena idea introducir ellos mismos un elemento dadaísta de azar zapateando con fuerza en ciertos momentos clave, lo cual hizo saltar la púa del tocadiscos. En ese momento me di por vencido.

Una parte de mí era consciente ya entonces de que estaba haciendo un poco el ridículo. Pero la cosa no terminó allí. Cuando cesaron las risas, le dieron lugar a un enojo cada vez mayor de mis amigos contra eso a lo que habían sido expuestos. Les fastidiaba que una música semejante existiera y que alguien como yo la escuchase y encontrara algo especial en lo que a ellos les parecía solamente una serie aleatoria de ruidos extraños. Y estos eran chicos del colegio secundario, en una edad en la que estaban empezando a medir su autoestima en base a sus colecciones de discos. En 1980, para muchos, esto todavía significaba Led Zeppelin, Deep Purple, Genesis y Pink Floyd. Adquirir una apreciación avanzada de estas bandas era un rito de pasaje a los años del bachillerato y a la madurez. Había otra ala que encontraba una suficiencia similar en ostentar su comprensión de David Bowie y sus acólitos. Y de repente tenían ahora que incluir a algo llamado "Faust" en la ecuación. Al final de la clase, el profesor de música comentó fríamente que lo sorprendió el grado de hostilidad que había generado el disco que yo había elegido. Tres años antes, me había reído con el resto del curso cuando él intentó valientemente aunque en vano presentarnos una música nueva poniendo "Help, I'm a Rock" de Frank Zappa.

Después de clase tuve un altercado con un amigo que consideraba a Gary Numan como la última palabra en expresiones musicales extremas y que estaba indignado en parte porque sospechaba que había algo en ese álbum de Faust que él todavía no llegaba a comprender. Ni él mismo se creía del todo su queja de que se trataba de algún tipo fraude. Ahora me sentía mejor. Este era el tipo de enojo que los futuristas habían provocado deliberadamente en sus veladas teatrales, que solían terminar con el público generando disturbios. En algún punto de la discusión, su cara roja de rabia y la mía desprendiendo saliva de tan excitado, me di cuenta, en un espasmo de tranquila superioridad, que yo tenía razón. Y algún día...

Los años que siguieron trajeron muchas aventuras de krautrock, y me encontré volviendo una y otra vez a esta música que volvía ella misma una y otra vez a la vanguardia de lo relevante. En sucesivas olas y con cada nueva época, parecían ser cada vez más los que empezaban a entenderla. Mi amigo de la adultez Neil Jones me facilitó casetes de Neu!, Harmonia y el Kraftwerk de la primera época en años en los que estas grabaciones no estaban disponibles para el gran público. Kraftwerk tocó en la Brixton Academy en 1991, con el bis de "Robots" que me convenció de que —contrariamente a lo que yo sostenía en ocasiones— el humor y lo sublime no eran tan incompatibles en la música y que podían combinarse. Estuvieron los conciertos de los integrantes de Can, que se presentaron en el Barbican Centre como Can-Solo-Projects, donde Irmin Schmidt dio muestras de sus vastas reservas de virtuosismo poniéndose a trabajar en las entrañas de un piano de concierto. Tuve la experiencia musical más cercana al terror puro cuando escuché por primera vez Popol Vuh. Estuvieron el beatífico Hans-Joachim Rodelius en vivo, y Michael Rother con su guitarra pacífica y oceánica que cautivó a toda una sala de discípulos. Hubo un concierto de Faust en el que subieron mezcladoras de cemento al escenario, y otro en el que —en una extraña repetición del enojo que generaron entre mis compañeros de secundario cuando puse su disco en aquella ocasión— un miembro del público fue apuñalado en una discusión. Como Ralf Hütter, que me llamó por teléfono cuando me disponía a tomar un baño para clarificar una observación que había hecho sobre la *musique concrète*, la música misma me siguió llamando. El krautrock está en todas partes y a cada instante. Una y otra vez le llegó su momento en forma póstuma, y le seguirá llegando. Seguirá sorprendiéndonos y revelándose en sus muchas facetas de luz y oscuridad.

P R Ó L O G O

Los músicos suelen ser renuentes a suscribir las explicaciones culturales más amplias que los periodistas y escritores imponemos a sus obras. No se sienten cómodos con la idea de que aquello que hacen pueda estar gobernado en alguna medida por factores externos, en vez de obedecer pura y exclusivamente a su propia creatividad innata. Sin embargo, casi todos los protagonistas admiten sin reservas que durante los años sesenta y comienzos de los setenta, la música alemana atravesó —junto con las artes, el cine y la literatura— un proceso de renacimiento que estaba conectado con las secuelas de la Segunda Guerra Mundial. Como lo expresa el titánico saxofonista de free jazz Peter Brötzmann: “Lo que pasó en Alemania fue una especie de trauma para nuestra generación. Como alemán, vuelvo sobre mi propia historia. Por supuesto que no somos los culpables de lo que sucedió durante la guerra, pero hay un destino alemán muy especial, hay una enorme vergüenza y un trauma muy terrible. Y tal vez sea por eso que la manera alemana de tocar este tipo de música siempre suena un poco diferente, al menos en comparación con otros lugares de Europa. Siempre se parece más a un grito. Es más brutal, más agresiva. En nuestros comienzos pensamos: ‘Okey, suficiente Art Blakey, suficiente Horace Silver.

Basta de forma, de notación y de compases, y de todo lo que implican. No necesitamos nada de eso”.

El padre de Brötzmann había servido en el ejército alemán y fue capturado por los rusos, pero no habló nunca después de la guerra sobre sus experiencias, y se negó hasta poco antes de morir a reconocer el “grito” de la música de su hijo. Ese silencio terrible que va más allá de la incomodidad, y el grito que surge de él son uno de los dolores vitales que están en el nacimiento del krautrock.

Lo cual no significa que el krautrock haya sido siempre un grito. Sus tonalidades varían y van de lo caótico y brutal a lo sereno y pastoral. Fue post-rock antes de que el rock estuviera agotado, pero también fue post-jazz. Para músicos como Jaki Liebezeit, incluso el movimiento free jazz tenía sus limitaciones. Y aunque fuera extremo y modernista, seguía siendo jazz, una voz importada a través del Atlántico. No satisfacía su necesidad de empezar de nuevo, completamente de nuevo, de empezar de cero. Ese fue el impulso común que empujó a Can, Faust, Neu!, Cluster y el resto.

El krautrock tuvo sus paradojas. Despreciaba la cultura pop alemana dominante del Schlager, con sus canciones banales para beber hasta olvidar, plagadas de nostalgia pero en las que los horrores del Tercer Reich habían sido borradas convenientemente como en un retoque fotográfico. Al mismo tiempo, sin embargo, quería crear algo que fuera de origen alemán y que no fuera deudor de las tradiciones angloamericanas de la música beat o del jazz. Estas se habían vuelto muy fuertes en Alemania Occidental luego del Plan Marshall, gracias a las numerosas tropas británicas y estadounidenses que permanecían estacionadas en el país, y a la potencia y el atractivo sin igual de los Beatles, los Who, Dylan y Hendrix. Estas bandas era objeto de adoración y también la mayoría de los músicos del krautrock empezaron imitándolas, mientras se hacían un nombre en clubes y salas de conciertos de Hamburgo, Düsseldorf o Colonia. Sin embargo, el descontento generalizado con las desventuras imperialistas de los Estados Unidos en Vietnam, que generó una nueva ola de protestas estudiantiles a fines de los sesenta, llevaron a muchos a replantearse el significado de lo que se asemejaba a una fuerza de ocupación cultural angloamericana. Lo que había sido el soundtrack de la rebelión juvenil era ahora algo contra lo que había que rebelarse.

“Creo que esa ambivalencia comenzó en 1968”, comenta el cineasta y documentalista de música Stefan Morawietz. “Fue la primera vez que se empezó a criticar cualquier cosa norteamericana. Antes de eso, todo lo norteamericano era brillante: el Plan Marshall, los paquetes de comida, pero también los mejores coches y cigarrillos, la música más cool. Eran los héroes de la nueva era. Lo nuestro era todo viejo, cosas del pasado. Solo la gente mayor quería eso. La mayoría de los discos de rock and roll no estaban disponibles aquí, ni tampoco se escuchaban en la radio. 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. Hasta 1963, lo único que se escuchaba en este país era Schlager alemán. No se escuchaba ninguna otra cosa. Ni siquiera Frank Sinatra. Al menos no en los pubs alemanes o en las ferias y ese tipo de eventos; sí, tal vez, en los clubes militares estadounidenses o británicos. Así que los Beatles fueron una revelación, el comienzo de una nueva era. El Schlager representaba un mundo ideal, no tenía nada que ver con el mundo real, y la gente joven ya no quería saber nada con eso.”

29

Los Beatles fueron tan adorados que inspiraron toda una serie de imitadores flagrantes, como los Rattles (que no deben confundirse con los Rutles), formados en Hamburgo, donde los *fab four* habían estado germinando inadvertidos a comienzos de los sesenta. Eventualmente, a su líder Achim Reichel lo vencería una cierta vergüenza por quedar encorsetado como *Doppelgänger* melenudo, y en los setenta se hizo solista y lanzó una serie de álbumes como Achim Reichel & Machines, cuyas guitarras, empapadas de eco y muteadas, lo ponen en una órbita *kosmische* similar a la de bandas como Ash Ra Tempel. (En un giro ulterior perverso, volvería nuevamente al mainstream como artista y curador de canciones folk.) La necesidad de Reichel 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 los pueblos y las ciudades a lo largo de toda Alemania Occidental.

Irmin Schmidt, cofundador de Can, era un poco mayor que la mayoría de los representantes de la generación del krautrock. Era mayor que

Ringo Starr incluso. “Es una de las razones por las que nuestra música es duradera. Porque éramos mayores, no éramos adolescentes. Teníamos la conciencia de esta experiencia. Eso hizo una diferencia. He hablado mucho sobre eso. Jaki [Liebezeit] se refiere muy pocas veces a esa época. Yo me peleaba con mi padre cuando tenía quince o dieciséis años. Aun así, creo que había una diferencia en el grado de conciencia con el que encarábamos la música.” Schmidt no llegó a la música por el camino beat. Era un compositor y director muy dotado que podría haberse establecido cómodamente en los escalafones altos de la *Hochmusik* [música elevada]. Pero al haber estudiado con Stockhausen y estando abierto desde temprano a expresiones como las del movimiento artístico Fluxus en los años cincuenta y sesenta, compartía la necesidad de volver a un punto cero, a un nuevo comienzo. A pesar de la prosperidad restaurada de la Alemania del “milagro económico” de posguerra, lo perseguía una sensación de ruina, de aquello que había quedado sin reconstruir.

“Hasta fines de los años sesenta todo venía de afuera. Todo era imitación, sobre todo de cosas inglesas. Pero era algo normal, especialmente después de la devastación que había sufrido la cultura alemana. No eran solo los pueblos los que estaban en ruinas. La cultura estaba en ruinas. Las mentes estaban en ruinas. Todo estaba en un estado ruinoso.”

Una nueva paradoja. Para poder inventar algo nuevo, Schmidt y sus pares tendrían que rechazar la cultura angloamericana dominante al mismo tiempo que se basaban en ella.

“Era bastante natural que tomáramos cosas de afuera, porque era donde seguían sucediendo cosas. Stockhausen tuvo que estudiar en París porque en Alemania no había nada. A fines de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, cuando tenía doce años, vi cientos de *westerns*. Y me abrieron otro mundo. Yo vivía en Dortmund, en un pueblo muy bombardeado y completamente en ruinas. El cine representaba algo que estaba afuera de todo eso. Fue algo bastante normal entonces que para reconstruir la cultura alemanauviésemos primero que salir fuera de ella.”

Schmidt viajó a los Estados Unidos y absorbió a Velvet Underground, Terry Riley y los minimalistas. Para otros, el puntapié inicial fue la nueva explosión de psicodelia technicolor de Pink Floyd. La banda tocó en el Festival de la Canción de Essen, en lo que sería una experiencia iniciática

para muchos futuros músicos. En el mismo festival tocaron también los Mothers of Invention de Frank Zappa, cuya mezcla de arreglos altamente disciplinados y dura crítica contracultural antinorteamericana tuvo una amplia repercusión. En poco tiempo parecía haberse expandido un ánimo de desafección e incluso humillación entre los jóvenes músicos alemanes frente a la perspectiva de permanecer atrapados en el rol de músicos de covers en bandas de covers en una nación de covers. Esto a su vez confluyó con una insatisfacción generalizada entre los jóvenes con el lugar que se esperaba que adoptaran dentro de la sociedad en su conjunto.

Los principales protagonistas del krautrock variaban desde aquellos formados en los estándares de la música clásica hasta músicos autodidactas que habían comenzado con un fuerte sentido estético pero cuyas habilidades no iban mucho más allá de golpear pedazos de metal. Algunos venían de familias muy acomodadas, mientras que otros, como Klaus Dinger, eran —en sus propias palabras— “héroes de la clase trabajadora”. Como consecuencia de las decisiones que tomaron en contra de una dirección comercial, algunos músicos de krautrock descendieron a condiciones de una pobreza miserable. Lo que los guiaba a todos, sin embargo, era el imperativo de inventar por cualquier medio, ya fuera la fusión, la modificación o la electrónica. 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. En este aspecto fueron por cierto futuristas, pero también tenían una conciencia profunda de las largas tradiciones alemanas de invención, que se remontaban a fines del siglo XVIII, al torrente de innovaciones con las que Haydn, Mozart y Beethoven saciaron los apetitos altamente educados de los nobles vieneses que los patrocinaban. En el siglo XX, estas tradiciones continuaron en las artes, con las ramas del dadaísmo en Berlín y Colonia, con músicos como Paul Hindemith y movimientos como la Bauhaus. 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. De ahí las exhibiciones sobre el “Arte degenerado”, y más tarde sobre la “Música degenerada”, y sus referencias notablemente específicas a los “cubistas, futuristas y dadaístas”, en

un discurso de 1934, como "corruptores del arte". Era difícil no ver a la vanguardia como inherentemente antinazi.

La reorganización del ritmo en el krautrock, sus nuevos colores y texturas, la relación entre instrumentos, estructuras melódicas e improvisación espontánea son todas metáforas de la necesidad de una reconstrucción de posguerra y del restablecimiento de una identidad cultural. Pero fue también algo innato. Inventar era sencillamente eso que los alemanes sabían hacer. La industria y la producción de bienes de consumo son esenciales para la economía alemana, incluso en la actualidad, ahora que economías como la del Reino Unido prácticamente han abandonado su base manufacturera en aras de una intangible "industria de servicios".

Cuando Kraftwerk se dio a sí mismo ese nombre —que es la palabra alemana para designar a una "usina eléctrica"—, lo hicieron con ironía, pero sin desdén. *Mensch* [ser humano], *Natur* [naturaleza], *Technik* [técnica]. Hombre y máquina, función y estética trabajando juntos en armonía, en tándem, como lo había postulado ya antes la Bauhaus.

32

"Es algo muy afianzado en la cultura alemana este sentido del construir algo colectivamente, de crear una nueva sociedad", observa el músico y escritor David Toop. "Alemania tuvo estas tradiciones increíblemente bien desarrolladas, el crear y el inventar cosas. Recuerdo un viaje a Essen que hice con mis padres en los años cincuenta. Fuimos a una especie de museo donde estaban todas esas invenciones de los Krupp. Hasta mi padre, que había estado en la guerra y estaba influenciado por esa experiencia, estaba maravillado. Y en la música se da algo similar. ¿Por qué no aprovechar las últimas invenciones, los últimos artefactos? Están muy presentes en su cultura."

La generación del krautrock nació en una sociedad mayormente próspera y altamente industrializada, que gracias al Plan Marshall y a sus propios esfuerzos obstinados había logrado alcanzar una estabilidad material posponiendo cualquier gran proceso de autoexaminación moral. Los alemanes occidentales no fueron los únicos que después de los horrores y privaciones de la Segunda Guerra Mundial encontraron un gran consuelo en los bienes materiales. Los productos importados de los Estados Unidos no solamente hacían que la vida fuera más divertida y confortable, sino que también constituían una nueva cultura en sí mismos. No obstante

toda su rebeldía, el rock and roll era esencialmente una celebración de esta nueva prosperidad económica, que descendía hasta alcanzar a los jóvenes, otorgándoles una autonomía y un poder adquisitivo que nunca antes habían tenido. Era una situación tan dulce que tendrían que pasar algunos años antes de que alguien además de los aguafiestas preguntara de si todos esos beneficios no eran simplemente los edulcorantes del capitalismo.

El ánimo revolucionario de fines de los sesenta no se debió a ninguna escasez de estos bienes materiales, sino a un desdén por el materialismo. Los modelos tempranos del rock and roll salidos de la cinta de montaje imitaban el mundo del consumo fácil en la simplicidad de su diseño y su movilidad motorizada. El krautrock no solo 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, por mejor remunerado que estuviese. Los krautrockers nunca estuvieron, sin embargo, en una posición que les permitiera desatar una transformación social de gran escala a lo Pol Pot. En lugar de eso, por medio de acciones y palabras puntuales, ofrecieron una crítica satírica de una sociedad penosamente saciada, apagada espiritualmente y adicta a superficialidades. Buscaron agregar algún estimulante a la dieta de 7-Up, como hicieron literalmente Timothy Leary y su séquito, como veremos, cuando se reunieron por única vez con Ash Ra Tempel para unas sesiones de grabación alimentadas con drogas.

Cuando el krautrock descendió al plano de las cosas cotidianas de este mundo, lo hizo con la distancia divertida de extraterrestres en una misión de reconocimiento antropológico. De allí que no haya versión más extraña de Faust que la que imita al consumidor moderno con voces apopléjicas y socarronas en "I've Got My Car and My TV". Y sin embargo, la relación entre el krautrock y la mercancía es más compleja que la de una simple huida del plástico de la vida moderna hacia los prados de la espiritualidad. Artistas como Pink Floyd, John Lennon y George Harrison predicaron en contra de las ataduras del mundo material desde la posición encumbrada del confort material asegurado. Por suerte, hay poco de ese tipo de cantinela hipócrita en el canon del krautrock.

Sí es cierto, sin embargo, que consideraban que lo que estaban haciendo era arte, y no meramente parte del negocio del pop comercial (hasta

Kraftwerk, pese a sus referencias constantes al mundo de los productos y procesos industriales). A pesar de las apariencias y de su éxito, lo de Kraftwerk no era una ligereza pop, que abrazara alegremente y sin pretensiones los aspectos resplandecientes de la vida moderna. Incluso cuando la banda ocupaba los charts con sus himnos supuestamente superficiales a las modelos, los equipos de radio y los maniquís, Ralf Hütter declaraba abiertamente su desdén por las expresiones efímeras que los rodeaban. La idea de Kraftwerk era más noble: invertir, a la manera de la Bauhaus, a los objetos cotidianos con las cualidades del arte; que los materiales, los objetos y las funcionalidades se elevaran, en vez de degradarse, por el contrario a la condición de meras mercancías.

En el caso de Can, ya el nombre reflejaba su interés por Andy Warhol, ejemplificado luego en la tapa de su disco *Ege Bamyasi*, que muestra la comida turca enlatada de la que toma el nombre. Aquí también la referencia a la mercancía como arte constituye un alegato, sobre todo de cara a un establishment cultural alemán que estaba obsesionado con la diferencia y los límites entre lo “elevado” y lo “bajo”. Porque para músicos con una formación clásica como Irmin Schmidt y Holger Czukay, abandonar la música clásica por el rock no fue una claudicación sino una extensión de lo que podía ser considerado como arte.

También estaba Neu! (y más tarde Harmonia), que en sus títulos, su logo y su arte de tapa imitaba el lenguaje visual de la industria publicitaria. Esta tenía su centro en Düsseldorf, precisamente. La sátira era obvia, aunque estaba muy bien ejecutada: Dinger había creado él mismo una agencia dudosa y estaba versado en los trucos oscuros del negocio. Pero Neu! también estaba genuinamente buscando atención. Sobre todo Dinger, que quería inyectarse directamente en la conciencia popular. Y al mismo tiempo, Neu! fue tan novedoso como prometía el eslogan en el envoltorio:¹ un producto de su tiempo, y de los tiempos por venir.

La electrónica fue crucial para el impulso del krautrock porque estableció nuevos cimientos, a pesar del costo y la poca practicidad de los

1. En alemán, el adjetivo *neu* significa “nuevo”, “novedoso” e incluso “moderno”. Con el signo de exclamación, evoca el tipo de eslogan que acompaña los envoltorios o avisos de productos de distinta índole promocionados como tales. [N. del T.]

sintetizadores en los sesenta y setenta. La tecnología estaba allí, como evidenciaban álbumes como *Switched on Bach* de Walter Carlos y *Who's Next* de The Who. Pero los sintetizadores eran todavía muy engorrosos y temperamentales como para depender completamente de ellos. Requerían paciencia y persistencia. Klaus Mueller, mánager de Klaus Schulze y encargado de sus equipos durante los setenta, recuerda las dificultades prácticas que planteaba la instalación del equipamiento. "En las salas de concierto teníamos el problema de que los equipos necesitaban una temperatura estable. Eso significaba que necesitábamos conectar y prender todo al menos tres horas antes del concierto. Y a veces simplemente no era posible. Me acuerdo de una vez en la sala de la Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan y la orquesta estaban ensayando en el escenario hasta las siete de la tarde, y el concierto [de Klaus Schulze] en el mismo escenario estaba anunciado para las ocho."

En la música popular, Stevie Wonder era el único que a comienzos de los setenta usaba ampliamente los sintetizadores ARP y Moog, trabajando en conjunto con los programadores Bob Margouleff y Malcolm Cecil. Completamente ciego e inmerso sin distracciones en el mundo del sonido, tuvo la voluntad y la motivación que le permitieron, sumados a sus reservas de creatividad, crear discos que son considerados hoy entre los mejores de la época, obras maestras eléctricas y melancólicas que fueron un éxito comercial y modificaron la trama del R&B. También hicieron lo suyo para socavar la idea de que los sintetizadores no poseían "alma" (*soul*) y eran inexpresivos. La generación del krautrock tuvo el mismo ímpetu. Pero a diferencia de lo que sucedió con Wonder, el mero hecho de que fueran alemanes y la inaceptable extrañeza de sus creaciones reforzó en las mentes de muchos la vieja ecuación que vincula la electrónica con la inautenticidad.

Para los krautrockers, lo inauténtico era en cambio el uso continuado e imitativo de instrumentos tradicionales, tocados en la forma tradicional del rock and roll. De allí su atracción por la electrónica, que seguía los pasos de Stockhausen pero también surgía de la necesidad de modificar y personalizar sus equipos. De hecho, los sintetizadores eran en esa época algo bastante costoso y extraño en Alemania Occidental. Por eso, salvo excepciones, los grupos de krautrock tuvieron que conformarse con

instrumentos tradicionales, acoplándoles distintos artefactos a elección: desde micrófonos de contacto hasta pedales dinámicos diseñados para crear ecos y delays, además de efectos sonoros y grabadoras de cinta abierta. Los resultados finales estaban tan procesados y filtrados que sonaban como si hubieran sido producidos con tableros de una tecnología avanzada, y no usando aparatos baratos e improvisados. Esta era una música originada en el aquí y ahora, en vez de en un lugar o un tiempo remotos.

“Producto de Alemania Occidental” es la inscripción que Kraftwerk puso en la cubierta de su álbum *The Man-Machine*, y es algo verdadero en un sentido geográfico. El paisaje físico de Alemania fue un factor determinante que dio forma al krautrock. Como sucede con los Estados Unidos, el mero espacio impacta en la música, y los viajes que se hacen a través de él afectan su sentido de la narración. Durante la investigación para este libro, hice la mayoría de mis viajes en tren. Fueron trayectos largos y bastante extraordinarios a través de un paisaje imponente y prosaico a la vez. Atravesé bosques y pequeños pueblos de cuentos de hadas, pero también pasé regularmente por enormes depósitos industriales, grandes complejos con tuberías de metal zigzagueantes que parecen instalaciones de arte al aire libre pero son vitales para la productividad y el bienestar económico de Alemania.

36

El escritor y editor de la revista *The Wire*, Chris Bohn, se ha referido a Alemania como “el único país que puede desafiar la mitología rutera de los Estados Unidos”, y ha descrito la experiencia *motorik* de Neu! como algo paradójico: viajar a través de la “extensión emocionante” de las autopistas alemanas es disfrutar en forma inmediata de una sensación de libertad y de progreso, pero a medida que continúan extendiéndose, uno no puede sustraerse también a la sensación de que no hay en verdad escapatoria, más allá de algún un espejismo utópico resplandeciente. No hay nada comparable en el Reino Unido. En cuanto uno sale a la ruta en Inglaterra se encuentra con una sosa dispersión de conjuntos urbanos, y en poco más de una hora ya llega a alguna ciudad mediana como Derby, Watford o Doncaster.

El krautrock, al mismo tiempo, no fue un producto simplemente alemán, sino un producto de Alemania Occidental específicamente. Las circunstancias en las que surgió y tomó forma tienen mucho que ver con

la situación de ese estado transitorio y federal; próspero aunque avergonzado, liberal en muchos aspectos pero todavía aferrado a ilusiones conservadoras, con baja autoestima, en conflicto con su propia juventud, fragmentado a causa de la denegada unidad nacional, desgarrado por traumas, desconectado de su pasado, habiendo tal vez vendido su alma e identidad a cambio del dudoso trofeo del materialismo norteamericano, en una necesidad desesperada pero no reconocida de reinención cultural. ¿Y Alemania del Este? Si bien en los setenta existió el llamado “Ostroek” [rock del este], con grupos como Klaus Renft Combo, Die Puhdys y Karat—algunos de cuyos miembros flirtearon con la disidencia y mostraron coraje en circunstancias difíciles—, escucharlos hoy deja un sabor a mohó y a ropa de segunda mano, que recuerda el aspecto lúgubre de lo peor de la cultura de los setenta. Lo cual no resulta sorprendente, por cierto. Eran alemanes que se criaron en un contexto de posguerra muy diferente. Fueron concientizados sobre el pasado fascista de su país, se los envió en salidas escolares a visitar los campos de concentración. Pero también conocieron la hostilidad oficial contra el rock and roll angloamericano, que a los “chicos malos” de la República Democrática Alemana les despejó cualquier duda sobre cómo tenían que vestirse y tocar. Los músicos jóvenes tenían un acceso desesperantemente restringido a cosas básicas como el transporte y el teléfono, y tuvieron pocos canales y oportunidades. Sería exagerado pedirles que tuvieran sus propia generación de músicos como los de Can y Neu!, su propia música *kosmische* o *motorik*. ¿Cómo hubieran podido? ¿Y por qué habrían tenido que hacerlo?

En la época del krautrock las grandes ciudades detentaban una identidad muy fuerte, en un momento en el que Berlín había cedido su estatus de capital a Bonn. Hoy ha recuperado su centralidad, pero en los años setenta era en cierto sentido una ciudad marginal, de difícil acceso y salida, una isla en medio del territorio de Alemania del Este. Otras ciudades como Hamburgo y Múnich habían adquirido una importancia propia y le hacían sombra (Múnich, por ejemplo, siendo sede de los Juegos Olímpicos de 1972). También existían las rivalidades entre ciudades vecinas y antitéticas, como Colonia y Düsseldorf. Su rivalidad es similar a la que existió en Inglaterra entre Manchester y Liverpool a comienzos los años ochenta y se hace evidente en el contraste entre Can y Kraftwerk.

Igual de significativas que las ciudades son las zonas rurales y los bosques de Alemania Occidental, lugares para el retiro y el romanticismo. Estas reservas forestales son tan vastas y densas que han sido investidas desde hace mucho tiempo con mitos y sentidos de todo tipo. Son un símbolo que no es exclusivo a ningún partido, un aspecto prominente de la geografía y una característica de la imaginación colectiva alemana. Los nazis las pusieron bajo su protección, y dedicaron muchos recursos a la *Naturschutz* [protección de la naturaleza]. Pero los bosques también cautivaron a artistas como Joseph Beuys, que en los años ochenta inició su proyecto *7000 Eichen* [7000 robles], diseñado para reforestar zonas afectadas como un proceso de curación y redención. Los bosques podían ser vistos como símbolos de una identidad alemana “más verdadera” y abandonada, pero también fueron un gran refugio para todo lo contracultural, para aquellos que querían tomar distancia de las ideas y los valores de la civilización urbana dominante.

Stockhausen se construyó en un momento una casa en el bosque. Los integrantes de Cluster hicieron lo mismo, al igual que Klaus Schulze. Los de Faust tuvieron la oportunidad de desarrollarse sin distracciones en una vieja escuela en desuso en la aislada localidad de Wümme. Este tipo de retiro a la naturaleza conlleva siempre el peligro de desarrollar una estética agraria neorromántica, y no hay dudas de que el krautrock se acercó por momentos a eso, pero el hecho de que todos esos artistas estuvieran inmersos en la electrónica tuvo un efecto correctivo. Además de las razones prácticas y accidentales por las que fueron a parar a lugares tan remotos –y de todo lo que podían hacer, saliéndose con la suya sin ser molestados–, el tipo de contemplación de la naturaleza en su tranquilidad a la que pudieron dedicarse en esos lugares fue un contrapunto necesario y curativo a sus tendencias cinéticas, *motorik*, y ruidistas. Fue lo que les permitió alcanzar eso que Julian Cope llamó –refiriéndose a la música de Hans-Joachim Roedelius– “una paz embravecida”.

Ese retiro también señalizaba su exilio del mainstream urbano del ambiente pop alemán. Los músicos del krautrock no eran arribistas ambiciosos como los de la generación del punk. “¿Por qué la gente vuelve a estas bandas?”, se pregunta Geoff Barrow de Portishead. “¿Qué es lo que las hace realmente extraordinarias? Supongo que es similar a la manera

en que uno podría referirse a King Tubby. Experimentaban, eran artistas, y lo que hacían suena como si no hubieran tenido la más mínima consideración comercial.” Artistas, en efecto. Artistas del paisaje, pintando al mismo tiempo una Alemania real y una posible geografía física futura.

Hay un fuerte sentido de la horizontalidad en todo lo relacionado con el krautrock. En efecto, no se trataba de canciones, esas pequeñas estructuras verticales. Predominaban las texturas por sobre los textos. Hay pocos grandes cantantes en el sentido convencional en el canon del krautrock, y es un poco donde reside su fuerza e identidad. El género no giraba en torno a poderosas performances vocales. A medida que se fue ganando un lugar en un grupo dominado por hombres, Renate Knaup de Amon Düül 2 ofreció performances vocales realmente notables, en las que finalmente era capaz de expresarse, pero la sensación es que cuanto más lo hace, más se aleja la música del krautrock. Las deficiencias de Ralf Hütter como cantante nunca fueron una debilidad para Kraftwerk, sino un factor clave y definitorio de la banda. Si Tangerine Dream hubiera tenido un cantante del estilo de Jon Anderson, habría minado una de las implicaciones más fuertes de sus primeros trabajos: que el cosmos es alucinante y que todo el ego y la subjetividad de los humanos le son indiferentes. No todo es acerca nuestro. Si un pequeño hombre, por ejemplo, no hubiera logrado poner sus sueños fanáticos, sus deseos y sus prejuicios aborrecibles en el centro de la escena mundial y convencer a otros de sumarse al culto de su personalidad, el mundo podría haber sido un lugar diferente.

Las voces en Faust son un apéndice burlón. Hay algunas grandes letras, pero son como un juego surrealista en medio de sus collages sonoros. Klaus Dinger canta a medias en Neu!, pero la principal fuerza narrativa la ejercía con los palillos sobre los parches de la batería. Can puede vanagloriarse de haber tenido dos grandes vocalistas en Malcolm Mooney y Damo Suzuki, pero ambos eran profundamente heterodoxos, y eran arrojados de un lado a otro en las mezclas, siempre a merced de las poderosas fuerzas instrumentales desatadas por la banda. El sonido de Can no podría haber tenido otra configuración, y no tenía por qué tenerla. 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* (o *frontwoman*), ni ninguna otra que ocupara un foco único de atención. Eran comunas de músicos trabajando en igualdad de condiciones.

En los sesenta existió en Alemania un folk de protesta, que articuló en canciones las quejas de una generación, y eso estuvo bien. Hubo bandas como Ton Steine Scherben, que escribían canciones anticapitalistas con un espíritu punk y cuyo mánager trató una vez de destruir con un hacha la mesa de un estudio, luego de un acalorado debate televisivo con el empresario del krautrock Rolf-Ulrich Kaiser. Eran buenos en lo suyo. Estaba también el *Hörspiel*, una singular tradición alemana de obras radiofónicas en la que encontraban un lugar también artistas como Rolf Dieter Brinkmann y su salvaje poesía sonora. En "Immer mit dem Scheißgeld" (1973) atacó el micrófono en un frenesí tipo *art brut* al grito de "¡Váyanse todos al demonio con su maldita realidad!", y estuvo muy bien. Pero nada de eso era krautrock. No hay nada en el krautrock que sea tan directo como las canciones de protesta. De hecho, no hay casi ninguna referencia a la Segunda Guerra Mundial, a pesar de su influencia formativa sobre la música. Hay algunas excepciones, como la banda de Düsseldorf German Oak y su álbum del mismo nombre de 1972, grabado en un viejo refugio antiaéreo. Con títulos como "Swastika Rising", suele ser tomado errónea pero inevitablemente como una expresión neonazi. Pero es un álbum conceptual sobre el ascenso y la caída del Tercer Reich, como muestran otros títulos como "Raid over Düsseldorf" y "Out of the Ashes". La historia está contada con los tonos instrumentales típicos del krautrock: teclados aturridos, violentos arranques de electrónica cruda y fragmentos sonoros de documentales, percusión ruidosa y una dispersa guitarra con wah-wah. Las críticas en su momento fueron desastrosas y el tema mismo del disco complicó su distribución y la posibilidad de que le dieran mucho aire en la radio.

¿Fue acaso por puro pragmatismo que la mayoría de los protagonistas del krautrock evitaron abordar en forma directa ese inmenso hecho histórico que todos reconocían no obstante como algo que había tenido un peso decisivo en sus vidas? ¿No se expone así el krautrock a la acusación de ser igual de escapista y amnésico que la música más popular y ligera del Schlager contra la que se había alzado? Puede que haya algo de verdad

en esto. Es probable que para los músicos de esa época, a pesar de su solidaridad con la generación de la revuelta estudiantil, el dolor —no solo del remordimiento moral sino también en calidad de víctimas— se ubicara en un nivel personal o familiar. No es un tema sobre el que quieran explicarse mucho en las entrevistas, y hay uno o dos que aún hoy preferirían no hablar del asunto. La vacilación convulsiva que se da en el krautrock entre los ejes del ruido y la belleza, del metal y la naturaleza, parece hablar de trauma y cicatrización, destrucción y renacimiento, pero en un nivel subliminal y tácito.

Artísticamente, la referencia política directa y abierta era menos trabajosa que el abordaje más experimental que ensayó el krautrock, el cual apuntaba a alterar los materiales y la estructura de la música de forma radical, para abrir así un espacio en el que el pensamiento pudiera fluir libremente. Denunciar a Hitler o a Goebbels desde la distancia de décadas hubiera tenido algún valor, pero habría sido algo trillado en comparación, simples gotas en un océano de discursos ya existentes. “Había en esa época un montón de personas sumamente calificadas para dar una formulación clara a la situación política”, afirma Jean-Hervé Péron de Faust. “Personas con mucha claridad y muy informadas. Así que el arte no necesitaba ser tan claro. No hacía falta que nos ocupáramos de esa situación. En Estados Unidos tal vez fue necesario alguien como Dylan, pero en Alemania y Francia teníamos toda una generación de jóvenes escribiendo panfletos, libros, ensayos, y organizando manifestaciones.”

En lugar de prolongar la tiranía del verso y el estribillo, las estructuras del krautrock privilegiaron los loops y la repetición. Irmin Schmidt de Can fue un entusiasta temprano de la escuela minimalista de Terry Riley y Steve Reich. Vio allí un escape de lo que llamó el “estalinismo” de la música dodecafónica del siglo XX e intentó aplicar estructuras similares en la música de Can. Su compañero de grupo Jaki Liebezzeit rechazó el free jazz como una música que había quedado aprisionada en sus propias restricciones y encontró una mayor libertad en los ciclos repetitivos. La rotación continua del beat *motorik* de 4/4 de Neu!, los riffs brutales de Faust y los movimientos melódicos más delicados pero también circulares de Kraftwerk son tan diferentes entre sí y, sin embargo, tan fundamentalmente similares. ¿Pero a qué se debe eso?

"Recuerdo una vez que estaba hablando de esto con Ralf Hütter de Kraftwerk, y me dijo que se debía a los trenes eléctricos que habían tenido de chicos", cuenta David Toop. "Lo cual me pareció una construcción típica de Ralf: seductora, interesante y un poco ficticia. Yo tuve los mismos juguetes de chico, los juguetes eran bastante sencillos en esa época. Dos vagones de lata, un riel circular y el milagro de que se moviera gracias a la electricidad. Supongo que alguien en edad de formación puede extraer de allí como primera idea la combinación de electricidad y repetición. Y eso después se conecta, por supuesto, con toda una serie de ideas sobre lo que era Europa en los años de posguerra. 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. Para él era una de las peores cosas, algo casi inhumano. 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. Y ser ilógico. Hay tanto en la música que es ilógico."

Las estructuras del krautrock ofrecieron un flanco para que aquellos periodistas británicos que habían adoptado la narrativa del rock progresivo, con su énfasis en la ornamentación barroca, lo acusaran de producir una simplicidad espuria. "Recuerdo que en la misma época en que circulaban esas críticas al krautrock, también criticaban a James Brown por hacer música simplista y estúpida —por la repetición", afirma Toop. "El rock progresivo había tomado esta idea de que todo tenía que ser diversificación, todo el tiempo. Y muchas veces no tenía sentido. Todo esa interminable mezcla de compases. Uno lo escucha y lo único que puede pensar es: ¿por qué? Es un ejemplo de sofisticación. La repetición podía sonar tozuda y estúpida, pero ciertamente no lo era en manos de un Jaki Liebezeit."

En cierto sentido, toda la música de rock popular es repetitiva, con sus riffs y sus grooves insistentes, pero hay una descarga en los solos o en los estribillos grandiosos. En el krautrock no hay ese tipo de descarga eya-

culatoria. Sus grooves trabados permiten todo tipo de aventuras picarescas: las escenas cambiantes vistas desde la ventanilla del tren en “Europe Endless” de Kraftwerk, temas como “So Far” de Faust o “E-Musik” de Neu!. Es un placer puro y casi infantil (cualquiera que tenga hijos pequeños estará familiarizado con el dicho “¡otra vez, otra vez!”), pero también sugiere una futilidad subyacente, como la de la tarea de Sísifo. Hay algo estático y fijo en ello. Estamos viajando pero no “vamos” a ninguna parte. No llega a terminar y vuelve a comenzar. El humano que está en el centro de ese proceso —ya sea como músico o como oyente— no llega a transitar lo que sería una experiencia de gratificación subjetiva. Permanece atado. Lo central está en las estructuras, el ambiente, el fluir, en la presencia de un ideal más grande, de una energía colectiva, y no en un individualismo impulsado por el yo. No es ese tipo de narrativa.

El krautrock también abunda en referencias al espacio exterior y al oriente, en línea con la cultura hippie más amplia de la época. Pero el vínculo es más intenso en el krautrock. No son solo alusiones formuladas por medio de efectos al estilo de Joe Meek, sino un lanzarse de cabeza a un espacio exterior que sirve de espejo a un espacio interior, mental. De la misma manera, en la música de Embryo, por ejemplo, o en la fascinación de Hans-Joachim Roedelius con la cultura japonesa, el Oriente es más que un destino turístico del que se trae un souvenir o una pizca de azafrán. Hay una absorción completa. En ambos casos, podría tratarse de actos de “colonialismo” cultural, pero no es una explotación con fines comerciales, sino una forma de expandir la idea de aquello que la nueva música alemana podía llegar a ser. Es una forma de escapismo, una huida imaginaria, pero no persigue una mera gratificación ni se pierde en la fantasía. Se trata de describir e incorporar nuevas áreas, nuevas dimensiones.

Teniendo en cuenta en qué medida el krautrock estuvo marcado por la experiencia alemana —histórica, cultural y geográfica—, tal vez resulte sorprendente que Alemania haya sido uno de los países donde su música causó menos impresión. Tuvo un éxito importante en Francia y el Reino Unido, y más tarde en los Estados Unidos, Japón y muchos otros lugares más. Pero no tanto en su país de origen. “No hay profeta que no sea rechazado en su patria”, comenta John Weinzierl de Amon Düül 2. Y en gran medida, eso fue lo que sucedió con el krautrock.

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 5 por ciento de respeto (algunos otros periodistas).

Fue como si el krautrock nunca hubiera existido. Me acuerdo de una fiesta a la que fui en casa de mi profesor de alemán allá por 1980. Me puse a conversar con un amigo suyo de pelo largo y aspecto serio que era de Hamburgo. Entusiasmado, traté de sacar el tema de Faust, quienes eran de Hamburgo, pensando que con solo mencionarlos lo llenaría de orgullo. Pero no los conocía, y me dijo altivamente y casi jactándose: "Solo me interesan los grupos importantes, como Rainbow".

Robert Hampson, de la banda británica Loop, recuerda: "Cuando fuimos por primera vez a Alemania y les mencionaba bandas como Can a los periodistas alemanes, a veces parecían no saber de su existencia. Estaba realmente sorprendido. Sobre todo porque Can había llegado incluso en su momento a tener un hit número uno con 'Spoon'. La mayoría de los periodistas conocían solo a Kraftwerk, y aun en ese caso solamente el período posterior a *Autobahn*".

Jim Kerr de Simple Minds comparte el desconcierto: "Los alemanes no lo entienden. Siempre que converso con ellos sobre la influencia de bandas alemanas, de Faust y demás, no saben de qué les estoy hablando".

Me encuentro en Berlín, y es como si la apuesta del krautrock por desplazar al rock angloamericano de su posición dominante no hubiera hecho mella. En todos lados hay pósters que anuncian un concierto de Bon Jovi. La única diéresis que se ve es la del nombre de Motörhead, también de gira por la ciudad. Las salidas a dos restaurantes ofrecen un soundtrack que es un verdadero cementerio de elefantes de canciones pop ya completamente extintas en el Reino Unido: "My Coo-Ca-Choo" de Alvin Stardust, "Seasons in the Sun" de Terry Jacks, "Wouldn't It Be Good" de Nik Kershaw y "Sultans of Swing" de Dire Straits.

No intento con esto insinuar que los alemanes sean en su conjunto tan tontos como para no reconocer su propia producción cultural. Al menos en un plano superficial, hay un atractivo en el krautrock que pasa por lo teutónico como otredad, y que por supuesto no significa nada para los alemanes mismos. Particularmente Kraftwerk no llega a tener la resonancia

que tiene en el extranjero y sobre todo en el mercado angloamericano. Esto se debe en parte a que los alemanes —como es fácilmente entendible— nunca encontraron nada inherentemente divertido o exótico en el hecho de que algo fuera alemán. “Ningún alemán se sintió identificado con el concepto que proyectaba Kraftwerk”, afirma Stefan Morawietz, quien casualmente vive en Krefeld, lugar de nacimiento de Ralf Hütter. “Cumplía con todos los clichés que la gente podía tener sobre Alemania.”

Morawietz conoce de sobra el krautrock. Hizo un documental para la televisión alemana sobre el rock alemán de esa época. Pero cree que los críticos extranjeros son culpables de promover bajo el nombre de “krautrock” un canon de bandas basado en la experimentación con la electrónica. Para él, el “verdadero” krautrock lo constituyen una serie de grupos que tuvieron una mayor conexión con los públicos locales en distintos lugares remotos de Alemania, completamente por fuera de los circuitos más transitados. “La música es de comienzos de los setenta, pero la mayoría de los oyentes no estaban preparados para algo así. Recién en los ochenta los alemanes empezaron a pensar que grupos como Can y Amon Düül tal vez eran un buen patrimonio. Pero antes de eso no significaban nada”, afirma.

Sus preferencias personales se inclinan por grupos como Eloy y Jane. “Tuvieron un éxito enorme. Eran grupos que la gente efectivamente iba a ver. Aunque el sonido era un derivado de bandas inglesas. Las cosas tempranas de Eloy son o más primitivas, o mucho más complicadas que cualquier cosa de Genesis o King Crimson. Es supercomplicado, por esa influencia de la música clásica que está siempre presente en los músicos alemanes. La de Jane es una música más divertida. Un tercer grupo era Birth Control, que eran originarios de Berlín pero después estuvieron cerca de Colonia. También estaba Grobschnitt, de la ciudad de Hagen. Tocaban en cualquier bar que les abriera las puertas. Amon Düül, Can y la mayoría de esas bandas electrónicas no eran bandas que uno pudiera ver. Podías llegar a escuchar en vivo a Kraftwerk en locales pequeños de Düsseldorf, tocando de soporte de bandas más conocidas. Pero nadie en Múnich hubiera visto a Kraftwerk, aunque eso cambió después de *Autobahn*.”

“Es cierto que lo que tocaban estas bandas era rock progresivo, pero no era el mismo rock progresivo que en Inglaterra. La estructura, los

cambios de ritmo y de dinámicas eran más complicados que en las bandas inglesas. Por eso, en parte, Grobschnitt empezaba su set con bromas y un show cómico. La música era tan complicada que necesitaban un momento de relajación antes de ponerse a tocar. Estas eran las bandas que escuchaba todo el mundo. Tocaban en pueblos pequeños, donde no tocaba ninguna banda importante. Ninguna banda inglesa o norteamericana.”

Morawietz apunta a algo importante y que no debe menospreciarse: el hecho de que fueron estas bandas las que, desde un lugar más accesible y en términos prácticos, fomentaron un sentido de identidad local. Dicho eso, cualquiera que pueda sentarse a escuchar un disco de Eloy de punta a punta es una mejor persona que yo.

Diedrich Diederichsen, antiguamente de la revista alemana *Sounds*, también es cauteloso y trata de no elogiar desmesuradamente a bandas como Can y Kraftwerk, sobre todo en lo que hace a sus tan publicitados vínculos con el mundo artístico, que Diederichsen considera exagerados. “Creo que hay una cierta sensibilidad en Düsseldorf, por ejemplo, que influyó en lo que Kraftwerk estaba haciendo en un período. Pero no tenían una verdadera cercanía al mundo del arte. No estaban próximos a los debates que se daban en ese ámbito, no fueron parte de eso. Era más una relación superficial, tal vez porque iban a los mismos bares.”

46 Sin embargo, también sugiere que una dificultad en Alemania Occidental fue el hecho de que no había allí una prensa musical de relevancia —ni un interés porque existiera algo así— que pudiera servirle de marco a la nueva música, acompañándola con un discurso. *Sounds* fue una publicación con esas características, que tenía un horizonte estético ambicioso, apropiado para la nueva música alemana. El nombre era por una frase de Albert Ayler, según la cual el futuro de la música no sería más una cuestión de notas, sino de sonidos. Pero su influencia era limitada en comparación con la prensa musical del Reino Unido.

“Recuerdo que, cuando empecé a escribir para las revistas musicales alemanas a fines de los setenta, en la prensa del Reino Unido había periodistas de renombre. En ese momento en Alemania se vendían tantos discos como en el Reino Unido. En determinados períodos se vendían incluso más, pero las tiradas de las publicaciones sobre música eran mucho menores. *Sounds* era extremadamente pequeña. Creo que el número que más vendió llegó a

los cuarenta y tres mil ejemplares. Y ese fue un mes excepcional. Es decir que en Alemania había un mercado enorme de gente que compraba música, pero que no compraba ninguna información sobre música. La situación en el Reino Unido era diferente, con revistas como *NME* o *Melody Maker*.”

En una entrevista del año 2002 con la página web especializada *Eurock*, el DJ de Bremen y cofundador del programa de la televisión alemana *The Beat Club*, Gerhard Augustin recuerda las dificultades a las que se enfrentaban las bandas underground: “A las bandas nuevas que no tenían en su haber ningún single exitoso realmente se les hacía cuesta arriba. Muchos viejos nazis aún controlaban los medios, y no le hubieran dado nunca difusión al nuevo rock experimental.” Y sin embargo, el mismo Augustin tuvo un rol clave para que bandas como Can y Amon Düül 2 firmaran contrato con Liberty/United Artists. La influencia de los “*Altnazis*” [antiguos nazis] no tuvo tanto peso como para impedir que grupos de krautrock no comerciales firmaran contratos con las grandes discográficas, tal vez precisamente por el abismo cultural que separaba a esos ejecutivos desfasados de la música misma. Resulta bastante sorprendente que después de grabar demos de un extremismo puro y descarado hayan conseguido firmar contratos con los más grandes sellos alemanes, y que estos abrigaran incluso grandes expectativas, como en el caso de Faust, de quienes esperaban que desataran una sensación comparable a la de los Beatles. Aunque los alemanes no hayan tomado el krautrock tan en serio como el resto del mundo, la tolerancia institucional de la posguerra permitió que la música pudiera aunque sea conseguir algunas posiciones firmes en su país de origen.

Mientras tanto, en el Reino Unido, un puñado de periodistas aburridos con el estado cada vez más deslucido del rock británico de los setenta —que era puro envoltorio y falto de emoción— comenzó a tomar nota de lo que estaba sucediendo en Alemania. Ian MacDonald de la *NME* fue uno de ellos, aunque luego se retractaría de algunos de sus elogios y deploraría los efectos a su juicio negativos del consumo excesivo de drogas en la música. Otro de esos entusiastas fue Richard Williams, que por entonces escribía para *Melody Maker*. “Volví de Berlín con todos estos discos: *Phallus Dei* de Amon Düül, los discos de Can. Una pila de discos. Era obvio que estaba sucediendo algo interesante allí. Sonaba a que era gente que había estado

escuchando Terry Riley, Velvet Underground, free jazz. En Inglaterra no había nadie que estuviera influenciado por Velvet Underground. Roxy Music y Bowie fueron los primeros. También tenía un costado más oscuro, con zumbidos [drones] y una sensación de suspensión temporal en la música, que parecían saber manejar muy bien. Muchas cosas sonaban como si hubieran estudiado con Stockhausen, aun si no lo habían hecho. Era algo completamente diferente a Keith Emerson, por ejemplo. Para mí fue algo muy refrescante, porque había llegado a odiar con pasión el rock progresivo, lo cual generó una tensión interesante con otros escritores de *Melody Maker* como Chris Welch.”

“Para mí, Nico fue también alguien que ayudó a establecer ese ánimo fundacional. Amaba eso que ella le agregaba a la música de ese momento. Ayudó a establecer esta idea de lo frío, que es bastante importante en todo esto. La oscuridad y la frialdad ya pasaron a ser partes esenciales del rock. Pero durante mucho tiempo no había ninguna oscuridad, ni ninguna frialdad en la música. Era todo rayos de sol y optimismo. Había canciones tristes, pero eran canciones de amor. Y de repente apareció esta nueva ola de música alemana.”

Ya en 1970, Williams escribió una crítica de *Monster Movie* de Can. Aunque seguramente no quiera, después de tantos años, que se la cite palabra por palabra (ya que incluye cosas como: “Mooney, de raza negra, no tiene una voz particularmente poderosa, pero sus aullidos y gritos encajan a la perfección allí donde un cantante más precavido hubiera sido un obstáculo”), y aunque aún no se arriesga a preguntar más abarcativamente cómo es que esa música surgía entonces en Alemania como una fuerza colectiva, su crítica constituye un análisis lúcido de la restructuración fundamental de los elementos del rock que la banda estaba acometiendo, al concluir simplemente: “Nadie en el Reino Unido está tocando una música como esta, y harían bien en escucharla”.

No hace falta decir que su afición al rock alemán hizo que se ganara algunos insultos filisteos a manos de sus colegas de la redacción. “Sí, por supuesto. Los experimentos que iban por una tangente de la evolución trazada por el rock progresivo no eran bienvenidos.” El paso de ganso, los bigotes hirtlerianos y titulares llenos de *Achtungs!* y referencias a los tanques Panzer y la Luftwaffe fueron parte del cotillón. “Agrega a eso bromas

sacadas de *The Goon Show* o Monty Python, y a los editores compitiendo a ver quién lograba meter un juego de palabras más absurdo.” Ejemplos invalorable de esta tendencia incluyen titulares como: “Can: Ve Give Ze Orders Here” [Can: Nosotros damos las ordenes aquí] (entrevista de Nick Kent, *NME*, febrero de 1974); “Can: They Have Ways of Making You Listen” [Can: Tienen medios para obligarte a escuchar] (perfil de la banda de Ian MacDonald, *NME*, noviembre de 1974); y “Kraftwerk: The Final Solution to the Music Problem?” [Kraftwerk: ¿la solución final al problema de la música?]² (entrevista de Lester Bangs, *NME*, septiembre de 1975, impresa sobre una imagen de fondo de una de las manifestaciones nacionalsocialistas en Núremberg). Esta tendencia de consecuencias calamitosas se prolongó hasta mis propios días como periodista en *Melody Maker*. De no haberlo detectado a último momento, impidiendo que lo imprimiesen, un artículo mío de los noventa sobre Kraftwerk habría sido publicado despreocupadamente con el titular “Strength through joy” [Fuerza a través de la alegría].³

En los Estados Unidos, Lester Bangs fue el primer periodista de renombre que introdujo la música alemana a las audiencias de todos los Estados. Primero, haciendo un elogio de Amon Düül 2 con su acostumbrada verborragia descriptiva. Y más tarde, proclamando, en términos cargados y ambiguos, la llegada de Kraftwerk a la escala internacional. Fue sin embargo en Francia donde los críticos fueron más receptivos al krautrock. El artículo de Jean Pierre Lantin “Al fin: ¡El rock alemán ha llegado!”, publicado en la revista *Actuel* en enero de 1973, no solo ofreció

2. Los tres títulos tienen connotaciones que aluden a la noción de Alemania como país belicista o más directamente al nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial. En el primero, la grafía en el original imita a su vez la pronunciación alemana estereotípica. En el segundo, la referencia implícita a la tortura es también una cita tomada originalmente de la película de 1935 *The Lives of a Bengal Dancer*, situada en el contexto de las guerras coloniales británicas. En el tercero, la referencia es obviamente a la llamada “solución final de la cuestión judía”, es decir el plan del nacionalsocialismo para el genocidio sistemático de los judíos europeos. [N. del T.]
3. *Kraft durch Freude* en alemán. Organización política nacionalsocialista que tenía a su cargo el diseño y la organización de las actividades de tiempo libre de la población. [N. del T.]

una generosa introducción a una escena nueva y aún en formación, sino que lo hizo en términos que estaban exentos de esa germanofobia latente que tan a menudo caracterizó las coberturas angloamericanas.

Aunque condujo durante un tiempo el programa musical de televisión de la BBC *The Old Grey Whistle Test* a comienzos de los setenta, Richard Williams nunca logró traer, para su propia frustración, a ninguna de sus amadas bandas alemanas al show mientras estuvo a cargo de la conducción. Al mismo tiempo, al igual que tanta música de la era anterior al video, el krautrock nunca fue una experiencia visual particularmente fascinante. Aquí también Kraftwerk es la excepción, con su aspiración a la obra de arte total audiovisual o *Gesamtkunstwerk*. También el arte de tapas de sellos como Ohr y Brain tenía fuerza y era cautivante. Pero no se puede ignorar el hecho de que, no obstante todos los esfuerzos esporádicos de las retromanías posmodernas, los setenta fueron, en términos de apariencia exterior, la década más horrorosa de nuestra memoria reciente. No importa cuán generosa pueda haber sido la naturaleza con alguien, nadie luce bien debajo de grandes extensiones de vello facial, con pantalones de campana y combinaciones espeluznantes de naranja y marrón. El krautrock no fue la excepción a este respecto. Se hace difícil mirar por un rato largo a Amon Düül o Guru Guru. Al mismo tiempo, su énfasis en lo grupal por encima de lo individual llevó a que no produjera muchas nuevas "caras" (esa parte del rostro que las barbas y los bigotes dejaban al descubierto). Aquí también Kraftwerk es de nuevo la principal excepción. Klaus Dinger intentó y le hubiera gustado alcanzar un estatus de ícono, pero su imagen no llegó a imprimirse en la memoria como la de otros integrantes del panteón del rock.

Todo eso redundó de todas formas a favor del krautrock como una experiencia de escucha especialmente "visual". La música muchas veces tomaba forma directamente en el estudio, en vez de haber sido compuesta previamente. Es música de colores, profundidades y dimensión, que emplea escalas y contrastes, todo lo cual atrae al ojo de la mente. En sintonía con esto, los conciertos tenían lugar más a menudo en galerías de arte que en locales de la escena del rock o salas de concierto. Es una música pictórica, esculpida, forjada. A pesar de las advertencias de Diedrich Diederichsen en este sentido, la mera cercanía del krautrock al mundo del

arte y sus grandes tradiciones del siglo XX resulta notable en comparación con la situación del rock británico, cuyos protagonistas habían pasado por las escuelas de arte pero terminaban atados y atrofiados por un miedo a la pretenciosidad que cala muy hondo en el Reino Unido. Brian Eno afirmó una vez: “No hay mayor crimen en Inglaterra que elevarte por encima de tu lugar asignado.”

“Creo que los alemanes son realmente serios con las cosas”, comenta Tim Gane de Stereolab, que reside actualmente en Berlín. “No existe ese recato con el que uno se encuentra en Inglaterra: ‘No seas demasiado intelectualoide, no hagas el ridículo’. En Alemania son bastante serios con el arte y la música, y en su decisión de que son cosas que vale la pena hacer.” Esa seriedad alemana no tiene su origen en tradiciones nacionales profundamente arraigadas sino en la gravedad ineludible de su pasado reciente.

51

En la escuela reinaban el buen comportamiento y el orden. Directores y jueces eran antiguos nazis que sorprendentemente había sido “desnazificados” de la noche a la mañana. No tenías permitido preguntarle a tu padre ni a tu abuelo qué habían hecho durante la guerra. Naturalmente, queríamos liberarnos de esta herencia de desechos y violencia.
Irmin Schmidt, integrante de Can

Fue inevitable que los jóvenes que maduraron a fines de los sesenta en Alemania Occidental y que a lo sumo tenían recuerdos de infancia sobre la Segunda Guerra Mundial miraran a sus padres con recelo cuando empezaron a enterarse por su cuenta sobre lo que había ocurrido entre 1933 y 1945. Contaban para sus indagaciones con la ayuda de un

conjunto de intelectuales, artistas, escritores y funcionarios judiciales que estaban resueltos a reexaminar las atrocidades del Tercer Reich, en las que habían estado implicados innumerables civiles, por más que se protestara y se repitiera que la gran mayoría no había estado al tanto de lo que se estaba llevando a cabo. En "Plastic People", del disco *Absolutely Free* de The Mothers of Invention —uno de los grupos más amados de la contracultura europea—, Frank Zappa gritaba: "Watch the Nazis run your town!" [¡Mira cómo los nazis gobiernan tu ciudad!]. En Alemania Occidental —por no decir nada del Este comunista—, esto era mucho menos exagerado y bastante más cercano a la realidad que en la Costa Oeste de los Estados Unidos. Tomemos por ejemplo a un dirigente político como Kurt Georg Kiesinger, que había sido un miembro entusiasta del Partido Nacional-socialista 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 Demócrata Cristiana en 1966, cargo que ocupó durante tres años.

52

La recuperación económica había sido notable por sí sola, dada la absoluta devastación a la que Alemania se había sometido a sí misma y a la que fue también sometida en los tramos finales de la guerra. Ya desde 1942, con los Estados Unidos resueltos a intervenir, era claro que no podía ganar la guerra. Para 1944, la población alemana estaba en un estado de hastío, cinismo e incertidumbre sobre lo que se había abatido sobre ella y lo que aún estaba por hacerlo. Reducida a una austeridad escuálida, eran pocos los que se molestaban ya por saludar pronunciando el "*Heil Hitler!*". Lo había reemplazado el más pertinente "*Bleib übrig!*", que podría traducirse como "¡Salva el pellejo!".

Y sin embargo, los alemanes continuaron combatiendo. Aun a pesar de que la única perspectiva victoriosa existía tan solo en la mente cada vez más delirante y confundida de Hitler, que seguía escrutando planes para una nueva Europa en su búnker mientras lo sacudían las arremetidas con las que se abría paso el Ejército Rojo.

Sería un error, no obstante, sugerir que en la mayoría de los casos, aquella persistencia fuera solo a causa de un fanatismo general o de una credulidad inculcada por los altos rangos nazis. Nadie creía ya en la propaganda que chillaba a través de las ondas radiofónicas. Aquellos que

sí le creían —las redes de milicianos, funcionarios y de “pequeños Hitlers” — fueron por cierto tan brutales como inefectivos en sus intentos por someter a la mayoría. La mentalidad autoritaria estaba tan instaurada que en la Armada alemana se ejecutaron marineros por desertión aun después de que se hubiera firmado la rendición.

En gran parte, la falta de resistencia puede atribuirse al puro agotamiento, así como a la falta de opciones dentro de un Estado totalitario que permaneció absolutamente bajo el mando de Hitler hasta sus últimos momentos, en los que se guarecía parálítico y suicida. El miedo y la desesperación eran las emociones primarias, con la ira bastante por detrás y cualquier tipo de simpatía por las víctimas del racismo y la brutalidad de los años nazis prácticamente ausente. Incluso cuando empezaron a filtrarse imágenes del Holocausto, o cuando los aliados llenos de repulsión llevaron a la fuerza a los alemanes locales a ver las pilas de cadáveres esqueléticos, que estos trataron de esquivar con los ojos, no hubo un sentimiento inmediato de remordimiento. Muchos miraron a los sobrevivientes raquíticos y a los muertos, despojados de cualquier aspecto de vida humana, y no vieron el horror sino una confirmación de sus asentadas creencias en la naturaleza inhumana de los judíos.

Los prejuicios permanecieron intactos en su adustez, pero el dato físico de la Alemania de 1945 eran las ruinas: un total de casi cuatrocientos millones de metros cúbicos sembrados por todo el país, y tan difíciles de remover que en Colonia y otros lugares llegaron a crecerles capas de vegetación. Verde sobre gris. Una metáfora acertada para el krautrock mismo, algo que creció orgánicamente a partir de una base de escombros. Para algunos de los 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. En las notas de la cubierta del álbum de 2008 *Axolotl Eyes*, Schmidt recuerda su huida de Berlín junto a su madre. “Viajamos en tren a Innsbruck. La noche en el camarote fue una experiencia clave. El ritmo monótono de los golpes de las ruedas interrumpido por

los alocados 'fills de batería' cada vez que pasábamos por arriba de un desvío, el sonido cambiante del movimiento en el que yo alucinaba coros y sonidos murmurantes de orquestas, las voces misteriosas en las estaciones, los estruendos repentinos que paraban igual de abruptamente. Por la mañana temprano, me puse llorar a lágrima viva porque estaba exhausto, y entre sollozos trataba de explicarle a mi madre, que se había preocupado, que no sucedía nada malo, solo estaba conmovido por tanta belleza."

Un niño inocente podía encontrar una extraña belleza en estas circunstancias, pero la generación adulta no tenía consuelo. Si los alemanes corrientes mantuvieron un silencio tan profundo en los años de posguerra, no fue porque quisieran tomar distancia solo de los crímenes que habían cometido, de lo que habían hecho, sino también de aquello que les habían hecho a ellos. Al trauma de la culpa se sumaban también terribles experiencias traumáticas de las que habían sido víctimas. 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. Sus ciudades arrasadas, sus hombres masacrados, su país ocupado: todo por la idea demencial e intoxicante de su propia superioridad nacional y racial. Era demasiado para asumir y hacerse cargo, sobre todo porque tenían que lidiar con los problemas inmediatos del hambre, la miseria y la inflación descontrolada. Era demasiado para ciudadanos corrientes, que hasta hace no mucho habían gozado de una posición económica estable y de todas las comodidades, los relojes, sofás y la ropa de cama, de la civilización moderna. Es decir, gente como nosotros.

Ya en 1944, el secretario del Tesoro de los Estados Unidos, Robert Morgenthau, había propuesto un plan punitivo que hubiera efectivamente reducido a Alemania a la condición de un país agrícola. El plan de Morgenthau fue rechazado, pero sus defensores lograron hacer efectiva una política de "desnazificación" en los años de posguerra, 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. Siguiendo esa política, los Aliados occidentales encarcelaron, entre 1946 y 1949, a alrededor de doscientos mil antiguos nazis, y a más de doscientos veinte mil funcionarios del gobierno y de la industria.

La desnazificación, sin embargo, fue un gran error, un caso de estudio de lo que no debe hacerse con una nación ocupada, y que los norteamericanos repetirían, no obstante, en Irak luego de la Segunda Guerra del Golfo. Los antinazis se sintieron igual de alienados que los antiguos nazis por el tratamiento al que fueron sometidos por los Aliados. Los británicos en particular incurrieron en el funesto error de considerar al nazismo como algo en cierta forma inherente a un “carácter alemán”, una percepción que solo contribuía a la inutilidad de sus objetivos: ¿cómo “desalemanizar” a los alemanes? 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.

55

En 1951, la 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. El resurgimiento económico de Alemania Occidental sería la clave para la recuperación de todo el occidente europeo, que habría de convertirse en el futuro en un importante socio comercial, así como en un bastión contra el avance del comunismo de inspiración soviética.

La regeneración de Alemania Occidental ocurrió en un lapso de tiempo extraordinariamente corto. Alimentados por la asistencia norteamericana, los alemanes se abocaron a la tarea de reconstruir su base industrial, sublimando las energías que por el momento se resistían a poner en el reconocimiento de los crímenes de la guerra y el arrepentimiento. Los efectos fueron impresionantes. 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. Pero en 1951 una encuesta reveló que apenas un cinco por ciento sentía

algún tipo de culpa hacia los judíos. Bertolt Brecht acuñó el aforismo "*Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral*" [Primero hay que comer, la moral viene después].

La expansión por parte de los Estados Unidos de sus plantas de Coca-Cola al continente europeo fue denunciada por algunos, especialmente en Francia, como un símbolo de la intrusión del Tío Sam en la vieja Europa. Pero en la Alemania de los años cincuenta, el consumo de todo lo que fuera norteamericano era galopante. Irmin Schmidt no era el único consumidor ávido de historias de vaqueros. Las novelas de bolsillo en lengua alemana sobre el Lejano Oeste adquirieron una enorme popularidad y llegaron a venderse millones de ejemplares.

Este tipo de expresiones multitudinarias de un amor transatlántico tal vez fueron motivo de consternación para los franceses por sus implicaciones culturales pero, en un plano más pragmático, franceses y alemanes avanzaron hacia una mayor integración y hacia las formas de cooperación y los tratados comerciales que llevarían más tarde a la fundación de la Unión Europea. Alemania Occidental se benefició del liderazgo de Konrad Adenauer, cuyos orígenes conservadores estaban libres de cualquier asociación desafortunada con los organismos del nacionalsocialismo. Había sido depuesto como alcalde de Colonia luego de la toma del poder de Hitler en 1933. Pero ciertamente no era ningún revolucionario. En 1957 usó para su campaña el eslogan —tan contrario al espíritu del krautrock— "¡Ningún experimento!".

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. En unas conferencias que dictó en Zúrich en 1997, el escritor W.G. Sebald se refirió al estado de Alemania Occidental en la posguerra, y afirmó que "había desarrollado un mecanismo de represión que funcionaba prácticamente a la perfección". 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 de ese pasado no reconocido e imborrable. Sufría al mismo tiempo de debilidad y autoritarismo; había paz, pero demasiadas cosas sin resolver.

La generación que creció en los sesenta fue la primera en estar libre de cualquier culpa individual, pero sus integrantes tomaron conciencia como adultos de la enormidad de los crímenes en cuya sombra habían nacido. Muchos se dedicaron a la política. Asistían de a miles a marchas y manifestaciones. Fueron también millones los que abrazaron el rock and roll norteamericano como una forma de rechazar los valores teutónicos de sus rígidos padres. Y si bien más tarde rechazarían también la arrogante influencia imperial de los Estados Unidos, continuarían viviendo sus vidas sobre el fondo de un soundtrack de rock angloamericano.

El krautrock representó el rechazo del correlato musical de esa situación moral y material de la Patria. Tuvo por ello algo edípico. Desde Conrad Schnitzler hasta Klaus Dinger, está atravesado por historias de conflictos familiares y actos de rebelión que muestran una dinámica similar. Ralf Hütter no relata ninguna turbulencia en la relación con sus padres, y el padre del otro miembro fundador de Kraftwerk, Florian Schneider —un arquitecto de renombre—, los ayudó incluso a conseguir un lugar donde pudieran grabar. Pero eso no le impidió a Hütter declarar en una ocasión: “No tenemos padres”. Las madres de la generación del krautrock aparecen en general —en la medida en que lo hacen en sus historias— como figuras empáticas y alentadoras. En algunos casos, ellas mismas se habían dedicado a la música, o habían albergado ambiciones creativas que se vieron frustradas en una época en que se esperaba que las mujeres dedicaran sus energías solo a la crianza y no a su autorrealización. El paternalismo brutal y colectivo del Tercer Reich dejó sus marcas en la respuesta musical del krautrock, así como en su composición. Aunque surgirían liderazgos de facto en el seno de las bandas, hubo una marcada preferencia por las estructuras comunales: “*No Führers!*” [¡Ningún *Führer*!], como lo expresó Jaki Liebezeit. El krautrock rechazó esa postura falocéntrica que arruinó tanto del rock angloamericano de los sesenta y setenta. Su búsqueda de ambientes y cromatismos, de estructuras no fálicas, su inclinación por lo abierto y lo receptivo feminizan de algún modo la música. Es como si una parte del proyecto del krautrock fuera rechazar la Patria y volver a abrazar a Gaia, la Madre Tierra. (Aunque la ausencia relativa de integrantes mujeres, sobre todo en la predominante sección instrumental, muestra que el krautrock tampoco estaba

completamente adelantado a su tiempo, y la vida comunal a menudo era un asunto deprimentemente sexista.)

Ni padres, ni tampoco precedentes. El escritor Italo Calvino sugirió que las sociedades de posguerra deberían surgir de una *tabula rasa*, tener un comienzo limpio. En su deseo de originalidad como imperativo espiritual a la vez que artístico, el krautrock simplemente reflejaba algo que se estaba dando en todas las artes en Alemania desde 1945. En las artes visuales, Ernst Wilhelm Nay, condenado en su momento como artista “degenerado”, estuvo entre los fundadores del grupo ZEN 49, que se propuso restaurar “la orientación espiritual del arte abstracto”. Resulta significativo que el grupo rechazara el simbolismo y la polémica, y que buscara un descanso en las cualidades meditativas del arte no representativo. Un predecesor visual del krautrock, en ciertos aspectos.

Un artista que tendría más tarde un impacto directo en el krautrock fue Joseph Beuys, nacido en Krefeld en 1921. En 1941, a los veinte años, se unió con entusiasmo a la Luftwaffe, pero al poco tiempo terminó con su Stuka estrellado en alguna zona de Crimea. Fue allí donde, según su propio relato, experimentó algo similar a lo que sucede en la serie de televisión de los sesenta *The Champions*. En la serie, un trío de agentes de orden internacional son rescatados y curados milagrosamente por una civilización avanzada oculta en el Himalaya, adquiriendo a partir del contacto con la misma poderes sobrehumanos. Beuys afirmó haber sido sanado por los miembros locales de una tribu tártara que permanecían neutrales en el conflicto. Parte de los cuidados que le administraron fue envolverlo en fieltro. Esta experiencia —real o imaginada— resultó en una epifanía, que en 1974 procesó en la obra *I Like America and America Likes Me*: envuelto en fieltro y sobre una camilla, fue transportado en ambulancia a la galería René Block en Nueva York, donde permaneció ocho horas diarias durante tres días en compañía de un coyote salvaje.

Los propósitos artísticos de Beuys eran dobles. Por un lado, al igual que tantos otros artistas de las vanguardias del siglo XX, entendía como su propósito derribar las barreras entre el arte y la vida. El arte no era para él algo confinado a marcos rectangulares muertos, sino algo activo y social, que debía intervenir en las vidas de las personas. De allí su participación en el movimiento Fluxus y los happenings de comienzos de los sesenta (en

uno de los cuales, que conmemoraba el vigésimo aniversario del atentado frustrado contra Hitler, se ganó un puñetazo en el rostro a manos de un estudiante de derecha). Al mismo tiempo, Beuys tenía una gran fe en las cualidades chamánicas del arte, sus presuntos poderes curativos y todo el sentido mitológico que evocaba. Pareció cumplir su misión al curar el trauma alemán con los medios del arte como “terapia alternativa”. Esto involucraba una importante dosis de autodramatización: en respuesta al ataque de 1964, posó, todo ensangrentado pero indoblegable, con un pequeño crucifijo en su mano izquierda y el brazo derecho extendido en el saludo romano. El artista redimido a través del sufrimiento físico, como figura icónica, mesiánica y cultural.

Lo que resulta un poco problemático en Beuys es que su huida hacia la automitologización, la fabulación y esa idea del arte como portador de propiedades curativas parece una vía para evadirse y no reconocer su propio pasado nazi. Al haber vuelto a nacer, su juventud como miembro de la Luftwaffe queda anulada, pertenece a otro yo anterior. Durante mucho tiempo, fue muy poco lo que Beuys mismo y quienes hablaban en su nombre dijeron sobre aquellos años de juventud. En una biografía publicada en 1987, un año después de su muerte, sus andanzas durante la guerra son descritas livianamente como una “experiencia de aprendizaje”. A pesar de ello, Beuys fue una figura vital de la escena artística de Düsseldorf, de la que se nutrieron más tarde grupos como Kraftwerk y Neu!. Y en respuesta al asesinato de Benno Ohnesorg, ayudó a fundar el Deutsche Studentenpartei o DSP [Partido de los estudiantes alemanes].

Algunas de las mentes y conciencias más brillantes de la literatura, como el dramaturgo Bertolt Brecht, habían decidido migrar después de la guerra e instalarse (al menos en los inicios) en Alemania del Este. Otros permanecieron en el exilio. El movimiento de artistas plásticos ZEN 49 hacía una referencia explícita a una agrupación anterior en el ámbito de la literatura, el Grupo 47, llamado así por el año en que había sido fundado. Este impulsó la obra de autores como Heinrich Böll y su *Trummerliteratur* [Literatura de los escombros]. Su novela de 1949, *El tren llegó puntual*, exploraba los traumas de los soldados que volvían del frente. Una de sus novelas más famosas sería *El honor perdido de Katharina Blum*, de 1972, que ofrece una imagen ácida y satírica de la inmoralidad y el pánico

fomentados por la prensa amarillista ante las actividades de la Fracción del Ejército Rojo.⁴

Si bien la literatura de la República Federal se hizo eco de las grandes turbulencias del período de posguerra, y algunos de sus más grandes autores, como Günter Grass asumieron un rol de guardianes de la conciencia pública (aunque más tarde llegaría a saberse que había pertenecido de joven a las *Waffen-SS*), los efectos de su prédica en la sociedad eran demasiado lentos para los jóvenes en las barricadas. Estos se inclinaron hacia una literatura más inmediatamente insurreccional, que se expresaba en revistas y manifiestos.

Entre las tareas que se planteó una nueva generación de cineastas estuvo la de restaurar un sentido de lo que significaba ser alemán, una forma de identificarse como tal que no pasara ya por el estigma. Las mismas preocupaciones resultarían más tarde centrales para las actividades de la nueva vanguardia de músicos alemanes.

En 1962, un grupo de cineastas publicó el que llegaría a conocerse como el Manifiesto de Oberhausen. Se trató de una reacción al género del *Heimatfilm*, la predilección por el cine angloamericano —en particular, los *westerns*— y la rehuída de cualquier intento por abordar los traumas del pasado reciente. En línea con lo que estaba sucediendo en el cine europeo en general, llamaba a una nueva estética y a una forma de cine no comercial, en la que el cineasta asumiera el rol de autor y pudiera llevar a cabo un conjunto necesario de intenciones, en lugar de someterse a la obligación de proveer entretenimiento.

“El Nuevo Cine tiene que ser independiente. Tiene que liberarse de las convenciones que rigen en la industria. Tiene que liberarse también del control de los socios comerciales y de los dictados de los accionistas. Tenemos ideas concretas sobre las condiciones espirituales, estructurales y económicas para la producción de un nuevo cine alemán. Estamos dispuestos a asumir colectivamente todos los riesgos. El cine convencional está muerto. Creemos en el nuevo cine.”

4. De aquí en adelante, cada vez que Stubbs se refiera a la Fracción del Ejército Rojo —también conocida como Banda Baader-Meinhoff— se recurrirá a la abreviatura RAF. [N. del T.]

Entre los firmantes del manifiesto se encontraba Alexander Kluge, que en 1961 había filmado, en colaboración con Peter Schamoni, el cortometraje *Brutalität in Stein* [Brutalidad en piedra].⁵ El film no llega a los once minutos y consiste de un montaje eisensteineano de imágenes en blanco y negro de restos abandonados pero aún no demolidos y todavía imponentes de arquitectura del período nazi, con sus pasillos flanqueados por columnas blanquecinas. A estas se suman también las maquetas a escala de los proyectos para la “Germania” con la que soñaba Hitler. La banda sonora alterna abruptamente silencios con extractos de antiguos noticieros y obras de propaganda, fragmentos estridentes de música clásica, y pasajes de discursos de Hitler y otros jefes nazis. Hacia el final se escucha una orden de Hitler para la construcción de viviendas de emergencia para refugiados con materiales como madera y barro, pero no hay un solo ser humano en *Brutalität in Stein*. Es una narración en bloques, sobre estructuras que aún están en pie. Las imágenes hablan también de la inhumanidad marmórea del régimen nacionalsocialista, pero somos nosotros lo que tenemos que representarnos a las víctimas de los campos de concentración, cuyo destino se describe en un pasaje escalofriante que cuenta cómo eran metódicamente arreados hacia sus muertes. Al no mostrar ningún ser humano, el film sirve para estimular el modo en que los imaginamos. Es, en todo sentido, una obra maestra en términos de estructura. Es una obra estética al mismo tiempo que un comentario sobre la estética, y constituye un pilar del Nuevo Cine Alemán. También anuncia algunas de las tendencias más brutalistas y abstractas del krautrock: la música de Conrad Schnitzler, por ejemplo, o los monolitos sonoros protoindustriales de la primera época de Guru Guru, que evocan una sensación no explicitada de perdición.

El Nuevo Cine Alemán maduró y se desarrolló en distintas direcciones a lo largo de los años sesenta y setenta, resuelto a desarrollar un lenguaje visual propio y distintivo, que evitara las convenciones de Hollywood, con sus arcos narrativos predecibles y sus resoluciones complacientes que distorsionaban y ponían la realidad fuera de foco para acomodar a sus estrellas en el lugar central. Aquí también puede encontrarse un paralelo

5. Para más información sobre el tema, se pueden consultar dos libros de Alexander Kluge en el catálogo de Caja Negra: *120 historias del cine* y *El contexto de un jardín*.

con el rechazo del krautrock al repertorio tradicional del rock angloamericano. Además de abordar en forma directa las realidades sociales de la Alemania de posguerra, películas como *Abschied von gestern* (1966) de Kluge empleaban técnicas brechtianas que le recordaban al espectador constantemente el formato cinematográfico y le impedían entregarse al escapismo de la pantalla grande. Las películas de Wim Wenders también hacían un uso similar de recursos narrativos alternativos. En términos tanto de forma como de contenido, aspiraban a forjar un nuevo sentido de la identidad alemana. Una obra culmine de estas tendencias fue la monumental *Hitler, ein Film aus Deutschland* de Hans-Jürgen Syberberg, de siete horas de duración, poco exhibida desde su estreno y durante mucho tiempo difícil de conseguir. No es exactamente un documental o una biografía, sino lo que más se ha acercado el cine a la *Gesamtkunstwerk*, combinando elementos de música, arte surrealista, poesía y hasta teatro de marionetas. Fue estrenada en 1977, el año en el que la reflexión cultural de la posguerra alcanzó su punto más alto en Alemania Occidental, y el krautrock ya había hecho lo suyo.

62

Pero en 1971 otra película del Nuevo Cine Alemán había tenido un impacto de índole diferente en la franja más porrera de la juventud estudiantil rebelde. *Fata Morgana* de Werner Herzog estaba compuesta a partir de filmaciones hechas en el Desierto del Sahara que originalmente iban a ser parte de una película de ciencia ficción sobre un planeta agonizante. El film consiste mayormente en largos travellings de los paisajes desolados con algunas intermitencias verdes del Sahara, en los que hasta casi la mitad del film no se ve ningún habitante humano. En la primera parte, "La creación", la historiadora y crítica de cine Lotte Eisner recita extractos del Popol Vuh del pueblo quiché de Guatemala. En la segunda, que lleva el irónico título "Paraíso", se enuncian una serie de condiciones de ese estado inconcebible: las palomas asadas vuelan directo a la boca, las mujeres detienen las guerras, "los restos de aviones son distribuidos de antemano", y demás. La última sección, "La edad de oro", comienza con las imágenes extrañas y sin explicación de una madama y un proxeneta tocando lo que Herzog describe como "la música más triste que jamás haya escuchado", un rígido número de cabaret ejecutado en piano y batería y cantado con una voz ahogada.

La película presenta en apariencia una visión insoportablemente sombría de las cosas, mostrando seres humanos que intentan prosperar en condiciones imposibles y permanecen cautivos en medio de una vana desolación. Sin embargo, es también una película muy disfrutable como experiencia puramente sensual, y fue así como la disfrutó el público joven, a menudo con una ayuda química. En su ritmo y su estructura picaresca, en su énfasis en el paisaje en vez del protagonismo humano, en la pura belleza natural de sus imágenes, con sus azules saturados por el sol, sus blancos gélidos y sus verdes ondulantes, chamuscados por accidentes como vigas de construcción rojas o cadáveres putrefactos de ganado; en sus repeticiones y loops (aviones que aterrizan una y otra vez, camiones que andan en círculos), la película tiene cualidades asombrosamente similares a las del krautrock, con sus paisajes utópicos y distópicos al mismo tiempo, sus intervenciones surrealistas, sus cambios de dirección y sus inquietudes sobriamente oníricas con lugares y estados fuera de los límites adustos del aquí y ahora. Por cierto, fue la experiencia de ver *Fata Morgana*, sumada seguramente al hecho de que la película empleaba el mismo texto del que habían tomado su nombre, lo que llevó a los integrantes de Popol Vuh a colaborar con Herzog. Su líder, Florian Fricke, era a su vez un antiguo conocido suyo, y el grupo estuvo a cargo de la banda sonora de sus películas siguientes.

En 1946, en la ciudad de Darmstadt, Hessen, en la región central de Alemania, que era parte de la zona de ocupación estadounidense, se crearon los Internationale Ferienkurse für Neue Musik [Cursos Internacionales de Verano de Música Contemporánea de Darmstadt], bajo la dirección del crítico musical Wolfgang Steinecke. Básicamente, estos dependían del apoyo norteamericano y eran parte de los esfuerzos generales por reeducar a los alemanes en valores auténticamente democráticos y antinazis. Entre los músicos que presentaron sus obras en el marco de los cursos estuvieron los compositores Hans Werner Henze, Gottfried Michael Koenig y quien es considerado como el antecesor más importante y vital del krautrock, Karlheinz Stockhausen.

Nacido en 1928, Stockhausen creció en un contexto de pobreza rural en una zona cercana a Colonia. De pequeño, le gustaba echarse en los campos y mirar los cielos azules, atento a los aviones de hélice que daban vueltas emitiendo sus zumbidos. Anunciaban sin duda la guerra que se

avacinaba, pero también le inculcaron al pequeño Karlheinz un deseo de volar que encontró expresión en algunas de sus obras más notorias, como *Hymnen* y el *Helikopter-Streichquartett*, en el que los miembros del cuarteto de cuerdas ejecutan sus partes desde helicópteros que sobrevuelan alrededor de la sala de conciertos. Era más que un entusiasmo convencional por la aviación. Era un profundo anhelo de no estar más atado a la tierra, o a la propia piel incluso. La música sería el medio con el que simularía este deseo de ascensión.

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 a su familia en una urna funeraria por las autoridades, que afirmaron que había muerto de leucemia. Su padre murió en combate en abril de 1945, cumpliendo con un destino que había anticipado con serenidad. Le temía más a la paz y a las consecuencias de la ocupación aliada que a la propia guerra en curso.

64

En el último tramo de la guerra, aún adolescente, Stockhausen trabajó como camillero. Tiene recuerdos de haber visto pedazos de cuerpos colgando de los árboles y trozos de carne humana desperdigados luego de los ataques aéreos. Esta experiencia de ver seres humanos reducidos —que, como lo expresaría más tarde, “lava la conexión del hombre con lo divino”— a su condición física más desnuda quedaría cauterizada en su conciencia. También recuerda haber advertido en los hospitales a parejas que tenían sexo entre los pacientes agonizantes: “Cuando viven cerca de la muerte las personas se vuelven muy físicas”.

En los años que siguieron a la guerra, estudió en la Escuela Superior de Música de Colonia, mientras tocaba en bares, a cambio de propinas, un repertorio que incluía cualquier cosa, desde sonatas de Beethoven hasta *standards* sentimentales. El fin de la guerra coincidió con un “punto cero” para la música clásica moderna. Pierre Schaeffer estaba experimentando con la *musique concrète*, compositores como György Ligeti y Pierre Boulez surgían en relevo de la generación de Bartók y Webern, y en 1949 Theodor W. Adorno publicaba su *Filosofía de la nueva música*. Pero fue recién en 1953, cuando regresó de una estadía en París y se convirtió en asistente de Herbert Eimer en el Estudio de Música Electrónica de

la Nordwesdeutscher Rundfunk en Colonia, que Stockhausen se asentó como compositor. Fue en ese momento que sintió que sus propias obras habían dado un importante salto. “En la música escrita desde 1953 había un espíritu explícito de composición no figurativa.”

El salto se dio gracias al desarrollo de dispositivos electrónicos de manipulación como filtros y moduladores, y al uso de cintas magnéticas. Aunque pasarían años antes de que los académicos de la música tomaran en serio los sonidos producidos por estas máquinas (todavía en 1975 el renombrado crítico musical alemán Hans-Hubert Schönzeler se preguntaba si la “electrofónica” de Stockhausen no era más que “puros efectos”), Stockhausen comprendió que estos instrumentos hacían posible reducir el sonido a partículas subatómicas en una suerte de “fisión nuclear del sonido”, como lo expresó. La composición tradicional, lineal y representativa, con sus referencias a temas y a medidas temporales convencionales, se había vuelto obsoleta. En un momento de futurismo eufórico afirmó, en 1953, que en veinte años ya nadie estaría hablando de Bach.

No fue solo la electrónica lo que definió y liberó a Stockhausen como compositor. También los instrumentos acústicos, pero dispuestos y ejecutados según principios “aleatorios”. Es decir, otorgando distintos grados de improvisación a los intérpretes y con composiciones que no eran ya un conjunto predeterminado de acciones a ejecutar estrictamente en un orden lineal, sino que definían zonas de actividad, con instrucciones como, por ejemplo, la de no comenzar a tocar hasta no haber vaciado la mente de pensamientos. Stockhausen también se inspiró en músicas de otras partes del mundo, con sus escalas alternativas, como la balinesa, la india o la japonesa. Pero en obras como *Gesang der Jünglinge* y *Kontakte*, escritas en los años cincuenta y sesenta, desarrolló un conjunto completamente nuevo de relaciones temporales y espaciales dentro de su música, por medio de una “forma momento” en la que los sonidos procesados entran en erupción, se enraciman, se fusionan y se desvanecen siguiendo los dictados de su “vida interna”.

En sus inicios, Stockhausen había compartido con su colega y mentor Herbert Eimert la predilección por una forma “pura” de música electroacústica, que fuera prístina y se mantuviera limpia de cualquier asociación con el mundo caído y en ruinas —en contraste con la *musique concrète*

de Pierre Schaeffer, que tomaba como materia para sus collages sonidos cotidianos del ámbito de la vida real. Esta idea se refleja también en la novela de Hermann Hesse *El juego de los abalorios*, cuya trama futurista plantea el interrogante de si la actividad intelectual y cultural "elevada" debe distanciarse de la realidad del mundo. Pero Stockhausen incorporó rápidamente aspectos de la *musique concrète* en su universo compositivo. No obstante su reputación de seriedad, distancia y excentricidad, tenía un sentido del humor bien desarrollado y estaba equipado con todas las pasiones humanas corrientes. Sin embargo, pensaba que la nueva dirección de la composición debía alejarse de la época romántica ya caduca y de su preocupación por la humanidad, y apuntar a regiones más divinas y cósmicas.

No se trataba, en el caso de Stockhausen, de una vaguedad etérea e insustancial. Creía que los seres humanos tenían que maximizar sus facultades físicas, en particular la de la audición, que entendía que había sido fatalmente descuidada en aras de lo visual en la tradición cultural occidental. Y confiaba en que la exposición a su música ayudaría a reestablecer ese balance. Para él, era un simple dato físico de la condición humana que, lejos de estar "allí fuera", el cosmos nos estaba bombardeando a cada instante con sus vibraciones —por ejemplo, en la forma de luz solar—, golpeando incansablemente las puertas cerradas de nuestra conciencia limitada y de una comprensión precaria de nuestras propias capacidades. Una de sus grandes obras, *Hymnen*, una extensa pieza electrónica dividida en cuatro "regiones" que incorpora y desfigura himnos nacionales de todo el mundo, culmina crepitando en una nevada constante de ondas radiofónicas, transmisiones palpables de un universo no silencioso.

Las visiones de Stockhausen sobre el futuro de la humanidad eran una mezcla de la utopía y la distopía. Sus sueños del futuro incluían utensilios domésticos cuyos zumbidos estarían tan ajustados a determinadas frecuencias que agregarían una dimensión de placer eufónico a la vida cotidiana. Pero también vaticinó una catástrofe de enormes proporciones para finales del siglo XXI. "Tenemos que atravesar estas crisis que se presentan en los momentos de transición entre un siglo y otro. Es inevitable que así sea", le comentaba al periodista norteamericano Jonathan Cott a comienzos de los setenta. Habló también de sueños en los que veía destruidas las ciudades de los Estados Unidos. (Cuando cayeron las Torres Gemelas en

2001, que fue lo más cercano a sus presagios, se citaron afirmaciones suyas —él protestó, ya que fueron sacadas de contexto y transcritas en forma incorrecta— según las cuales los ataques habían sido una gran obra de arte.) La humanidad, sin embargo, habría de emerger en mejores condiciones de esas experiencias purgatorias, de ese “shock purificante”.

Stockhausen se convirtió en un ícono pop de la vanguardia de posguerra. Frank Zappa citaba su nombre, los Beatles lo incluyeron en la tapa de *Sgt. Pepper*. Muy a menudo se lo menciona como pionero de la música electrónica moderna. Pero siempre despreció todo lo que tuviera que ver con el pop, sin importarle que pudiera tener una supuesta inclinación radical. En una ocasión se refirió al pop art como “algo vergonzoso para la humanidad, [...] arte basura, que celebra lo perecedero y la descomposición material. Una desgracia”. Aunque no fue enteramente indiferente a la obra de alumnos suyos como Holger Czukay y Irmin Schmidt de Can, u otros músicos como Kraftwerk, nunca los vio como verdaderos sucesores. En 1995, cuando en un programa de la BBC Radio 3 le presentaron un surtido de nuevos artistas de la música electrónica como Aphex Twin, Scanner y Plastikman, desestimó todo lo que hacían como poco elaborado y repetitivo, recomendándoles que escucharan con mayor atención sus propias obras maestras.

Hacia el final de su vida, Stockhausen empezó a decir que venía de Sirio, la estrella más brillante del cielo nocturno. Era simplemente un corolario de su ímpetu artístico por volar fuera de este mundo, un mundo en las garras de Lucifer. “Hoy estamos en las puertas de una era completamente nueva”, había dicho en 1971. “Pero qué bebés que somos cuando pensamos en la velocidad del cosmos. En 1980 quieren llegar a Marte o Venus. Comparado con todas las estrellas que existen, ¿en qué estado embrionario está nuestra edad espacial! Y sin embargo implica un cambio revolucionario. Para nuestro concepto del tiempo, por ejemplo. Cuánto tienen que poder durar nuestros cuerpos para poder viajar a varios miles de años luz. Por eso tenemos que poder transformar nuestros cuerpos, que hoy en día son completamente relativos. Lo que hace al ser humano relativo es su conciencia.”

En muchos aspectos, la figura de Stockhausen resulta comparable a la de Sun Ra, el líder y pionero de la electrónica en el jazz. También él se aventuró al reino de los astros, tenía una cosmología propia e incluso

afirmaba haber nacido en Saturno. Para Sun Ra, nacido en Alabama en 1914 como Herman Blount, el afrofuturismo fue una forma imaginativa y necesaria de escapar psíquicamente a un tiempo ineludiblemente penoso para los afroamericanos. En el caso de Stockhausen, sus amargas experiencias formativas en el contexto de la guerra le inculcaron un anhelo y una creencia similares en que, por medio de un poder de concentración inexplorado, tenía que ser posible escapar. Escapar y alcanzar un lugar allí afuera que estuviera libre de la gravedad, de la brutalidad, de la carne chamuscada, más allá del conflicto y del asesinato de los padres.

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, aunque fue solo remotamente consciente de ese hecho. Fue, de hecho, la figura paterna contra la cual a dos "hijos" suyos, sus ex-alumnos Holger Czukay y Irmin Schmidt, les resultó necesario rebelarse.

Un blanco más obvio y cotidiano de rebeldía artística, cuando no fuente de inspiración, para los jóvenes músicos alemanes de los años sesenta fue el Schlager, género y escena pop cuya banalidad para todo público representaba su polo opuesto. El Schlager era a la música lo que el *Heimatsfilm* (literalmente: "películas de la tierra natal") era al cine. Con sus historias acolchonadas de postal de Navidad bien arias y llenas de tipos germánicos reconocibles, las películas del género se filmaban por lo general en las grandes locaciones a cielo abierto de los Alpes bávaros, entre las cabañas y el ganado lechero, en vez de entre el polvo y los escombros de las ciudades de posguerra. Eran tramas sensibleras escapistas, situadas 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.

Schlager significa sencillamente "hit",⁶ pero llegó a definir todo un estilo reaccionario, el tipo de música que escuchaban los conservadores

6. En forma análoga a la voz inglesa, el término *Schlager* se deriva de *Schlag*, que tiene entre otros el sentido de "golpe", en este caso, un "golpe de éxito". [N. del T.]

o *Spießher*. Al escuchar, por ejemplo, el hit de 1960 “Seemann, deine Heimat ist das Meer” [Marinero, el mar es tu país natal], de Lolita, con su acordeón que se mece dócilmente a un ritmo que apenas califica como tal, se experimentan reminiscencias proustianas asociadas al peor kitsch europeo, tanto del pasado como del presente (a restaurantes con manteles de motivos, a pino de imitación y plástico naranja, a tiendas cursis de recuerdos alpinos y a réplicas de un Nunca Jamás nórdico monoétnico lleno de mejillas rozagantes que se acerca preocupantemente a una fantasía de pureza aria). Lo que en otros contextos nacionales podía parecer inocuo y saludable era juzgado por muchos en la Alemania de posguerra como voluntaria e inexcusablemente anodino, como una ofensa estética. Los títulos a menudo reflejaban una cierta añoranza nostálgica (“Memorias de Heidelberg”), pero era una música que se definía fundamentalmente por aquello que se negaba a recordar, y aquello que estaba resuelto a ignorarse o a admitirse solamente dentro de ciertos límites.

A medida que fue surgiendo una contracultura en Alemania, el Schlager —representado por ejemplo en el programa de televisión *ZDF-Hitparade*, conocido por su presentador, el conservador Dieter Thomas Heck— se convirtió en blanco de la ira de una nueva e inquieta generación de intelectuales. Denunciaban al género y a su pariente cercano, la Volksmusik, como “*Volksverdummerung*” [estupidización del pueblo] o lavado de cerebros, y consideraban que sus oyentes mostraban rasgos de “retraso intelectual”. El abismo cultural entre el Schlager y esos nuevos jóvenes que estaban a la vanguardia de la protesta política se hizo más pronunciado en 1968, uno de los años más violentos de la década, en el que los estudiantes montaron barricadas en Francia y Alemania, los tanques soviéticos avanzaron sobre Praga, y las ciudades norteamericanas ardieron en llamas luego del asesinato de Martin Luther King. Mientras todo eso ocurría, en los charts alemanes resonaban las estrofas vacías de “Sind Sie der Graf von Luxemburg?” [¿Es usted el conde de Luxemburgo?], de una tal Dorthé Larson, que resumía todo lo más alejado al espíritu de la época como solo el Schlager podía hacerlo. Es cierto que en todos los países existieron siempre los que entonan liviandades mientras arde Roma. En el Reino Unido, en la misma época, el público estaba encantado por el *crooner* Des O'Connor y sus hits como

“1-2-3 O’Leary” y “Dick-a-Dum-Dum”. Pero en Alemania Occidental la extravagancia pop ya no sonaba inocente a los oídos de una generación naciente y enojada, sino cómplice.

Tomemos por ejemplo la figura de Heino. Nacido en 1938 como Heinz Georg Kramm, su primer acercamiento a la música fue a través del acordeón, que aprendió a tocar practicando en restaurantes de Düsseldorf. Firmó contrato con una discográfica en 1965 y tuvo un éxito casi inmediato y difícil de explicar. Su primer single vendió cien mil copias y el siguiente, “Wenn die bunten Fahnen weh’n”, fue disco de oro. A partir de entonces no paró: vendió más discos que los Beatles en Alemania, y es considerado una valiosa institución cultural por los *Spießler* de hoy y de ayer, mientras otros le profesan una adoración más irónica. Heino solicitó una orden de restricción contra el cantante Norbert Hähnel luego de que en 1984 este abriera un concierto para la banda Die Toten Hosen con la parodia de la vieja estrella del Schlager “Der Wahre Heino” [El verdadero Heino], y sin embargo, era ciertamente inimitable. Con sus lentes oscuros rectangulares, Heino logró una imagen que era tan hétero y tan anémica que parecía realmente de otro planeta (el “hombre que vino de las estrellas” de la música ligera). Existe de hecho una secta que se hace llamar la Orden Cósmica de Heino y cuyos integrantes sostienen que unos extraterrestres bondadosos le insertaron un microchip en la cabeza que lo conduce a obrar en favor de la humanidad.

Puede verse con facilidad cómo esa superestrella podía ser vista como superkitsch, como una antigualla estafalaria de Eurovisión. Pero resulta perturbador más allá de cualquier ironía que en 1973 haya elegido grabar una versión de “Schwarzbraun ist die Haselnuss” [Negra y marrón es la avellana], una canción popular alemana del siglo XIX que había sido resucitada a comienzos del XX y fue uno de los himnos preferidos de las Juventudes Hitlerianas. Pero no solo la avellana era negra y marrón. Esos eran los colores del Partido Nacionalsocialista, y son los colores que el protagonista de la canción sugiere que una muchacha tiene que vestir si quiere ser su chica. La versión de Heino fue el tema favorito de los neonazis, así como de los afrikáners pro-apartheid en Sudáfrica. Que este arreglo empapado de sonidos de banjo y con un coro de escolares chillando en el fondo fuera un gran éxito pinta con una elocuencia pavorosa a grandes

sectores del público que compraba discos en Alemania Occidental a comienzos de los años setenta.

En los hechos, el Schlager no era tan puro en términos raciales o nacionales. Al igual que la escena pop alemana en general, más bien reflejaba una importante corriente subterránea de internacionalismo e intercambio en un país que tenía una población paneuropea cada vez mayor. Muchas de las estrellas del Schlager no eran alemanes de nacimiento, como la cantante de origen griego Vicky Leandros, ganadora en la edición de 1971 del Festival de la Canción de Eurovisión. Antes de incorporarse a ABBA, Agnetha Fältskog editó varios singles en alemán que apuntaban directamente al mercado del Schlager, como "Señor Gonzales" de 1968 y "Fragzeichen mag ich nicht" de 1970. Tampoco puede decirse que todos los cantantes pop fueran cabezas huecas apolíticas. Katja Ebstein representó a Alemania en la edición de 1970 del Festival de la Canción de Eurovisión con "Wunder gibt es immer wieder", pero usó su fama como una plataforma para su activismo político. Había sido parte del movimiento estudiantil en 1968 y fue arrestada en los ochenta por participar en el bloqueo de un depósito norteamericano de armas nucleares en Alemania. Vale la pena aclarar también que el Schlager tampoco ejerció un dominio completo sobre la radio de la República Federal. Compartía el aire con sorpresas apariciones en los charts de artistas como Leonard Cohen o incluso Frank Zappa.

También se hicieron notar en Alemania Occidental, sin duda, los efectos de la importación del rock and roll, sobre todo sobre su juventud. Hubo de hecho un pánico moral similar al que se dio en los Estados Unidos y en el Reino Unido. Muchos se horrorizaron ante la liberación sexual aparentemente desenfadada de una nueva generación pudiente y con una confianza suficiente como para mover impudicamente las caderas bailando el twist y entregarse al consumo gratuito. En 1956, el periódico *Berliner Zeitung* describió la nueva música como una "incultura", mientras que en otros medios se expresaba preocupación sobre todo por los jóvenes que bailaban como "bárbaros alocados en un estado de éxtasis". Artistas como Peter Kraus intentaron hacer una versión pop lavada y autóctona de la nueva moda para un público adolescente.

Inquietud social había habido también antes del rock and roll. En 1952, unos treinta mil jóvenes acudieron a una manifestación pacifista

en la ciudad de Essen contra la política de rearme de la República Federal en el contexto de la Guerra Fría. Cuando la policía intervino para dispersar la manifestación, un joven manifestante de veintiún años llamado Philipp Müller fue asesinado de un disparo. El hecho no llegó sin embargo a funcionar de catalizador de una protesta más amplia, y como no existía todavía en ese momento una cultura joven articulada y activa, las autoridades y los medios lograron con una sorprendente facilidad absolver a la policía. El periódico *Die Welt* llegó incluso a culpar a “comunistas” de haber efectuado los disparos.

72

El ascenso del rock and roll dio lugar a una serie de incidentes que se conocieron como los disturbios de los *Halbstarke*,⁷ que tuvieron lugar durante los años cincuenta no solo en Alemania Occidental, sino también en Austria y Suiza. Los mismos se desataban a menudo luego de las proyecciones de películas de James Dean o en las que aparecían Bill Haley and the Comets. Eran similares a los disturbios que ocurrieron en el Reino Unido cuando se exhibieron las mismas películas, en los que se arrancaban las butacas de las salas y llegaron incluso —según un indignado relato en la *Melody Maker*— a pisotearse canteros en la ciudad de Croydon. En 1962 hubo también disturbios en Schwabing que se prolongaron durante días, luego de que la policía intentara detener un concierto de jazz que se había pasado de la hora de cierre dispuesta por las autoridades.

El jazz era una opción sólida en la Alemania de posguerra para aquellos jóvenes músicos pacíficos que simplemente querían tener una carrera, o que buscaban una escena en la que pudieran hacerse un nombre. Era un estilo establecido y que portaba consigo, de forma implícita y sin demagogia, los valores que todo el arco progresista quería ver arraigarse en la nueva República Federal. Estaba alineado con la nueva amistad con los Estados Unidos, pero era también una música que hablaba de libertad y de simpatía por el no ario, y en la que uno podía ser tan abierto y

7. El término *Halbstarke*, que podría traducirse como “imberbe” (significa literalmente “medio fuerte”, en el sentido de no completamente desarrollado), se popularizó en los años cincuenta para referirse despectivamente a los jóvenes de clase trabajadora (sobre todo a los hombres) identificados con lo que se percibía entonces como una subcultura y en la que el rock and roll ocupaba un lugar central. Stubbs emplea *beatnik* como sinónimo en inglés. [N. del T.]

moderno como quisiera, al menos en teoría. En realidad, las bandas de jazz de músicos jóvenes estaban constreñidas por expectativas conformistas en todos los frentes. “La escena del jazz era muy conservadora. Tocabas lo que te pedían que tocaras: jazz tradicional, estándar”, afirma el baterista Christian Burchard. El free jazz detonaría los grilletes del género en todo el mundo, a través de figuras como Albert Ayler y Pharoah Sanders, que le allanaron el camino a una generación de músicos alemanes aun más ambiciosos.

Otra opción era hacer simplemente lo mismo que estaba haciendo todo el mundo a comienzos de los sesenta e imitar a los Beatles. 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. Hamburgo, por supuesto, había sido donde los Beatles mismos habían comenzado su leyenda cuando todavía no eran famosos.

Pero cuanto más al sur se moviera uno en Alemania Occidental, más cambiaba el panorama. Mucho dependía de si tocaban para soldados británicos o norteamericanos. Era el gusto de estos el que dictaba los programas de las salas de conciertos, y al que buscaban ajustarse también las radios del extranjero, radios que también disfrutaban los jóvenes alemanes. Agrupaciones como Xhol Caravan se originaron como bandas de covers de soul, un género que no siempre se ajustaba al gusto de los soldados norteamericanos. Hubo bandas alemanas a las que les tiraron huevos podridos por tocar música de artistas negros, y los soldados norteamericanos se dividían racialmente entre los amantes del country y el western, y los fanáticos de los sellos de soul Stax y Motown.

La trayectoria de la contracultura en Alemania Occidental fue en muchos aspectos similar a la que tuvo en el Reino Unido, los Estados Unidos

y otras partes de Europa: la agitación inicial e irreverente del rock and roll, las protestas contra las armas nucleares y por los derechos civiles, y ya hacia fines de los sesenta, la revuelta estudiantil. Todo ello tuvo lugar sobre un fondo de condiciones económicas cada vez mejores, que despertaban sentimientos cuanto menos ambivalentes en figuras intelectuales como Herbert Marcuse: ¿acaso las comodidades del capitalismo y la Coca-Cola no saciaban y neutralizaban al proletariado? Efectivamente lo hicieron, pero como observa el historiador Robert V. Daniels: "Las revoluciones se dan menos cuando una sociedad se encuentra en un estado de desesperación que cuando se está desarrollando en forma dinámica y sus expectativas están en alza. Es en esas condiciones que se experimentan frustración e indignación cuando el progreso social y económico choca con la obstinación de los gobiernos o las costumbres enquistadas". Así fue en todo el mundo occidental, y especialmente en la Alemania Occidental consumista.

74

La salvación para los estudiantes revolucionarios no provino de ninguna música doméstica que hubieran podido presagiar, sino de una variedad importada: el rock explícitamente inconformista de los sesenta que brotaba del Reino Unido y de los Estados Unidos: los Beatles, los Rolling Stones, Dylan y los Mothers of Invention de Frank Zappa. Aunque los líderes intelectuales más veteranos de la Oposición extraparlamentaria⁸ dentro de la izquierda alemana miraban con desconfianza las tendencias decadentes del rock y dudaban de la capacidad de sus seguidores desprolijos y demasiado erráticos para el rigor de la acción revolucionaria, era la música favorita de los jóvenes, que lo veían como algo en cierto modo integral al derrocamiento del Estado y a la liberación de las generaciones

8. La Oposición extraparlamentaria (*Außerparlamentarische Opposition* o APO en alemán) designaba, como lo indica su nombre, a un conjunto de organizaciones políticas y sociales sin representación en el Parlamento y opuestas a las fuerzas políticas en el gobierno. Como señala Stubbs más adelante, entre 1966 y 1969 este último estuvo en manos de la "gran coalición" entre el Partido Socialdemócrata y la Unión Demócrata Cristiana. Fue durante ese período y a raíz de la creciente movilización de dichas fuerzas de oposición que se volvió más corriente el término, prácticamente como sinónimo del movimiento estudiantil que constituía su núcleo, y de su órgano principal, la Federación Socialista Alemana de Estudiantes o SDS. [N. del T.]

más jóvenes de las cadenas que lo viejos nazis mantenían sobre la sociedad. El poema de 1970 de Günter Herburger, "Ende der Nazizeit" [El fin de la era nazi] condensa esta idea. Mick Jagger adopta la forma de un ángel vengador que viene a derribar los últimos pilares del pasado aún en pie en un lugar donde la juventud se había congregado en la década del treinta para fines mucho menos utópicos:

Quando los Rolling Stones finalmente empiezan a tocar
en las ruinas del campo de los congresos del partido
en Núremberg, y Mick Jagger les muestra
a cientos de miles de aprendices alemanes
sentados entre las flores y masticando pasto
su megaamplificador y canta [...]

Y en los megaamplificadores Mick Jagger
canta mientras devora las fotos de Hitler y Heß [...]

A mediados de los setenta, sin embargo, cuando ya era claro que el escenario de este poema no tenía muchas chances de hacerse realidad, intelectuales como Rolf Dieter Brinkmann renunciaron expresamente al megarock convencional, desilusionados por su comercialismo, su hedonismo y su mercantilización. "‘Sister Morphine’, ‘I Can’t Get No Satisfaction’, ‘Let’s Spend the Night Together’ y otras melodías fueron introducidas en nuestros cuerpos por un montón de cantantes pop, que dicen un montón de estupideces en discotecas alrededor del mundo que parecen cámaras de gas." Así que Mick Jagger, que seguramente ni se enteró del estatus mesiánico que le conferían ciertos círculos intelectuales febriles, había pasado de ser el flagelo del nazismo a un sirviente del fascismo del presente.

Por más ingenua y exaltada que pueda parecernos hoy esta intensidad del sentimiento, la contracultura alemana de los sesenta estaba adelantada a su tiempo. No se trataba de jóvenes empobrecidos o desfavorecidos, sino más bien lo contrario. Como le dijo una mujer joven a la escritora Gitta Sereny en los sesenta, "en Alemania Occidental, los jóvenes tienen todo servido en bandeja de plata". Pero tal vez fuera así a causa de la culpa por aquellas cosas que los mayores se resistían a ofrecer a la generación de sus hijos. En la mayoría de las escuelas, no se enseñaba nada de la

76 historia posterior a 1933, ni tampoco se hablaba del tema en la mayoría de los hogares. Aquellos alemanes occidentales que habían entrado a la adultez antes o durante la guerra y que la habían sobrevivido se contentaban en su mayor parte con poder comprar, salir a cenar, dedicarse a la jardinería, trabajar e ir a la iglesia hasta que les llegara la hora, y no veían necesidad en volver sobre el período comprendido entre 1933 y 1945. La década del cincuenta transcurrió en medio de una niebla de silencio. Pero gracias a los esfuerzos decididos de un grupo minoritario de fiscales, los crímenes del nacionalsocialismo volvieron a ser noticia y a ocupar un lugar importante en la discusión pública a comienzos de los sesenta. Entre 1963 y 1965 tuvo lugar en Frankfurt el primero de los que se conocen como procesos de Auschwitz. Fueron juzgados allí veintitrés hombres, en su mayoría miembros de las SS, y hubo más de doscientos cincuenta testigos que declararon sobre las atrocidades que habían cometido. El proceso representó, al fin, los comienzos de una rendición de cuentas pública y de un reconocimiento de la responsabilidad de una parte del pueblo alemán por los horrores del nazismo, cuestionando el mito persistente según el cual habían estado cautivos de una camarilla de dementes que actuaban en su nombre sin que se supiera o consintiera lo que hacían. 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, que señalaba la sorprendente ausencia de sentimientos de culpa y remordimiento.

Como lo expresó la cineasta Margarethe von Trotta, “sentíamos que había un pasado por el que éramos culpables como nación, pero del que no se nos decía nada en la escuela. Y si hacías preguntas, no obtenías ninguna respuesta”. Por eso, para los alemanes que se unían a la revuelta de sus hermanos y hermanas norteamericanos y europeos, la lucha era doméstica al mismo tiempo que internacional, y era una y la misma lucha. El historiador Tony Judt afirma: “Si hubo una generación cuya rebelión estuviera realmente basada en un 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”. Su posición

en contra de la guerra de Vietnam estaba exacerbada por la sensación de que en cierta forma sus propios padres y su propio país habían sido invadidos culturalmente por los norteamericanos, usando los beneficios del Plan Marshall en lugar de bombas y napalm. “Los yanquis colonizaron nuestro subconsciente”, se queja un personaje en la película de Wim Wenders *En el transcurso del tiempo* de 1976. Ahora veían por qué sus padres se habían refugiado en el trabajo duro y las recompensas materiales, y por qué habían abrazado con tanta urgencia el sueño americano como una forma de reprimir la pesadilla alemana que habían perpetrado y soportado a la vez.

La reacción de la juventud fue, sin embargo, paradójica. Por un lado, se oponía al conservadurismo represivo y neoprusiano del régimen de Adenauer, y a las formas dominantes e institucionalizadas de represión, como el uso excesivo de la fuerza pública para disolver manifestaciones o las estupideces reaccionarias que diseminaba la prensa amarilla para intentar contrarrestar la oleada cada vez mayor de disenso e inconformismo contracultural. Era claro, sin embargo, mirándolos cara a cara, que estos jóvenes que se rebelaban estaban luchando por la generación de sus padres, que —no obstante toda su laboriosidad y su respetabilidad en las apariencias— se había dejado intimidar y vencer por el miedo a las sombras del pasado. Cuando los jóvenes protestaban, entonaban canciones e insultaban a los imperialistas, o incluso cuando, en casos extremos, cometieron actos de terrorismo contra la propiedad (y más tarde, contra ciudadanos), era como si estuvieran exhibiendo ante sus padres, a modo de reproche, un espíritu combativo y de resistencia que había brillado por su ausencia en los alemanes de las décadas del treinta y el cuarenta. La voluntad que habían mostrado estos cuando fueron movilizados para la acción militar no era en todo caso una prueba de su fortaleza, sino de su sumisión. Pero si la generación que había vivido la guerra fue en gran medida incapaz de buscar una expiación por, o tan siquiera reconocer los crímenes de guerra alemanes, no fue por esa arrogancia estereotípica o por un orgullo teutónico altanero y despreciativo, sino a causa de una profunda falta de autoestima, de la sensación de que cualquier forma de identidad nacional había sido borrada por completo, y con ella, cualquier sentimiento de un mito o de una memoria común en la que pudiera sostenerse.

En 1961, la Federación Socialista Alemana de Estudiantes (Sozialistische Deutsche Studentenbund o SDS, fundada en 1946) fue expulsada del Partido Socialdemócrata de la República Federal Alemana. La nueva modalidad consensual de la política en Alemania Occidental llevaba a que los jóvenes en particular no se sintieran representados política o ideológicamente. Esta situación se vio exacerbada cuando el Partido Socialdemócrata y la Unión Demócrata Cristiana formaron una coalición de fuerzas en el Parlamento, unidos por su política de rearme. Los jóvenes no tuvieron dónde acudir y se convirtieron en el principal motor de una nueva organización política informal y ajena a aquel consenso, la Oposición extraparlamentaria (Außerparlamentarische Opposition o APO). Esta sería la base de los movimientos estudiantiles alemanes de los sesenta, que a su vez tendrían un efecto tan profundo sobre la cultura de los jóvenes, intersectándose tanto con el krautrock, como, más tarde, con las organizaciones terroristas.

78

¿Ningún experimento? Más bien todo lo contrario. Al aplicar ideas como las del movimiento Fluxus sobre la intervención activa en sus sentadas y manifestaciones, en las que expresaban también su rechazo a cualquier norma jerárquica, y por su apertura a una política de la identidad en la que los derechos de los gays y la liberación sexual ocupaban un lugar central, las excentricidades de la APO chocaban con el gusto de la vieja guardia. 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 en pie. Sus cursos eran rancios y anticuados, sus jerarquías y estructuras eran inflexibles.

Al mismo tiempo, al igual que en otros países occidentales, hubo durante los años sesenta un incremento del uso de drogas en Alemania

Occidental, no solo con fines recreativos o de relajación, sino como una cultura con derecho propio. Los hippies alemanes o "*Gammler*", como se les decía, se convirtieron —a partir de mediados de los sesenta— en un foco del interés y la consternación de los medios. El semanario *Der Spiegel* les dedicó una nota de tapa en 1966. Podían ser encontrados en los barrios más sórdidos o bohemios de las principales ciudades alemanas, desde el Reeperbahn en Hamburgo al Kurfürstendamm en Berlín Occidental. Resultaba perturbador para sus mayores que los *Gammler* rechazaran el alcohol, que era la droga burguesa tradicional y legítima para la risa y el olvido, y se inclinaran en cambio por el hachís y otras opciones orientales, o peor, por el LSD. También los perturbaba el hecho de que buscaran alterar su mente para elevar la conciencia, porque elevar conciencias significaba también revolver esos asuntos que estaban latentes desde los años cuarenta. Bernward Vesper, hijo del poeta nazi Will Vesper, lo expresó con la mayor elocuencia en su libro *Die Reise* [El viaje]: "Hemos estado anestesiados desde nuestra infancia. Las drogas desgarran los velos de la realidad, nos despiertan, nos dan vida y nos permiten tomar por primera vez conciencia de nuestra situación".

79

Los *Gammler* buscaban algo más que drogarse. Llevaban adelante una crítica de la sociedad de consumo que sus padres llenos de culpa habían trabajado duro para legarles, así como de la ética del trabajo que era necesaria para mantenerla funcionando. Habían abandonado sus estudios y se negaban a integrarse en el sistema capitalista que se les presentaba como la única opción para salir adelante. El consumo de narcóticos era para ellos la alternativa al consumismo y la búsqueda de estatus, que eran los que adormecían la mente. Conseguían las drogas a través de los soldados norteamericanos o de los *Gastarbeiter* [trabajadores invitados] turcos, o bien por los carriles habituales de la cultura hippie. Como fuera, a fines de los sesenta había un tráfico de narcóticos cada vez mayor dentro de Alemania Occidental. Todo esto fue antes del krautrock, pero significa que había un grupo preexistente de pelilargos, inconformistas y mentes alteradas que contribuyeron al marco cognitivo en el que la música fue creada y recibida. Cada vez más sectores de la juventud alemana estaban perfumados con la alta toxicidad de la contracultura.

La respuesta a toda esta insolencia que se manifestaba en la música beat, la política, las drogas y la aversión al pelo corto, fue brutal. El 2 de junio de 1967 el estudiante de literatura de veintiséis años Benno Ohnesorg murió víctima de un disparo durante las manifestaciones en Berlín Occidental contra la visita del Shah de Irán, en quien la nueva izquierda veía a un represor. Mientras la policía dispersaba a los manifestantes, un agente de civil le disparó a Ohnesorg, que murió a las pocas horas. El policía, Karl-Heinz Kurras —que, irónicamente, resultó ser un espía al servicio de la Stasi, según se supo mucho más tarde—, fue absuelto en dos ocasiones de todos los cargos contra su persona. Esto solo reforzó las sospechas entre los jóvenes de que para las autoridades los hippies insubordinados eran un blanco contra el que podía abrirse fuego a discreción. La muerte de Ohnesorg, a la que veían como un nuevo hecho de violencia sancionado desde el Estado, llevó a la formación de nuevas facciones más militantes y eventualmente también terroristas. Fue un hecho puntual, plagado de consecuencias, en el momento justo en que la nueva música alemana estaba comenzando a surgir y a tomar forma.

80

Como en todo el mundo, 1968 fue un año violento y trascendental en Alemania Occidental. El abismo entre los *Spießer*, moviéndose ligeramentemente ebrios al ritmo de los éxitos Schlager del momento, y los estudiantes que atacaban el tejido de la vida burguesa se había vuelto conspicuo. Era casi imposible no tomar partido por uno u otro bando. Los sentimientos de nostalgia por los años del nazismo en la generación mayor se resistían a desaparecer. Una encuesta en 1968 revelaba que aunque solo un número muy reducido de gente deseaba la restauración de un régimen como el del Tercer Reich, un cincuenta por ciento de la población creía que el nazismo había sido “una buena idea mal ejecutada”. Sorprendentemente, era un porcentaje mayor que cuando se había hecho un encuesta con la misma pregunta a fines de la década del cuarenta. El *Bild*, uno de los periódicos amarillistas del grupo editorial Axel Springer, atizó el pánico moral ante los salvajes pelilargos de izquierda que andaban sueltos hostigando a la sociedad alemana con titulares como “¡DETENGAN EL TERROR DE LOS JÓVENES COMUNISTAS AHORA!”. En 1968, uno de los principales activistas de la nueva izquierda en Berlín Occidental, que había sido antes un disidente en Alemania del Este, Rudi Dutschke —una figura paralela a Daniel

Cohn-Bendit—, fue emboscado en una calle por un pintor de nombre Josef Bachman, que le disparó en la cabeza.

En el proceso judicial, Bachman adujo como atenuante que se encontraba en una misión para “matar a un sucio comunista”. Sus abogados argumentaron que se sentía un mero instrumento de “fuerzas más poderosas”. Bachman era un individuo perturbado que vivía solo en un departamento cuya única decoración era un póster de Adolf Hitler. Era también un ávido lector del *Bild* y se había tomado a pecho el retrato que hacían los medios del grupo Springer de Dutschke como un fanático peligroso del que era necesario deshacerse “dándole una ayuda”, como llegó a expresar el periódico. Bachman fue condenado a solo siete años de prisión pero se suicidó en 1970. Probablemente arrepentido, había mantenido una correspondencia con Dutschke, que sobrevivió al atentado pero nunca se recuperó de las secuelas. Murió en 1979 ahogado en una bañera luego de sufrir un ataque de epilepsia. El *Bild* despachó el asunto despreocupadamente tratándolos como a un par de lunáticos de bandos contrarios del espectro político y retomó su negocio de siempre.

En la manifestación donde fue asesinado Ohnesorg la policía arrestó también a un joven de nombre Fritz Teufel, que permaneció detenido hasta diciembre de ese año. Los estudiantes montaron una huelga de hambre en protesta. Teufel era miembro del colectivo Kommune 1, fundado a comienzos de 1967 en Berlín Occidental. Kommune 1 era también un desprendimiento de la APO. 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 de fascismo. Los miembros centrales de Kommune 1 creían que la idea misma de familia, con los límites que imponía al desarrollo personal, era inherentemente de derecha. Lo personal era político. La privacidad había sido abolida: los baños no tenían puertas y el nudismo era una declaración política (de libertad absoluta y ausencia de cualquier inhibición sexual, pero también, según argumentaban, de solidaridad con los cuerpos desnudos de las víctimas de los campos de concentración). El colectivo también hacía uso de los departamentos vacíos de diferentes escritores, entre ellos Hans Magnus Enzensberger. Aunque adoptaban las ideas del situacionismo y profesaban un desprecio anarquista por

los derechos de propiedad, tenían un claro líder en la figura de Dieter Kunzelmann y cobraban para dar entrevistas o dejarse fotografiar.

Kommune 1 empezó a llevar a cabo actos de provocación que estaban más cerca de ser travesuras que actos terroristas, como el “asesinato de budín” (el intento frustrado de arrojar budines, yogurt y harina al vicepresidente de los Estados Unidos, Hubert Humphrey, durante una visita a la República Federal en 1967). Generó una mezcla de hilaridad, publicidad y pánico moral. La prensa de derecha los llamó los “comuneros del horror” e insistía en que la vida del vicepresidente habría corrido riesgo si se hubiera llevado a cabo la acción. La agitación continuó con una serie de conferencias de prensa del grupo y una foto que hicieron circular donde se veía a los integrantes de Kommune 1 desnudos y contra un muro, en posición de cacheo.

82 Ese fue el momento de mayor notoriedad política del grupo. Para 1969, habían abandonado las travesuras en favor de acciones más directas contra la propiedad, distribuyendo panfletos en los que llamaban a incendiar tiendas de departamentos, lo cual llevó a que varios de sus miembros fueran acusados y condenados por actividades terroristas. Se los acusó de planear un atentado contra un desfile del presidente de los Estados Unidos, Richard Nixon. Un artefacto explosivo había sido plantado en la sede de la comuna por Peter Urbach, un espía de la Policía que más tarde se supo fue también quien proveyó los explosivos con los que se planeó cometer un atentado contra un centro comunitario judío en Berlín en 1969. De los restos de Kommune 1 se nutriría en su surgimiento la RAF. Su sede fue invadida y destruida por una pandilla de rockers a fines de 1969, como un símbolo de la gran desilusión con la que se cerraba la década. Por su parte, Kunzelmann se había perdido en su adicción a la heroína.

La historia de Kommune 1 se cruza con la del rock, y no solo por la visita que les hizo Jimi Hendrix. También formó parte del colectivo Uschi Obermaier, una modelo de Múnich. Allí había vivido con Amon Düül en la comuna de la banda, pero al poco tiempo se mudó a Berlín para instalarse con los integrantes de Kommune 1 en su única habitación compartida.

Las fuerzas de la contracultura estaban comenzando a fusionarse. En 1968 se llevó a cabo el Festival de Essen, un encuentro de “política, arte y pop”, con el ominoso título “*Deutschland Erwacht*” [Alemania despierta],

una apropiación insolente de una consigna nacionalista del siglo XIX. El programa incluía bandas como Floh de Cologne, Tangerine Dream y Guru Guru. Era otro tipo completamente diferente de despertar, aunque aún alemán. Las autoridades demostraron su determinación de suprimir cualquier amanecer de una conciencia que pudiera constituir a sus ojos una amenaza para el Estado. Floh de Cologne había terminado su presentación en el festival exhortando al público a ocupar viviendas y robar alimentos, mientras proyectaban diapositivas pornográficas. Tuvieron que enfrentar cargos por indecencia y proxenetismo. Ese mismo año, el Bundestag promulgó las leyes de emergencia para restringir los derechos civiles en caso de que se declarara un “estado de emergencia” (por ejemplo, en caso de una revolución, una posibilidad que no parecía haberse esfumado del todo). La promulgación de las leyes desató una ola de protestas masivas en toda la República Federal.

Otro ejemplo de un espacio en el que se cruzaban la música (o antimúsica), la política y el arte fue el Zodiak Free Arts Lab, fundado en Berlín a fines de 1968 y de corta vida. Sus paredes monocromáticas albergaron a extremistas del jazz como Peter Brötzmann y Alfred Harth, al igual que a miembros más jóvenes de la “Escuela de Berlín”, como unos novatos Tangerine Dream y Agitation Free. Fue un signo de que el aire estaba vivo con un nuevo ruido electrónico, cuyo brutalismo psicodélico hacía volar de las paredes los afiches de los eventos más tradicionales de cantautores, como el Festival Burg Waldeck que dejaría de existir al poco tiempo. El volumen había subido unos cuantos decibeles. El Zodiak, sin embargo, empezó rápidamente a sentir el hostigamiento de la Policía de Berlín: las redadas por drogas se volvieron muy frecuentes. En respuesta, el grupo revolucionario Zentralrat der Umherschweifenden Haschrebellen [Comité central de los rebeldes errantes del hachís] —que contaba entre sus integrantes con el futuro terrorista “Bommi” Baumann— incendió un coche de la Policía como forma de protesta.

Como en otros lados en Occidente, el fervor idealista de la contracultura alemana fue disminuyendo en la medida en que sus protagonistas fueron creciendo, recobrando la sobriedad, se separaron de sus proyectos, sucumbieron a la adicción a la drogas, se desilusionaron, o simplemente se sometieron a la necesidad de una existencia confortable

en la que no hubiera que preocuparse por las permanentes visitas de la Policía. Aunque el gobierno del canciller Willy Brandt fue considerado moderado y conciliador —sobre todo luego del gesto que le valió el Premio Nobel, cuando viajó a Varsovia y se puso de rodillas frente al antiguo gueto—, fue su administración la que introdujo en 1972 nuevas disposiciones legales, por medio del llamado Radikalenerlass o decreto antirradical, que permitía separar de cualquier cargo en el sector público a los simpatizantes activos de las causas de la extrema izquierda, en particular de la RAF. La medida, aunque cuestionable y resistida, logró su cometido al despojar de sus últimas energías a una oposición extraparlamentaria ya debilitada y que finalmente se disolvió como fuerza política unitaria.

A medida que se extinguía el apoyo popular, los sectores que mantenían su simpatía por el eje Baader-Meinhof se volvieron más duros en sus actitudes y actividades. A menudo, el Estado se mostró a la vez excesivamente severo e incompetente en su trato con el terrorismo, como quedó demostrado en su pésimo manejo del secuestro y posterior asesinato de los atletas israelíes durante las Olimpiadas de Múnich en 1972. La violencia terrorista tuvo un nuevo pico con el asalto a la embajada alemana en Suecia. Pero los cabecillas de la RAF ya estaban todos presos. Ulrike Meinhof se suicidó en 1976. Andreas Baader y Gudrun Ensslin, en 1977.

La trayectoria del krautrock sucedió en paralelo a este ascenso y caída de la extrema izquierda. También él se encendió con los eventos de 1968; y también él estaba ya prácticamente agonizando para 1977. ¿Pero cuánto tenían en común realmente?

El eje Baader-Meinhof ejercía una profunda fascinación al estilo de Bonnie y Clyde, como lo hace aún hoy. Su atractivo superficial e icónico tiene un aire de rock and roll. Toda esa energía y esa violencia armada juvenil, ¡más las cosas que harían mientras se ocultaban entre asaltos a bancos y ataques a objetivos internacionales! Una nube de etiquetas orbita alrededor suyo, en el que las palabras “revolucionario”, “liberación” y “sexual” vibran y seducen.

La serie de pinturas basadas en fotos documentales del grupo que Gerhard Richter produjo en 1988 solo contribuyeron a instalar y legitimar su imagen como parte del paisaje de la cultura alemana. Hubo algo

romántico y cargado de reproche en la racha de suicidios dudosos, que fue a la vez el clímax y el fin de la RAF en 1977. “La muerte de los terroristas y los hechos relacionados que tuvieron lugar antes y después representan un horror que me ha afligido y me persigue desde entonces con la sensación de algo inconcluso, a pesar de mis esfuerzos por suprimir esos sentimientos”, afirmó Richter. Su sacrificio de sangre fue visto por muchos como el gesto contracultural definitivo. En ese sentido, ¿no iba de la mano con el radicalismo del krautrock? ¿Eran acaso cómplices?

Hay algo quimérico detrás de esa idea. En 2012, Courtney Taylor-Taylor de la banda The Dandy Warhols publicó junto a Jim Rugg una novela gráfica titulada *One Model Nation* [Una nación modelo]. La novela cuenta la historia de una banda —una especie de híbrido krautrock— que se viste con camisas abotonadas hasta arriba estilo militar y corbatas negras, usan sets de batería que tocan con llaves de tuercas en vez de palillos y manipulan unos aparatos de cinta gigantes, además de guitarras y teclados. Se parecen a Kraftwerk más que a cualquier otra banda, aunque sus peinados son más de fines de los noventa que de los setenta. Se juntan con David Bowie en fiestas, pero también con Andreas Baader. Sobre un fondo de historieta que pinta una Alemania hiperreal (resulta de hecho que Karl Bartos, antiguo integrante de Kraftwerk, hizo informalmente las veces de asesor en este aspecto), la banda transita lo que el autor describe como la estructura narrativa del “clásico viaje de un héroe griego”, que en este caso incluye tiroteos y explosiones.

Otra representación del krautrock en la cultura popular es el film *El gran Lebowski* de los hermanos Coen, donde aparece una banda llamada Autobahn. En la portada de su álbum, titulado *Nagelbett* [Cama de clavos], el trío de integrantes liderado por Peter Stormare como Uli Kunkel, alias Karl Hungus, posa vistiendo unas camisas rojas que remiten inequívocamente a *The Man Machine* de Kraftwerk. Cuando no están produciendo su “techno pop” afectado, el grupo encuentra ocupación como la pandilla risible de nihilistas encapuchados y vestidos de negro que intimida a “the Dude” (Jeff Bridges) arrojando un hurón en su bañera. “We believe in nothing, Lebowski” [No creemos en nada, Lebowski], se mofan con acento teutónico, mientras lo amenazan con volver al día siguiente y cortarle su miembro. Los hermanos Coen se ubican en general en el lado

inteligente de Hollywood cuando se trata de referencias a la cultura popular, y *El gran Lebowski* es una de sus mejores películas y una de las más divertidas, pero en esta parodia un tanto grosera —y en la peculiar noción que parecen tener sobre la dimensión política en Kraftwerk— dejan ver un poco su edad y un cierto conservadurismo, así como un dejo de eurofobia. Es su carácter europeo lo que los vuelve profundamente antitéticos a “the Dude”, que proyecta todos los valores desprolijos y relajados de la Norteamérica hippie envejecida, en contraste con la rigidez neurótica, moralmente cuestionable y modernista de “Autobahn”.

86

Es cierto que hubo algunos contactos reales entre gente con alguna vinculación o simplemente cercana a las organizaciones políticas radicales y las comunas que fueron el hogar de algunas bandas de krautrock. Es probable que miembros periféricos de aquellas hayan también pasado algunas noches en estas. Y hay además algunas figuras comunes, como Uwe Nettelbeck, que armó y fue el productor de Faust, y que antes de eso había trabajado en la misma revista que Ulrike Meinhof durante sus días como periodista. Sin duda, el krautrock y la RAF pertenecían al mismo espectro de desafección juvenil, tenían raíces en las mismas decepciones y compartían el desdén por las mismas cosas. Pero la idea de que formaron algún tipo de alianza es una ficción. “Nunca nos movimos en los mismos círculos que los extremistas, ni hablar de los terroristas. La agresión en nuestra música no tenía la misma dirección de impacto”, afirma el integrante de Can, Irmin Schmidt. Y a Ralf Hütter de Kraftwerk seguramente tampoco se le hubiera cruzado por la cabeza cortarle el miembro a nadie.

Al igual que la mayoría de la gente común de inclinaciones progresistas, los músicos alemanes de esa época no fueron parte de ninguna corriente de apoyo a la RAF. En cuanto estos abandonaron su política inicial de atacar “propiedad, no personas” y comenzaron con las matanzas, transgredieron un límite a los ojos de la gran mayoría de la opinión progresista, así como de los sectores burgueses. En el espíritu de bravuconada insurreccional de sus inicios, los punks alemanes declararon su apoyo a la RAF en 1977. Era la misma época en la que, en el Reino Unido, Joe Strummer se ponía una camiseta con el logo de la RAF. Pero no fue ese el caso de la generación del krautrock. En este sentido, parece insultante en retrospectiva que se hayan

visto obligados a expresar su repudio a la organización —como lo sería si le preguntáramos a U2, por ejemplo, si tenían simpatía por el IRA.

Sin embargo, la necesidad de ese repudio se debía en parte al hecho de que la mayoría de los nuevos grupos alemanes tendían a parecerse, a los ojos de las fuerzas policiales y de un aparato de vigilancia paranoico, al perfil de los terroristas. Llevar el pelo largo o vestirse con un estilo neohippie en Alemania Occidental a fines de los sesenta y comienzos de los setenta equivalía a excluirse de la sociedad mainstream respetable y observante de las leyes, mucho más que en el Reino Unido, como descubrieron las bandas de krautrock cuando fueron por primera vez de gira a Inglaterra. ¿Quién iba a asegurar que no eras “uno de ellos”, si de hecho te veías como “uno de ellos”?

Bandas como Amon Düül (1 y 2) fueron víctimas de prácticas de hostigamiento policial de poca monta, como las detenciones y los cacheos. En diciembre de 1971, el descubrimiento de un automóvil abandonado que alguien había olvidado en el centro de una ciudad fue conducido hasta ellos y llevó al arresto de uno de sus integrantes bajo la sospecha de ser parte de una red terrorista. Hans-Joachim Irmiler recuerda una ocasión en la que la puerta que daba a su habitación en la residencia colectiva de la banda fue derribada y un policía le apuntó con una ametralladora, gritándole que se pusiera de pie y contra la pared. Cuando miró por la ventana de la antigua escuela que habían convertido en su residencia vio que estaba rodeada de policías armados hasta los dientes y apuntando sus armas hacia el edificio. Había estado manejando con su novia, que casualmente tenía un gran parecido con la terrorista fugitiva Gudrun Ensslin, o al menos lo tenía para el receloso propietario de una estación de servicio en la que se habían detenido a cargar combustible.

Con la prensa amarilla —el *Bild* a la cabeza— mordiéndoles los talones y tratando maliciosamente de meter a todos las personas peludas, con aspecto de librepensadores o de vivir en comunas en una misma bolsa y tacharlos de amenaza pública, la distinción entre los que practicaban un radicalismo estético y los que tramaban secuestros a empresarios o volaban aviones se había vuelto poco nítida.

En cuanto a la RAF misma, puede que brille en ellos algo del mito revolucionario cuando uno mira los retratos borrosos de Richter, pero

si se hace foco sobre las actividades que llevaron a cabo resultan unos incompetentes psicóticos. Su ineptitud casi ridícula es solo igualada por la de las propias autoridades de la República Federal: un miembro del grupo fue juzgado y sentenciado en un tribunal pero escapó caminando del edificio después de intercambiar su lugar con un amigo que llevaba la misma barba, y cuando las autoridades se dieron cuenta de su error no tuvieron otra opción que liberar al amigo. Es más, tampoco las colecciones de discos de los revolucionarios salen bien paradas de un escrutinio. Cuando los investigadores vaciaron la celda de Andreas Baader no encontraron ningún LP de Kraftwerk, Can, Neu!, Ash Ra Tempel o Cluster. Sí hallaron en su tocadiscos un álbum de Eric Clapton, su esfuerzo genérico de blues rock de 1975 *There's One in Every Crowd*. Si Baader fue una figura del mal, con perdón de Hannah Arendt, este sería uno de sus detalles banales.

El krautrock y los movimientos como la RAF tenían sin duda sus semejanzas superficiales. Ambos gozaban de algo que atraía a la juventud. Una encuesta en 1971 reveló que uno de cada cinco alemanes menores de treinta años guardaba simpatía por la RAF y sus integrantes. Irónicamente, bandas como Cluster y Neu! habrían matado por tener un número similar de oyentes. Pero solo en sentido metafórico. El krautrock no ejerció ese tipo de extremismo. Más bien representó un extremismo de un tipo diferente, más disimulado y más duradero, que estaba también haciendo lo suyo en la Alemania Occidental de su época.

Así como la RAF representó a una pequeña minoría que fue mucho más allá que la gran mayoría de los jóvenes inquietos de posguerra en su revuelta contra los poderes represivos, dominados por los antiguos nazis, Can, Neu!, Kraftwerk y Faust pertenecieron a un grupo muy reducido de bandas que, afectadas por las mismas circunstancias culturales, llevaron su impronta a extremos sónicos. A pesar de que su credibilidad como fuerza política se extinguió por completo hace mucho y casi no dejó ningún legado político ni moral, el grupo Baader-Meinhof todavía despierta cierta fascinación como uno de los símbolos más ampliamente reconocidos de la rebelión en la Alemania Occidental del posguerra, sujeto a relaboraciones cinematográficas e iconográficas. El krautrock está muy lejos de esos niveles de reconocimiento y sin embargo su música, que en su momento

alcanzó pocas veces los titulares, constituye un legado mucho más duradero, fértil y universal.

El krautrock se mantuvo alejado de la disipación embotada que debilitó a la juventud alemana en los setenta; tampoco fue parte de esa sensación de resaca en la que se vio envuelto el rock en general inmediatamente después de los sesenta. Fue precisamente en ese momento que empezó a dar lo mejor de sí. Guarecidos en los espacios físicos que habían logrado conseguir —desde antiguas escuelas hasta galerías y refugios en el bosque—, se abocaron a su música con un espíritu de innovación que iba en la dirección contraria al estado de ánimo blusero, recargado y decadente de sus homólogos angloamericanos, de Led Zeppelin al rock sureño. La música de estos, si bien era poderosa, se estaba volviendo cada vez más pesada y recargada, y con cada año que pasaba perdía relevancia. En muchos aspectos era víctima de su propio éxito comercial, y del impacto que tuvo este sobre quienes la hacían. Los krautrockers, en ese sentido, se vieron en cierto modo beneficiados por la apatía y la indiferencia que los rodeaba. Resultó ser una ayuda el hecho de que, relativamente ignorados por la maquinaria de la industria musical, tuvieran que apoyarse en sus propios recursos y construir sus propias máquinas. El krautrock fue a la vez un producto de su propio tiempo y algo completamente adelantado.

Pero volvamos a ese momento de fines de los sesenta. A una Alemania Occidental frente a sus propias “puertas de la madrugada”. Más específicamente, a un puñado de músicos dispersos, que todavía no se conocían entre sí, ni sabían nada de la palabra “krautrock”, pero que estaban todos en la misma búsqueda de ampliar los colores del espectro musical más allá del blues, que estaban hartos de los *fab four* y habían pasado ya por el jazz. Encendidos por la psicodelia, por la nueva electricidad en el aire, envueltos en las incertidumbres de la rebelión juvenil, buscando y descubriendo nuevas formas de vivir, de ser y de tocar, estaban en busca de una voz musical que pudiera sonar más fuerte que las palabras, en ciudades como Hamburgo, Düsseldorf, Colonia y Berlín. Pero nuestra primera parada es Múnich. Allí, en el caldo primigenio del movimiento de las comunas de los años sesenta, empezó a hervir y a dar sus primeros pasos evolutivos una nueva música.

3.

6

2

2

•

•

2

•

4

►

1

4

1

•

↓

•

•

•

•

•

1

•

1

C A P Í T U L O 1

AMON DÜÜL Y EL ASCENSO DESDE LAS COMUNAS

Los años cincuenta y sesenta fueron una época en la que todo era posible. Todo era esperanza. Las grandes decepciones con la tecnología todavía no habían sucedido.

En estos días noto un gran desaliento. Creo que es algo que tiene que ver con la industria y también con los medios. Te sientas frente al televisor o frente al estéreo y experimentas una dependencia, no puedes apagarlo. Te sientes indefenso e incapaz de ejercer cualquier tipo de influencia. Pero puedes.

John Weinzierl, Amon Düül 2

Luciendo una camiseta de la banda para que lo reconozca, John Weinzierl me espera en una pequeña estación de tren apenas en las afueras de Múnich. Llego después de un largo viaje desde Hamburgo, que pasé en su mayor parte en compañía de un joven estudiante alemán muy amigable. Aunque era un fan de la música (en particular, de los Red Hot Chili Peppers), no le sonaba —al igual que a muchos de sus jóvenes compatriotas— ninguno de los nombres principales del llamado krautrock. Ciertamente, no Amon Düül 2, cuyo nombre le escribí en una servilleta, cuidando de no olvidar las dos diéresis arriba de las vocales y subrayando el número dos, no fuera a ser cosa que se confundiera con el Amon Düül “original”. Me prometió cortésmente que los escucharía.

Amon Düül es para muchos el alfa y el omega del krautrock, aunque Weinzierl desprecia este término, el cual se niega a adoptar y solo espeta venenosamente. Le parece “insultante” y llama “criminales” a los que le dan circulación. Fue una condición para entrevistarle que evitara adosárselo a la banda, para la cual prefiere la etiqueta “underground psicodélico”. A veces es posible imaginar, sin embargo, que Amon Düül o Amon Düül 2 nunca hubieran existido. Sus ideales y teorías —que Weinzierl me explica

entre pintas de cervezas de trigo una tarde increíblemente cálida, en una calle casi idílica de Múnich cercana a su departamento— pueden resultar irremediabilmente pre-era de Acuario para las mentes posmodernas y post-todo del siglo XXI. Durante nuestra conversación se refiere a la Atlantis, a las fases descendientes de la humanidad, a los horrores de la era mecanizada, a la alienación resultante de nuestra negativa a seguir el ejemplo del modo de vida comunitario, con una convicción en la que no más de cuarenta años de logros, decepciones y revivals no han hecho mella. Resulta tentador pensar que no es que haya perdido contacto con la realidad, sino que se mantiene firme en un rumbo que encalló unas décadas antes de nuestra era actual de fatalismo sofisticado. A pesar de ello, la declaración de objetivos de su página web habla, en términos de una chocante relevancia para una época en la que tantas personas se encuentra paralizadas por una matrix de iPads, teléfonos y pantallas de computadoras, de “avistar un escape del loop cósmico de estupidez recurrente [...] y liberar las mentes antes de que caigan hipnotizadas en un estado de desaliento fatal”.

92

En su primera encarnación, Amon Düül era menos un grupo de músicos que un conjunto de personas agrupadas en una comuna. Se juntaron por primera vez en 1967 en el departamento del baterista Peter Leopold sobre la Klopstockstraße en Múnich, pero cuando la comuna fue tomando impulso y sumando miembros se mudaron a un espacio más amplio en un edificio en Prinzregentenplatz, en el que Hitler dio una vez un discurso desde un balcón. Entre los miembros centrales de la comuna estaban Leopold, su hermano Ulrich y el violinista y guitarrista Chris Karrer.

Karrer había hecho el recorrido convencional del rock and roll, de “Blue Suede Shoes” a los Beatles, pero la exposición a John Coltrane lo llevó después a sumergirse en el free jazz, que hacía que el rock pareciera atrofiado y subdesarrollado en comparación. A pesar de eso, la primera vez que vio a Jimi Hendrix tocar en un pequeño local de Múnich en 1967 se quedó asombrado, primero, por la cantidad de mujeres en el recital (un gran contraste con el público casi exclusivamente masculino del free jazz), y luego, y más poderosamente, por la tormenta eléctrica que desató Hendrix al tocar. Cuenta que volvió a su casa y destruyó su colección de

discos de jazz. Estaba todavía encendido por esa experiencia cuando se topó con la comuna de Amon Düül, que se convertiría al poco tiempo en una comunidad ampliada de parejas, hermanas, hijos y una colección de animales domésticos.

Múnich fue uno de los focos de las revueltas estudiantiles de fines de los sesenta. Los jóvenes y desafectos se reunían en puntos clave como el Café Trikont, donde se apilaban los panfletos que convocaban a la insurrección. “La gran revolución empezó en Múnich”, afirma Weinzierl. “La movida estudiantil también arrancó aquí, en sintonía con Berlín. En Berlín estaba Kommune 1, que era un grupo decididamente político. Tenían como líderes a personas como Fritz Teufel y Kunzelmann. Siempre que tocamos en Berlín nos hospedamos con ellos. En las primeras épocas no teníamos que gastar en hoteles cuando salíamos de gira, porque siempre podíamos quedarnos en alguna de la gran cantidad de comunas que se habían formado en toda Alemania. Más tarde, Uschi Obermeier se incorporó a Kommune 1. Pero al poco tiempo se disolvieron.”

Para Chris Karrer, la comuna en Berlín resultó ser mucho menos amable que lo que eran en Múnich. Recuerda una ocasión en la que un grupo de rockers se coló en la residencia armados con cuchillos y pistolas, pusieron el estéreo a todo volumen y golpearon a los miembros de la comuna que protestaban, incluyendo al propio Karrer, al que le rompieron un par de dientes. Resultó que otra organización política que ocupaba una parte diferente del edificio y tenía vínculos con los propietarios quería vaciar el espacio para alquilarlo en mejores términos y en vez de seguir el procedimiento y dar una notificación formal enviaron a la pandilla de rockers para desalojar a la comuna.

“Vivíamos en la comuna [en Múnich] e íbamos todo el tiempo a la universidad y a las escuelas superiores, donde tocábamos en las asambleas. No apuntábamos en esta etapa a tener una carrera exitosa como músicos o a grabar discos”, recuerda Weinzierl. Esta encarnación premusical de Amon Düül se presentaba en masa y ofrecía un acompañamiento rítmico tribal y rudimentario, con instrumentos de madera sencillos, al rugido en expansión del disenso y la protesta. “La idea 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. Fue la industria musical la que nos convirtió en una banda.”

Según *Tanz der Lemminge*, la biografía de la banda de Ingeborg Schrober, Weinzierl era “un hermoso adolescente rubio” cuando se incorporó a la comuna/banda siendo todavía un estudiante del colegio secundario. Hoy luce muy saludable y enérgico para su edad, al igual que varios de sus contemporáneos musicales alemanes. Tiene un parecido sorprendente con Larry David, de la serie *Curb Your Enthusiasm*. Fuera de unos espantosos accesos de hipo, todo parece indicar que goza de una muy buena salud. Esta tarde nos acompaña también Danny Fischelscher, que tocó la batería en forma intermitente tanto en Amon Düül como en Popol Vuh. Fischelscher tuvo siempre un aire a Nosferatu. Me saluda con un apretón de manos, un ojo centelleante y un monólogo torrencial, a pesar de que tiene un turno con el dentista en veinte minutos. No quiere dejar de felicitar a los franceses por haber sido los primeros en darse cuenta de la verdadera importancia de Amon Düül.

94

“En nuestro caso, siempre hubo gente muy educada e intelectual involucrada en la música, estudiantes de las escuelas de arte. Era ese movimiento, esa fusión de la música con lo intelectual y las ideas, lo que la hacía hermosa. Francia fue muy importante y muy buena con nosotros. Los franceses siempre fueron un pueblo de palabras, muy intelectual. Si lees las primeras críticas y lo que escribían sobre nuestra música, es hermoso, increíble. Fue tan bueno para nosotros. Cuando les gusta algo encuentran una buena razón, y lo hacen con palabras.”

Weinzierl se acuerda de los estudiantes de las comunas parisinas que se acercaron porque tenían curiosidad sobre lo que estaban haciendo sus homólogos alemanes, pero que no lograron generar una escena musical propia de gran escala como la que estaba floreciendo en toda Alemania Occidental. Pero después de todo, los jóvenes alemanes habían nacido en circunstancias geográficas y culturales muy diferentes, que los llevaron a apropiarse primero como modelo y más tarde a rechazar con la misma violencia a la música angloamericana.

“Formé mi primera banda, The Merseygents, cuando tenía catorce años”, me cuenta Weinzierl mientras Fischelscher se va como un torbellino, en medio de disculpas, a su turno con el dentista. “Era una forma de

escape. Y después te das cuenta, no quieres copiar eso, sabes que tienes tu propia tradición. Las clases de música en la escuela nos habían permitido aprender sobre eso. Por eso nuestra música está más basada en principios sinfónicos. La gente decía que tocábamos esos temas largos porque estábamos drogados y no podíamos parar. No era cierto.”

“A los diecisiete me separé de hecho de mi familia, y abandoné la escuela para incorporarme a Amon Düül. No volví a verlos por siete años. Por la poca fe que me tenían, la idea era volver a verlos en un gran coche. Y lo hice, en un Cadillac. Pero mis padres no entendieron el mensaje. Otros sí, pero los míos no. Mis padres se enteraban de lo que hacía por los periódicos. Recuerdo una vez en un concierto que vi a mi madre en el público y pensé: ‘¡Qué mal viaje!’.”

Porque si bien los cincuenta y los sesenta fueron una época de grandes esperanzas y expansión, Weinzierl, nacido en 1949, experimentó todas las sombras de una infancia alemana de posguerra entre paredes de paneles marrones. “Me educaron como católico y todas las tardes durante el mes de mayo tenía que rezarle a la Virgen María.” La música no estaba exactamente ausente. Su padre había tocado la cítara y su madre era hábil con el acordeón. Pero ese soundtrack sofocante solo hizo más intenso su anhelo por hacer del rock and roll un portal hacia la libertad.

“Lo que hacíamos era escuchar AFN [la American Forces Network, cadena radiofónica de las fuerzas norteamericanas] y Radio Luxemburg. En casa teníamos la Badische Rundfunk, que pasaba solo cosas muy antiguadas. Lieder, Fritz Wunderlich [famoso tenor lírico, conocido por sus versiones en alemán de clásicos de la ópera, muerto a los treinta y cinco años en un accidente de caza]. Era la única emisora. Mis padres la escuchaban todo el tiempo. Cuando estaba enfermo, mi madre me preparaba una cama en el comedor y las voces sonaban a todo volumen, todas esas cosas como opereta. Hoy no lo puedo aguantar. Me angustia. La música clásica me gusta mucho, pero en cuanto empiezan a cantar me desconecto por completo. Años más tarde sucedió que tuve una relación con la hija de Fritz Wunderlich.”

Weinzierl iba a un internado en Hohenschwangau junto a Jürgen Rogner, hermano del futuro organista de Amon Düül Falk. Por las noches se escapaban y manejaban hasta Múnich, donde se juntaban con

otros integrantes de Amon Düül que también habían ido juntos al internado: "En el colegio, los nazis todavía conservaban sus lugares. Había un verdadero hedor nazi. Todos esos ejercicios físicos y todo ese tipo de estupideces. Todo seguía en su lugar y nosotros nos rebelamos contra eso. No era lo que decían, pero podías olérselos. La disciplina por la disciplina misma". Los alumnos, cuenta, hacían preguntas sobre la guerra y el rol que sus profesores habían tenido, pero solo obtenían respuestas evasivas. "La palabra 'judío' nunca se mencionaba."

Con la adolescencia vino un conciencia aguda y reveladora. "Éramos lo suficientemente jóvenes como para sentir algo superior. No era como en la escena actual, no giraba alrededor del ego. Tener mucho sexo, tomar mucho, solo para satisfacer el ego. Nosotros queríamos algo mejor. Queríamos salir de eso, y el resultado fue Amon Düül."

Llevar el pelo largo en la Alemania Occidental de los sesenta no te marcaba solo como representante de un cierto tipo de cultura juvenil de la época, sino que prácticamente te ubicaba fuera de la ley. No era cuestión de andar a la moda despreocupadamente porque implicaba exponerse a todo un rango de abuso. "No era fácil andar por ahí solo con pelo largo", recuerda Weinzierl. "Teníamos que salir en grupo, de a ocho o nueve. Tampoco te servían en los restaurantes. A menos que después de una hora de estar sentado te pusieras a romper algo para llamar la atención."

En lo que hace a los Estados Unidos, mientras que en los años de adolescencia parecía ser solo una fuente de libertades materiales, Weinzierl y sus pares iban tomando ahora conciencia de que no era un pariente internacional benigno. "Nos dimos cuenta de lo que realmente era. La gente solo ve lo que quiere ver. Entendimos que estos tipos agradables, estos norteamericanos agradables, solo traían sus compañías aquí para que pudiéramos comer la porquería que producían. Destruyeron nuestra comida, trajeron esta industria intensiva."

El nombre mismo Amon Düül (Amón es el dios egipcio del sol, y "Düül" una variación de la palabra "dyyl", originalmente empleada en un álbum por la banda canadiense *Tanjet*) había sido acuñado para evocar connotaciones exóticas y míticas; expresa un rechazo de las tradiciones angloamericana y alemana, y mira al mismo tiempo hacia un pasado remoto y hacia el futuro. "Tuvimos que empezar de cero", comenta Weinzierl.

“Nos sentíamos internacionales. En los colegios alemanes tienes que aprender inglés, que es algo bueno. Somos capaces de hablar con todos nuestros amigos occidentales. Creo que durante y después de la guerra se perdió el sentido de una identidad alemana. Nadie quería ser alemán. Cuando tenía cinco años fui de viaje a Yugoslavia, era la primera vez en mi vida que estaba en un país extranjero. Y fue allí que tuve el shock de enterarme de que era un asesino, un asesino en masa. La gente se me acercaba y me decía: ‘Ustedes mataron sesenta millones de personas’. A la edad que tenía era algo muy difícil de comprender. Pero es así, uno aprende muy temprano esas cosas. Es la carga de nuestros padres, que pesa sobre nosotros y tenemos que llevar, sin duda.”

Existe todavía cierta confusión alrededor de las distintas encarnaciones de Amon Düül, a la que contribuye que incluso los propios integrantes prescindan a veces del “2”. Allá por 1966, según Chris Karrer, hubo un “Amon Düül 0”, integrado por Karrer en guitarra, Lothar Meid en bajo y el baterista Christian Burchard. Pero era un trío de free jazz experimental, antes de que Karrer tuviera su epifanía al ver a Hendrix. La siguiente generación fue Amon Düül 1, que era la comuna y donde tenían mayor protagonismo los hermanos Leopold, sobre todo Ulrich. Tuvieron la oportunidad de tocar en el Festival de Essen en 1967 y llegaron a grabar un disco debut. “Éramos una comuna. Llegó la oferta para ir a Berlín y grabar un álbum. Después vino la primera edición del Festival de Essen. Era una gran oportunidad. Pero dos días antes hubo una gran pelea y se separaron dos grupos que no se hablaban”.

La naturaleza de la disputa que siguió no es del todo clara ni siquiera hoy. “Estupideces personales”, afirma Weinzierl, y es posible que la verdad se haya perdido en medio de antiguas nubes de hachís. Lo que es claro, en todo caso, es que había dos facciones dentro de Amon Düül —los pocos que sabían tocar y los más numerosos que a lo sumo podían golpear un bongó en el escenario—, y esa fue en gran medida la línea de fractura. Según Chris Karrer, las condiciones libertarias se estaban endureciendo y transformando en algo desagradablemente ideológico. El “sexo libre” había pasado a ser una obligación para los hombres. “Una vez me preguntaron: ‘No cogiste en cuatro semanas, ¿eres gay o impotente?’”. Tuve que tomar a una mujer y cogérmela ahí mismo en el suelo,

con veinte personas mirando.” El desarrollo de habilidades musicales también era considerado hostil al declarado *ethos* de una incompetencia amateur. La vida en la comuna se estaba volviendo muy controlada y sectaria en general. Hasta las compras más insignificantes tenían que ser aprobadas por un “tesorero”. Renate Knaup se había incorporado a la comuna luego de una estadía *como au pair* en el suburbio londinense Muswell Hill. “Las cosas llegaron al punto de que tenía que pedirle a los otros cinco marcos para comprarme unas medias porque habíamos puesto toda la plata en una caja común”, le contó a Andy Gill en una entrevista para *Mojo* en 1997.

A las sesiones de grabación en Berlín concurrió la facción menos musical de Amon Düül y fueron un desastre. “No podían ni ecualizar los amplificadores correctamente”, afirma Weinzierl. Peter Leopold volvería luego a juntarse con Karrer y compañía. Lo que enredó todavía más las cosas es que en los años siguientes aparecieron más discos bajo el nombre Amon Düül, como *Psychedelic Underground*, *Paradieswärts Düül* y *Disaster*. Todos usaban el mismo material de las sesiones de 1968, con considerables retoques y overdubs que varios alegan eran obra del productor Peter Meisel, que se llevaba de esa forma una tajada. Todo esto generó una gran confusión entre los tempranos seguidores de la banda.

98

“Cometimos el gran error de agregar simplemente el 2 al nombre de la banda”, afirma Weinzierl, “y eso generó la confusión de que era todo una misma cosa. Me sorprende que haya gente que escuche estos álbumes de porquería y afirme que eran bastante buenos”. Lester Bangs, en un famoso dossier sobre la banda que escribió en 1971, llegó a vapulearse a sí mismo por haber descripto pomposamente *Psychedelic Underground* para la revista *Creem* como “el tipo de ‘jam espacial’ alborotado que puede esperarse cuando uno reúne un grupo de músicos amateurs y les provee grandes amplificadores y tantas drogas que no pueden ni por accidente llegar a formular una idea musical. Mucha percusión y guitarras de una nota”. Ahora admitía tener él mismo un par de copias del álbum. Su nuevo veredicto era más cordial y coincide con el que han hecho otros sobre esas largas improvisaciones amateurs: que si uno se coloca en un estado adecuadamente indulgente, químicamente o de otro modo, son un

recuerdo ameno de los toscos orígenes de barro de la psicodelia alemana, como una vieja foto instantánea color sepia y granulada. Un hito, tal vez, pero ciertamente ninguna obra maestra.

En la segunda edición del Festival de Essen las últimas cuatro bandas del programa fueron Tangerine Dream, Pink Floyd, Amon Düül y The Nice. “Toqué el bajo con Tangerine Dream y la guitarra con Amon Düül”, cuenta Weinzierl. “Fue fantástico. Tengo un recuerdo muy vívido. Dave Anderson tocó con nosotros. Y todas la grandes bandas estuvieron ahí: Rory Gallagher, Deep Purple, Fleetwood Mac, también Free. Las bandas trabajaban en forma solidaria en esa época. Juntaron todos sus equipos para armar un gran sistema de sonido. Algo así sería imposible hoy, con la industria y toda su mierda. Era todo una misma causa. El día del concierto habíamos tomado ácido. Me acuerdo de ver a Dave Anderson bajando por las escaleras hacia el escenario. Sentí que tardó como media hora en hacerlo.

A diferencia de Irmin Schmidt, de Can, Weinzierl siempre sintió una mayor afinidad con la música británica. “Hay dos álbumes del siglo XX que todo el mundo debería tener”, afirma: “*Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* y *Pipers at the Gates of Dawn* de Pink Floyd. El resto son variaciones, con más azúcar, con leche o sin leche”. En cambio, nunca sintió una gran inclinación por Grateful Dead. Y, sin embargo, fueron ellos los que hicieron a los Düül el elogio definitivo y más visionario cuando tocaron juntos. “Los Grateful Dead nos entendían. Bob Weir y Rob Wasserman de RatDog nos dijeron: ‘¡Ustedes no son una banda hippie!’.”

En 1969 abrió sus puertas sobre la animada y bulliciosa Leopoldstraße un club llamado PN. Lo regenteaba un sujeto que era un par de décadas mayor que cualquier integrante de Amon Düül pero que entendía, toleraba y aceptaba de buen grado la plata que le dejaba una nueva generación que evidentemente se había sumergido en algo bastante más intenso que el mundo atento a la moda de la música beat y que necesitaba un espacio para entregarse a su extremismo disparado por el ácido. En una entrevista con Edwin Pouncey de *The Wire* en 1996, Chris Karrer recordaba a un fan particularmente entusiasta, un ruso pelado llamado Anatole. “Solía bailar con nuestra música de un modo muy extremo. Un día lo vi adelante del escenario con una mujer mayor desnuda. Le metía y sacaba un dedo

envaselinado en el culo siguiendo el ritmo de la música mientras tocaba una campana con la otra mano."

El primer álbum propiamente dicho de Amon Düül 2 fue *Phallus Dei* [El falo de Dios], que sacaron después de una extensa serie de presentaciones en vivo. Querían lograr cierto profesionalismo pero sin abandonar su idealismo fundacional. Firmaron contrato con Sigggi Loch, que estaba a la cabeza de la filial alemana de Liberty/United Artists. A Karrer, Knaup, Weinzierl y Rogner se sumaron el bajista inglés Dave Anderson, el baterista Dieter Serfas y Chris "Shrat" Thiele, en percusión y voces.

"Crefamos en ideas y formas de comunicación completamente nuevas, basadas en un sentimiento mundial y tribal", explica Weinzierl. "Lo central era la 'comunicación'; no se trataba de ser estrellas pop, sino de traducir algo en términos musicales. No era una cuestión de quiénes eran músicos y quiénes no lo eran. Simplemente sucedió que cuatro de nosotros tocábamos un instrumento y llegó un momento en el que necesitábamos ganar plata. Pero no éramos como Scorpions, que descubrió el hard rock norteamericano y lo copió. No nos permitimos escuchar a Clapton y toda esa música de Mickey Mouse norteamericana e inglesa. Se trataba de oír, ver lo que surgía, lo que se podía hacer, lo que se podía hacer de una forma diferente. Sobre todo porque teníamos este choque cultural detrás nuestro. El mundo nos había dicho que no era bueno ser alemanes, que no debíamos ser alemanes, que no debíamos iniciar una nueva guerra. Por supuesto, cuando escuchas esas cosas, miras dentro tuyo y te preguntas: '¿Dónde está mi virus de la guerra, mi virus malvado?'. Y por supuesto, no está allí."

Phallus Dei abre con "Kanaan", una marcha psicodélica impactante pero a la que le hace un poco de sombra la influencia de Pink Floyd (recuerda sobre todo a "Careful with That Axe, Eugene"). Solo cuando el ritmo se acelera empieza a notarse un grupo ansioso por trazar un camino propio. "Dem Guten, Schönen, Wahren" [Al bueno, al bello, al verdadero] es ya algo mucho más inquietante, con el violín eléctrico de Karrer en un lugar alto y espectral en la mezcla, sus voces ululantes burlonamente chamanísticas y una letra que incluye versos como los siguientes: "Wir tanzen zusammen Ringelreihen/ Und sangen ein wunderschönes Lied/ Die jüngste fing an, nach der Mutter zu schreien/ Ich durchbohrte sie

sanft mit meinem Glied" [Bailamos de las manos en círculos/ Y cantamos una hermosa canción/ La más joven empezó a llorar por su madre/ Yo la perforé suavemente con mi miembro].

Esta letra necesita sin duda ser puesta en contexto. No promueve el abuso de menores como una forma de iniciación a un mundo de amor libre sin restricciones. En el verso siguiente, el resto del grupo responde con desaprobación pidiendo la ejecución del protagonista jactancioso: "Hänget ihn auf, den geilen Moloch!" [¡Cuélguenlo al Moloch lascivo!]. Pero, ¿quién viene a ser? ¿Es acaso Dios, blandiendo su "miembro", su falo? Las insinuaciones de abuso ritual y religioso tienen un carácter profético, pero hoy serían consideradas demasiado arriesgadas como para ser arrojadas tan a la ligera. La canción entera ciertamente no le deja dudas al oyente de que ha sido transportado a una tierra psicodélica de horror folklórico, tan lejos de los prados amables de Donovan como de la bruma idílica de la Costa Oeste de los Estados Unidos. La tapa del disco, que muestra las ramas desnudas y retorcidas de un árbol caduco contra un turbulento cielo azul, resulta sin duda apropiada.

En "Luzifers Ghilom" la letra resulta aún menos nítida, cubierta por aullidos distantes y seccionada abruptamente por un cántico indio. El tema tiene una aspereza general que lo ubica en una nebulosa antigüedad psicodélica. "Tiene que ver con que no teníamos buenos instrumentos. No teníamos los instrumentos adecuados. No es para quejarme, porque no nos importaba un carajo. No queríamos que fuera algo pulido, así que a veces suena extraño", afirma Weinzierl. Es, sin embargo, en el tema que da título al disco, y que con una duración de casi veintinueve minutos ocupa todo el segundo lado, donde Amon Düül muestra más acabadamente su lugar de procedencia y todo su rango y potencial. Su introducción fría y húmeda recuerda a compositores de posguerra como Luciano Berio o al grupo de improvisación británico AMM, pero con los sonidos estridentes y los colores desteñidos de una película clase B de espada y hechicería. Luego se acelera el paso y es como si el animal Düül hubiera reptado hacia la costa desde las aguas primordiales de la contracultura europea, y le hubieran crecido alas mientras el cielo escupe colores. Recorre caóticamente un paisaje que va del rock al folk, de la música contemporánea al free jazz y a ritmos orientales y flautas de encantadores

de serpientes. Hay una clara influencia de Frank Zappa y su habilidad natural para yuxtaponer la alta y la baja cultura. Pero a diferencia de Zappa, que siempre termina mostrándose demasiado inteligente, Amon Düül transmite una sensación más mágica e infernal, más cercana al centro de la tierra. Cuando el tema finalmente se resuelve en una improvisación rockera no suena tan esencial como Can, con su premeditada reorganización del ADN del rock, pero tiene una aspereza que es su mayor virtud. Hay una energía y una violencia primitiva, la sensación de que nuevos mundos se gestan a partir de los viejos en la manera en que Amon Düül regurgita sus amplias influencias y tradiciones musicales.

El álbum se grabó en apenas dos días, pero no sin que hubiera fricciones con los ingenieros de sonido. "No sabían nada", expresa Weinzierl bufando. "Estaban acostumbrados a trabajar con orquestas bávaras. De entrada querían bajarnos el tono. No sabían cómo manejarse con nosotros, así que nos dejaron solos. No había tecnología multipista, teníamos un presupuesto muy ajustado. Cuando grabábamos 'Phallus Dei', hacíamos los veinte minutos en una toma. Si alguno se equivocaba al minuto dieciocho había que empezar de nuevo. No teníamos forma de hacer un overdub. Así y todo completamos el álbum en dos días."

A Andrew Lauder, jefe del Departamento de Artistas y Repertorio de Liberty en el Reino Unido, lo intrigó lo suficiente y decidió editar el disco de Amon Düül en el Reino Unido. Era sin duda un cambio importante en comparación con las cosas que normalmente le pasaba el ala alemana del sello —mayormente esperpentos Schlager o algún tipo de música ligera—, y que —para el disgusto de sus colegas alemanes— solía rechazar. "Amon Düül fue la primera de esas bandas que escuché. Antes que Kraftwerk", me cuenta. "Habían formado contrato con nuestra gente en Múnich. *Phallus Dei* nos llegó como álbum terminado, era un paquete cerrado ya."

El álbum tuvo buenas ventas e inauguró el camino por el que haría luego su ingreso al Reino Unido mucha música alemana de la época, incluyendo a Can, Neu! y Kraftwerk. Cuando Amon Düül finalmente hizo una gira por el Reino Unido, Weinzierl se vio gratamente sorprendido por el clima cultural más ameno y relajado que había en el país. "Cuando fuimos a Inglaterra no podíamos creerlo. Nos dejaban entrar a los hoteles. En Alemania nos era imposible alojarnos en hoteles. Y allá nos

recibieron con una amabilidad y una calidez que realmente nos tomó por sorpresa.” Tocaron como banda soporte de Roxy Music en el Greyhound de Croydon —vaya programa doble—, donde grabaron su álbum en vivo *Live in London*.

Para la época de *Yeti*, su segundo álbum, la banda se sentía ya consolidada. Habían salido de las aguas y estaban en tierra firme. Esta vez pudieron grabar en dieciséis pistas, aunque para su incordio el ingeniero de sonido de la vieja escuela Willy Schmidt insistía en grabar en ocho pistas para poder alardear de sus habilidades. Había habido también una suerte de reconciliación con Amon Düül 1 y dos de sus miembros —Rainer Bauer y Ulrich Leopold— se sumaron a la sesión en la que grabaron “Sandoz in the Rain”. Lo más inquietante y memorable fue, sin embargo, el arte de tapa, obra de Falk Rogner. Es un collage en el que aparece el antiguo miembro de la comuna Wolfgang Kritchke posando como la Parca, blandiendo su guadaña contra un fondo que es parte azul celeste y parte naranja incandescente.

Kritchke había estado en su momento del lado de Amon Düül 1. Pero también fue quien se encontró en una estación de tren con Rogner y Knaup, que volvían de unas vacaciones en el sur de Francia, para advertirles que los esperaba un interrogatorio por haberse ido de la comuna sin permiso. Falleció unos meses después de la separación del grupo. Había vuelto a la casa de sus padres y en medio de un viaje de LSD se accidentó en un bosque y murió de hipotermia. En la tapa de *Yeti* luce dolido y hosco. Kritchke es él mismo la Parca, el *Schnitter* [segador] del folklore: cortada su propia vida, es ahora en una especie de mártir, y un símbolo de la urgente e inminente cosecha cultural.

Yeti es más pulido y prolijo que su predecesor. “Soap Shop Rock”, compuesto por John Weinzierl, está dividido en cuatro partes que duran entre tres y seis minutos, al igual que la mayoría de los otros temas. En ese aspecto, es una propuesta mucho más digerible para muchos. “Burning Sister”, que abre el disco, es de hecho relativamente convencional y coherente para los estándares de Amon Düül, un rock abrasador para satisfacer al público. Los coros de Renate Knaup por momentos suenan como si estuviera tratando de hacerse oír como mujer en medio de ese mundo predominantemente masculino.

“El problema en los comienzos era que me faltaba confianza”, cuenta. “Era difícil ser la única integrante mujer de esta mafia musical de machos. En *Phallus Dei* no tenía ni letras para cantar. Hacía solo esos ‘uuhs’ y ‘aahs’ en los coros. Yo quería ser una cantante de soul, en el sentido en que Hendrix era un cantante de soul.”

Pero en este álbum está en su mejor momento y se luce en el tema “Archangel Thuderbird”, compuesto por ella misma, y que sería una de las canciones más populares de la banda, que le hizo aguzar los oídos a periodistas británicos como Richard Williams de *Melody Maker*. La canción estaba basada en un viejo himno que conocía de su infancia. La ensayó durante dos días y cuando fue a grabar su parte la interpretó con una fuerza que hizo saltar a sus compañeros de la banda. “Había sido siempre una banda de hombres. Si alguno de ellos hubiera podido cantar bien, jamás me habrían elegido a mí, una chica, de vocalista.”

104

Seguramente tenía razón en desconfiar de los hombres, sobre todo en el clima descuidado y sexista de la época. Incluso en 2012, John Weinzierl me describió el hecho de integrar una banda de rock como una “cosa de hombres”. “En cuanto hay alguna mujer se vuelve todo diferente. Es como salir de gira con tu madre. Me acuerdo de una vez que Renate ahuyentó a unas groupies, gritándoles: ‘¡Váyanse, aquí no las queremos!’”. Y el resto de la banda salió y le dijo: ‘¿Qué estás haciendo?’. Al público masculino le gustaba Renate; a las mujeres, no. Es al menos como yo lo sentía.”

A pesar de ser relativamente más amigable, *Yeti* también suena en otras partes como un álbum que se va disolviendo, derretido hasta un estado medio entre lo sólido y lo líquido en el que se mantiene inestable. Está a años luz de Pink Floyd, que se deslizaba en ese momento hacia su fase pacífica y dignificada (y algunos dirían “complaciente”). Suceden más cosas en un minuto inquieto y cambiante de Amon Düül que en media hora de Pink Floyd. En “Eye Shaking King”, por ejemplo, que Lester Bangs describió como un tema que “abruma al oyente y dirige su cerebro al extracto resinoso del líquido ceforraquídeo de los mugwumps de Burroughs”. O “Cerberus”, que empieza con un sorbido y luego galopa en un intenso segmento de guitarra de doce cuerdas que reemplaza la precisión de Mothers of Invention en “Nine Types of Industrial Pollution” por una pasión que hace sangrar los dedos, para terminar en una improvisación de guitarras

eléctricas de última generación. Están, por último, las improvisaciones, como la que da título al disco. En ellas, la banda, cuyos integrantes traían cada vez más sus propias composiciones individuales al estudio, vuelve a sus orígenes “tribales”.

El punto culminante de esas improvisaciones es “Sandoz in the Rain”, en la que les tendieron una mano a los miembros de Amon Düül 1: Ulrich Leopold toca el bajo y Rainer Bauer contribuye con voces que suenan un poco extraviadas en esta pieza pastoral ingrátida y agradable, con una flauta de Thomas Keyserling que se desliza por encima de las superficies acústicas como una libélula sobre el agua. Es el paraíso recobrado. Cuentan que la compañía farmacéutica Sandoz, en cuyos laboratorios se descubrió el LSD, le hizo llegar una carta a la banda en la que preguntaban por qué se empleaba su nombre en el título, que respondieron fingiendo una total inocencia. “Por supuesto, no puedo confirmar el rumor de que estábamos todos bajo los efectos del ácido cuando grabamos el tema”, afirma Weinzierl. (No lo estaban, de hecho. Según Falk Rogner, al menos, la única vez que grabaron bajo los efectos del ácido fue cuando hicieron el tema “Wie der Wind am Ende einer Strasse” en *Wolf City*, luego de lo cual decidieron que era una pérdida de tiempo estar cinco horas para grabar cinco minutos de música.)

A *Yeti* le siguió rápidamente *Tanz der Lemminge* [La danza de los Lemings]. Su mezcla de pretensiones musicales elevadas, la subdivisión de los temas al modo de la tradición clásica y sus títulos burlescoamente grandiosos hacen tentador invocar nuevamente, como punto de comparación, a Mothers of Invention de los años 1967-1968. Pero aquí también, mientras que Zappa era el capitán de una tripulación muy disciplinada, *Tanz der Lemminge* es, en el mejor sentido, un barco en alta mar que va perdiendo su carga y del que se van desprendiendo restos en cada travesía: “Planets rise out of the ash/ It’s coming down with a terrifying crash” [Los planetas surgen de las cenizas/ Viene cayendo con un estruendo aterrador].

Mientras que bandas como Yes o Genesis eran más propensas a evocar elaboradas tierras de fantasía que tomaban como puntos de referencia a Lewis Carroll y a Tolkien, el drama musical de Amon Düül se relaciona más con cosas muy reales y podridas del alma de los seres humanos. Como afirma Weinzierl, el título del álbum “se refiere a la forma de vida

mecánica que lleva a la destrucción, que parece ser un resultado de la psiquis anormal del hombre del presente, y que muestra que la única escapatoria es un despertar”.

“Syntelman’s March of the Roaring Seventies” hace rápidas transiciones entre el folk de cuerdas y una aceleración jazzística, en una caída apocalíptica. Es una torre de Babel de estilos que se derrumba, atravesada por unos sonidos electrónicos silbantes, solos de guitarra improvisados que chocan y se prenden fuego como cometas, en un paisaje en el que no se avista ninguna caravana. La sensación de un caos comunal y el pillaje frenético de culturas y tradiciones continúan en la suite “Restless Skylight-Transistor-Child”, que incluye secciones como “A Short Stop at the Transylvanian Brain Surgery”, donde Knaup continúa su lucha por hacerse oír en medio de una multiplicidad de instrumentos y de voces sardónicas. A pesar de la forma clásica que adoptan estas piezas, el efecto es el de un desparrame caótico que parece crear nuevas formas híbridas del ruido. Como lo expresa Bangs, “la asimilación y la síntesis que hace Amon Düül de todos los grandes idiomas musicales del siglo XX es tan asombrosa que a veces uno no sabe bien qué está escuchando”.

106

El lado que contiene “The Marilyn Monroe Memorial Church” se lanza hacia el cosmos que ya había demarcado Pink Floyd en 1969 con el disco en vivo *Ummagumma*, en una expedición espacial rockera casi de rutina. Pero de repente quedan varados y suspendidos en una nube de feedback, eco y un ruido blanco fantasmal y extremo que es una auténtica creación suya. “*Tanz* es una ópera”, afirma Weinzierl. “Quería hacer una música ‘espacial’ pero me di cuenta de que era imposible porque uno solo puede basarse en su propio tiempo terrestre. La gente habla de Pink Floyd. Puedes hacer música ‘volada’ [*spacey*], sí, pero no música espacial.” Es pacífico y cautivante, y al mismo tiempo descolorido e infernal, como si estuvieran atravesando un gigantesco vacío espiritual. Alrededor del minuto once se escucha un piano honky tonk del que podría esperarse algún descanso, pero solo agrega al aire de pesadilla, sobre todo cuando le salta al oyente desde la mezcla en un efecto tridimensional al estilo de Keith Tippett. Como sucede con tanta música a la que se le adosa la palabra “lisérgica”, probablemente la mejor forma de escuchar “The Marilyn Monroe Memorial Church” sea en un estado de completa sobriedad y con la mayor

cantidad posible de luz natural. El último lado del disco, que constituye en comparación una parada de rock psicodélico relativamente ortodoxa, da esa sensación de alivio de cuando uno se despierta en su propia habitación.

Tanz der Lemminge no fue el último gran álbum de Amon Düül. En los años que siguieron, sus integrantes fueron de hecho evolucionando individualmente como músicos. Renate Knaup tuvo un rol cada vez más importante como vocalista, pero después de sufrir los comienzos desordenados y ruidosos de la banda, era claro que su ambición era convertirse en un tipo de cantante profesional a la que la música alemana experimental de los setenta le costaba ofrecer un lugar. Llegaría eventualmente a lucirse en el marco más ordenado que le ofreció Popol Vuh, después de dejar Amon Düül, donde solo había podido florecer en forma irregular.

“En *Phallus Dei*, lo de Renate eran solos los ‘uuhs’ y ‘aahs’. La voz era como un instrumento para nosotros”, cuenta Weinzierl. Pero a medida que avanzaron los setenta, el humo se fue disipando. Los álbumes que siguieron fueron, de hecho, muy sólidos. *Carnival in Babylon* tiene otra formidable performance de Knaup en “All the Years Round”. Pero la amplia ambición y las largas improvisaciones de antes le cedían el paso a un acercamiento más compacto y codificado a la composición. Era apenas 1972, pero ya no había vuelta atrás a los sesenta.

“Todo empezó a venirse abajo cuando los jugadores de fútbol empezaron a usar el pelo largo. Tendríamos que haber abandonado en ese momento”, afirma Weinzierl. Efectivamente, las fabulosas cabelleras de estrellas del fútbol alemán, como el simpatizante izquierdista Paul Breitner —que seguramente nunca tuvo ningún problema para alojarse un hotel—, eran un claro indicador de que la cultura avanzaba con rapidez y la contracultura estaba siendo asimilada. En *Wolf City*, Amon Düül expandió su sonido con el magnífico sintetizador Moog de Florian Fricke, con su sonido imponente y coral. Si bien todavía produjeron temas como “Deutsch Nepal” —que difícilmente pueda ser considerado mainstream e inspiró a la banda de ambient oscuro que toma su nombre del tema—, con cada nuevo álbum Amon Düül fue deslizándose gradualmente hacia el centro del pop, en una deriva sobre la que Weinzierl se lamenta en retrospectiva.

“Que los temas tengan que durar tres minutos es una cosa de la industria. Yo pensaba que en las compañías discográficas eran todos expertos en

música, personas a las que les gustaba la música. Hasta que te das cuenta de que es algún estúpido en Suiza con demasiado dinero y al que en algún momento se le cruzó por la cabeza abrir una compañía discográfica. Estas decepciones vinieron todas con el tiempo, pero al principio creíamos en eso. También sucedió que los tiempos cambiaron, y viviendo en la comuna había cosas de las que no nos dábamos cuenta. Había gente que se acercaba a nosotros como las polillas a la luz. Se terminaron los días agradables, pero Amon Düül continuó. Después de los primeros ocho álbumes nos vimos empujados a hacer un rock de canciones más convencional. Era lo que querían los productores. ¿Vas a rendirte a esa altura? No, te adaptas. Piensas: 'Bueno, lo central es la comunicación, así que voy a hablar este lenguaje'."

108

Adelantemos a 1975. Amon Düül 2 ha firmado con Atlantic Records, después de terminar su contrato con United Artists con el disco *Vive la trance*. "Cuando comenzamos, nuestro primer mánager nos dijo que podíamos ser grandes como Pink Floyd. A nosotros nos parecía una idea ridícula. No queríamos ser grandes, solo queríamos tocar. Bastante difícil era vivir ya, ni que hablar cuando además había que tocar."

En cualquier caso, para anunciar este paso a las grandes ligas y acaso a la gloria transatlántica, la banda concibió uno de sus proyectos más ambiciosos, explícitos y grandiosos: el álbum doble *Made in Germany*, que viene a ser una especie de cruce entre Syberberg y Tim Rice/Andrew Lloyd Webber. Se trata de una ópera rock que recorre en tono de sátira la agitada historia alemana reciente y que incluye una obertura orquestal, arreglos suntuosos y complicados, y canciones casi pop con referencias a un sinnúmero de personajes históricos que van del Emperador Guillermo I a Fritz Lang y de Luis I de Baviera a Hitler. Por momentos, adorable; por momentos, fechado, audaz y mal aconsejado, es un aparato volador con un acabado reluciente pero que lamentablemente no pudo levantar vuelo.

"*Made in Germany* tendría que haber sido nuestro camino a la Meca. Queríamos alquilar un Zeppelin y aterrizar en Nueva York", recuerda Weinzierl con melancolía. Lo que al parecer no ayudó fue la decisión del grupo de apropiarse de las concepciones de mediados de los setenta sobre lo teutónico para llevar la sátira al extremo. La palabra "Kraut" resuena

con una amarga ironía a lo largo del álbum, en letras como “zer Krauts coming to the USA”¹ y títulos como “La Krautoma”. El disco también iba a incluir una falsa entrevista entre un insulso DJ norteamericano y Hitler, con las “respuestas” de este último tomadas de fragmentos de sus discursos. Ese fue uno de muchos temas expurgados por orden de la discográfica norteamericana, que estaba un poco intranquila.

“Cuando usas este tipo de cosas de un modo deliberado, como los discursos de Hitler, se puede ver lo ridículos que son. En todos lados asumían que siendo alemán uno debía ser un simpatizante del nazismo”, comenta Weinzierl, que en preparación para la gran invasión a los Estados Unidos, adoptó el personaje “John von Düül”. “Habíamos firmado contrato con Atlantic, por medio de Ahmet Ertegun. Pero nos dijo que no había chance de editar ese disco, por más satírico que fuese. Así que salió como álbum simple. Tendría que haber sido nuestro gran álbum de desembarco en los Estados Unidos, pero nos lo sabotearon.”

Aunque Weinzierl se lamenta por esta oportunidad perdida de causar un gran impacto en los Estados Unidos, para otros integrantes de la banda *Made in Germany* constituye uno de sus puntos más bajos. Es el caso de Falk Rogner, que irónicamente contribuye a algunos de los mejores momentos de un disco que describió posteriormente como el peor álbum conceptual de Amon Düül, un disparate orquestado en gran medida a instancias del productor Jürgen Korduletsch (más tarde responsable de una serie de remixes de música disco). En la filial alemana de la discográfica llegaron incluso a discutir una alocada propuesta de rebautizar a la banda como Olaf and his Swinging Nazis, idea que por suerte fue rápidamente desechada. Todo parecía indicar que, habiendo cubierto un terreno muy vasto en un reducido espacio de tiempo, Amon Düül había llegado al final de un recorrido, y que las únicas opciones que le quedaban eran saltos espectaculares de desesperación. Como parodia de la noción de “krautrock” —que probablemente sea como lo tomaron los oyentes ajenos al fenómeno—, *Made in Germany* es una curiosidad de enorme valor, plagada de posibilidades kitsch y con algunos méritos genuinos.

1. “Los *krauts* están llegando a los Estados Unidos”, con el agregado de que la grafía en inglés imita la pronunciación estereotípica alemana. [N. del T.]

Chris Karrer dijo una vez sobre Amon Düül 2 que estaban “tratando de encontrar el punto en el infinito donde se intersectan dos líneas paralelas”. Esta sensación de buscar reconciliar lo irreconciliable persiguió a Amon Düül desde su primera división. En sus tempranos inicios la música era una metáfora de la democracia absoluta —todos podían tocar—, pero luego se produjo esa ruptura entre los que realmente podían tocar y que querían desarrollarse creativamente, y aquellos que no podían producir mucho más que el ruido de una protesta jovial e intentaban plantarse a mazazos en el mapa de la contracultura, produciendo un fastidio cada vez mayor en sus compañeros músicos.

Años después, continúan elogiando las virtudes de la vida comunal, en la que los recursos aumentan al compartirse y hay una red de apoyo que provee un constante respaldo moral y nos recuerda nuestra humanidad común. “Hagamos una comuna de nuevo, para jóvenes y viejos. Que sirva también como un foro para introducir nuevas ideas en la gente joven”, exhorta Weinzierl. “Mira la situación que tenemos hoy con los casos de demencia, todas esas personas mayores solitarias en sus propias casas. No debería ser así. En nuestra primera comuna como Amon Düül 2 vivíamos en una casa con veintiocho habitaciones y una docena de automóviles, y pagábamos cien marcos por mes cada uno. Podría hacerse de la misma manera hoy.” Sin embargo, los relatos de los propios integrantes de la banda también muestran cómo ese modo “libre” de vivir se convirtió rápidamente en algo más siniestro, donde unas pocas personas con un carácter fuerte y autocrático inevitablemente terminaban arrogándose la autoridad para imponer la “libertad” a los otros. La banda misma, incluso, le puso fin a la vida comunal cuando llegaron a la conclusión de que la dependencia excesiva del grupo los debilitaba como individuos.

La situación actual de la banda, cuyos integrantes centrales se mantienen en contacto al momento de escribir estas páginas, es la de una vida en una “comuna virtual”. Puede sonar vago, pero resulta loable que los Amon Düül 2, después de su separación inicial en 1981, sigan juntos aunque sea bajo esa modalidad. Y a pesar de divisiones internas y períodos en los que están más alejados, se mantienen también en actividad. (Su página web, amondüul.de, es una fuente muy útil de información sobre su agenda de presentaciones y reediciones.) Para Weinzierl, sin embargo, no se trata

solo de evocar sus días pasados. “Tenemos que ponernos al día con lo que viene. ¿Lees la Biblia? ¿La historia del arca de Noé? La descripción del arca es una descripción de los seres humanos. El cuerpo, la emoción y la mente. El diluvio de entonces es como el diluvio de Babilonia hoy. Cuando la paloma regresa anuncia tiempos mejores. Eso vale tanto para ese entonces como para hoy.”

Por momentos se desespera ante el conformismo que impera en las condiciones culturales actuales, tan deprimentemente alejadas de las de fines de los sesenta: “Me resulta tristísimo ver hoy a estos jóvenes de dieciocho años que se dejan el pelo largo y tocan hard rock. Hoy es solo consumo y más consumo. Para nosotros no existía esa idea de que si no consumes, todo el mundo se viene abajo. El crecimiento económico es uno de los clavos en las manos de Cristo”.

“Hay momentos en la vida en los que las personas están más preparadas para perfeccionarse, para salirse de sus moldes, algunas más que otras. Hasta fines de los setenta fue un momento de ese tipo. Ahora ya no más. Había ideas en el aire como el entendimiento mutuo, el desarrollo del hombre. Era un momento para expresarse, para no ser miedosos. Pero lleno de esperanzas. Hoy uno siente que hay que ser más cuidadoso.”

Y, sin embargo, la gran estima que le profesan las generaciones que siguieron no deja a menudo de sorprender a los propios integrantes de la banda. “Tocamos con Slayer en un festival en Suecia”, cuenta Weinzierl riendo. “Nosotros nos veíamos como una banda de cuento de hadas del pasado. Era una situación extraña estar tocando con todos estos tipos del metal. Parecíamos inocentes al lado de estos vikingos de dos metros. Unos se acercaron dando zancadas y nosotros pensamos: ‘¡No nos hagan nada, por favor!’, pero solo querían decirnos: ‘¡Ustedes nos inspiraron!’.”

C A P Í T U L O 2

CAN: NO FÜHRERS

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.

Holger Czukay, 1972

Jaki Liebezeit, baterista de Can, se mantiene activo con más de setenta años y ha estado de gira por todo el mundo. Lo asombra encontrarse con el aprecio del público en lugares como Bolivia, Polonia, Brasil, Serbia o Turquía, con fans que lo saludan como si hubiera salido del panteón de los ídolos y le ruegan que les firme sus discos de Can. En Colonia, Liebezeit, uno de los arquitectos del ritmo moderno, se mueve sin que nadie lo detenga y pasa casi desapercibido.

“No soy un héroe local. Al mismo tiempo, en Colonia, los héroes locales solo son héroes aquí. Son incluso desconocidos en Bonn o Düsseldorf.”

El dadaísta y surrealista Max Ernst, nacido en Colonia, escribió sobre la ciudad: “Aquí se encuentran las principales corrientes europeas: influencias mediterráneas tempranas, el racionalismo occidental, las tendencias orientales hacia el ocultismo, la mitología nórdica, el imperativo categórico prusiano, los ideales de la Revolución francesa y mucho más”. Al igual que Liverpool en el Reino Unido, con la que comparte el mismo espíritu independiente, Colonia es una antigua ciudad fortificada, con una identidad marcada y desafiante que sobrevivió a su disputa entre los imperios francés y prusiano, cuyos respectivos intentos por absorberla

resultaron finalmente en vano. Es un orgulloso bastión católico —las torres de su catedral, entre las más excelsas del mundo, se alzan negras y erguidas hacia el cielo, incrustadas con gárgolas y cubiertas de ornamentación gótica y de una elaborada tracería serpenteante. Su interior exhibe la rica acumulación de siglos de destreza artística, que culmina en el vitral de Gerhard Richter. Al mismo tiempo, la ciudad ha sido siempre una agitada colmena de disenso, un oasis cultural y secular. Si se mira detenidamente el Ayuntamiento puede verse, debajo de la estatua del quejumbroso arzobispo de la ciudad durante el siglo XIII, Konrad von Hochstaden, una figura que muestra su prominente trasero en dirección general a los enemigos de la ciudad. Del propio Ernst, por su parte, el museo Ludwig alberga la blasfema obra *La Virgen castiga al niño Jesús delante de tres testigos*, en la que la Virgen María sostiene en su falda al niño Jesús, que se supone libre de pecado, y le propina una buena nalgada en su trasero desnudo.

Colonia exhibe un ligero desdén hacia su vecina cercana, la más austera Düsseldorf. La cerveza y el fútbol son los teatros de guerra modernos de esta rivalidad. En Colonia la gente bebe Kölsch en pequeños vasos de doscientos mililitros que permiten que la cerveza se mantenga fresca. En Düsseldorf toman Alt sin muchos miramientos. La gente en Colonia sabe vivir bien, sobre todo cuando se acerca el Carnaval que precede a la Cuaresma. Los mandatos de la devoción y de la observancia religiosa se suspenden temporalmente, y los ciudadanos inundan las calles con máscaras, siguiendo al desenfrenado Príncipe del Carnaval, un personaje con cadenas de oro y cola de pavo real al que se llama "*Seine Tollität*" (que puede traducirse como "Su Demencia") y cuya aparición en su carroza es el punto culminante del desfile anual. Colonia se halla, por cierto, en pleno corazón industrial; al norte se encuentran las instalaciones de las industrias químicas Bayer, que parecen una especie de vasta y abstracta representación cultural del arte sonoro electrónico alemán. Pero tiene también toques de lo pastoral, rodeada por un cinturón verde y con bosques río arriba en los que, en un paseo en bote, aún pueden verse pastores llevando sus rebaños a beber de las aguas del Ruhr, a menos de dos kilómetros del denso centro de la ciudad.

Luego de la Primera Guerra Mundial, Colonia tuvo un buen período durante la República de Weimar, bajo el liderazgo del alcalde y futuro canciller Adenauer. En términos de planificación urbana y vivienda social, la ciudad fue un modelo de desarrollo cívico. Se mostró también relativamente resistente a los nazis (o al menos es lo que les gusta pensar a sus habitantes). Esto sucedió a pesar de los esfuerzos incansables del jefe distrital del partido Josef Grohé, y con Adenauer ordenando que se quitaran todos los carteles antisemitas que los nazis de la ciudad habían desplegado de cara a las elecciones de 1933. Si Alemania entera hubiese votado en dicha elección como Colonia, los nazis no habrían alcanzado el porcentaje de votos que necesitaban para llegar al poder, lo que les permitió poner fin de ahí en más a las elecciones. Hacia el final de la guerra, Grohé instó desde la clandestinidad a sus conciudadanos a resistir hasta la última gota de sangre la avanzada de los Aliados sobre la ciudad. Luego de un breve encarcelamiento, continuó viviendo en Colonia hasta 1988 como un hombre de negocios más de la ciudad. Permaneció hasta sus últimos días sin mostrar remordimiento alguno, ni buscó ocultar sus convicciones nazis, constituyéndose así en un símbolo viviente del fracaso latente de la desnazificación.

115

Lo cual no quiere decir que Colonia sea actualmente una ciudad que haya evitado hacerse cargo de su pasado nazi. Los antiguos cuarteles de la Gestapo son hoy sede del museo y centro de documentación de la Casa EL-DE (por las iniciales de su constructor Leopold Dahmen), que presenta una vívida historia de la ciudad en fotos y otros materiales de exhibición. Pero no fue sino hasta 1979 que se la convirtió en un museo, después de una protesta estudiantil contra su uso continuado como oficina de la administración pública, el cual obligaba a quienes habían sido víctimas de los nazis a volver a visitar este sitio de tortura cada vez que tenían que lidiar con la burocracia de la ciudad. Colonia, por otra parte, alberga una de las más grandes comunidades judías de Alemania y actualmente se están llevando a cabo tareas de excavación para desenterrar el antiguo barrio judío y la antigua sinagoga. A pesar de ello, en 2009 se exacerbó la sensación de una ciudad atravesada por la corrupción, al menos en lo que respecta a las obras y los contratos de la construcción, a raíz de uno de sus desastres de mayor resonancia: el derrumbe del edificio donde tenía su sede el archivo histórico de la ciudad, que había sobrevivido intacto a la

Segunda Guerra Mundial y sufría ahora la pérdida de miles de documentos irremplazables que se remontaban siglos atrás. Entre estos se hallaban la carta de fundación de la Universidad de Colonia, firmada en 1388, y los documentos que establecieron a Colonia en 1475 como ciudad autónoma imperial durante el reinado del emperador Federico III. Otro de estos tesoros perdidos fue el "libro dorado" de la ciudad, en el que según Jaki Liebezeit los miembros de Can habían dejado sus nombres registrados. "Cada cinco años el libro se llena y guardan el tomo en el archivo", cuenta. "Nuestros nombres estaban en uno de los tomos que desaparecieron."

Siguiendo con su política de emplear tecnologías cotidianas de bajo costo pero funcionales, el baterista de Can, Liebezeit, pasa a buscarme por el hotel en un coche compacto morado y me lleva a su estudio en los bordes de la ciudad. En lo que fuera antiguamente una fábrica de chocolate funciona ahora un centro de las artes, con múltiples espacios de trabajo para músicos, artistas visuales y bailarines. Promediando los setenta años pero con su movilidad intacta y vivaz, todavía ensaya en el estudio que mantiene allí, en un set de batería personalizado que no tiene platillos ("no tengo necesidad de su ruido blanco por estos días"). Nos sentamos junto a una mesa sobre la que hay desplegados instrumentos de percusión orientales y africanos, cuya sutil influencia a lo largo de los años dio inflexión y forma a su estilo cíclico de tocar, que fue siempre resistente a las nociones occidentales de progresión.

Su visión del momento actual que atraviesa Colonia es un poco sombría: su riesgosa situación fiscal, la corrupción del gobierno en la escala local, pero también el hecho de que el 1. FC Köln ha recientemente descendido a la segunda división del fútbol alemán mientras que su rival, el Fortuna Düsseldorf, ascendió y logró la promoción a la primera. "Es un espejo de la ciudad," observa con sequedad. "En lo cultural, creo que se vino abajo en los años setenta y ochenta. Colonia tiene dos caras. Si no naciste aquí eres considerado un '*immi*',¹ ¿sabes? Aunque seas de Düsseldorf

1. Localismo con el que, como se señala en el texto, se designa en forma general en el habla coloquial a los habitantes no oriundos de la ciudad. A pesar de la grafía empleada aquí por el autor y de una opinión corriente, no se deriva de las voces para "inmigrado" o "inmigrante", sino del verbo *imitieren* ("imitar"), aquellos "imitan" a los oriundos de Colonia. [N. del T.]

sigues siendo considerado un '*immi*'.” Y, sin embargo, para Liebezeit es su casa, así como lo es para muchos otros "*immis*", incluida una gran población de origen turco, que a pesar de o tal vez porque se sintieron extranjeros han tenido un efecto tan grande en el carácter de la ciudad.

Liebezeit nació en 1938 y sus primeros movimientos durante los años de formación resultan un tanto vagos. Incluso sus compañeros miembros de Can saben poco al respecto, puesto que ha elegido no referirse a esta parte más temprana de su vida, ni a sus orígenes familiares. “Me da la sensación de que hay ahí una experiencia muy pesada,” afirma el tecladista de Can, Irmin Schmidt. “No soy muy arraigado. Nací en el Este de Alemania, en un pueblo cercano a Dresde, pero me mudé después con mi madre a otro lugar (mi padre ya no vivía con nosotros), y después a otro, y después a otro, así que no tengo verdaderas raíces. Más tarde me trasladé a la Baja Sajonia, a la ciudad de Kassel, porque allí vivía una de mis abuelas.”

De joven, Liebezeit estaba al tanto del rock and roll norteamericano: “Rock Around the Clock”, ‘Tutti Frutti’ y, por supuesto, Elvis Presley. Lo escuchaba, pero no tenía interés por tocar ese tipo de música. Tampoco había muchos otros músicos de rock.” Dicho eso, sus primeras actuaciones fueron tocando covers de rock and roll para los GIs norteamericanos estacionados en Alemania Occidental. “Kassel estaba dentro de la zona norteamericana, así que allí podía escucharse su música. Estaban los clubes de los soldados norteamericanos y llegué incluso a tocar en el club de suboficiales cuando todavía estaba en la escuela. Los soldados llevaban a sus familias e hijos. Fue de esa forma que entré en contacto con la cultura musical norteamericana.”

Liebezeit recién se acercó al jazz cuando conoció a Manfred Schoof, que había estudiado en la Escuela Superior de Música de Colonia. “Después de hacerle una visita en Colonia, pensé en anotarme en la Escuela Superior de Música para estudiar percusión, pero tenían una idea diferente de la percusión que la que tenía yo.” Aun así, estaba mejor predispuesto para tocar jazz. Schoof había juntado un grupo. “Estaban tocando jazz moderno ya. Me gustaba mucho Art Blakey and the Jazz Messengers, intentaba tocar como Art Blakey. Vine entonces a Colonia y formé una banda. Tendría alrededor de veinte años cuando fuimos un día a Múnich para tocar en un club. Era mi primer trabajo profesional, sería por cuatro

semanas. Tocamos covers de Art Blakey and the Jazz Messengers. Fue todo un éxito, ¡tal vez porque la gente no sabía que era una copia! Terminamos quedándonos meses. Una noche apareció en el club toda la banda de Art Blakey, porque estaban en la ciudad. Todos los miembros de la banda, excepto él, querían tocar, así que me pidieron que tocara en su lugar. Estaba tan feliz; conocía todos sus discos, sabía exactamente qué tocar. Y Art Blakey estaba en el público, tenía tanto miedo. Pero me alegraba tener esa oportunidad. Estaba muy orgulloso.”

Al poco tiempo, Liebezeit recibió una oferta para tocar en España. “Fuimos a Barcelona. Estuve allí siete meses y no me tomé un solo día de descanso, ¿te lo imaginas? Dos actuaciones por día. Había una ley por la cual, por cada músico extranjero, tenía que contratarse a un músico español. Así que tocaba todas las noches de doce a una de la mañana y después de dos a tres, alternando con una banda local, en un club en la ciudad vieja.”

118

Fue durante esta estadía en España que Liebezeit tuvo una epifanía que tendría luego un impacto profundo en la estructura del krautrock y de todo lo que vino después. “En el edificio donde estaba el club había también uno de flamenco. Me impresionó el ritmo, y pensé: ‘Tocan con mucho mejor ritmo que los músicos de jazz’. Durante este tiempo que estuve en España podía también recibir en la radio las emisoras del norte de África. Así que escuchaba música marroquí, de todo tipo.”

El interés de Liebezeit por músicas ajenas a las tradiciones norteamericana y europea, fueran las del pop, el jazz o la música académica, se profundizó cuando en 1961 —algunos años antes que los Beatles— desarrolló una fascinación por la música de la India. “Me compré un disco hace más de cincuenta años. El título era *The Music of India*. Esto era antes de la época hippie, nadie sabía nada de música india. Lo encontré en una tienda donde tenían discos especiales para investigación etnológica. Me impresionó realmente mucho. Así que bastante temprano estaba ya escuchando un montón de música norafricana e india, y también música turca e iraní. Más que el jazz o el rock, me interesaban estas músicas rítmicas. El jazz y el rock eran europeos para mí, y no tenían nada que ver con todo esto otro.”

Sin embargo, cuando regresó a Colonia y se puso nuevamente en contacto con Manfred Schoof, Liebezeit descubrió que el jazz había evolucionado

desde su fase bebop a la de la vanguardia, bajo la influencia de *The Shape of Jazz to Come* de Ornette Coleman. “Tocábamos free jazz. Esto era algo completamente nuevo para mí. Me dijeron: ‘Estuviste lejos en España y te dormiste. Las cosas avanzaron en esta dirección’.”

Liebezeit se adaptó pero después de un tiempo se encontró frente a un dilema. No fue porque la nueva música fuera demasiado difícil. “No era tan difícil de tocar.” Después de alrededor de dieciocho meses, descubrió que lo que se consideraba estructuralmente “free” [libre] en el jazz representaba en realidad un límite, un punto en el que cualquier progreso ulterior era imposible; una condición como la que había alcanzado formalmente la música clásica, en opinión de muchos, bajo la égida de Schönberg y el sistema dodecafónico. “Toqué free jazz solo por un año y medio. Pero me aburrí. No había desarrollo. ¿Qué podía suceder? Estaba terminado.”

Esto fue crucial. Para una corriente de músicos alemanes que incluía a Peter Brötzmann y Alexander von Schlippenbach, el free jazz era una potente metáfora de la libertad de pensamiento y la expresión personal sin restricciones, que tomaban prestado de la tradición norteamericana, pero a la cual agregaban una dimensión europea que la hacía suya y que reflejaba su particular formación cultural. Pero para Liebezeit estos excesos no representaban el camino al palacio de la sabiduría.

“Cuando comenzó Can se terminó mi relación con el free jazz. Yo no estaba satisfecho, y ellos no estaban satisfechos conmigo. No había futuro en el free jazz, se había destruido todo. No estaba permitida la repetición, y para mí la repetición era uno de los elementos básicos en la música. En el free jazz, según decían, todos los tonos eran iguales. Eso está bien para los seres humanos. Todos los seres humanos son iguales, es cierto, ¡pero no pienso lo mismo cuando se trata de tonos!”

“En el sistema europeo se piensa en compases y uno puede llenar este compás con lo que quiera”, explica Liebezeit. “Llene el compás siguiente con lo que le plazca. Pero yo prefiero música en la que se piensa rítmicamente en ciclos. Con un ritmo cíclico no hay posibilidad de cambiarlo, hay que obedecer el movimiento rítmico. Pueden cambiarse algunas cosas, pero hay que mantener la forma básica de ese ritmo.”

Liebezeit se ha referido también a un encuentro fortuito con un individuo que, una noche después de un concierto de jazz, le espetó en la

cara y con aire de gravedad: “¡Tienes que tocar de forma monótona!”. Es probable que el comentario fuera producto de la intoxicación del oyente, pero resultó que Liebezeit estaba pensando en la misma línea, y el episodio ayudó a que sus pensamientos tomaran forma. Había sacado provecho de una paradoja: una auténtica libertad en la música surgía de la imposición rígida y estricta de orden y regularidad. Eran consignas un tanto extrañas en el contexto cultural de la Alemania de los años sesenta, pero funcionaban. Si la música occidental de vanguardia había padecido el hecho de desarrollarse excesivamente, se hacía necesario ahora volver atrás y comenzar de nuevo, construir un tiempo nuevo, crear nuevos intervalos y cambios.

Colonia había sido, al mismo tiempo, un sitio fundamental de la nueva música en la década del cincuenta. Fue allí donde Stockhausen fundó su estudio de música electrónica. En las vitrinas de la Escuela Superior de Música están exhibidas las magníficas piezas del práctico kit analógico con el que creó obras maestras como el *Gesang der Jünglinge* y *Kontakte*, antes de que la universidad las declarase obsoletas y las remplazara por el equipamiento digital de la tecnología computarizada contemporánea, cuya antigüedad resulta menos romántica. La emisora radial WDR (Westdeutscher Rundfunk) transmitía obras orquestales de la escuela clásica de posguerra, como las de Pierre Boulez. La música clásica de avanzada y el jazz de avanzada ocupaban un lugar elevado en el éter, como expresiones virtuosas de regeneración cívica, marcando una grieta cultural cada vez más profunda entre ellos y la escena del pop Schlager que se ubicaba muy por debajo.

Como señala Irmin Schmidt, Colonia era entonces “un lugar muy animado”. Schmidt y Holger Czukay fueron ambos alumnos de Stockhausen. Nacido en Danzig, Polonia, y refugiado durante la Segunda Guerra Mundial, Czukay era el que tenía una vocación más técnica de los dos. Sus primeros intereses habían sido la reparación de equipos de radio y la ingeniería eléctrica, que estaban a punto de convertirse en destrezas artísticas creativas con el advenimiento de la era en la que el estudio y las islas de edición dejaron de ser meros espacios para la grabación y se volvieron instrumentos en sí mismos.

Czukay, que tiene un cómico parpadeo continuo que recuerda a Salvador Dalí (como lo hace también su predilección por motivos recurrentes

en su obra —el corno inglés, samples del Papa Juan Pablo II y extractos de radio de onda corta—, tuvo siempre también algo de outsider, incluso para el ámbito de los estudios superiores de música académica. “Siempre me estaban echando de las academias de música”, contaba a Richard Cook en 1982. “Stockhausen me aceptó; me preguntó si era un compositor y tuve que responderle: ‘No lo sé.’” Y sin embargo, fue de los dos el que se encontró más a gusto con la rigidez de las enseñanzas de Stockhausen, el discípulo más escrupuloso. El rock lo atrapó menos, tardó por lo menos hasta 1967 en despertar su interés. Pero cuando conoció por primera vez a Malcolm Mooney, y poco después a Jaki Liebezeit —con quien gozaría de una relación refnida en la sección rítmica—, fue el más abierto a la idea de que Can sea una propuesta pop, una con la que pudieran asegurarse un buen pasar sacando un hit demoledor atrás de otro.

“Stockhausen rechazaba la repetición”, cuenta Czukay hablando desde su estudio en Colonia, donde vive y trabaja. “Pensaba que era un punto débil. Jaki decía que era un punto fuerte. Para mí, al repetir algo, uno creaba algo nuevo en ello. Es una idea que aparece en el budismo. ¡No pienses mucho! ¡No cuando estás haciendo música!” Esta sería una de las tantas discusiones entre Liebezeit y Czukay. Para el oyente promedio, el modo de tocar de Czukay suena contenido, abierto y discreto. Pero para los incómodos oídos de Liebezeit, y comparados con el ideal que tenía de una pureza de una sola nota, podía sonar tan invasivo como el bajo de Derek Small de Spinal Tap en el solo de “Jazz Odyssey”. Menos, menos, lo urgía Liebezeit, con una exasperación tal que una vez persiguió a Czukay por el estudio con un hacha que por alguna casualidad se hallaba a mano. “Es cierto. Hice eso una vez”, confiesa Liebezeit riendo por lo bajo. “Por supuesto que jamás lo hubiera lastimado. Él me provocaba tanto que quería que me tuviese miedo. ¡Y se creyó que podía llegar a pegarle con el hacha!”

Julio de 2010. En el castillo de Ludwigsburg, a unos pocos kilómetros de Stuttgart, se lleva a cabo el Schlossfestspiele, un evento anual de música clásica. En la impresionante sala de conciertos, comparable al Royal

Festival Hall de Londres, la gala de la última noche está dedicada a Irmin Schmidt, quien dirige una orquesta que incluye a Markus Stockhausen en trompeta y a Gerd Dudek en saxo. Tocaban una selección de la música para televisión y cine que Schmidt compuso a lo largo de los años, para directores como Wim Wenders, y ofrecen también una versión enérgica y de una hilarante efectividad de "Spoon", uno de los más grandes hits de Can. En su mayor parte, el público parece o demasiado viejo o demasiado joven para haber apreciado a Can en su primer momento. Aun así, se escuchan suspiros cuando Schmidt y su colaborador Kumo (Jono Podmore) irrumpen para sacudir al público con *outtakes* de su álbum *Masters of Confusion*, en los que teclados vertiginosos y staccatos de electrónica encienden la sala como si dispararan fucilazos en el interior. Wenders, de lentes y con un traje de civil demasiado holgado, dedica un laudatio cargado de sentimiento y humor a un Schmidt igualmente desaliñado. En Alemania existe una distinción formal entre la *ernsthafte Musik* (E-Musik), o música seria, y la *Unterhaltungsmusik* (U-Musik), que sería la música de mero entretenimiento. La *ernsthafte Musik* paga más en concepto de regalías y está sujeta a una mayor protección legal. Con su actuación llena de descensos en picada, Schmidt dio una clase maestra sobre cómo subvertir lo elevado con lo bajo y lo bajo con lo elevado. ("Nunca aceptamos ninguna de esas distinciones jerárquicas", me cuenta. "Éramos tan serios como éramos graciosos.")

A los veinte años, Schmidt era *Kapellmeister* [director musical] del teatro de Achen y parecía preparado y destinado, con su formación de pianista y director de orquesta, para una carrera en el ámbito establecido de la música académica alemana. Sin embargo —como le contó a Wenders—, a pesar de estar formado en la música de Luigi Nono, Berio, Boulez y demás, había llegado a la opinión de que eran afroamericanos como James Brown quienes estaban creando la verdadera "nueva" música. En un permanente conflicto con su padre en particular y con la expectativa de que un joven alemán de bien y con una buena formación asumiese una posición respetable en el mundo subsidiado de la *Hochmusik* [música elevada], Schmidt se batió desde una edad temprana, en algún nivel, contra la trayectoria profesional planeada para él, incluso al mismo tiempo que la seguía. Era un maestro en su arte, preparaba conciertos de compositores

como Mozart o Hindemith, y en los primeros días de Can intentó incluso llevar una doble vida como director clásico y músico de rock experimental. Pero solo el puro esfuerzo físico resultaría eventualmente demasiado grande. No podía ser dos o tres personas a la vez.

“No funcionó porque Can requería un compromiso incondicional. Estaba dando clases en una escuela para actores, componiendo música para teatro en Múnich, dando conciertos; al principio hice todas esas cosas al mismo tiempo, pero era imposible de sostener. Dormía en los aviones, era realmente imposible,” me cuenta. “Cuando empecé con Can tuve por supuesto colegas que me preguntaron: ‘¿Por qué pierdes el tiempo con eso?’.”

Desde comienzos de los años sesenta, Schmidt había detectado en la línea norteamericana del arte y la música de posguerra un minimalismo, una simplicidad y una apertura a la indeterminación y a lo circundante con las que se identificaba mucho más que con lo que describe amargamente como el estalinismo de la música clásica del siglo XX, con sus dogmas y la imposición de técnicas como el serialismo. Fue un ávido observador de Fluxus, y lo atraparon las ideas de John Cage. Al igual que Czukay y Liebezeit, Schmidt es un poco mayor que sus pares de la escena musical de fines de los sesenta y comienzos de los setenta. Aunque su impacto en esta escena fue posterior a la separación de los *fab four*, los tres son mayores que el mayor de los Beatles. También por eso, Schmidt tiene recuerdos nítidos de la guerra y sus secuelas: las ruinas, el hedor, los escombros de ciudades que tuvo la edad suficiente para llegar a ver antes de que fueran bombardeadas. El sentido de la estructura que le otorgó su formación, de la ubicación de las cosas en el tiempo y el espacio, se entrelazan con un profundo deseo —compartido con un puñado de otros visionarios musicales de la época— de reconstruir, de plantar algo que sintiera como propio, algo que hubiese ayudado a forjar y a nutrir, en lugar de formas musicales impuestas desde afuera o desde arriba.

Schmidt conoció por primera vez a Czukay en 1965, cuando ambos estaban participando de los Cursos de Darmstadt. En 1966 hizo un viaje por los Estados Unidos y conoció a los minimalistas Terry Riley, La Monte Young y Steve Reich, así como a Dick Higgins y Nam June Paik del movimiento Fluxus. Todo esto contribuyó a fortalecer en él la necesidad un nuevo comienzo, de volver a principios fundamentales de algún tipo.

Pudo ver *Chelsea Girls* de Warhol y en un viaje posterior quedó impresionado por el "Ur-rock"² de la Velvet Underground. Todo ello contrastaba con la lastimosa escena beat alemana. Inicialmente, Schmidt había considerado intentar trabajar con el grupo beat de Colonia The Lords, fusionando sus habilidades clásicas con el saber rítmico derivado de la banda, pero lo único que lograron fue ponerse todos muy borrachos. Lo que sí lo atrapó fue el Manfred Schoof Quintett. Había colaborado con algunos de sus miembros, incluido el baterista Jaki Liebezeit, en proyectos de música para cine. Pero seguramente Liebezeit estaría demasiado metido en el lejano y complicado terreno del free jazz como para poder ser relevante para el proyecto que estaba germinando en su mente.

Paradójicamente, aunque Schmidt miraba a los Estados Unidos en búsqueda de inspiración, lo hacía para rechazar la americanización de la música popular alemana, en particular las derivaciones del blues que resultaban tan exitosas en Europa. No era por desprecio por el blues, sino porque resultaba geográficamente inadecuado. "El blues no significaba demasiado para nosotros, excepto el hecho de que fuese un fenómeno del siglo XX que había dado a luz a John Coltrane y Charlie Parker, y solo puedes crear en esta tradición si puedes ser parte de ella. Hubo magníficos cantantes de blues, como Lightnin' Hopkins, magnífico, sin duda. Pero como europeo, como alemán, es un engaño tratar de tocar blues puro."

Lo que Schmidt rechazaba de cuajo era la influencia de la escena post-Beatles, ella misma alejada ya del origen de las cosas, los Estados Unidos. "Nunca tuvimos ninguna influencia inglesa. Velvet Underground, los Stooges, James Brown, Sly Stone. Y Captain Beefheart, ciertamente. De hecho, mi revelación en cierta forma fue Jimi Hendrix, 'Hey Joe'. Fue algo que tuvo una influencia enorme en mí. La forma en que tocaba la guitarra era como la creación de un nuevo instrumento, así como Charlie Parker había hecho un nuevo instrumento a partir del saxo."

Schmidt descubrió que no estaba tan solo en esa búsqueda. Por su parte, Czukay había intentado armar un grupo beat con un guitarrista

2. En combinación con sustantivos, el prefijo "Ur-" tiene en alemán el sentido de algo primario u originario. [N. del T.]

suizo amigo suyo, Michael Karoli. Lo sumaron al proyecto y Schmidt formó de inmediato un vínculo con él. Hizo luego el feliz descubrimiento de que Liebezeit estaba desafecto al free jazz y tenía sus propios deseos de tocar algo con una base rítmica más fresca y abierta, que se adecuara más al tiempo y el lugar en el que se encontraban. “Holger estaba harto de la música clásica, Irmin estaba harto de la música clásica, yo estaba harto del jazz”, cuenta Liebezeit. “Queríamos hacer algo completamente nuevo. Era 1968, era el año de la revolución en Alemania. Revolución pop, revolución estudiantil, construir una sociedad nueva, hacer que todas las cosas fuesen mejores.” Y para Liebezeit, este corte con el pasado implicaba también rechazar el pasado inmediato de la música clásica del siglo XX. “La atonalidad tal vez servía para expresar lo que estaba sucediendo después de la Primera Guerra Mundial. Pero para mí, esta música sonaba muy destructiva, como lo que sigue a una guerra. Es creativa, ¿pero limitarse a tocar solamente este tipo de música?”

También incluyeron al compositor y flautista David Johnson. Puede escucharse su solo en la reciente compilación de material inédito y restaurado *The Lost Tapes* (2012), en el tema “Millionenspiel”, grabado cuando la banda embrionaria trabajaba bajo el nombre Inner Space. Johnson había también filmado algunas de las corridas y batallas callejeras de la revuelta en París de 1968, imágenes que se proyectaron de fondo en las primeras actuaciones en vivo de Can. Pero Johnson no encajaba realmente, y, desilusionado con la dirección hacia el rock que estaba tomando la banda, se alejó.

A través de un amigo coleccionista de arte, Christoph Vohwinkel, pudieron procurarse el espacio exclusivo que necesitaban para fermentar como banda al adquirir una sala para ensayar en el Schloss Nörvenich, un castillo en las cercanías de la ciudad que funciona hoy como galería de arte. El aislamiento de Schloss Nörvenich y la ausencia de cualquier influencia externa en términos de dirección comercial y artística, y de producción o ingeniería de sonido significaron que tenían una libertad absoluta para convertirse en lo que fuera que les pareciera conveniente. No había ningún plan preestablecido ni ningún material escrito de antemano.

Fue entonces que apareció Malcolm Mooney, un escultor norteamericano que era la indeterminación misma personificada. Quien lo introdujo

al mundo de Can fue Hildegard Schmidt, esposa de Irmin y que sería más tarde la temible mánager de todo lo relacionado con Can. Había conocido a Mooney en París, de visita en lo de Serge Tcherepnin, un discípulo de Stockhausen. Fue en junio de 1968, justo después de la revuelta estudiantil. Mooney acababa de volver de la India luego de un intento abortado por alcanzar la iluminación espiritual. "Se había ido a la India a encontrar un gurú y cuando llegó le dijeron que el gurú estaba en ese momento en los Estados Unidos", cuenta Liebezeit. Mooney estaba escapando de la guerra de Vietnam y se resistía a volver a los Estados Unidos. Hildegard había pensado simplemente en usar los contactos de su marido en el mundo artístico para encontrarle un lugar donde pudiera pintar y esculpir. Pero cuando visitó Schloss Nörvenich, Mooney decidió sumarse a los ensayos y rápidamente se convirtió en un miembro de la banda.

En ese entonces como ahora, se esperaba comúnmente de los cantantes negros que actuaran como significantes de la autenticidad de su gente, proveyendo esa cualidad a la vez sencilla e inmaculada que llamamos *soulful* [lleno de sentimiento], y haciéndola brotar directo del corazón. No se suponía que actuaran como agentes absolutamente libres. Mooney había sido miembro de un conjunto de a cappella. Y sin embargo, para consternación de quienes se exponían por primera vez a la música de Can, sus performances vocales sonaban bastante raídas, ajadas y como afectadas por algún tipo de fijación. No estaba simplemente al frente de Can; era como si se hallase sometido a la banda, arrojado de un lado a otro por la música, cuyas repeticiones y cambios bruscos afectaban también a sus narraciones.

"Su modo de cantar era completamente rítmico", afirma Liebezeit. "Todos pensaron que era malo, pero no, era un fenómeno como el de Louis Armstrong. No era una voz 'agradable'. Ahora todos se dan cuenta de que Malcolm tiene una voz hermosa, como tenía Louis. Canta en un coro de góspel, ¿sabes? Una vez, cuando estaba en Nueva York, nos conocimos y me dijo que no podíamos encontrarnos los domingos porque tenía que cantar con su coro de góspel. Lo entusiasmaba mucho, lo hacía todos los domingos."

"Esto de repetir una oración, una oración banal, pero repetida setenta, ochenta veces. Es pop art, como las ciento cincuenta cajas de Brillo de

Warhol”, afirma Schmidt. “En cierto modo, es la misma idea. La repetición de esta banalidad se convierte en otra cosa. Can no es una banda pop, es arte pop. Es *art music*. Se ubica en una tradición, pero la diferencia es tal vez que es parte de una nueva tradición, no de la tradición del pop o del rock.”

Los primeros frutos de las improvisaciones de Can han sido recopilados en un casete con el título *Prehistoric Future* (1984). “Can nunca escribió nada. Al menos, no en papel”, cuenta Liebezeit. “Nuestro pensamiento era: ‘Hoy no hace falta escribir en papel, como Beethoven o Mozart; escribimos en la cinta’. No teníamos ingenieros de sonido. Holger Czukay era nuestro ingeniero de sonido porque tenía alguna idea de las cuestiones técnicas, podía reparar un equipo de radio. Había estudiado con Stockhausen también, así que tenía nociones de electrónica.”

Como señala Schmidt, sin embargo, “aunque creamos una sensación de libertad, había disciplina y una concentración intensa. Michael y yo veníamos de dos direcciones completamente diferentes; yo quería justamente eso. Yo tenía la formación en música contemporánea, Ligeti, Stockhausen y la acumulación de cientos de años. Holger tenía más o menos el mismo tipo de formación. Yo quería tener un músico de jazz brillante, un músico con formación clásica y un guitarrista de rock —tres fenómenos propios del siglo XX—, y juntarlos. Ver qué sucede cuando estas personas se conocen, qué sucede cuando, con todas sus habilidades, comienzan desde cero”.

Con la excepción del joven Karoli, entonces, que venía de la música beat y tenía el look habitual de una estrella de rock, todos los otros miembros de Can estaban apartándose en forma deliberada de sus orígenes y formación, ya fuera en la música clásica, en el jazz, o en el doo-wop, en el caso de Mooney. Cada uno era un facilitador del grupo como un todo. Ninguno estaba ahí para demostrar su virtuosismo, para alardear con su talento para hacer solos. Hubiera sido fácil para Schmidt, por ejemplo, aventurarse a tocar deslumbrantes figuras con el teclado. Como tampoco le habría costado mucho a Liebezeit canalizar el espíritu de Max Roach y Elvin Jones en la batería. Pero tendría que haber sido completamente irrelevante para lo que Can se proponía, para el espacio, la estructura y el flujo de energía que estaban intentando establecer.

"Jaki no tocaba como Billy Cobham", afirma Schmidt. "Es muy fácil crear un gran sonido romántico, enorme, pero las armonías del rock progresivo son tan banales. Es un romanticismo banal. Distinto fue lo de los Beatles, que eran mucho más inteligentes. Pero las armonías simples solo tienen sentido en James Brown o los Stones. El rock progresivo es kitsch. El punk, no. Esa es la diferencia. Tampoco es kitsch el hip-hop; al menos, no lo son las bases instrumentales."

Aunque en ocasiones fuera capaz de perder la cabeza en su búsqueda de purismo en el estudio ("Jaki era inquietante, me asustaba. Pensaba que era un asesino, o alguien capaz de cometer un asesinato", cuenta Michael Karoli), y estuviera siempre exigiéndole a Czukay que rebajara las cosas al grado más mínimo de minimalismo ("una sola nota, con eso basta, lo cual era una novedad para mí", cuenta este), Liebezeit insiste en que no había ningún líder en Can. "Éramos un colectivo puro. Ninguno tenía la oportunidad de convertirse en el 'líder', ¡el *Führer*! Nadie estaba autorizado a convertirse en *Führer*." Las implicancias políticas de esto prácticamente no necesitan desentrañarse. "Sí, estoy de acuerdo, se trataba de una estructura política", afirma Liebezeit. "Un periódico inglés escribió una vez que Can significaba 'comunismo, anarquismo, nihilismo'. Pero lo político estaba en lo que hacíamos, más que en las palabras. Una banda sin líder significa que todos son líderes, que todos tienen la misma responsabilidad. Al principio, con los Beatles, yo pensé que había sido así, cuatro amigos en pie de igualdad. Después descubrí que las canciones las escribían siempre Lennon/McCartney." El espíritu colectivo de Can se haría extensivo también a los créditos por composición y a las regalías, que se repartían en forma equitativa entre todos los miembros sin importar cuál hubiera sido su aporte particular en cada tema. "El compositor siempre fue Can."

"En el Can temprano, el hecho de que trabajásemos sin ninguna jerarquía hizo una gran diferencia", afirma Schmidt. "Es algo que te educa como músico en una forma diferente. Todos tus sentidos tienen que estar abiertos a los otros músicos. Lo que hace una pieza de arte, creo —sea una pintura, una escultura, una obra musical o literaria—, es definir un momento histórico. Está hecha, digamos, en 1971. Lo que hace que permanezca es que, cuando es lograda, se da allí una claridad mental que incluye en ella posibilidades futuras."

Que Can lograra efectivamente materializarse como tal a partir de la nada constituye uno de los grandes misterios de la alquimia musical moderna. ¿En qué medida tuvo la banda conversaciones y reuniones para planear y definir qué era lo que querían lograr?

“No hubo mucha discusión”, afirma Schmidt. “Cuando comienzas improvisando un groove, un riff, se produce una atmósfera, y piensas: ‘Esta podría ser la esencia’. Puede incluso suceder en los primeros minutos. Hay una frase del escritor francés Paul Valéry, de una entrevista en la que le preguntaron sobre la inspiración. La primera frase viene ‘de arriba’, dijo. El resto es trabajo sucio. Está el potencial. Y después es una cuestión de concentración, para poder llegar a la esencia. Por eso es que esas piezas se vuelven tan densas y concisas.”

El proceso creativo para Can no pasaba solo por escucharse mutuamente, sino por escuchar también el propio espacio en el que trabajaban, como explica minuciosamente Schmidt. “De entrada pasábamos a menudo horas, a veces días, transformando el estudio, el espacio, en una instalación sonora. Un micrófono, un parlante y tal vez un poco de delay podían alcanzar para hacer que la sala resonara. Cada pequeño ruido y cada sonido adquirían significado: pasos, el movimiento de una silla, algunas palabras, sonidos accidentales que surgían al rozar algún instrumento. En forma lúdica e involuntaria, pero al mismo tiempo con suma concentración y en alerta, explorábamos el espacio, el sonido de objetos y movimientos. Poníamos más atención a la escucha que a tocar. Cuando teníamos suerte se producía una atmósfera sonora mágica. La sala, todo lo que nos rodeaba y el clima que había se convertían en música; es la versión Can del ambient, una escuela para magos.”

Un tema incluido en *The Lost Tapes*, “Blind Mirror Surf”, ofrece una ilustración más palmaria de esto que cualquier material editado mientras la banda estuvo activa. Fue grabado en la sala de baile de Schloss Nörvenich, que estaba destinada a ser renovada y era prácticamente un montón de escombros. Pero cuando caía la tarde, los rayos del poniente que atravesaban las ventanas le daban una atmósfera peculiar y espectral. Si bien se trata de una pieza extrema y atípica de Can en su mezcla amorfa de zumbidos [drones], ruidos metálicos, notas instrumentales sueltas y despojadas que recorren el espacio en espiral, puntuada con ruidos de

vidrios que se rompen, ofrece una gran metáfora del espíritu del grupo surgiendo hermosamente y conformándose a partir de una condición cultural de abandono y ruina.

Liebezeit lo expresa de un modo más prosaico. "Entrábamos al estudio y empezábamos a improvisar. Íbamos entonces agregando algunas ideas. Tocábamos, lo grabábamos, y escuchábamos. Si no nos parecía bueno, seguíamos hasta lograr algo. Lo desarrollábamos en el estudio."

Si el álbum debut de Can, *Monster Movie*, hubiera sido el único, les habría asegurado su lugar en la historia de la música alemana y del rock en general. Mientras que a Kraftwerk les llevaría varios años y álbumes convertirse en sí mismos, Can puso sus principios en práctica y los efectos fueron inmediatos e impecables. *Monster Movie* llegó en 1969 como el alud de un terremoto futuro que no había sido previsto; esa es al menos la sensación que da en retrospectiva.

La canción que abre el disco, "Father Cannot Yell", podía interpretarse como un reproche al silencio culpable de una generación precedente, al que la generación actual reaccionaba ruidosamente: "Woman screams 'I am fertile' and the father/ He hasn't been born yet, he hasn't been born yet/ All has been forgotten and the plastic turns to rotten rays and smells" [La mujer grita "soy fértil" y el padre/ Él aún no ha nacido, él aún no ha nacido/ Todo ha sido olvidado y el plástico se vuelve rayos podridos y apesta]. Pero dotar a las letras de ese tipo de valor o significado nunca fue el estilo de Mooney o de Can. El abordaje de Mooney consistía en acoplarse a la improvisación de sus compañeros instrumentalistas y pasaba más por la textura que por lo textual, fijándose en frases y tratándolas como si fueran riffs.

La veloz sucesión de notas que dispara el órgano como un código Morse al comienzo del tema, a pesar que Schmidt proteste e insista en que Can no tuvo ninguna influencia de grupos ingleses, recuerdan a "Astronomy Domine", de Pink Floyd. En unos pocos compases, sin embargo, se torna evidente que Can tiene ideas propias sobre la "progresión". En la sección media, en la que un conjunto norteamericano de la Costa Oeste se hubiera sentido obligado a arremeter sin frenos con un solo trivial, Can parece quedarse deliberadamente atascado en un groove, atacándolo una y otra vez como si tuvieran los pies clavados al suelo. Todavía más, Schmidt, traba-

jando asiduamente y sosteniendo notas sueltas, hunde de repente el tema en una dirección diferente con una especie de golpe de karate sobre el teclado. Podría tratarse de una aplicación de los métodos del pianista norteamericano Frederic Rzewski, cuyas piezas virtuosas contienen también gestos que están al borde de ser actos de violencia contra el instrumento.

Después está “Yoo Doo Right”, con sus casi veintiún minutos de duración, que emerge retumbando de una lenta marea de ritmos a cargo de Liebezeit, que suenan como si hubiera reemplazado sus palillos por garrotes prehistóricos, antes de escalar al nivel siguiente subido a una serie recurrente de líneas de bajo de Czukay. Las letras de Mooney suenan como si estuviera atrapado en medio de una epifanía (“You made a believer out of me” [Has hecho un creyente de mí]), pero es una epifanía que le produce un profundo dolor interior al que no puede oponer resistencia. Es como estuviera aguantando todo el peso de la banda, al borde de sufrir un daño, soportando el tormento que es Can. Cuando se acerca a los seis minutos, el tema empieza a sonar como una turbina y a elevarse, sostenido por las guitarras de Karoli y la percusión cíclica pero crecientemente tumultuosa de Liebezeit. El tema desciende luego a un solo de Mooney, que continua rumiando las mismas letras, acompañado únicamente por Liebezeit, un metrónomo humano, antes de que todo se encienda nuevamente bajo una forma fresca y transformada, pero todavía golpeando sobre la misma puerta cerrada, descubriendo una extraña libertad en el confinamiento y una variedad infinita en la repetición. Cuando Mooney produce un espectacular efecto vocal, Czukay, con las severas exigencias de Liebezeit en la cabeza, se ciñe rígidamente a una figura de bajo de dos notas y Karoli usa su guitarra como un mero conductor para el flujo de energía eléctrica. Los recuerdos de Mooney de la sesión de “Yoo Doo Right” en una entrevista de 1983 con Archie Patterson de *Eurock* confirman esa sensación de un groove infinito que Can había creado. “La grabación había empezado a las once de la mañana y terminó a las once de la noche. Fue toda una sesión. En un momento, salí del estudio para almorzar y cuando volví la banda seguía tocando el tema, así que retomé donde había dejado.”

En vez de apagarse y parecer fechados, los logros de *Monster Movie*—del que originalmente se hizo una edición privada de apenas quinientas copias—resultan aún más notables con el pasar de las décadas. La respuesta

inicial que suscitaron en Alemania fue, sin embargo, de confusión y burla. Lejos de acogerlos como salvadores nacionales, los oyentes tendieron a medirlos con los estándares del rock angloamericano y, como tal, les pareció deficiente. Como habría de suceder a menudo, los alemanes fueron los críticos más feroces de la música alemana, en vez de sus adeptos más fervientes. El mismo nombre de la banda fue un regalo para los humoristas alemanes más mordaces, como recuerda Liebezeit.

“Can no despertó realmente mucho interés en ese momento. Consideraban que no éramos tan buenos como las bandas inglesas. Al comienzo le fue difícil a Can en Alemania. Pensaban en nosotros como una banda que trataba de hacer rock pero que ‘no puede’. ¿Lo ves? ‘*Can*’, ‘*Can’t*’.³ Simplemente no reconocían lo que estábamos haciendo como rock. Pero esa era la idea también. No copiar las bandas inglesas o norteamericanas, sino encontrar nuestra propia vía, que era diferente a la de los otros países. En Inglaterra, cuando tocamos por primera vez, lo disfrutaron justamente por eso. En Alemania pensaron lo mismo –‘no suena inglés’–, ¡y lo detestaron!”

Fue solo una vez que se ganaron el respeto del público y los críticos extranjeros que Can fue festejado en su propio país. Un paso hacia ese reconocimiento lo dieron cuando despertaron el interés de Andrew Lauder, un joven británico que con veintitrés años estaba a la cabeza del departamento de artistas y repertorio de Liberty, un apasionado del rock de la Costa Oeste que sería más tarde influyente en la contratación de bandas clave prepunk y punk, y más tarde también de los Stone Roses. Al haber trabajado en Múnich, Lauder estaba al tanto de la existencia de bandas como Amon Düül, y de un pujante movimiento underground de música alemana. Por entonces Abi Ofarim, músico y esposo de la representante suiza en el Festival de la Canción de Eurovisión, Esther Ofarim, estaba probando suerte como mánager de bandas, y entre sus primeros clientes estuvo Can, aunque el acuerdo se frustró rápidamente y dio lugar a años

3. Juego de palabras a partir del otro significado que es posible dar al nombre de la banda –además del de “lata” en el sentido de envase cilíndrico–, como forma finita del verbo *can* (“poder”, “ser capaz de”). “*Can’t*” es la contracción de su negación; de allí el sentido de “no puede”, “no pueden”. [N. del T.]

de litigio. Fue él, sin embargo, quien —aunque no sin displicencia— presentó a Lauder a Can.

“Can llegó a Liberty de un modo extraño”, recuerda Lauder. “Abi Ofarim estaba allí por alguna cuestión de negocios diferente. Era un almuerzo, y cuando estábamos terminando me alcanzó este disco. Realmente ignoro si él sabía mucho sobre el mismo; parecía ser simplemente el mensajero, estar haciéndole un favor a alguien. ¿Por qué él entre todas las personas? Como fuera, me atrapó la tapa, que era realmente extraña e inusual. Así que lo puse en cuanto terminó el almuerzo y me voló la cabeza por completo. Mi reacción fue del estilo: ‘¿Qué demonios es esto?’ Subí el volumen tan alto que empezó a temblar el edificio.”

Can salió entonces de gira y logró cierto éxito internacional como resultado de la distribución de *Monster Movie*. Inicialmente, sin embargo, su público provenía más del ámbito artístico que de la escena del rock. En ocasiones, montaron algunas presentaciones en vivo en Schloss Nörvenich, acustizando el estudio con docenas de colchones de rezago militar colocados sobre las escaleras al exterior de la sala y dejando salir el sonido por la puerta. Aunque en modo alguno fuese el líder, Malcolm Mooney era una fuerza vital e impulsora en la formación de Can, y fueron sus performances las que persuadieron a Holger Czukay de que Can podía ser más que un experimento académico temporario. “Malcolm fue importante porque nos empujó hacia adelante. Malcolm sabía cómo hacer esto. Venía del mundo de la pintura y de las artes visuales, mundo al que volvió.”

Y sin embargo, fue una interacción con el mundo del arte la que llevó a uno de los incidentes más desafortunados en la corta, acelerada y tempestuosa carrera de Mooney al frente de Can. En noviembre de 1969 los miembros de la banda se encontraban entre los asistentes a la inauguración de una exhibición local del escultor francés Arman. A Mooney se le ocurrió ponerle picante al ambiente típicamente serio y formal en que transcurría el evento trepando a una pila de piezas múltiples que formaban parte de la exhibición principal y anunciando que se hallaban a la venta por el precio rebajado de cincuenta marcos cada una. Causó con ello todo un revuelo entre los marchands, críticos y miembros de la alta sociedad que estaban entre el público, los cuales, atentos a una ganga, empezaron a

arrojar dinero en dirección a Mooney. Arman pasó del shock inicial a un estado de histeria. Llamaron a la policía, y a Mooney, que tenía los bolsillos a reventar de monedas, se lo llevó rápidamente Hildegard Schmidt hacia el coche donde los esperaba Irmin para completar el escape. El incidente llegó a las páginas de *Der Spiegel*, con Mooney disculpándose, devolviendo la plata que había juntado al dueño de la galería y agradeciéndole por la oportunidad de montar su performance.

Decir que Mooney era una bala perdida en su época con Can es forzar el alcance de ambos términos, “bala” y “perdida”. La misma espontaneidad que les servía tanto a él y a Can en sus performances no resultaba tan efectiva aplicada a la vida cotidiana. En otra ocasión, como si no se hubiera enterado del cese de las hostilidades de la Segunda Guerra Mundial, intentó cruzar a la fuerza con su coche un puesto fronterizo que separaba Suiza de Alemania. Irmin Schmidt recibió un llamado telefónico, ya entrada la noche, de un guardia fronterizo de Basilea. Este lo saludó con el debido estoicismo y le informó que tenían a un Mooney que lloraba tras las rejas y se había negado a hablar durante cuatro horas. Le habían encontrado un pedazo de papel con el número de teléfono de Schmidt y esperaban que este aceptara hacerse cargo del cantante errante. Schmidt hizo los casi quinientos kilómetros de ida y de vuelta sin poner reparos. Resultó que la novia de Mooney estaba visitando amigos en Zúrich por el fin de semana, y este, habiendo decidido que necesitaba verla de manera inmediata, había tomado impulsivamente el Volkswagen de Can —un vehículo maltrecho y que no tenía ni patente ni seguro— y se había dado a la fuga sin llevar tampoco licencia de conducir ni pasaporte, solo para terminar chocando contra un inevitable muro de peros burocráticos, a los que pretendió hacer objeciones.

Con el tiempo, fue como si el esfuerzo psíquico de ser el fusible para las innovaciones de Can, para su espontaneidad y repetición, se volvió una carga demasiado pesada para Mooney. En una de sus últimas actuaciones llegó diez minutos tarde y tomó como punto de partida para su improvisación lírica algo que sucedía dentro de su campo visual. Era un método que había dado resultados admirables en el pasado, anclando las performances de Can en el aquí y ahora (por ejemplo, en el tema “Waiting for the Streetcar”, incluido en *The Lost Tapes*, dispa-

rado por la circunstancia de que alguien había pedido un taxi desde el lugar del evento). En esta ocasión, Mooney vio gente del público sentada en las escaleras y atacó el mantra "Upstairs, downstairs, upstairs, downstairs" [Escaleras arriba, escaleras abajo, escaleras arriba, escaleras abajo]. Pero después de alrededor de una hora de eso, empezó a sonar menos como un ensalmo que como evidencia de un colapso nervioso sobre el escenario. Incluso cuando el resto de la banda hizo una pausa, Mooney siguió con su cántico incesante hasta finalmente caer exhausto, y seguía murmurando las palabras "Upstairs, downstairs" mientras se lo llevaban cargado.

Poco tiempo después de ese episodio le aconsejaron, por razones psiquiátricas, que dejase Can. Posteriormente haría referencia a que se había sentido aparte del grupo, como hombre negro entre hombres blancos europeos, y si bien ciertamente no fue víctima de prejuicios raciales ostensibles de parte de nadie de la banda, puede comprenderse su sensación de desarraigo cultural, su soledad y la singularidad de su situación, que seguramente no era nada fácil de sobrellevar en 1968. Uno de los últimos temas que grabó con Can aparece en el álbum *Soundtracks*. En "Soul Desert" suena efectivamente muerto de sed, jadeante. Es una performance imperiosa, pero puede que sea la de un hombre fuera de su elemento, al límite de sus fuerzas.

"Simplemente añoraba su país", arriesga Liebezeit. "No tuvo nada que ver con drogas. Todos probaban un poco de LSD, hierba, pero todo eso era muy normal en esa época. Es cierto, algunos se volvieron un poco locos, pero ya estaban locos desde antes."

"Cuando se fue, a mis ojos, el concepto de la banda se desmoronó", afirmó Karoli años más tarde. "Pensé que el concepto de la banda estaba terminado." El intento de reemplazar a Mooney por Lee Gates, otro vocalista afroamericano, no resultó del todo; Gates era un cantante más dotado pero carecía de las cualidades excesivas y explosivas que poseía Mooney.

Un encuentro fortuito con un joven músico callejero japonés llamado Damo Suzuki llevaría a la nueva versión reconstituida de Can. Según recuerda Czukay, sucedió la noche de un show en Múnich en el Blow-up, sobre la calle Franz-Joseph. Lo había impresionado la manera en que

Suzuki se movía y le sugirió a Liebezeit que lo pusieran al frente de la banda esa noche. Al principio, Suzuki cantó en ese modo despreocupadamente pacífico y cadencioso que se volvería familiar para los fans de Can, pero luego —en palabras de Czukay— “hizo salir de los parlantes una horda de samuráis”, entrando en erupción como un Krakatoa de atonalidad. Según cuenta la leyenda, los clientes del Blow-up huyeron en manada, no sin que uno o dos de ellos buscaran antes expresar su descontento a los golpes. Entre los que se quedaron había treinta norteamericanos, y —Czukay insiste— también estaba el actor inglés David Niven, que se mostró desconcertado sobre si lo que había presenciado había sido o no un evento musical. El relato se parece demasiado a un mito como para tomarlo como verídico. El actor inglés maduro y afable, que se encuentra de casualidad en una discoteca de los setenta y mantiene sus reservas con una incredulidad tan inglesa mientras todos a su alrededor se abalanzan hacia la puerta de salida. No hay ninguna mención del episodio en sus extensas memorias. Pero es una yuxtaposición tan maravillosa que merece ser cierta.

136

El “segundo Can” había nacido, y llevado por las voces ingravidas de Suzuki, sería una propuesta más aérea que los futuristas prehistóricos y pesadamente rítmicos de *Monster Movie*, desde “Father Cannot Yell” hasta “Mother Sky”.

Resultó que, al igual que Mooney, Suzuki era también un fugitivo internacional. Mooney había huido de los Estados Unidos y terminó por casualidad en Can vía la India; Suzuki se había escapado de su casa en Japón a los dieciséis y llegó a Múnich vía Moscú. “Damo era más abstracto”, señala Czukay. “Creaba melodías, así que Michael Karoli se volvió más importante para él. Pero las palabras podían ser cualquier cosa.” Según Schmidt, “Damo cantaba a menudo en una especie de habla dadaísta, una mezcla de inglés, alemán, ruso, japonés, y de sonidos que no pertenecían a ningún idioma. Era algo muy bueno: no había ningún mensaje, solo sonido. Las letras eran completamente indiferentes”.

A fines de 1970 comenzaron a trabajar en lo que sería el tercer lanzamiento en forma de álbum de Can. En este, el concepto de espacio interior, del grupo como entonación colectiva de un cántico, y el trabajo solidario de elementos tomados de las vanguardias del jazz, el rock y la

música clásica se expresaron de un modo temible y hasta caótico. En ciertos momentos de *Tago Mago*, los miembros de Can parecen versiones modernas de Benjamin Franklin haciendo volar sus cometas en una tormenta eléctrica creada por ellos mismos. Tago mago es un islote privado frente a Ibiza donde Liebezeit había vacacionado un verano. Fue llamado así en referencia a un hermano desafortunado del conquistador Aníbal, pero el nombre también puede leerse como “mago de la roca” (del rock, en inglés), el tipo de coincidencia que apelaba a ese sentido de lo imprevisto que tenía Can. *Tago Mago* no podría haberse hecho nunca con Malcolm Mooney, cuya presencia habría tenido el efecto de un cable a tierra sobre las fuerzas desatadas en el estudio. Con Suzuki detrás del micrófono, etéreo y agitado por turnos, las cosas estaban menos sujetas a una fuerza gravitatoria, tomando vuelo y rebotando con sonidos metálicos, entrando y saliendo de un loop, chocándose entre sí.

El tema que abre el disco, “Paperhouse”, no está tan alejado de sus esfuerzos anteriores, con su sección media que suena como un helicóptero mientras el grupo entero levanta vuelo. Pero hay una diferencia sutil en el lugar que ocupa Suzuki en la mezcla, desplazándose sobre la estela plateada y escamosa de la melodía de Karoli en vez de trabajar a partir la percusión. Lejos de volverlo redundante, esto libera a Liebezeit, que suena ahora como si tuviera una mochila cohete acoplada a la batería. “Mushroom” marca cinematográficamente el cambio a un rollo de película diferente y más duro, con el ánimo de Suzuki comenzando a tambalear, mientras que “Oh Yeah” fluctúa entre los lejanos horizontes oscilantes y montañosos de los teclados de Schmidt. “Halleluwah” es una intensificación prolongada, que se mantiene en la línea de “Yoo Doo Right”. Cuando Czukay casi desaparece, la percusión de Liebezeit sigue marchando con una figura rítmica rígida pero irregular que alterna doce y trece golpes, que Karoli y Schmidt colorean con violines, florescencias, y asaltos desde los teclados como de aviones militares emergiendo y rugiendo, a punto de soltar ácido desde los compartimentos para bombas. El precedente o pariente musical más cercano de todo esto es el Miles Davis eléctrico. Su álbum *Jack Johnson* era una mezcla similar de riffs funk cadenciosos y minimalistas, y sonidos electrónicos brutales y agitados.

Es en el segundo disco, en el tema "Aumgn" en particular, que *Tago Mago* se interna en un territorio diferente. El título está tomado de las doctrinas del ocultista inglés Aleister Crowley. Es la inversión oscura y satánica de la palabra "amén", que se recita tres veces al final de su Credo Gnóstico. Es Irmin Schmidt, en vez de Suzuki, quien se ocupa de entonar el "Aumgn", que, sometido a diferentes cambios de velocidad y empapado de reverb, se mueve en un espiral que serpentea lentamente a través de la mezcla. Los miembros de Can no tuvieron nunca la fijación seria y mórbida con Crowley que tuvo, por ejemplo, Jimmy Page de Led Zeppelin. Su adopción insolente de la más sagrada de las palabras profanas constituye, a su propia manera, una afrenta tan blasfema a los seguidores de la Ecclesia Gnostica Catholica de Crowley como a los devotos de religiones tradicionales. Karoli, sin embargo, estaba azorado con el uso "irreverente" del cantico por parte de Schmidt, y no le parecía prudente arrojar tan a la ligera un conjuro de magia negra en la mezcla de sonido. Luego viene el frenesí infantil de la hiperacelerada "Peking O", que parece el parloteo alucinado y lisérgico de ratas parlantes haciendo funcionar una caja de ritmos corriendo sobre una rueda.

El disco es una mascarada de improvisación llevada a cabo en el suntuoso Schloss Nörvenich, en la que las fuerzas del yin y el yang, de la luz y la oscuridad, combaten y se confunden como dos caballos de mar en riña. No sucede nada sobrenatural. Es simplemente Can explotando su extraordinaria plenitud humana de recursos, sus poderes creativos espontáneos y su comprensión avanzada de cómo navegar un rumbo propio en el espacio del estudio utilizando la inteligencia en vez de tecnologías de punta. Es también una creación de la isla de edición. Una vez más, las tijeras son uno de los instrumentos clave.

"El collage es uno de principios centrales del arte del siglo XX: Picasso, Schwitters, Rauschenberg", afirma Schmidt. "Nosotros lo usamos en todas las formas posibles. En la edición de una cinta, o en 'Aumgn', donde montamos diferentes elementos. Fragmentos de cinta, overdubs. Hay un montón de collage. Eisenstein. El cine es esencialmente collage."

"Aumgn" es una hazaña de las técnicas de montaje, empleando los registros sonoros de diversos sucesos, musicales y no musicales, incluidos ensayos previos del grupo que Czukay había grabado subrepticamente. No

fue algo completamente premeditado. Según Karoli, él, Czukay y Suzuki habían estado tocando hasta llegar a un sonido “supersuave, microscópico”, una atmósfera sumamente delicada y de una suavidad exquisita. El momento se prolongaba y estaban a punto de grabarlo cuando Irmin entró al estudio como un elefante en un bazar y, en lo que era una forma violenta pero calculada de intervención creativa, empezó a romper una silla de madera en pedazos. “Podría haber matado a Irmin”, contaría más tarde Karoli. En el caos subsiguiente —provocado en forma deliberada—, un niño que estaba en el edificio entra corriendo en el estudio mientras canta, bases de micrófonos se caen al suelo, ladran perros, músicos disciplinados chillan y violentan sus instrumentos, la percusión enloquece, y alegremente se rompen circuitos electrónicos.

Tago Mago podría no haber salido como álbum doble, y su segundo disco de “tonterías” podría haber sido relegado a enmohecerse en los depósitos, de no haber sido por Hildegard Schmidt, quien supo ser firme y convencer a Siggí Loch de su valor. (Fue también ella, al principio, la fuerza impulsora detrás del proyecto de *The Lost Tapes*.) En *Tago Mago* Can se entrega por completo, borrando los límites entre lo interior y lo exterior. Derraman sus emociones junto al cableado y los órganos de su funcionamiento interno, revelan los monstruos y las maldades de su espacio interior que desmienten la serenidad de temas como “Bring Me Coffee or Tea”. La banda nunca trabajó siguiendo un programa o un plan subyacente: lo que sucedía en el estudio sucedía, ellos lo hacían posible. *Tago Mago*, al mismo tiempo, capta algo de lo que estaba en juego en 1970, con su forcejeo entre la luz y la oscuridad, y ofrece atisbos del Can que vendría. Porrazos en la noche, rasguños en los pasillos, ese tramo tan difícil de salvar de las cortas horas de oscuridad total en las que la algarabía de ayer parece tan lejana y se tiene la sensación de que el mañana no va a llegar nunca. *Tago Mago* descansa sobre el umbral entre los años sesenta ya muertos y los setenta todavía por nacer.

Por cierto, su conciencia del tiempo y del espacio impresionó a su antiguo mentor, según recuerda Schmidt. “Sí, fue después de que saliera *Tago Mago*. Convencieron a Stockhausen, que se mostraba renuente, a hacer una escucha a ciegas de cinco bandas alemanas. Hubo cuatro que rechazó ferozmente, diciendo: ‘Por favor, esto es una porquería’. Pero

después escuchó 'Aumgn' de punta a punta, y dijo: 'Eso es realmente fantástico'. Se puso incluso a escucharlo de nuevo y a hacer un análisis muy preciso de determinadas partes, diciendo: 'muy inteligente eso'. Cuando se enteró que era Can, dijo: 'Ah, con razón. Son discípulos míos'. Hizo observaciones sobre los armónicos y otros aspectos en los que nunca habíamos pensado."

Francis Dubridge fue un dramaturgo y escritor de policiales británico a quien se lo recuerda en su país de origen —si es que se lo recuerda en absoluto— por haber sido el creador del detective Paul Temple, interpretado en la versión televisiva de la serie de comienzos de los años setenta por el afable Francis Matthews. La especialidad de Dubridge eran los misterios de asesinatos en ambientes elegantes, y desde fines de los cincuenta, su obra fue adquiriendo una enorme popularidad en Alemania Occidental, hasta tal punto que en 1962 se produjo una gran indignación luego de que un comediante soltara en una entrevista con un periódico el nombre del asesino de la última aventura escrita por Dubridge para la televisión alemana. De allí en adelante, toda persona involucrada en las producciones de Dubridge estaba obligada por contrato a mantener en secreto los detalles del desarrollo de la serie (incluido Irmin Schmidt, quien a través de sus contactos en los ámbitos del cine y la televisión, que resultaron una útil vía de ingresos para el grupo, consiguió un lugar para Can en la miniserie de Dubridge *Das Messer*, estrenada en 1971). Como sucede a menudo, música que sería considerada demasiado abrasiva y poco amigable para los oídos mainstream si se la presenta como una propuesta pop, es recibida mucho mejor en el contexto de un cargado drama audiovisual. Fue lo que pasó con "Spoon", cuyo motivo entrecortado y de una sonoridad como de bronces se repite como las luces giratorias policiales en la secuencia de los créditos, haciéndose un lugar en la conciencia del público.

No le fue muy bien como single en el Reino Unido, pero en Alemania llegaron a venderse trescientas mil copias. Al fin un éxito, si bien Can ya había agitado las aguas en el extranjero. "Después del lanzamiento de *Monster Movie* se fue dando un cierto incremento de la

estima", recuerda Schmidt. "Ayudó que nuestra primera presentación en Inglaterra fue un verdadero éxito. En 1970, creo. Cuando hicimos la segunda gira el público estaba exaltado. No era tanta gente, unos siete u ocho mil, pero muy entusiasmados, y a la prensa le encantó. Eso por supuesto ayudó. Haber tenido esa gran aceptación en Inglaterra. Francia también, más tarde. También allí tuvimos una recepción fantástica. Desde el primer concierto, que en Francia es considerado legendario. Se agotaron las entradas, y tuvimos que tocar otro concierto para los mil extra que se habían quedado esperando. Las dos noches fueron un éxito increíble."

Solo este éxito logró convencer a las brigadas que en Alemania repetían "*Can't*" entre risitas maliciosas de tomar en serio a la banda. Ahora eran prácticamente estrellas de rock. Liebezeit, escéptico sobre su reciente fama, pudo encontrar motivos de queja en esta coyuntura. "Fue uno de los grandes éxitos de la televisión de ese entonces, todo el mundo la vio. Tuvimos grandes conciertos en Alemania. De a poco, la gente nos fue entendiendo. Pero al principio pensaban: 'Son bastante exitosos así que deben ser buenos'."

141

Otros salieron de debajo de las piedras, entre ellos su "mánager", Abi Ofarim, de quien la banda apenas si había sabido algo luego de la partida de Mooney. "Era un mánager completamente inservible", recuerda Karoli, que pensaba que ese figurón del pop adinerado y vestido como una mezcla entre veterano del *flower power* y fugitivo de un *spaghetti western* no tenía ni siquiera el aspecto de un mánager de rock, ni mucho menos se manejaba como uno. La gota que rebalsó el vaso fue cuando, el día de un concierto en Múnich para el que los había comprometido, llamaron a su oficina para averiguar la dirección del hotel y les contestaron que tenían que conducir de vuelta a Colonia esa misma noche. A partir de ese momento, Hildegard Schmidt se hizo cargo de los asuntos de la banda, a pesar de que en ese momento en Alemania Occidental no estaban oficialmente permitidos los mánagers de bandas. Se suponía que ese tipo de asuntos los manejaba la oficina de arte de la Agencia Federal de Empleo.

Hubo un estrés ulterior cuando Can se encontró bajo presión para terminar de grabar su siguiente álbum, *Ege Bamyasi*, editado en 1972.

Michael Karoli se enfermó, posiblemente a raíz de una reacción psicósomática a la inminente fecha límite, que evidentemente causó una mayor ansiedad en él que en Schmidt y Suzuki, que se pasaban gran parte del tiempo jugando al ajedrez.

Can ya no estaba en Schloss Nörvenich, pero se habían mudado ahora a un cine en desuso en la idílica localidad de Weilerswist, al sur de Colonia, al que acustizaron con colchones y donde instalaron el equipamiento nuevo que Czukay había comprado echando mano a sus ahorros. En medio de todo este alboroto, sin embargo, el muy subestimado *Ege Bamyasi* muestra a Can en una gran forma, perfectamente integrados y flotando con libertad. En "Pinch" pueden escucharse refracciones de Miles Davis y Curtis Mayfield, pero esas comparaciones remotas son a lo que más se acerca de lo que estaba pasando en 1972. En su punto más alto, Can suena aquí en perfecta sintonía con el mundo, con una conciencia panglobal, y al mismo tiempo se adelantan a cualquier otra cosa que estuviera sucediendo entonces. Can era post-rock cuando la narrativa del rock se mantenía aún incandescente, y entablaba una relación discreta y a la distancia con el funk antes de que hubieran sido acuñados términos como "fusión". "Sing Swan Song", preludiada por los sonidos de agua corriendo en forma natural, es como una ventana hacia la tranquilidad bucólica del ambiente que los rodeaba, con el continuo infinito y orgánico de su sonido rasgueando en un ritmo perfecto y al unísono con la naturaleza misma. En "I'm So Green", el entendimiento armónico entre Michael Karoli y Damo Suzuki resulta inigualable.

Si hay algunos condimentos no familiares es a causa de la influencia continua y penetrante de la música africana y del Extremo Oriente, con la que todos los miembros de Can estaban profundamente familiarizados. Ciertamente Jaki Liebezeit, que había estudiado los patrones y ciclos de la música india y norafricana; pero también Irmin Schmidt y Michael Karoli, quienes compartían un interés por la música africana y balinesa, mientras que Holger Czukay había grabado "Boat-Woman Song", un temprano ejercicio de sampleo construido alrededor de un loop instrumental y con voces de mujeres vietnamitas vibrando por delante en toda su belleza aparentemente discordante.

Can también tuvo sus “Ethnological Forgery Series” [Serie de falsificación etnológica] —incluidas en el álbum *Unlimited Edition*—, que refutaban un fenómeno años antes incluso de que ocurriese: el del ascenso de la “world music” a mediados de los ochenta. La world music se volvería una afectación profundamente irritante aunque bienintencionada en los músicos occidentales, un distintivo de autenticidad. Tal vez pueda disculparse a Paul Simon por su uso del grupo vocal sudafricano Ladysmith Black Mambazo como elemento de fondo en *Graceland*, pero el breve coqueteo de Mick Jagger con la música marroquí a fines de los ochenta se vio más como un intento de adquirir por ósmosis una identidad étnica de moda. Peter Gabriel, fundador del festival WOMAD (World of Music, Arts and Dance), y particularmente David Byrne, quien en 1999 escribió un agudo y memorable editorial para el *New York Times* con el título “I Hate World Music” [Odio la world music], desarrollaron un conocimiento escrupuloso del “género”, que les permitió alcanzar un público mucho más amplio. Pero al mismo tiempo, fue como si se hubiesen quedado tan asombrados por la mirfada de excelencia de músicos africanos, brasileiros y del Extremo Oriente, que se vieron debilitados ellos mismos como artistas.

El rock de élite desarrolló una relación ambivalente con la world music: en un extremo del espectro, la condescendencia de los conciertos Live Aid y la representación de África como una guitarra eléctrica; en el otro, una preocupación entre las audiencias blancas que de repente se sintieron culturalmente anémicas en comparación con la autenticidad de esta “música del mundo”, lo cual, paradójicamente, llevó a esa adopción como mero distintivo o como una forma de turismo que Can deploraba. “Lo resumiste a la perfección: turismo”, observa Czukay, que recuerda la risa de los aldeanos vietnamitas cuando tomó sus instrumentos y se puso a tocar acompañándolos. “Esa es la forma en la que terminó. Para nosotros, pasaba por el humor. No somos africanos, tampoco somos asiáticos.” La falta de cualquier pretensión cultural y la declaración abierta de inautenticidad están contenidas ya en el nombre mismo de las “Ethnological Forgery Series”; no explotaban ni tampoco envidiaban la música de otros continentes, sino que aprendían de la misma y la usaban para intensificar su sentido de identidad cultural, en lugar de tirarle encima una bata o un

poncho. Como lo pone Schmidt, "Forgery" también tiene mucho que ver con la alquimia. Es, para decirlo de alguna manera, una fundición de estos elementos. 'Ethnological Forgery Series' es un nombre irónico, no es una burla trivial".⁴

Descomponer la música de Can de este período en sus partes constitutivas resulta prácticamente imposible; es a la vez todas las cosas y ninguna, con elementos derivados de todas las categorías desde la música clásica hasta el pop, pero sin caer en ninguna de ellas. "Vitamin C" es un guiso exquisitamente integrado y condimentado, hecho con raíces arrancadas en una gigante olla metálica cilíndrica. Y luego, con "Soup", el guiso es arrojado desde el fuego. El tema fue incluido solo para completar el álbum, que de otra forma habría sido demasiado corto. Después de tres minutos y medio, lo que viene siendo un lento y mortífero crescendo de Can en su versión más rockera, una vuelta atrás a la tempestuosidad de los años con Mooney, comienza de repente a desintegrarse. Schmidt deja caer notas de teclado como si fuese el goteo nervioso de un caño oxidado lleno de pérdidas. La guitarra de Karoli chilla en pánico, Liebezeit intensifica el latido de la percusión, y Czukay parece haber huido detrás de la consola para hacerse cargo de las operaciones. Entonces, como si lo hubiera poseído el espíritu del Tim Buckley de *Starsailor* provocándole convulsiones, Suzuki entra en un delirio vocal no verbal, mientras ondas artificiales apenas identificables de un ruido viciosamente dentado ametrallan y dan vueltas en la mezcla como aviones cayendo en picada. Es como la recreación de un acto teatral dadaísta de los comienzos, con Hugo Ball recitando su poesía fonética mientras alrededor suyo otros artistas cuecen una parodia cacofónica de los caóticos paroxismos provocados por la Primera Guerra Mundial, y alguno hubiera encontrado una forma de amplificar con micrófonos para el evento los *Intonarumori* [entonarruidos] del futurista Luigi Russolo. Es una liberación catártica de las tensiones palpables que mantuvieron siempre a Can en ebullición, de una ira sin nombre, de una protesta abstracta; de qué modo la digirieron los seguidores de los charts pop que compraron el álbum por el hit que había sido el single

4. En inglés, *forgery* ("falsificación") se deriva del verbo *forge*, que tiene también y como sentido original el de "forjar". [N. del T.]

"Spoon" es algo sobre lo que solo se puede especular. "Todos teníamos un potencial para la violencia y se lo sacaba a relucir, pero en la música", afirma Schmidt, pacífico en el trato personal pero artísticamente combativo. "Algunas actuaciones en vivo eran muy violentas, extremadamente violentas. Pero habría que sacar a relucir esta experiencia de la segunda mitad del siglo XX, toda esta violencia. No era algo idílico."

Dicho eso, el álbum de 1973 *Future Days* resulta intensa y casi encefalogramáticamente idílico. Es tan indoloro que lastima. A medida que los efectos metálicos y como de grillos del tema que da título al álbum van aumentando en volumen a lo largo de sus perfectos nueve minutos y medio, es como si estuviéramos a punto de dejarnos tragar por el sol. El álbum se vio beneficiado por el buen estado de ánimo general en el estudio. Los miembros de la banda habían regresado frescos de sus vacaciones y estaban disfrutando el empuje que les dio tener un single que fue un hit, así como la zona de confort que les solventó. Los conflictos y las ansiedades que les habían dificultado la vida durante la grabación de *Ege Bamyasi* habían cedido. A menudo se supone que el gran arte necesita de la adversidad para prosperar, y que la tranquilidad lo enflaquece. Parece haber algo de cierto en la perorata de Orson Welles en *El tercer hombre* sobre los cuatrocientos años de paz y prosperidad en Suiza, que solo produjeron el reloj cucú. Pero en *Future Days*, Can pone este supuesto patas arriba. Czukay lo describió como el álbum "ambient" de Can, pero su ambiente es uno del año 2050, un paisaje salpicado por aguas que golpetean y brillan y con espejismos titilantes, pero cuya belleza acelera el pulso y realza el deseo de involucrarse con lo que sucede alrededor en vez de invitar a dormirse bañándose en las mismas. En "Bel Air", Liebezeit es una fábrica de ritmos de un solo hombre, con Czukay persiguiéndolo con largas figuras de una sola nota, mientras Karoli abre caminos a lo largo y ancho de todo el lienzo, en el álbum que consideró personalmente como su mayor logro. *Future Days* es todavía hoy un paradigma de la integración perfecta y del funcionalismo, infligiendo calladamente una herida a la idea de que el camino a la utopía pasa por dejar al yo correr sin límites en la búsqueda de sus deseos exclusivos (una idea que, irónicamente, goza de una gran fuerza en el Bel Air real, adyacente a Hollywood, California). En *Future Days* todo yo es sublimado. Can es la cosa, el organismo que brilla.

Está también "Moonshake", cuya disciplina robótica y el "solo" de raspaduras y ruedas dentadas tal vez lo hayan hecho sonar entonces como una pequeña y simpática curiosidad al estilo de R2-D2, pero que puede verse hoy como un prototipo de la regularidad basada en secuenciadores en la que se apoya tanta de la música moderna hecha con máquinas; *Future Days* sería efectivamente el eslabón perdido, revelado en 1973, entre la epifanía anti-free jazz de Liebezeit y la música electrónica de nuestra época.

Suzuki, por su parte, planea como una golondrina por el álbum, como encarnación viviente de su empuje antigravitatorio (excepto al comienzo del tema "Future Days", donde, en un ejercicio literal de inmersión, sus voces fueron grabadas bajo el agua). El mundo de Can era un paraíso, y fue así que Suzuki encontró a Dios.

Según Czukay, Suzuki "conoció una chica que estaba firmemente resuelta a casarse con el cantante más famoso de Alemania". Era también una testigo de Jehová, y después de embolsarse a un Suzuki embelesado lo convenció de que tenía que renunciar a su carrera como cantante. En la cima de sus poderes y de su éxito con Can, Suzuki hizo caso y renunció. "Le dijeron que no podía continuar con su carrera de hippie, que tenía que ser un buen esposo. Así que se fue de Can. Fue un grave error."

Fue de ese modo que Suzuki se vio arrastrado nuevamente a esa vida de obligaciones domésticas con la que había hecho un quiebre tan dramático de joven, y se alejó del marco que Can le había brindado para jugar con absoluta libertad. Su historia estuvo a punto de tener un final trágico cuando, poco tiempo después de haber dejado la banda, cayó gravemente enfermo. "Su mujer me llamó un día y dijo: 'Tienes que venir al hospital, Damo se está muriendo'", recuerda Liebezeit. "Yo dije: 'Esto es una tontería, Damo es un hombre fuerte, no se está muriendo'. Por supuesto, los testigos de Jehová tienen prohibido recibir transfusiones, pero él solicitó una y se recuperó por completo. Eso fue en 1975. Al poco tiempo se divorció. Trabajó por un tiempo para una empresa japonesa, cerca de Colonia. Tenía un muy buen trabajo allí. Trabajó por más de diez años, pero después renunció para volver a hacer música. Vive en Colonia, pero no nos vemos. No sé si se siente mal por haber dejado Can."

Suzuki retomó su carrera musical en 1983. Hoy en día se encuentra permanentemente de gira, sumido en un tour sin fin en el que toca con músicos locales que son seleccionados para los conciertos. Está al mando de su propio destino, determinado a compensar por los años perdidos, aunque es poco lo que tiene para decir sobre su época con Can. “Había muchas cosas en las que realmente no pensaba”, le dijo en 2004 a Mike Barnes, de la revista *The Wire*. “Era parte de la banda, pero la verdad es que no era realmente parte de Can, porque para mí no era algo importante. Fue simplemente algo que sucedía, porque yo era solo un hippie; realmente no tenía opiniones de ningún tipo.”

Luego de la partida de Suzuki, Can no se quedó a la espera de un tercer golpe de la casualidad y se hicieron cargo ellos mismos de las voces, dividiendo la tarea entre Karoli y Schmidt. *Soon Over Babaluma*, de 1974, fue su último gran álbum. En “Dizzy Dizzy” (donde Karoli toca el violín) y “Come Sta, La Luna”, Can ha absorbido toda la topografía de la world music para sus propios y singulares fines, y se adelantan a John Hassell y sus sueños de un Fourth World Funk [Funk del cuarto mundo], que más tarde inspirarían a David Byrne y Talking Heads. Es, sin embargo, en el segundo lado del álbum, en los temas “Chain Reaction” y “Quantum Physics”, que el sentido del espacio y la destreza de Can se funden para crear lo que parece un vuelo espacial. “Chain Reaction” empieza con una danza giratoria al estilo de una boda gitana, antes de que, en el auténtico estilo de Can, las cosas empiecen a tomar vuelo, culminando en “Quantum Physics”, con los tonos abismales y cósmicos del sintetizador Alpha 77 de Schmidt, mientras la banda se aleja en el espacio, con Czukay piloteando desde el bajo y la percusión de Liebezeit paulatinamente reducida a un tamborileo distante. *Landed*, de 1975, incluye el tema “Unfinished”, una extensión de “Quantum Physics” que se asemeja al montaje de una estación espacial que hubiera sido encargada pero nunca utilizada y cuyo sentido y propósito, como el de Can mismo, permanecería inexplorado por años.

Ninguno de los miembros de Can ha perdido nunca su toque creativo, su relevancia o su sentido de lo que está por venir. Pero Can mismo comenzó a padecer el destino de todo proceso orgánico y, a partir de mediados de los setenta, empezó a deteriorarse. Hubo, no obstante, un

momento más de brillantez en el firmamento de lo popular: en 1976, tuvieron un hit con "I Want More", en el que su lógica rítmica estructural convergió fortuitamente con el inminente boom del disco. En agosto de ese año estuvieron en *Top of the Pops*, en un estudio de aspecto sombrío que parece una imagen emblemática de esa época estéril del pop. El presentador Noel Edmonds —cuya vestimenta entera es el epítome de 1976 y de la necesidad imperiosa del punk— introduce a la banda entre risitas cómplices sobre sus orígenes germanos, aunque evita pronunciar un "*Achtung!*". Penosamente, sin embargo, no puede resistirse al juego de palabras y se pregunta en voz alta si Can tendrá la oportunidad de alcanzar el "Top Tin".⁵

Desafortunadamente, como recuerda Schmidt, la formación completa de Can no estaba disponible para la presentación, y haciéndose cargo de la guitarra se ve a un sujeto pequeño con un rizado permanente, que claramente no es Karoli. "Michael estaba en África. De repente estábamos en el puesto número cuatro de los charts. Nos habíamos ido de vacaciones después del lanzamiento, no esperábamos que fuese un hit. Jaki se había quedado en su casa, otros estábamos en Yugoslavia, así que podíamos tomar un vuelo de vuelta. Pero a Michael no había forma de contactarlo: estaba en un safari. Les contamos la historia y le pedimos al presentador que dijese que Michael estaba cazando leones en África, porque todos conocían el aspecto de Michael y este tipo no se le parecía en lo más mínimo, pero no lo hizo." Después de todo —como sin duda deben haber pensado los productores de *Top of the Pops*—, ¿qué diferencia puede haber entre un músico alemán y otro? Sí, eran entretenidos, pero seguramente solo otra banda europea pasajera, como la banda holandesa Focus, destinada a tener un solo hit y nunca regresar al eminente "Top Tin" británico. A la vez, para un joven televidente como yo, Noel Edmonds era la última autoridad en cuestiones de estilo y de conocimiento del pop.

5. "Tin" (en lugar de "ten", por los "diez primeros") significa en inglés "hojalata" y por añadidura también "lata", "tin can", siendo a su vez una forma muy usual de referirse a las latas de conservas y otros productos envasados. [N. del T.]

En su mejor momento, Can tuvo una abordaje muy práctico del trabajo en el estudio, en el que la edición era el aspecto clave. Resulta una de sus ironías que la fluidez y naturalidad de sus improvisaciones infinitas fuera en realidad un efecto creado de manera artificial en el proceso de edición. “Holger editaba”, recuerda Schmidt. “Era el técnico. Pero la edición se hacía en forma compartida con el resto de nosotros. Las decisiones sobre cómo se construía el collage las tomábamos Michael, Holger y yo. A Jaki no le gustaba para nada el tema de la edición, pero tenía un rol muy importante. Él escuchaba las partes editadas y si habíamos jodido el groove no lo dejaba pasar. Teníamos que asegurarnos, cuando hacíamos los edits, de que hubiera una continuidad en el groove. Podía cambiar, pero tenía que tener sentido como groove. No podía acelerarse porque sí, por ejemplo. La arquitectura se hacía entre todos.”

Can nunca intentó ocultar esto, así como tampoco intentaron mantener en secreto el hecho de que, no obstante lo que Schmidt describió una vez como su “telepatía”, la relación de trabajo que tenían no era una relación sin fricciones y de acuerdo mutuo. A diferencia de Kraftwerk, hablaban abiertamente y sin tapujos sobre sus tensiones y discusiones internas, riendo por lo bajo como una pareja de larga data al hacer memoria de su última pelea, sabiendo con certeza que habrían otras en el futuro. “Es cierto”, afirma Schmidt. “Desde ya, era imposible tener cuatro líderes en la banda, o cinco cuando estaba Malcolm. Por supuesto que había altercados. No había líder. Así que podíamos discutir las cosas.”

La desaparición paulatina de Can hacia fines de los setenta fue menos una consecuencia de diferencias intolerables que del avance inevitable de la tecnología multipista, que el grupo adoptó con renuencia pero que significaba que ya no estaban más comunicándose entre sí musicalmente en tiempo real. “Siempre se sobreestima a la tecnología”, cree Schmidt. “Hay una industria que está ahí para vender instrumentos. La gente piensa que la tecnología hace una diferencia, pero no es así.” Hasta ese momento, a la banda la había grabado Czukay en una grabadora de dos pistas. “Cuando vinieron las grabadoras de dieciséis pistas tuvimos que volver a aprender todo desde cero”, cuenta Czukay. “Una banda es un organismo vivo. Una banda debería ser como una cuadrilla, todos respondiendo al mismo llamado. Para ese entonces todos nos habíamos

vuelto más individualistas. Lo cual está bien. No fue un problema. Cada uno tenía ya su propia 'familia musical'. Nos habíamos ido distanciando mutuamente." Ese fue ciertamente el caso de Czukay, crecientemente enajenado del resto de la banda y cada vez menos interesado en tocar (o en tocar con Can, en todo caso).

A su vez, los nuevos músicos que se sintieron obligados a reclutar, como Rebop Kwaku Baah, no siempre asimilaron del todo el *ethos* de Can, la discreta generosidad que implicaba, y particularmente su esquema de pagos (en el que los ingresos por tema grabado se distribuían en partes iguales entre los miembros del grupo independientemente de su aporte creativo al mismo), el cual les resultaba extraño como músicos con una larga experiencia en la industria. Los últimos cuatro álbumes que Can grabó en los años setenta, *Saw Delight*, *Flow Motion*, *Can* y *Out of Reach*, tienen sus momentos, pero parecen a menudo ejecutados en forma mecánica. Ya no empujan los límites, los músicos están vivos, pero Can como organismo se encuentra agonizante. La eventual desaparición de la banda fue aceptada con una actitud serena. Liebezeit lo vio como algo normal, en concordancia con su creencia de que la esperanza de vida de una banda es "más o menos la misma que la de un perro".

Can y Kraftwerk, Colonia y Düsseldorf, el agua y el aceite. Kraftwerk "estaba detrás de algo completamente opuesto a lo que éramos nosotros", afirma Schmidt. "Nosotros éramos expresionistas, muy en la línea del expresionismo alemán. Es como comparar a la poeta Ingeborg Bachmann con el pintor Piet Mondrian." Mientras que los integrantes de Kraftwerk mantuvieron siempre sus vidas interiores detrás de una firme cortina de metal, el *ethos* de Can fue siempre dar rienda suelta a las suyas, de cara al público o entre ellos mismos, e hicieron una cuestión de principios artísticos el perturbarse mutuamente. Lo esencial para Kraftwerk era la determinación; para Can era el azar. Los miembros de Kraftwerk eran abstemios; los de Can abrazaron las drogas y las placeres de la vida (en una entrevista con el grupo en 1997, Michael Karoli pidió su primera cerveza del día a las diez y media de la mañana). Kraftwerk adoptó la lógica funcional de la tecnología del siglo XX; Can abrazó la magia, y el avance tecnológico los decepcionó. Can murió de una muerte natural; Kraftwerk continuó, con la durabilidad de lo metálico.

Y sin embargo, mientras que Kraftwerk sigue existiendo como una estructura y como un espectáculo —que se va modificando continuamente— de luces, diseño y sonido, son los miembros de Can, con la excepción de Michael Karoli, los que han seguido generando material nuevo y original a lo largo de los años. Holger Czukay sacó *Movies* (1980) inmediatamente después de la desaparición de Can, un álbum en el que su amor de infancia por la radio de onda corta lo llevó a crear un patchwork de desechos sonoros del este y el oeste que va desde lo sublime hasta lo tonto. Piezas como “Cool in the Pool” y “Persian Love” se anticipan por unos cuantos años al uso extendido de los samplers. Más tarde trabajó con David Sylvian, Jah Wobble y Eurythmics, entre otros, un viejo maestro flotando en el nuevo mar del ambient y la electrónica. Irmin Schmidt compuso la ópera monumental *Gormenghast*, y trabajó con su nuero Kumo, alias Jono Podmore, en álbumes en los que las técnicas de las vanguardias musicales de mitad y fines del siglo XX se sacan chispas. “La mayoría de los músicos viejos no hacen música desafiante porque se rodean de admiradores”, afirmó Schmidt en una entrevista con la revista *Stereotype* en 1999. “Los admiradores son aburridos, salvo que sean gente muy rica o jóvenes bellas. Si quieres seguir siendo creativo tienes que encontrar músicos jóvenes que puedan airearte un poco la mente. Siempre estoy buscando gente que tenga habilidades que yo no tengo, así puedo aprender algo.”

En cuanto a Liebezzeit, se mantuvo siempre entretenido a lo largo de las décadas y permanece intacto. En los setenta, cuando la banda se tomaba descansos durante sus actuaciones, Liebezzeit programaba algún ritmo en una máquina de ritmos para llenar el interludio y que el público pudiera bailar o disfrutar de la atmósfera. Es como si hubiera sido el latido firme de Can tanto en su período de actividad como durante su vida póstuma. Se quedó viviendo en el estudio de Can en el campo después de la separación de la banda durante diecisiete años, y solo se mudó nuevamente al centro de Colonia cuando se vio obligado a causa del aumento del precio del combustible. Ha continuado desarrollando y diseminando sus teorías sobre la percusión, trabajando en varios álbumes junto a otros miembros de Can y con el músico Burnt Friedman. “En los noventa empecé a tocar más música electrónica, secuenciadores, sintetizadores. Yo había empezado muy tempranamente a pensar como una máquina, pero

me llevó un tiempo deshacerme de ciertas ideas, hasta los noventa, cuando empecé a pensar en una forma diferente a como uno lo hace cuando toca rock o jazz.”

Comprende, sin embargo, el rol pernicioso que ha tenido la tecnología en la moderna industria de la música, como instrumento para el abaratamiento de los costos. Hasta el Schlager tiene hoy su propia relación hombre-máquina: el cantante y la pista de acompañamiento de karaoke.

“Es fácil copiar algo con una máquina. Y barato. No cuesta nada de dinero hacer música. Una persona puede reproducir una orquesta completa. No tienes que contratar un baterista, puedes armar todo en la computadora. Es perfecto, no hay errores. No necesitas estudios caros, puedes cantar perfectamente usando la computadora. Ni siquiera necesitas gastar dinero en cinta.”

Y sin embargo, todavía hay algo radical en que los seres humanos toquen como máquinas.

“Sí. En cierta forma, tienes que ser capaz de tocar como una máquina. Pero puedes ser mejor que una máquina por el oído humano. Puedes escuchar qué otras cosas están sucediendo.” Ese fue el júbilo de Can, su apertura, su capacidad de estar atentos a los demás miembros, al conflicto tanto como a la comunión; un canal para la energía tan eléctrica de la vida misma, en toda su variación e impredecibilidad, pero también, cuando los oídos estaban abiertos y los egos contenidos, para una armonía que ha quedado fuera del alcance de la vida misma. Can no fue solo una banda sino una forma de ser, una forma de vivir para siempre, un continuo orgánico infinito. Tres años antes de morir, Michael Karoli dijo: “El alma de la cosa no estaba compuesta de cuatro o cinco almas sino que era una criatura con el nombre Can. Esto es muy importante. Y esta criatura, Can, es la que hizo la música. Cuando me llegue la hora sabré que, además de mis hijos, ayudé a crear otro ser vivo”.

C A P Í T U L O 3

KRAFTWERK Y LA ELECTRIFICACIÓN DE LA MÚSICA MODERNA

Nuestros padres tuvieron que abandonar sus hogares para escapar de los bombardeos. Su principal interés fue reconstruirse una vida. Se obsesionaron con las cosas materiales y se excedieron. En los sesenta, nuestra generación reintrodujo una conciencia social en Alemania.

La música no existía y tuvimos que inventarla.
Ralf Hütter, en diálogo con Mark Cooper, 1982.

Del mismo modo en que Alemania tuvo que ser reconstruida después de la guerra, nosotros tuvimos que crear todo desde cero.

Ralf Hütter, en diálogo con el autor.

En abril de 2012 el Museo de Arte Moderno de Nueva York le abrió sus puertas a Kraftwerk. El evento fue anunciado como “la primera retrospectiva sintética de la obra de Kraftwerk” y despertó un enorme interés. Había solo cuatrocientas cincuenta localidades a la venta por noche así que las entradas cambiaban de manos en el mercado negro por cientos de dólares. Entre los asistentes —en su mayoría, gente snob y fashionista que había ido a socializar y a mostrarse, incluyendo un puñado de celebridades como Michael Stipe—, había desde personas de cincuenta y pico, que habían idolatrado a la Kraftwerk en sus años del colegio secundario, hasta jóvenes para quienes la banda era más parte de un pasado legendario del synth pop que del soundtrack de sus vidas. Todo lo que rodeaba al evento parecía una convención de futurismos: robots, constructivismo, lentes 3D descartables para ver el espectáculo, tecnología holográfica especulativa, luces de neón, digitalización.

¿Cómo se explica esa curiosidad? Más allá de insinuaciones tímidas de que habría algún material nuevo, con las que los fanáticos vienen siendo alimentados en forma periódica desde el lanzamiento en 1986 de *Electric Café*, que fue su último álbum propiamente dicho (si

no contamos *Tour De France Soundtracks* de 2003), se trataba de una elaborada presentación de sus clásicos: tocarían completos ocho de sus álbumes en ocho funciones consecutivas. No era ciertamente un regreso, ni tampoco una reunión de sus integrantes originales. A pesar de mostrar cada vez más una tendencia a la reclusión, Kraftwerk salió de gira prácticamente todos los años del nuevo siglo. Y de los miembros originales solo queda Ralf Hütter, luego de que Florian Schneider se apartara por razones que se mantuvieron en la oscuridad pero que probablemente tuvieron que ver con lo arduo de las giras. A fines de los noventa, Schneider lucía visiblemente incómodo al ser abordado por una periodista pop de un canal de televisión brasileño, su sonrisa socarrona característica se veía un tanto agobiada mientras eludía educadamente las preguntas con las respuestas más básicas y monosilábicas. En esta ocasión, Hütter estuvo acompañado por Henning Schmitz, Fritz Hilpert y Steffan Pfaffe.

La excitación del público y el frenesí con el que acompañó la prensa tenían que ver con que Kraftwerk se estuviera presentando en un museo de arte, como si finalmente hubieran logrado ser admitidos en un reino estético superior y adquirido el estatus, en palabras de un asistente entusiasta, de "institución cultural". Tratándose de Kraftwerk, no podíamos esperar algo tan burdo como el Rock and Roll Hall of Fame. Al tomar su lugar en el MOMA, la banda podía al fin afirmar que de esta manera se veía realizada la intención tempranamente declarada de convertirse a sí mismos en una *Gesamtkunstwerk*, el tipo de obra de arte total con la que había soñado Wagner, en la que la música, lo visual y el teatro se integran por completo.

Por supuesto que el evento también beneficiaba al MOMA. Los directores del museo no son reacios a atraer atención exhibiendo artefactos de la cultura popular. Poco antes habían puesto en exhibición una computadora Apple, probablemente menos preocupados por el error categorial que podía implicar que por la enorme publicidad que suscitó. Por otro lado, si bien los destinos del arte y la música contemporáneos de vanguardia han diferido dramáticamente desde comienzos del siglo XX—inmensamente popular el primero mientras la otra languidecía tercamente en la oscuridad—, el sonido se ha vuelto cada vez más un componente de

las galerías de arte, dándoles un nuevo aliciente y una especie de relevancia eléctrica contemporánea.

Dicho eso, con más de cuarenta años de trayectoria, Kraftwerk se ve en 2012 como una banda al mismo tiempo triunfal y extraña. Vistiendo una malla negra de cuerpo entero inspirada en el arte del álbum *Electric Café*, el ya sexagenario Ralf Hütter parecía el almirante general de alguna federación enemiga de la serie de televisión *Cosmos: 1999*. Suele decirse, con justeza, que Kraftwerk fue el principal responsable de la electrificación de la música moderna. Los cables del postpunk, de la música industrial, del techno y del hip-hop provienen todos de *Autobahn*, *Trans-Europe Express* y *Computer World*. Suele también decirse que después de un primer momento en el que se los miró con condescendencia como una curiosidad –pitufos europeos con estilófonos–, el mundo finalmente se puso al día con Kraftwerk y comenzó a reverenciarlos. Hasta artistas encumbrados que llenan estadios como Coldplay y U2 les rinden honores, con Bono festejándolos como “una gran banda de soul” y Chris Martin reciclando el riff de “Computer Love” en su tema “Talk”. (Kraftwerk dio su autorización a través de un brusco comunicado que decía “Yes” [sí].) Y sin embargo, en 2012, conservan un aire como de astronautas de una era pasada, de veteranos de algún proyecto espacial abandonado. El hecho de que hayan producido tan poco material después de 1986 solo exacerba esa sensación. No obstante su aspiración a lo “total” y a la completitud, es como si lo que ellos propusieron fuera algo que –como las mochilas cohete o los coches voladores– por algún motivo no llegó a materializarse. Es como si el mundo no hubiera llegado a ponerse a la altura de los planos arquitectónicos diseñados por la banda, con sus imágenes estilográficas de un nuevo universo reconfigurado y serenamente funcional.

Porque si bien muchos de los caminos principales y secundarios de la música moderna vienen de Kraftwerk, ninguno es exactamente como ellos. Artistas como Underground Resistance y Drexciya han rendido homenaje a los ritmos precisos y ferroviarios tendidos en *Trans-Europe Express*, pero en general los beats electrónicos atravesaron toda una serie de mutaciones, desde el acid house hasta el dubstep. Por otro lado, ¿quién se ha acercado al estilo vocal llano y misterioso de Ralf Hütter? Su progenie inmediata electropop, como The Human League y otros, tendió a

reemplazar su complacencia en la superficie con una angustia un tanto recargada. ¿Y quién emplea aún a cuatro personas para un trabajo que podrían hacer con facilidad dos, o una?

Es decir que Kraftwerk ha mantenido algo de su rareza original, siendo populares y al mismo ocultando su verdadera naturaleza en pos de un propósito artístico más elevado y enigmático. En una entrevista en 2009 con el programa de televisión de la BBC *The Culture Show*, Ralf Hütter envió a uno de los robots para que fuera “entrevistado”. Era más bien una caricatura de un robot, más cercano al muñeco de un ventrílocuo que a un espécimen de la inteligencia artificial de avanzada. En respuesta a las preguntas, Hütter emitía aforismos kraftwerkianos a través de una laringe mecánica como cápsulas de un imperturbable ocultamiento. (“Tecnología por medio del adelanto. Pensar primero.”) En ese aspecto, Kraftwerk recuerda a veces a la banda norteamericana The Residents, cuyos integrantes se negaron a identificarse desde el comienzo de su carrera y lograron de esa forma apartar sus personalidades del proceso artístico. Pero Hütter y compañía no tuvieron esa opción, porque habían empezado siendo parte de la corriente alternativa “estandar” del krautrock —pelilargos y musicalmente dispersos—, antes de “convertirse” en Kraftwerk. El mundo del arte, al que Kraftwerk fue admitido como invitado de honor, ofrece tal vez una comparación más pertinente. Específicamente en Gilbert and George, dos artistas al mismo tiempo muy públicos y muy privados, para quienes la privacidad no es solamente una cuestión de temperamento personal sino un imperativo conceptual, para poder conservarse a “sí mismos” como obra de arte de la mejor manera. Impecablemente trajeados, anti-anti-establishment, tan infaliblemente educados como cortantes con el entrevistador impertinente, son muchos los puntos de comparación. Es más, si ven a Gilbert and George ejecutar su “escultura bailable” en YouTube, zigzagueando nerviosamente al ritmo del hit de los sesenta “Bend It” de Dave Dee, Dozy, Beaky, Mich and Tich, les recordará a Kraftwerk haciendo su propia “danza mecánica” en el video de “Showroom Dummies”: la misma combinación de rigidez formal y desinhibición de quienes no acostumbran a bailar. ¿Quién se ríe de quién?

Ralf Hütter nació en 1946; Florian Schneider, un año después. En los años subsiguientes, les gustaba decir que “no tenían padres” o que, de

cara al hecho de la guerra, no tenían “ningún incentivo” para respetar a sus padres. Pero estas afirmaciones tienen un sentido más metafórico que autobiográfico, como observaciones generales sobre la generación que, en forma colectiva, tuvo que empezar de nuevo. Hütter era el hijo de un médico y tuvo una crianza confortable y sin preocupaciones aunque con la condición de que se mantuviera a la altura de las expectativas acordes a su clase y educación. El padre de Schneider era mucho más notable. Paul Schneider von Esleben (1915-2005) fue un renombrado arquitecto, cuyas obras pueden verse en Berlín y Múnich (elegantes, funcionales, discretas, modernas, con amplios espacios con iluminación natural). Diseñó también las oficinas de la empresa de acero Mannesmann AG en Düsseldorf. En una entrevista de 1977, el periodista norteamericano Glenn O'Brien le preguntó a Ralf Hütter qué actitud tenían sus padres frente a su música, a lo que Hütter respondió: “Desearían poder impedirnos hacer lo que hacemos. Lo que hacemos es un negocio, pero deberíamos estar conduciendo un negocio desde una oficina”. Pero si el padre de Schneider estaba disgustado o consternado por la elección de carrera que había hecho su hijo, ello no le impidió hacer el esfuerzo de ayudarlo a conseguir una propiedad en alquiler en Bergalee, que sería la sede de Kling Klang, la base de operaciones legendaria de Kraftwerk.

Hütter y Schneider se conocieron en el conservatorio de Düsseldorf en 1968, en un curso de jazz e improvisación en el que Hütter tocaba el órgano eléctrico y Schneider, la flauta (instrumento que tocaba también en un conjunto de jazz junto a varios futuros miembros de Amon Düül). Tocaron juntos en un ambiente influenciado por el movimiento Fluxus en el que se cruzaban la vida estudiantil, el arte de vanguardia y la música “free”. Hacían presentaciones en galerías, fiestas y universidades, y esquivaban (o eran esquivados por) el circuito pop convencional. Schneider había sido parte fugazmente de un colectivo llamado PISSOFF, integrado por músicos de Düsseldorf y antiguos alumnos de Joseph Beuys, como el artista Eberhard Kranemann, que más tarde colaboraría con Neu!. Fieles a su nombre,¹

1. Como verbo proposicional transitivo, *piss off* significa en inglés “hacer enojar” o “irritar” a alguien; es también común su uso como verbo intransitivo a modo de interjección (*piss off!*, que puede traducirse como “vete al carajo”). [N. del T.]

PISSOFF tocaba sets de tres horas de ruido a un volumen muy alto con una total aversión por el tono y la melodía, el rugido primordial de la protesta de 1968.

Hütter y Schneider decidieron formar una banda, Organisation, con Basil Hammoudi, Butch Hauf, Fred Monicks y otros, usando una variada instrumentación que incluía glockenspiels, gongs, maracas, martillos de plástico y panderetas, todo el arsenal de los colectivos hippies de improvisación de la época. El productor Conny Plank, un antiguo músico de jazz que estaba a la pesca de grupos que estuvieran buscando forjar un sonido distintivamente novedoso, tomó a Organisation bajo su cuidado y los ayudó a grabar su primer álbum, *Tone Float*, en 1970.

Para Hütter y Schneider, volver a escuchar *Tone Float* debe tener tan poca gracia como ponerse a mirar fotos de sí mismos en esa época como jóvenes hippies todavía sin pulir. Lo único que daba alguna pista de su futuro como Kraftwerk es el nombre, que si bien evoca vagamente el espíritu de la creación musical comunal, acarrea ya una formalidad del mundo de los negocios, y sugiere también una noción stockhauseneana de un campo sonoro aparentemente "libre" pero que opera en realidad dentro de ciertos parámetros preestablecidos. Hay también muestras de un humor discreto en el juego de palabras con el órgano, y que parece sugerir con la misma discreción cuál de los miembros de Organisation era el que tomaba las decisiones.

A pesar de lo que sugiere el título, el disco no suena a nada que se parezca a un "flotador de tonos". La tapa es un ejemplo particularmente extravagante del expresionismo desafortunado de 1970: muestra el perfil de un *Übermensch* [superhombre] hippie melenudo y colorido que mira a la distancia sobre un fondo negro con una actitud solemne, como preocupado por la década que se avecina. El disco ha sido fustigado por su autoindulgencia y su falta de enfoque (un caldo echado a perder, una competencia de todos contra todos en un estado general de intoxicación). Pero en su complejidad, su irregularidad y su uso de la multiinstrumentación y de elementos étnicos prestados representa algunos de los mejores ideales de la época: nada de egos, nada de demostraciones innecesarias de virtuosismo, ninguna recaída perezosa en los lugares comunes plomizos del

rock blusero que eran tan omnipresentes en 1970, y ninguna concesión de privilegios a un género por encima de otros.

En modo alguno es algo completamente novedoso. Resulta palpable, por ejemplo, la influencia del disco en vivo *Ummagumma* de Pink Floyd, editado un año antes. Pero tomado como lo que es, *Tone Float* resulta una excursión bastante decente, que compensa su falta de solidez conceptual con un trabajo inteligente en su paleta de sonidos. Grabado en el predio de una refinería de petróleo, la pieza central del álbum es el tema de más de veinte minutos que le da título, y que emerge de un crujir de campanas y redobles de percusión que resuenan en la mezcla desde todos los ángulos y se resuelve luego en un loop pseudoétnico. El órgano eléctrico de Hütter avanza lentamente pero con seguridad hacia el centro de la escena mientras los otros músicos alcanzan un crescendo ruidoso que da paso a un groove contenido y con shuffle que constituye la primera insinuación del tipo de estructura rítmica que suele asociarse con Kraftwerk. Florian Schneider y su flauta procesada emergen de los matorrales tropicales en medio de llantos bestiales y estelas de eco.

“Silver Forest” es el tema más destacado del segundo lado, en el que el órgano de Hütter va dejando trazos alargados luminiscentes mientras asciende, procesado y filtrado, a un registro imposiblemente agudo. En “Noitasinagro”, en cambio, el órgano se pasea con la marcha mesurada de un monje mientras un violín eléctrico hila frases vacilantes como con una bengala en una noche de celebración.

Gracias al empuje de Conny Plank, el álbum obtuvo un lanzamiento internacional, pero las ventas fueron magras. Si Can había encontrado de inmediato su *mojo* colectivo y sus miembros se habían engranado como ejecutantes igual de rápido, *Tone Float* es, no obstante todos sus méritos, el producto de músicos que tenían aún que descubrir quiénes eran y qué se proponían. Existe solo un clip de Organisation, grabado en la segunda edición del Festival de Essen en 1970, en el que tocan una versión temprana de “Ruckzuck”. Viéndolo, uno podría creer que la estrella de la banda es el tipo del caftán que toca los bongos con unas ganas que parecen tener una explicación química, y del que el cameraman apenas si puede alejarse. Hay segmentos de Schneider haciendo gemir su flauta, pero es poco lo que se ve de Hütter, fuera de sus dedos trabajando en el extremo derecho

del teclado. Para tratarse de un grupo que más tarde se desmarcaría justificadamente y con una cierta indignación del género krautrock, aquí se ven como una parodia casi demasiado exacta del mismo, que no deja de ser espléndida, como el video en general.

Los otros integrantes de Organisation se dispersaron, pero Hütter y Schneider decidieron continuar con mayor autodeterminación, convocando a otros músicos solo cuando y donde resultara necesario, en lugar de tratar de subsumirse en un colectivo más amplio. Como muchos de sus pares que buscaban innovar en la música, entendieron que les sería ventajoso aislarse para volver a comenzar de un modo más eficaz. Fue entonces que alquilaron el espacio que se convertiría en Kling Klang, ubicado en una de las zonas más insalubres de Düsseldorf. Pero era un lugar céntrico, desde donde podía verse la usina eléctrica principal de la ciudad, en cuyo resplandor industrial y artificial se inspiraría el nombre del grupo: *Kraftwerk* es el término alemán para designar una planta generadora de electricidad. Kling Klang era un espacio exclusivo en el que Kraftwerk podía determinar y desarrollar un sonido y una identidad propias, pero que al mismo tiempo estaba muy integrado al contexto de la Alemania urbana e industrial, que aún atravesaba los últimos dolores de parto de la regeneración y la reconstrucción de la posguerra. Düsseldorf está en la región del Ruhr, en pleno corazón industrial de Alemania y de Europa en general, y sin embargo su aspecto exterior exhibe formidables acabados de vidrio y acero, en no poca medida gracias a arquitectos como el padre de Schneider. Allí se pusieron entonces a acostizar el estudio y a instalar grabadoras de cinta antes de comenzar con los ensayos preparatorios para su álbum debut.

“Pudimos aislarnos de todas las distracciones y definir nuestra propia identidad”, le dijo Hütter a Simon Witter en 2005. “Estábamos en nuestro estudio, con las puertas cerradas y en silencio. Ahora podíamos preguntarnos: ¿cómo es nuestra música? ¿Cuál es nuestro lenguaje? ¿Cuál es nuestro sonido? Nos dimos cuenta de que teníamos que empezar de cero. Era una oportunidad fantástica... No teníamos que rechazar nada. Era un espacio vacío. Y esa misma sensación estaba en todas partes. Las diferentes formas del arte, la literatura, el cine y la pintura estaban muy presentes en Alemania a fines de los sesenta, estaban floreciendo.”

Un aspecto saliente de *Tone Float* habían sido las generosas precipitaciones de percusión libre, que llegan a un nivel torrencial en el tema "Rhythm Salad". En *Kraftwerk I* usarían dos bateristas diferentes—Andreas Hohmann y Klaus Dinger, una de las personalidades más volcánicas del krautrock que más tarde cofundaría Neu!—, en un intento de refrenar aquella tendencia. Las demostraciones de habilidad con los palillos al modo del jazz estaban a la orden del día, como demostraría Werner "Zappi" Diermaier en *Faust* con efectos colosales. Pero lo que Kraftwerk estaba buscando era en cambio un baterista que, como Jaki Liebezeit en Can, estuviera dispuesto a tocar "por debajo de sus posibilidades".

El álbum no llega a resolver estas cuestiones y oscila entre pasajes de furia percusiva y otros de un experimentalismo amorfo y sin ritmo. Así y todo, representa un paso importante en la evolución de Kraftwerk. El tema que más se destaca es "Ruckzuck", con Hohmann en la batería. Schneider ataca allí su flauta con la furia respiratoria de Roland Kirk pero manteniéndose dentro del carril de un loop de la percusión con distintas velocidades. Hütter, mientras tanto, interrumpe a intervalos la progresión con arranques presuntuosos de su órgano eléctrico. Conny Plank está en los controles y puede percibirse su influencia guiadora en la elegancia con que los faders hacen entrar y salir elementos y en el empleo ingenioso del paneo estereofónico, que anticipa el tema de Neu! "E-Musik".

"Stratovarius", en cambio, cuyo nombre es una expresión temprana de los juegos de palabras cursis típicos de Kraftwerk, parece en su estructura fragmentaria algo que podría haber sido un *outtake* de *The Faust Tapes*. Una introducción a cargo de un órgano pesadamente filtrado que se mueve en espiral da lugar a un alboroto inconexo de *musique concrète* que es a su vez desplazado por un diálogo disperso entre un molesto violín que suena como una guitarra eléctrica y una percusión pesada, que se alejan después en la mezcla, en el equivalente sonoro de un lento zoom out.

Hohmann dejó el grupo después de grabar esos temas y fue reemplazado por Dinger. "Megaherz" prescinde de sus servicios. Un turbulento órgano procesado abre el tema, que se resuelve luego en un ensueño de teclados, flauta y unas suaves ráfagas de carrillón que lo acercan por momentos a una especie de silencio de madrugada. Probablemente sea por temas como este que Kraftwerk renegaría más tarde del álbum, ya que

evidentemente tiene muy poco que ver con su obra posterior, más firme y autoconsciente en su brillante funcionalidad pop. Pero el álbum en su conjunto ofrece, sin embargo, una imagen de las regiones experimentales desde donde emergió lógicamente Kraftwerk. En algunos pasajes fugaces presagian nada menos que a Boards of Canada, cuyas obras instrumentales melancólicas, que remiten a un sonido granulado y analógico, son el epítome de la “hauntología”,² ese intento tan característicamente británico como impreciso de replicar y recapturar el “espectro” perdido entre la maquinaria de la primera música de sintetizadores, ya sea en viejos discos pop, en films educativos o en jingles de la BBC. Y sin embargo, Kraftwerk parece por momentos enfrascado en un anhelo “protohauntológico” propio, atravesado por una añoranza imprecisa de una Arcadia perdida.

Florian Schneider describió este período de la banda como “arqueología”, pero su forma de tocar es una de las características más distintivas de los primeros álbumes de Kraftwerk. “En algún momento tal vez deberían editar esos álbumes tempranos”, afirma Michael Rother. “No esas grabaciones piratas con mezclas mal balanceadas y mis guitarras con fuzz, sino las que tienen esas partes geniales de Florian con la flauta eléctrica. Florian tocaba un estilo muy rítmico, sucio y distorsionado, haciendo pasar la señal por una unidad de efectos. Pero los ingenieros de sonido en los estudios de radio y de televisión no entendían la importancia de esos elementos y lo ponían muy bajo en la mezcla.” En retrospectiva, podría sostenerse, sin embargo, que la historia posterior de Kraftwerk fue la de una marginalización gradual y un eventual desplazamiento de Florian Schneider.

El álbum concluye con una nota bastante sorprendente. En su posterior vida musical, Kraftwerk se volvería famoso por sus transcripciones sintéticas de la vida moderna mecanizada. Los primeros minutos de “Vom Himmel Hoch” [Desde lo alto del cielo] son una simulación electrónica

2. Originalmente el término “hauntología” fue acuñado por Jacques Derrida en su libro *Espectros de Marx* para referir a la figura filosóficamente problemática del fantasma. Este término fue retomado por la crítica de rock británica para referirse a una serie de bandas y sellos que en su estética lidian con los fantasmas sonoros del pasado como The Focus Group, Ariel Pink y Burial. Para más información, consultar Simon Reynolds, *Retromanía*, Buenos Aires, Caja Negra, 2013.

literal del ruido de aviones de guerra descendiendo en picada y dejando caer sus bombas, que se transforma luego hasta adoptar una forma rítmica más maleable que sirve de base a una improvisación en la que Dinger obtiene finalmente una oportunidad para ejercitar sus palillos. Los primeros minutos del tema constituyen, sin embargo, una referencia directa —y por eso mismo, rara— dentro del canon del krautrock en la época de la guerra, cuyos traumas y experiencias tienen en general un papel mucho más reprimido y subliminal en la música.

Después de haber dejado Kraftwerk, Klaus Dinger hizo un comentario venenoso afirmando que se había “separado de los hijos de millonarios por razones de índole social”. Pero según Hütter la banda vivía en esa época en un estado de relativa penuria, trasladándose con sus equipos a cualquier concierto donde los dejaran tocar, desde universidades y galerías de arte hasta eventos en fábricas y clubes juveniles. Tenían sí un radio geográfico acotado: no tocaban más allá de Dortmund. Hütter recuerda haber tocado en una galería de arte, donde una noche compartió una sesión improvisada con Holger Czukay y Jaki Liebezeit de Can. Pero Liebezeit dice no recordar tal evento, lo cual refleja el lugar que ocupaba en esa época Kraftwerk en el orden jerárquico, cuando todavía no eran nadie dentro de la escena. En esta etapa, la suya era una propuesta más bien áspera e inaccesible, aunque siempre estaban listos para tocar y atentos a reclutar a otros músicos que pudieran ayudarlos a materializar una visión que aún era un poco nebulosa para ellos mismos.

Lograron seducir a Michael Rother y apartarlo de Spirits of Sound, otra banda de Düsseldorf en la que también tocaba Wolfgang Flür, que por entonces todavía no figuraba en los planes de Kraftwerk. Ese fue de hecho el final de Spirits of Sound, pero el propio futuro de Kraftwerk estaba lejos de ser algo seguro. El bajista Eberhad Kranemann, antiguo cómplice en PISSOF, llegó y se fue con la misma rapidez. Hasta el propio Hütter se alejó por un momento de la banda, cediendo a las presiones de su familia para que retomara sus estudios de arquitectura (que seguramente veían como el plan seguro al que volvería inevitablemente en cuanto se le pasara esa locura del rock y el pelo largo). Pero Hütter se mantuvo de todas formas en contacto con Kraftwerk durante este llamativo hiato, que describió serenamente como la separación a prueba de un

matrimonio. Como sería lo habitual con Kraftwerk, si existió algún tipo de discusión interna por cuestiones musicales, no fue habilitada para el consumo del público.

Kraftwerk se vio entonces reducido a un trío: Michael Rother, Klaus Dinger y Florian Schneider. En el video de una presentación que hicieron para el programa de televisión alemán *Beat-Club* puede verse a un Rother que se parece al George Harrison de la época de *All Things Must Pass*, con su cara casi escondida detrás del largo pelo y de una barba tupida, a Dinger con lentes de sol y una camisa blanca con amplias mangas translúcidas, y a Schneider, ubicado a la derecha. Después de un caldo primordial de sonidos electrónicos filtrados y feedback a modo de preludio, y acompañados visualmente por una catarata de azules, púrpuras de neón y grises de fundición, Schneider sopla su flauta con estertores y van apareciendo los primeros repiques de una melodía. Luego aparece un groove acumulativo que es ya un prototipo del *motorik*. Este se va acelerando y alcanza una intensidad volcánica antes de dar lugar a unos firuletes *kosmische* de Rother. Schneider es casi periférico y su flauta está enterrada en la mezcla. (Sucede lo mismo en otro clip grabado el mismo año en una presentación en la WDR, en el que la batería de Dinger está ubicada en el centro del escenario y el más reservado Schneider se ahoga en una tormenta de percusión y riffs con wah-wah.) El overol de aquel, su pelo corto pasado de moda, el cono de tráfico pop art y el logo con el nombre de la banda en letras de estencil que aparece al principio son los únicos elementos que recuerdan conceptualmente qué banda es. Con el aporte de Rother y Dinger que se complementan en un frenesí de riffs, Kraftwerk se despliega hacia un universo paralelo y alternativo. De haber seguido ese trayecto, el Kraftwerk que conocemos hoy podría haberse consumido antes de ser concebido. Si Ralf Hütter hubiera decidido o se hubiera dejado convencer de seguir dedicándose a tiempo completo a sus estudios de arquitectura, para cumplir de esa forma con su destino burgués, habría sido muy probable que también Schneider abandonara la banda en ese momento y hoy tendríamos un krautrock sin Kraftwerk. Toda una corriente de la música pop contemporánea habría quedado sin crear.

Pero como se dieron las cosas, fueron Rother y Dinger los que abandonaron el barco primero. Estaban cansados de la vida de una banda

que batallaba desde los últimos lugares en los programas de conciertos, sin personal a cargo de los equipos y tocando como relleno en festivales para bandas extranjeras de gira (como la banda de rock progresivo de Leicester Family), y tomaron la decisión lógica de formar Neu!. “Cuando la atmósfera no es la correcta, el sonido tampoco es el correcto”, le comentó Michael Rother en 2010 a John Doran de la revista digital *The Quietus*. “Creo que fue bastante serio y, más allá de los buenos momentos cuando tocábamos, había muchas discusiones, sobre todo entre Florian y Klaus. Se la pasaban peleando. Intentamos hacer las sesiones de grabación para el segundo disco de Kraftwerk en el verano de 1972 pero no funcionó. Era obvio que necesitábamos la atmósfera más hostil de los conciertos para crear ese enorme ruido y ese beat pesado que hacíamos. Así que fue algo bastante natural que nos fuéramos por nuestra cuenta.” Ralf Hütter volvió entonces a la banda, reducida ahora a un dúo, pero sin tener que cargar con otros músicos que no estaban en sintonía con sus objetivos. Se retiraron a su estudio y, armados con osciladores, delays de cinta y otros dispositivos, además del órgano y las guitarras, hicieron su segundo álbum, *Kraftwerk 2*.

165

Con sus sonidos respiratorios lentos y amplificados, “Atem” podría haber salido de las últimas “regiones” de *Hymnen* de Stockhausen, donde la exploración orbital de himnos nacionales de todo el mundo y las simulaciones electroacústicas de paisajes posapocalípticos dan paso a unos sonidos de respiración, que en ese contexto funcionan como la representación definitiva de toda la existencia humana. Los acordes quebrados y herrumbrosos de “Strom” (que tranquilamente podría ser parte de algún disco editado por Warp Records en el siglo XXI) dan paso a “Spule 4”, que es igual de taciturno y se resuelve anticlimáticamente en una conversación de rasguídos. El álbum se cierra con “Harmonika”, cuyos zumbidos como de acordeones evocan la sensación de tardes húmedas sin poder salir y recuerdan la música para armonio del maestro espiritual armenio George Gurdjieff; o bien, si prefieren, a dos músicos profundamente aburridos varados a comienzos de los setenta, sentados a la espera de que Brian Eno abra las puertas de la música ambient.

Lo más acabado en el disco es el tema con el que abre, “Klingklang”, que después de una introducción un poco difusa de campanas y carrillones

se enciende de pronto y cobra vida electrónicamente. La línea de bajo ondulante, que volverá a aparecer en "Autobahn", el golpeteo incesante y minimalista de los teclados de Hütter, las frases susurrantes de la flauta procesada y gastada de Schneider, y los pasajes con cambios desconcertantes de velocidad se volverían tropos típicos de Kraftwerk y Conny Plank. Pero lo más impresionante, porque es como la chispa que enciende el electropop, es la corriente de fondo de la caja de ritmos, un instrumento que si bien no era enteramente desconocido en la música popular (Can, Sly Stone y Robin Gibb en "Saved by the Bell" habían usado ya este tipo de instrumento en 1971), se encontraba en este caso listo para jugar un papel clave dentro de una nueva estructura pop que se parecía inquietantemente a un Meccano.

Fue por esa época, según Ralf Hütter, que, en un momento afortunado de inspiración, en una fiesta bailable en un centro cultural de Düsseldorf, más o menos inventó la música dance moderna. "Tenía esta pequeña caja de ritmos vieja", recordaría más tarde. "En un momento la dejamos corriendo con unos loops de eco y feedback, y nos fuimos del escenario a mezclarnos con el público que estaba bailando. Siguió sonando durante una hora, más o menos." Esto anunciaba el descubrimiento de los DJ pioneros de Nueva York de los setenta como Kool Herc de que usando dos bandejas y mezclando los breaks de dos singles funk de doce pulgadas podían extender infinitamente el groove de la pista de baile. Pero en ese momento, entre Kool Herc y Hütter existía todavía una distancia de dos continentes y dos culturas separadas. Pertenecían, para la conciencia del público, a dos universos completamente diferentes.

Para el dúo Kraftwerk, 1972 fue un año para hacer una evaluación de su situación. Fue también un año importante porque adquirieron sus primeros sintetizadores en sentido estricto, los modelos de ARP y Moog que se estaban popularizando a través del uso revolucionario e impregnante que les había dado Stevie Wonder en álbumes como *Music of My Mind* y *Talking Book*. Schneider —que, aunque en las entrevistas puede parecer menos gregario que Hütter, era en verdad el más sociable del dúo—, conoció también ese año al violinista y artista visual Emil Schult, y lo introdujo al mundo de Kraftwerk. Con un sentido estético muy fuerte y nociones más amplias sobre el contexto cultural, además de una base en la música

popular, Schult sería un colaborador muy valioso en el momento en que Kraftwerk hacía la transición desde el krautrock genérico de comienzos de los setenta —un desorden visual y sonoro de color, pelo, pantalones acampanados, instrumentos apilados, cables y solos furiosos— a una identidad propia más sobria y singular. “Tuve influencia en todo”, le diría más tarde a Pascal Bussy, autor del libro *Kraftwerk: Man, Machine and Music*.

Los cambios resultaron inmediatamente evidentes en la tapa de su álbum de 1973 *Ralf & Florian*, en la que por primera vez se introduce en el vocabulario de Kraftwerk un cierto sentido elevado de afectación kitsch. Los nombres de pila de los socios musicales están escritos en tipografía gótica a cada lado del logo del cono de tráfico, y el efecto es seguramente un homenaje a Gilbert and George, que ya eran conocidos entre asiduos de la escena de las galerías de arte como Hütter y Schneider (aunque Hütter más tarde rechazaría la conexión). Y, sin embargo, es como si se hubieran quedado a mitad de camino. Schneider fue siempre el más conscientemente llamativo e imponente de los integrantes de Kraftwerk, y no hay otro lugar donde eso sea más evidente que en esta tapa. Ha completado un giro de ciento ochenta grados con su traje perfectamente entallado y su corbata bien anudada, el pelo corto y engominado modelo 1973. Un aspecto auténticamente *Spießler* y anticuado; podría ser el joven Príncipe de Gales cuando conoció a los Rolling Stones. Pero Hütter, en cambio, decepciona un poco. Si bien deja ver sus orejas, sus lentes están un poco torcidos, su pelo es demasiado lacio, su chaqueta es sosa y tiene la camisa desabrochada. Está también más entrado en kilos y, al lado del más urbano y elegante Schneider, parece un tipo desaliñado y testarudo. Es como si aquel le estuviera diciendo al oído: “Podrías haberte esforzado más. Ponerte una corbata, aunque sea”. Estas cosas llegarían a tener una gran importancia en Kraftwerk.

Con el álbum sucede algo similar. Aunque es uno de los grandes tesoros perdidos de lo que Hütter describe aún inequívocamente como la “etapa temprana” de Kraftwerk, transmite la misma sensación de una transición incompleta. El tema que abre el álbum, “Elektrisches Roulette”, anunciado por un alboroto de sonidos electrónicos abstractos como los de una vieja máquina valvular entrando en calor, tiene un ritmo acelerado que es *motorik* en miniatura, como si la influencia de Klaus

Dinger se prolongara después de su partida. Hütter ataca los teclados con un frenesí boogie-woogie que suena casi como Dr. John y que contrasta con el elegante motivo recurrente del ARP. "Kristallo", llamado así en referencia a un hotel de Düsseldorf, es dilatado y metálico, y contiene nuevos indicios de formas que vendrían. El chisporroteo de la caja de ritmos está desfasado de la melodía de un clave simulado que se mece sobre la mezcla. Esta es la paradoja de "elegancia y decadencia" a la que Kraftwerk volvería más adelante. El sereno golpeteo arpegiado de "Tanzmusik" acompaña un beat con shuffle de la caja de ritmos como si estuviera atrapado en un loop que lo hace comenzar una y otra vez, mientras se escucha en el fondo algo que suena parecido a un coro de voces gimiendo en un éxtasis contenido.

168 Pero también hay marcas importantes del Kraftwerk más temprano, como las partes en las que Schneider emplea su flauta, que a partir de *Autobahn* dejaría de figurar en la paleta sonora de la banda. La opinión de Julian Cope de que después de 1973 Kraftwerk ya estaba terminado tal vez sea demasiado extrema, pero es difícil no sentir una pérdida cuando melodías de flauta como las de "Tongebirge", de una suavidad melancólica para la que no abundan comparaciones (¿el solo de David Liebman en "He Loved Him Madly" del disco de Miles Davis *Get Up with It?*), desaparecen por completo del canon de Kraftwerk. Es como una Arcadia hundida en forma deliberada (aunque "sublimada" tal vez sea la palabra más apropiada). "Heimatklänge" tiene una resonancia que en adelante sería reducida a una corriente subterránea apenas perceptible. La añoranza de un sentimiento de *Heimat* [tierra natal] es una de las emociones más poderosas en la cultura popular alemana, representada en el cine y en la música Schlager. Kraftwerk ofrece aquí su propia versión del motivo, irónica y profundamente sentida a la vez, con su piano tintineante y los sonidos de flauta en múltiples pistas que evocan nieblas desplazándose suavemente sobre aguas estancadas entre las ramas de árboles muertos, un idilio pastoral ahistórico y melancólico, una nostalgia por un tiempo y un lugar que nunca fueron, o que se perdieron para siempre.

La pieza central del álbum es la extensa "Ananas Symphonie", que con sus gestos de sintetizadores plateados alternativamente esqueléticos y barrocos, minimalistas y ostentosos, ocupa un lugar destacado en el catálo-

go ampliado de Kraftwerk. Crujiente y resplandeciente, con sonidos que parecen los de una guitarra slide country, no se parece a nada que Hütter y Schneider hayan grabado antes, o que fueran a grabar después, aunque sí incorpora una innovación: el vocoder. También en este caso se trataba de un instrumento que ya había sido popularizado, sobre todo por Stevie Wonder, en temas como "Girl Blue" de *Music of My Mind*, donde lo usa como una cifra *soulful* [llena de sentimiento], más que como un artilugio. El uso que le da Kraftwerk en "Ananas Symphonie" es igual de portentoso. Aunque sea solo empleado para emitir unas borrosas frases vocales, es como si con ello se terminara la era expresionista y muda de Kraftwerk. A partir de ese momento, las máquinas comenzaban a hablar.

Aun así, para ver cuán lejos estaba todavía Kraftwerk de la precisión de su futuro modelo escenográfico, alcanza con mirar el clip de una versión de "Tanzmusik" que grabaron en 1973 para el programa de televisión alemán *Aspekte*. Los anuncia un tal Michael Stefanowski, que recita sus notas apesadumbrado, como si estuviera leyendo la proclama de un grupo terrorista en la que se detallan las condiciones para la liberación de rehenes. La enervante gravedad de la introducción resulta exacerbada por el decorado del estudio, que consiste esencialmente en una gran cortina plegada marrón. Aquí también es Schneider el que parece haberse esforzado más, vestido de traje y tocando frente a un micrófono de época. Hütter, en cambio, con su pelo lacio y aspecto de querer estar en otro lugar, se deja caer sobre su órgano y toca una línea melódica en una forma torpe y displicente. Lo rodean unas cajas desordenadas que contienen distintos aparatos modificados, y atrás suyo, en un rincón, llega a verse el cono de tráfico, que parece sucio y como si lo hubieran arrojado allí.

Al mismo tiempo, a Hütter y Schneider se les une ahora el percusionista Wolfgang Flür, que había integrado la banda pop The Beathovens y más tarde Spirits of Sound, de donde Kraftwerk había ya reclutado a Michael Rother. La incorporación de Flür a la banda fue el primer paso hacia la formación que hoy viene a la mente como la más icónica. Al igual que Hütter, todavía no luce aquí como el producto final recién salido de un sastre. Lleva unos bigotes negros y golpea eficientemente sobre un instrumento electrónico de percusión modificado que parece una caja de chocolates envuelta en papel de aluminio.

De todas formas, estos eran los últimos días de Kraftwerk como artefacto periférico y de apariencia olvidable en el ala cerebral, ella misma también periférica, del rock alemán de los setenta. Estaban a punto de convertirse en una banda de alcance global.

El segundo lado de *Autobahn*, el disco de 1974 con el que adquirieron esa nueva dimensión, aún muestra la tendencia de Kraftwerk a rellenar álbumes con una flotilla de temas que son bastante accesorios en comparación con el evento principal. Pero el que da título al álbum, y que con veintidós minutos de duración ocupa todo el primer lado del disco, define a Kraftwerk con una exactitud expansiva que resulta notable considerando el largo período de gestación que habían atravesado para llegar a este punto. Todas las preocupaciones de Hütter y Schneider sobre la colonización de Alemania por los Estados Unidos, sus deseos de reemplazar el pop norteamericano con un equivalente de nuevo cuño y origen alemán, se ven realizados en "Autobahn" en una forma urbana y espectacular. Es el momento en el que el proyecto de Kraftwerk realmente fue lanzado al mundo.

170

Si pensamos en la música que Kraftwerk grabó en esta "primera fase" como si se tratara de pinturas electrónicas, estas serían impresionistas y estarían abiertas a la libre interpretación. Mi lectura, por ejemplo, de "Heimatlänge", todo eso que escribí sobre los árboles muertos y el agua estancada, puede no ser la imagen mental que el tema evoca en otro oyente, o el sentido que este le otorga (ni tampoco, de hecho, el que le otorgó Kraftwerk mismo). Pero con "Autobahn", el lienzo está pintado de una forma tan vívida, figurativa e indiscutible como el arte de tapa levemente hockneyano de Emil Schult, de una claridad siniestra a la vez que engañosamente banal y sin profundidad. Se trata, a primera vista, de una representación sónica brillantemente evocativa de un viaje en coche, que emplea una paleta de melodías cromadas y grandes pinceladas de sintetizadores y está basada en una serie de excursiones por la autopista que hicieron para recoger ruidos y sensaciones que pudieran reelaborar musicalmente usando el secuenciador que acababan de adquirir y que les permitía lograr una nueva precisión y claridad. El ruido de la puerta del coche cerrándose. El encendido del motor, la bocina. El suave rechinar de los primeros cambios de marchas. El trámite esperanzado a través de las calles secundarias de la

ciudad o el suburbio, en dirección a la autopista. Los giros a la izquierda y a la derecha, expresados por medio de volantazos de Moog. La monotonía exquisita. Y luego, al detenernos poco después de los tres minutos para mirar a ambos lados, subimos a la autopista, la "*graues Band*" [cinta gris], y comenzamos a movernos con mayor velocidad pero sin prisa, mientras el rico paisaje se refleja en la flauta reverberante de Schneider (haciendo su última aparición en la obra de Kraftwerk) y en las cuerdas modificadas del guitarrista y violinista invitado Klaus Röder. Después viene un pasaje de Moog más ajetreado y oscuro en el que el tráfico se vuelve más frenético, con coches que se adelantan, señales, nerviosismo entre parachoques, bocinazos y luces intermitentes de los coches en los carriles contrarios. Por último, después de dieciséis minutos, desciende una agradable fatiga a medida que las sombras del día se alargan y el viaje entra en su tramo final ya cansado, a través de avenidas de circunvalación iluminadas por lámparas de vapor de sodio.

Como si todo esto no fuera lo suficientemente literal, el tema incluye también las primeras letras de Kraftwerk, escritas por Emil Schult e interpretadas por Hütter y Schneider en un cántico impasible. La versión inglesa no le hace justicia al ritmo de la letra original en alemán, y se pierden detalles como el juego de palabras con el "Fun, fun, fun" de los Beach Boys en "*fahr'n fahr'n fahr'n*" [andamos, andamos, andamos], o el regocijo lírico y suavemente explosivo en la palabra "*Glitzerstrahl*" [rayo de esplendor], que desmiente la noción de que el alemán no se adapta por razones fonéticas al pop. Al mismo tiempo, su simplicidad recuerda a una composición escolar. La canción describe, en términos sencillos y sin afectación, el amplio valle que se ve delante y el esplendor del sol que desciende sobre el paisaje; toma nota del color gris de la autopista, de los verdes que lo compensan y, por supuesto, del blanco de las rayas sobre la cinta asfáltica. Y ahora vamos a prender la radio ("*Jetzt schalten wir ja das Radio an*").

Eso es todo. Impasible y sin ambigüedades, para muchos oyentes la prueba indeclinable de la inocencia cautivante de futuras estrellas del pop extranjeras hablando en su segundo idioma. No parece tratarse de ninguna otra cosa más que de eso que describe. Pero debajo de esta falsa simplicidad al estilo de Fluxus se esconde toda una serie de implicaciones.

¿Quién celebra una autopista en la música pop y por qué? Los coches sí han sido merecedores de ese tipo de elogio, ya sea en tanto objetos deseables por sí mismos —fállicos, con sus guardabarros y cromados—, o porque sirven para seducir chicas, con las revoluciones del motor como medida de potencia y metáfora del ronroneo del deseo. ¿Pero la autopista, el viaje, el paisaje? ¿Cuán insípidamente europeo! ¿Dónde están el pulso masculino, la aceleración a fondo, el rugir de la pasión imprudente, la sensación vagamente transgresora de una fuga de los panales burgueses suburbanos? No hay rastros de nada de eso en “Autobahn”, como sugiere también la elección de vehículos en el arte de tapa: un Mercedes negro algo autoritario y un Volkswagen escarabajo. ¿Qué fue lo que sucedió allí? La recomendación de Hütter de que había que escuchar “Autobahn” y luego salir a dar un paseo en la autopista para “descubrir que el coche es un instrumento musical” solo le sumó un elemento conceptual que evoca a John Cage.

Está también el hecho de que el tema de la autopista está en sí mismo cargado de connotaciones. Para muchos remitía a la época del nazismo, al igual que el Volkswagen, el “automóvil del pueblo” que había sido el favorito del *Führer*, pero también era el favorito de los propios integrantes de Kraftwerk. El sistema de autopistas creció significativamente en la época de Hitler, en parte gracias al empleo de trabajo forzado en las obras. Los planes de aquel eran que las mismas sirvieran para la movilización del Ejército y sus armamentos, además de posibilitar a los alemanes viajar libremente a lo largo y ancho de un país unificado, en el que lo que hasta hace no mucho había sido un conjunto fragmentado de principados estaba ahora conectado gracias al despliegue de esas cintas grises. ¿No estaban demasiado cargadas con esas asociaciones las autopistas alemanas? ¿No representaban los restos todavía presentes de los sueños concretos del Tercer Reich? Y cantar tan acríticamente las loas de la *Autobahn*, tallada en el paisaje verde como una imposición brutal y violenta del autoritarismo modernista, ¿no era incurrir en una inocencia obstinada y grosera?

Sin embargo, el sistema de autopistas había sido en verdad un sueño de la República de Weimar, y un primer tramo de las nuevas autopistas, que unía Colonia con Bonn y fue inaugurado en 1932 por el futuro canciller y por entonces alcalde de Colonia, Konrad Adenauer, resultó no ser lo suficientemente fuerte estructuralmente como para soportar el

paso de tanques y otras máquinas pesadas, que tuvieron que seguir siendo transportados en trenes. Algo olía raro, sin embargo, en este poema sonoro sintetizado, en apariencia tan inodoro. En el blues y el rock and roll, la ruta era algo pesado y picaresco, polvoriento y precario, donde el hombre ataba sus esperanzas y miedos a sus alforjas o los cargaba en la parte de atrás de su castigado vehículo. En el tema pesado de Canned Heat "On the Road Again", es la única opción que le queda a un niño abandonado, sin raíces y obligado a avanzar por el camino de las autopistas norteamericanas.

Stevie Wonder, por su parte, que probablemente era lo más cercano a Kraftwerk en la instrumentación, había también emprendido un pesado viaje en su tema "Living for the City", en el que un muchacho de "hard-time Mississippi" [Mississippi de los tiempos duros] recorre todo el trayecto hacia el norte hasta llegar a Nueva York, y apenas bajado del tren es detenido en medio de una redada de drogas y es enviado a la cárcel por diez años. Después vino también "Thunder Road", de Bruce Springsteen, que expresa un optimismo desesperado y enardecido. En la radio suena Roy Orbison "cantando para los solitarios" y la última chance que tienen los protagonistas para encontrar su destino es subirse a un coche con el "capó sucio", armados con una guitarra: "We got one last chance to make it real/ To trade in these wings on some wheels" [Tenemos una última oportunidad para hacerlo realidad/ Para convertir estas alas en ruedas].

Guitarras, chicas, autenticidad: es un tipo de viaje completamente diferente de aquel en el que están embarcados los jóvenes de Kraftwerk en los trayectos amenos de la "Autobahn", y que viene a ser apenas una de muchas imágenes posibles de la autopista. Springsteen, como de costumbre, está preocupado por "mantenerlo real", pero sus visiones líricas febriles son meras sensiblerías de la mitología del rock and roll. Kraftwerk puede tener una imagen y un sonido "inauténticos", pero al menos "Autobahn" tiene un parecido mayor con la vida tal como la vivimos.

Todo esto podría haber llevado a que Kraftwerk pareciera algo graciosamente insípido y efímero en 1974-1975, oportunistas teutónicos unidimensionales que volarían con la próxima ráfaga de cruda pasión rocanrolera. Pero por debajo de las solapas elegantes de su apariencia bien entallada latía un profundo sentido del propósito artístico que

tendría consecuencias de largo plazo que ni ellos mismos tal vez hayan podido anticipar.

La celebración de la autopista no era para Kraftwerk un mero festejo burgués, sino un retorno a los principios de entreguerras de la Bauhaus, en los que el arte y la tecnología se unían en pos de un propósito común. Entroncaba también con el proyecto más amplio del arte del siglo XX de conectar el arte con la vida, y con la experiencia de la gran masa de personas que había dejado atrás una forma de vida campesina en la que sus ancestros vivieron durante siglos. "Nuestras raíces estaban en la cultura que Hitler interrumpió", afirma Hütter, "la escuela de la Bauhaus, el expresionismo alemán".

El aspecto "expresionista" de Kraftwerk se volvería más tenue y más implícito a partir de ese momento, pero la observación siguió siendo válida. Había muy buenas razones para cantar y tocar acerca de la autopista: para contrarrestar la corriente más agraria y tecnófoba que era un lugar común en el rock post-hippie, y ciertamente estaba presente en el krautrock temprano, con su tendencia al retiro rural y comunal; para afirmar el valor estético de la funcionalidad en la era de las máquinas, en lugar de refugiarse en posturas alienadas de todo el metal, el hormigón y la automatización que después de todo eran la base de la existencia moderna para los privilegiados; y finalmente, para reclamar para Alemania una arteria central de la mitología del rock and roll, la carretera.

La Ruta 66 fue siempre el trayecto predominante de la gran autopista del rock and roll, sobre todo su tramo final que se conecta con el Santa Monica Boulevard y está plagado de referencias icónicas, como moteles y lápidas, vinculados con un universo de figuras que va desde Linda Ronstadt y The Doors hasta The Eagles y The Ramones. Ha sido celebrada en canciones: "(Get Your Kicks on) Route 66", compuesta por Bobby Troup en 1946 e interpretada más tarde por Nat King Cole y Chuck Berry, entre otros, "The Long Red Line" de Mary Cutrufello, "Used to Be" de The Red Dirt Rangers y "2200 Miles" de The Mad Cat Trio rinden todas homenaje a la ruta. Su linaje es tan antiguo como el blues mismo. Cubriendo la enorme distancia entre Chicago y Los Ángeles, se ha vuelto un símbolo del sueño americano y la búsqueda del destino, particularmente resonante para todos aquellos que tradicionalmente añoraron escapar de

las depresiones secas y polvorientas del Midwest en busca de la fertilidad bañada por el sol de la Costa Oeste. Hoy en día, la mayor prosperidad y homogeneidad hacen que el viaje ya no se sienta como un escape hacia un lugar diferente, sino como un trayecto verdaderamente largo hacia las profundidades de los Estados Unidos. Sucede lo mismo con las autopistas alemanas. Son un extenso viaje que no lleva a ningún otro lado más que a lo profundo de Alemania. (Increíblemente, existen antiguos tramos de autopistas que quedaron sin terminar después de la guerra, verdaderas "autopistas fantasmas" que pueden verse en imágenes satelitales o desde el aire pero no desplazándose por tierra.) Tal vez no pueda vanagloriarse de una aglomeración de puntos de referencia comparable a los de la Ruta 66, pero gracias a Kraftwerk ha adquirido una visibilidad envidiable y con pocos paralelos en el canon de la música popular.

Sin duda se trataba, como admitieron los propios integrantes de Kraftwerk, de una visión idealizada y hasta pastoral de la autopista alemana, que en la realidad es una arteria cada vez más congestionada y polémica del sistema de transporte alemán y para la que algún tema comprimido e hiperacelerado de techno europeo sería un soundtrack más realista. Extrañamente, da la sensación de que incluso en esta etapa, Kraftwerk estaba menos abrazando la modernidad tecnológica que tomando bocanadas del aire limpio e inspirador de ese interior rural que había sido la cuna de tanta nueva música alemana. En el segundo lado del disco, las dos versiones de "Kometenmelodie" —una, ejecutada en una tenue incandescencia eléctrica; la otra, en un neón brillante—, las atmósferas nocturnas de "Mitternacht" y la simulación casi como de grabación de campo del canto matutino de los pájaros y las flautas de pan primaverales que iluminan "Morgenspaziergang" ("Paseo matutino") son piezas musicales menores, pero dan cuenta significativamente de una vertiente bucólica residual, que tal vez fuera el resultado de que el disco haya sido grabado en el nuevo estudio de Conny Plank en una zona rural en las afueras de Colonia. Esta sería, de todas formas, la última vez que Kraftwerk se inspirara en lo rural. De aquí en adelante, las cosas ya no serían verdes, ni hippies, ni krautrock, ni *kosmische*, sino *Technik* [Técnica]. No más flautas.

La reacción inicial a *Autobahn* en Alemania fue bastante tenue, a pesar de que la banda invitó a miembros selectos de la prensa a dar un paseo en

una caravana de coches alquilados con el álbum sonando a todo volumen. Ello ilustraba nuevamente el hecho natural de que eso que para los extranjeros era una fascinante otredad teutónica, para los alemanes era algo bastante prosaico. No parecía haber nada especialmente seductor para ellos en que un grupo pop alemán se pusiera a cantar sobre la experiencia de conducir en la autopista, así como tampoco lo había para los periodistas de rock del Reino Unido cuando escuchaban al cantante de folk devenido comediante Jasper Carrot cantar sobre sus viajes en motocicleta.

Pero la verdadera irrupción de Kraftwerk, tan trascendental para el destino de la música, tuvo lugar cuando una versión editada de "Autobahn" empezó a sonar en las radios de Chicago y al poco tiempo también de todos los Estados Unidos. Reducido a cuatro minutos, el tema no sufrió una mutilación sino que se convirtió en el prototipo de una nueva forma de electropop que resultaba sumamente contagiosa para las radios. Después de años de ensayos y depuraciones, el Kraftwerk de 1975 se convirtió en una sensación de la noche a la mañana.

176 Su compañía discográfica capitalizó ese éxito de forma inmediata y rápidamente organizó una gira por los Estados Unidos, para la cual Kraftwerk, con la incorporación de Karl Bartos, se convirtió velozmente en una versión en borrador del cuarteto electropop teutónico audiovisual de pelo corto que se pasarían el resto de su carrera refinando. Entre los primeros frutos de este choque de culturas entre los Estados Unidos y Europa —un país y un continente que durante mucho tiempo se habían mirado a la distancia con una mezcla de fascinación, desconfianza y malentendidos—, estuvo la famosa entrevista con Lester Bangs, uno de los más brillantes guardianes de la "conciencia crítica del rock", aunque para los estándares actuales tal vez resulte un poco volátil. El artículo comienza con una meditación sobre el rol oculto de las máquinas que se retrotrae hasta Chuck Berry y donde Bangs expresa su preocupación por el advenimiento de "una aceptación completamente pasiva de la Inevitabilidad Cibernética". Bangs atribuye a Alemania el mérito de haber inventado la metanfetamina y celebra sus contribuciones a la cultura norteamericana, de la Generación Beat a Lenny Bruce y de Blue Cheer a Velvet Underground. En resumidas cuentas, festeja la llegada de Kraftwerk a las costas norteamericanas con una mezcla de entusiasmo y miedo apocalíptico.

Describe a Florian Schneider como "alguien que podría construir una computadora o apretar un botón y hacer volar la mitad del mundo con el mismo grado de emoción". Su imaginación febril está plagada de esos lugares comunes sobre lo teutónico derivados de la guerra: describe el proceso gradual de adquisición de equipamiento para el estudio Kling Klang como "una contribución eventual al rearme de su patria".

Bangs le plantea a Hütter la inquietante cuestión de que las máquinas puedan desarrollar una conciencia propia y convertirse ellas mismas en músicos, y Hütter le responde siguiéndole la corriente alegremente. "Sí. Es lo que hacemos. Es como con un robot. Cuando llega a un cierto punto, el robot mismo empieza a tocar. Ya no somos tú y yo, sino que es Eso. Pero no todas las máquinas tienen esta conciencia. Algunas máquinas hacen solo un trabajo parcial, pero las máquinas complejas..."

Hütter le sigue la corriente audazmente, actuando como el estereotipo del alemán cerebral cuyo dominio superior de la tecnología no está equilibrado por ninguna consideración por las emociones humanas corrientes. "Queremos que todo el mundo sepa de dónde venimos. No podemos negar que somos alemanes, porque la mentalidad alemana, que es más avanzada, va a ser siempre parte de nuestro comportamiento. Creamos a partir de la lengua alemana, nuestra lengua materna, que es muy mecánica, y por eso nos sirve de base para nuestra música. Nuestras máquinas también son un producto de la industria alemana." Hacia el final del artículo, los dos están provocándose mutuamente en un juego disimulado de estereotipos cruzados. Bangs se pregunta en voz alta si "les gustaría ver la tecnología avanzar hasta el punto en el que pudieran implantarse electrodos en el cerebro para que cualquier pensamiento pudiera salir por un parlante", lo cual lleva a un momento de un mal gusto exacerbado y lamentable:

—Sí —respondió Ralf con entusiasmo—. Eso sería fantástico.

—La solución final al problema de la música —sugirió.

—No, la solución no. El próximo paso.

Kraftwerk disfrutó de su viaje por los Estados Unidos y de su trato con la prensa, haciéndoles creer cualquier disparate, como cuando le dijeron a un reportero que una de las razones por las que su música era tan mecánica y rítmica era porque "en Alemania las bandas no tocan en vivo".

En el Reino Unido, en ese año tan afablemente anodino entre el crepúsculo de los ídolos y la llegada del punk, *Autobahn* fue también un éxito. Su ingreso a los charts llegó de la mano de una aparición en el programa de televisión sobre ciencia y tecnología *Tomorrow's World*, que los ansiosos fanáticos británicos del pop se veían obligados a mirar los martes por la noche antes de esa dosis semanal de media hora de guitarras y glam que era *Top of the Pops*. En el segmento, un típico locutor de la BBC explica cómo Kraftwerk crea su "música de máquinas" en su "laboratorio" en Düsseldorf, donde producen y reproducen sonidos sintéticos a partir de los ruidos que experimentan al conducir, que luego recrean en el escenario "con un mínimo de alboroto". Se ven imágenes de los cuatro integrantes de la banda tocando una versión de "Autobahn" en un auditorio. En algunos aspectos, la atmósfera visual es tan desaliñada y setentosa como en su presentación anterior en *Aspekte*. Aquí también el decorado consiste de una cortina marrón, como si hubiera sido un requisito de la década. Bartos y Flür están vestidos de traje, pero parecen dos profesores jóvenes nerviosos de una escuela de educación especial y los parches de percusión electrónica de los que hacen surgir los ritmos tienen todavía un aspecto despolijo, como de música skiffle.

Pero en otros aspectos, las cosas han avanzado considerablemente. Cada integrante está identificado en el escenario con un cartel con su nombre de pila en luces de neón. Florian, en particular, parece haber adquirido el sentido de esa teatralidad kitsch benigna pero ominosa que sería un distintivo de Kraftwerk. Sobre el final del tema mira a la cámara con una sonrisa pícaro casi confianzuda, como una serpiente acuática benévola alzándose repentinamente. La voz en off nos informa que, luego de haber eliminado todos los instrumentos tradicionales, Kraftwerk planea dar un paso ulterior y eliminar sus teclados, "construyendo chaquetas con solapas electrónicas en las que pueden producirse sonidos al tacto".

"Muy... matemático", fue la conclusión del conductor por antonomasia de la BBC de los setenta, William Woollard, al final del segmento, con la seguridad de alguien convencido de que no volvería a escuchar hablar de "Kraftwerk" por el resto de su vida. A diferencia del artículo de Bangs y sus permanentes alusiones al "fin del mundo tal como lo conocemos", la presentación que hacía *Tomorrow's World* de Kraftwerk iba en línea

con su visión general del futuro como algo que se implantaría en forma ordenada, producto de desarrollos en el transporte, la cibernética y otras áreas que harían más conveniente la vida de pasajeros ocupados y amas de casa apresuradas. La mayor parte de las predicciones que se hacían en el programa sobre el futuro del mundo resultarían bastante erradas en retrospectiva. Las mochilas cohete y los robots ama de casa que anunciaban en los sesenta y setenta no se hicieron realidad, y en general leyeron bastante mal la trayectoria del desarrollo tecnológico. Después de un tiempo, la idea de que se trataba solo de especulaciones que se hacían por mera diversión se volvió parte del tono del programa, que a la hora de la tarde en que se emitía no quería ser excesivamente científico ni dar razones de alarma a los espectadores con una disposición de ánimo nerviosa (o simplemente británica).

En cierto sentido, Kraftwerk también se ubicaba en esa línea. Sus chaquetas eléctricas, al igual que las mochilas cohete y los robots domésticos, tampoco se hicieron realidad. Aunque en gran medida serían realmente precursores del futuro actualmente existente, las promesas y predicciones —que en muchos casos probablemente hacían con ironía o a modo de diversión— estuvieron a menudo, como en ese caso, lejos de hacerse realidad. En esta etapa, no habría sido arriesgado sumar a Kraftwerk a una pila de atracciones electrónicas de un solo éxito que incluía a Hot Butter (conocidos por su tema “Popcorn”, de 1972), “Magic Fly” de Space, y a Landscape, que también hizo una aparición en *Tomorrow's World* para mostrar el diseño electrónicamente modificado de su hit de 1981 “Einstein a Go-Go”.

La sensación de que Kraftwerk ya había disparado sus últimos cartuchos se vio reforzada con la edición apresurada del segundo single, “Kometenmelodie”, que no logró alcanzar los charts. De todas formas, Kraftwerk era ahora el producto de exportación más destacado y conocido de la nueva música alemana, y estaba empezando a dar sus mejores frutos en el preciso momento en que la escena del krautrock en general estaba comenzando a desinflarse.

Sin embargo, su álbum siguiente volvió a bajarles el perfil pop, al menos en los Estados Unidos y el Reino Unido, a pesar de que sería uno de sus lanzamientos más provocativos y visionarios. *Radio-Activity* surgió, según Wolfgang Flür, de la fascinación que experimentó Ralf Hütter al hacer presentaciones promocionales en el marco de su gira ante la cantidad de estaciones de radio de los Estados Unidos, muchas de ellas en manos privadas. La idea de que uno pudiera tener su propia transmisora de radio le encantó. En cierto sentido, era lo máximo que cualquiera con imaginación podía acercarse entonces a la idea de Internet.

El título, sin embargo, también sugería la confluencia con la idea de la energía atómica, y era difícil no sospechar que como parte de su distanciamiento de las tendencias hippies y ecológicas en dirección a una estética más limpia y modernista, Kraftwerk adoptaba una posición anodina de respaldo de la energía atómica, con un deleite celebratorio estética y espiritualmente similar al expresado por Salvador Dalí en su etapa de "misticismo atómico" sobre sus propiedades diseminadoras. Las fotos de prensa de esa época —que mostraban a los integrantes de la banda haciendo una visita a una central nuclear, adecuadamente vestidos con batas blancas y calzado de protección, observando las instalaciones con admiración—, ciertamente no ayudaron a despejar la sospecha. Parecían estar poniéndose deliberadamente del lado de los *Spießler*, éticamente indiferentes incluso ante los aspectos más alarmantes del progreso tecnológico, y opuestos a la tendencia más común entre pelilargos: "*Atomkraft? Nein Danke!*" [¿Energía atómica? ¡No, gracias!].

Incluso si el álbum no hubiera tenido esas alusiones a la energía atómica, el tema y el arte elegidos por Kraftwerk eran también potencialmente perturbadores. Al igual que en *Autobahn*, su noción de la modernidad era más el producto de una idealización y de un sueño nostálgico que algo realmente actual y realista. De ahí que en vez de una radio de transistor con sintonizador de FM, se hayan inclinado por un modelo más antiguo, como los que conocieron en sus infancias y en los que habían podido escuchar las transmisiones de música de vanguardia en la vecina ciudad de Colonia. Pero, de nuevo, la radio que muestra la tapa de *Radio-Activity* está contaminada con asociaciones negativas. Después de todo, se trata del instrumento de propaganda preferido por los nazis. En el Museo de

la Casa EL-DE en Colonia, dedicado a la historia del nacionalsocialismo en la ciudad, hay exhibido un afiche de propaganda con el eslogan "*Ganz Deutschland Hört den Führer*" ("Alemania entera escucha al *Führer*"). En el centro de un grupo de personas atentas hay un aparato de radio con un frente de parlante redondo que de hecho es muy similar al que usó Emil Schult para su diseño del arte de tapa de *Radio-Activity*: el Deutscher Kleinempfänger, desarrollado a fines de los años treinta.

La intención de Kraftwerk era más bien purificar a la radio de esas asociaciones, pero su sutileza imperturbable muchas veces impedía que sus intenciones fueran lo suficientemente claras. Resulta difícil no sospechar que les gustaba que fuera así, y de hecho continuaron coqueteando con la iconografía teutónica. Y sin embargo, la banda se mostraría horrorizada de que la sátira casi imperceptible y la ambigüedad de las letras del tema que le daba nombre al álbum ("*Radio-activity/ Is in the air for you and me/ Radio-activity/ Discovered by Madame Curie*" [Radioactividad/ Está en el aire para ti y para mí/ Radioactividad/ Descubierta por Madame Curie]) hubiera sido malinterpretada por tantos. Para su álbum de remixes de 1991 se sintieron obligados a insertar una aclaración torpemente explícita en la versión actualizada del tema, que ahora instaba "(Stop) radioactivity" e incluía un vocoder que enumeraba, como en una letanía, los lugares de desastres atómicos: Chernobyl, Harrisburg (donde sucedió el accidente de Three Mile Island), y por supuesto, Hiroshima. Puede apreciarse el gesto político, pero es difícil no ver ese intento de corrección como una pequeña sombra estética en el canon de Kraftwerk, generalmente tan prístino.

De cualquier modo, Kraftwerk difícilmente se hallaba en una posición que le permitiera tener alguna influencia en la dirección de la política energética de los países occidentales. En lo que respecta a la música, sin embargo, la historia era completamente diferente. Solo de manera retrospectiva es posible evaluar la dimensión colosal de *Radio-Activity* como un hito de la música electrónica, un hito que se ubica con precisión en el punto medio entre Stockhausen y Depeche Mode.

Mientras se van atenuando los sonidos de alerta de "Geiger Count" que hacen las veces de preámbulo, empieza ya a sonar el tema que da título al álbum con una marea de nubes corales, cortesía de la última adquisición de Kraftwerk, el Vako Orchestron, una especie de generador

de climas góticos al que Hütter y Schneider le sacarían mucho provecho antes de que se volviera obsoleto. Pero es el pulso seco del secuenciador —que luego sería parte del cableado del electropop de *Orchestral Manoeuvres in the Dark*, *The Human League* y otros— el que realmente anuncia el comienzo de una tranquila tormenta eléctrica. A medida que el tema va desplegándose con solemnidad, cascadas de interferencia de radio caen en todas direcciones como un regalo del cielo. ¿O acaso se trata del comienzo de una forma benigna de reacción nuclear en cadena? En cualquier caso, resulta indudable que estamos entrando en un mundo nuevo en el que la primacía de los instrumentos acústicos ya no está vigente.

“Radioland”, con sus señales revoloteando en la mezcla como luciérnagas, contribuye a establecer aún más el clima austero y melancólico del álbum. Parece querer transmitir solo con sus texturas que este nuevo mundo, aunque feliz y no amenazante, es sin embargo un mundo en el que el “ser humano”, como las voces tensadas en el vocoder, se encuentra atrapado e incluso alienado. “Airwaves” es más luminoso y el suave shuffle de la base rítmica anuncia una vez más el tipo de synth pop ligero que cinco años más tarde estaría en todas partes. Pero “News” es de nuevo más sombrío, con su sampleo de un boletín informativo que anuncia la construcción de nuevas centrales nucleares. Como momento pop, recuerda un poco a “Silent Night” de Simon and Garfunkel, en la que su interpretación del villancico se superpone a un presentador de noticiero que anuncia las últimas calamidades de la guerra de Vietnam.

“Antenna”, con la voz de Hütter rebotando sin mucha claridad en una cámara de eco, también contribuye al clima ligeramente distópico del álbum, a esa sensación que transmite de una existencia en las sombras de transistores, postes de alta tensión y torres de refrigeración. Le sigue “Radio Stars”, que trata ostensiblemente sobre ese tipo de personas que el video eventualmente mataría —según el tema de *The Buggles*, “Video Killed the Radio Star”—, y que durante mucho tiempo tendí a interpretar como un poema sonoro sobre los profundos daños que sufren aquellos que viven sus vidas en los medios electrónicos, atrapados en los hologramas de su existencia como celebridades. Las letras son de hecho un canto a las estrellas y galaxias remotas, que sugiere una conexión que Stockhausen hubiera apreciado entre las interferencias de radio (en definitiva, los ecos del Big

Bang) y el cosmos. Kraftwerk no tenía ningún interés en ser asociado a los elementos *kosmische* del krautrock, pero en ciertos momentos no podían hacer nada para evitarlo. En "Transistor" Hütter desempolva su órgano Farfisa y ofrece nuevas pruebas de que en esta etapa Kraftwerk todavía no había mudado de piel completamente. "Ohm, Sweet Ohm", a pesar del juego de palabras, despide el álbum enviándonos en una procesión hacia el poniente del futuro con una tonalidad extrañamente pesimista (empieza a un ritmo realmente fúnebre antes de que lo levante un beat en contratiempo).

Excepto en Francia, donde el tema que le da título fue empleado para un programa de televisión, *Radio-Activity* no fue un gran éxito. Aunque tiende el cableado para la primera synth wave del postpunk, carece de la precisión y claridad que habían logrado en el tema "Autobahn". Muestra que Kraftwerk aún tenía que sublimar sus energías e instintos vanguardistas para poder reinventarse como paradigmas del techno pop. Es el Kraftwerk más monocromático, indeciso, griseado y atmosférico (tanto Rainer Werner Fassbinder como el cineasta británico Chris Petit usaron material de *Radio-Activity* como soundtrack en sus películas), pero puede que sus méritos tengan que ver con este carácter inacabado, como si incluso se hubieran apresurado al hacerlo. Captura el *Zeitgeist*, la sensación de que tanto el pop como la sociedad misma titubeaban en el umbral de una nueva era en la que la tecnología no sería romántica ni novedosa, sino una permanencia insidiosa.

Gracias al reconocimiento que habían logrado en el exterior y en las patrias del rock and roll, como los Estados Unidos y el Reino Unido, Kraftwerk estaba ganándose el respeto en Alemania. Pero también había una visión más descortés de ellos a mediados de los setenta. El escritor Stefan Morawietz cuenta: "Eran considerados unos idiotas, máquinas manufacturadas, proto-disco. Hoy son los abuelos de la pista de baile, pero en los setenta no había peor música que el disco para los alemanes".

Ya en 1976 la música disco estaba comenzando a colocar una cuadrícula reguladora sobre la escena de la música dance. El dominio del secuenciador y la primacía del ritmo 4/4 habían clavado una estaca en el corazón insolente del funk de la vieja escuela, con sus beats irregulares. Artistas como George Clinton protestaban con vehemencia. La música disco

era como "hacer el amor con un solo movimiento", afirmó. Hasta Stevie Wonder, que había contribuido tanto a la inclusión de los sintetizadores en el pop, se vería marginado. *Songs in the Key of Life* sería en definitiva su último gran éxito. Otros se adaptaron a los nuevos tiempos. Desde los lofts en Nueva York hasta Studio 54 y *Saturday Night Fever*, para bien o para mal, el disco era la nueva sensación. Se plantearon discusiones que oponían lo artificial al soul [alma], las máquinas a los instrumentos reales, y se lo acusó de elitismo y falsedad plástica. En su propio camino hacia la pista de baile, Kraftwerk se encontró en el centro de esas escaramuzas.

En el vacío que fue 1975 —ese año insustancial y puramente transicional—, parecían estar suspendidos como un inminente frente de tormenta en el horizonte, cargados de electricidad y amorfos pero tal vez destinados a no producir más que un encrespamiento de las aguas. Pero para 1976 ya eran simplemente una entre varias proposiciones nuevas que cambiarían para siempre la naturaleza de la música moderna. La música disco era una de ellas, sin lugar a dudas. Pero también el punk, que al principio pareció ser solo un brote de acné de desafección alborotadora pero tendría implicaciones mucho más profundas. Y había a su vez otra corriente más, representada por Brian Eno. Sus incursiones en la música ambient —una adaptación al presente de ideas tomadas de Eric Satie y en cierta medida también de John Cage— buscaron, con la misma impaciencia aunque con menos ruido que el punk, desplazar a la estrella de rock tradicional del centro del escenario y poner el énfasis en las formas, la textura y el color.

Luego de su alejamiento de Roxy Music, Eno había explorado una carrera solista pero también había incursionado en la producción y trabajó con David Bowie durante su etapa en Berlín. A mediados de los setenta, Bowie estaba en su momento más brillante, agitado y también más fursado. Se lo acusaba de ser alguien que cambiaba caprichosamente, un seguidor de tendencias y un parásito de la originalidad ajena. Pero eso era no comprender en absoluto su genialidad, que consistía en saber capturar la estela invisible de lo que estaba en el aire, los movimientos dialécticos de los tiempos del pop, y convertirlos, como el artesano que era, en una tangible estructura narrativa pop, un psicodrama público que reflejaba la volatilidad auspiciada por el consumo de drogas y el ímpetu incontrolable de su vida privada y pública como superestrella pop de los setenta.

Para 1975, había cerrado su etapa de soul plástico y había decidido mudarse a Europa. En cierta medida, fue una cuestión de necesidad, para poder sacarse de encima la plétora de dealers y groupies que había ido acumulando en los Estados Unidos. Su fascinación con Europa y específicamente con Alemania tenía algo de morboso y de pose fácil. No fue solo el hecho de que llevara en Berlín un estilo de vida afectado mostrándose como un existencialista exiliado en una película imaginaria, viviendo modestamente, tomando café y comiendo comida turca mientras exploraba el lado oculto y decadente de la ciudad. En Varsovia lo habían detenido en la aduana con una valija llena de objetos y recuerdos vinculados a Hitler, una figura que le resultaba fascinante (en 1974 lo había descripto como “la primera estrella de rock”), y a la que veía como empapada de otras fuerzas distintas a la mera bajeza racista. Por la misma época sugirió que el Reino Unido en decadencia necesitaba una dictadura fascista que le infundiera una nueva vitalidad. Por todo esto fue que el naciente Frente Nacional lo ensalzó con entusiasmo en la revista de su organización juvenil *Bulldog* como “el gran padre del futurismo”.

185

A diferencia de Eric Clapton, que por la misma época hacía desagradables declaraciones antiinmigrantes desde el escenario en apoyo al político conservador Enoch Powell, Bowie se arrepentiría más tarde y pediría disculpas en repetidas ocasiones por sus flirteos de entonces con la extrema derecha. Había sido un estúpido, sí, pero también alguien aislado por su estatus de estrella y que se había visto empujado a tratar de ser controvertido en una época más recalcitrante que la nuestra, por no decir nada del estado de confusión en el que lo ponían las drogas.

No hay dudas entonces de que la fascinación de Bowie por Kraftwerk, así como por grupos como Cluster y Neu!, era algo sensacionalista; los veía como criaturas teutónicas, algo que le hubiera gustado “ser”, o en lo que le hubiera gustado poder convertirse temporariamente por ósmosis. La admiración que Bowie generaba en los setenta entre los fans masculinos más comprometidos es difícil de sobreestimar. Su carisma no se basaba en una solidaridad masculina cómplice o en una simpatía fácil. Tenía ese aire como de un extraterrestre caído en la Tierra. En mi escuela había un alumno de otro curso que se vestía como “Ziggy Hero”, un imitador

con pretensiones, casi un delegado de Bowie. Pero a nadie la parecía triste aquello. Los chicos más jóvenes lo seguían como si fueran un rebaño cada vez que aparecía por el corredor con su última mutación inspirada en Bowie, o le brindaban su apoyo cuando algún profesor intentaba reprenderlo por su atuendo estrafalario.

Para Kraftwerk, el patronazgo de Bowie fue muy halagador en el plano personal, pero también les otorgó una legitimidad que podían usar contra aquellos que los veían como una banda irrisoria. Porque había sin duda un elemento cómico en Kraftwerk, que no era involuntario. El músico y arreglador Paul Buckmaster, que trabajó con Bowie en esta época, resumió bastante bien la típica reacción a Kraftwerk, que él y Bowie compartían: "A los dos nos gustaban mucho sus discos. Los tomábamos en serio, pero también nos reíamos un poco".

Otro que festejaba a Kraftwerk, además de Bowie, era el propio Iggy Pop, cuya adoración por la banda era correspondida por Hütter y compañía. Iggy y los integrantes de Kraftwerk se reunían en bares y cafés, y en ocasiones iban juntos a comprar espárragos. The Stooges era uno de los pocos grupos que los integrantes de Kraftwerk alguna vez admitieron que les gustaba. Había también una conexión natural entre Detroit y Düsseldorf, que tenían ambas una historia como sede de la industria pesada. Bowie había claramente escuchado la nueva música alemana antes de grabar *Station to Station*, editado en 1976. Lo delatan los sonidos metálicos y regulares del tema que abre y le da título al álbum, mientras que el paneo estereofónico que simula una locomotora puede haber puesto una idea en las cabezas de los propios integrantes de Kraftwerk. Pero su tributo más explícito sería el tema "V-2 Schneider", del álbum *Heroes*, que es una referencia a Florian, a pesar de que el pulso y las densas capas de saxos procesados y sonidos de teclados suenan más a un Eno exuberante que a Kraftwerk. Resulta un poco desafortunado, sin embargo, que haya asociado el nombre de uno de los miembros de Kraftwerk a una de las armas más letales de los nazis. Evidentemente, incluso para un visionario como Bowie, las asociaciones fáciles con la Segunda Guerra Mundial eran un hábito que se resistía a desaparecer.

Llegó a hablarse de la posibilidad de que Kraftwerk tocara como banda soporte de Bowie, e incluso de que hicieran algo en colaboración, pero

nada de esto se concretó. Los integrantes de Kraftwerk eran lo suficientemente inteligentes como para mantener cierta distancia y resguardar su autonomía, en vez de dejarse llevar hacia el rol de protegidos de Bowie (o peor, de juguetes temporarios, ya que los imperativos de la carrera de este y su constante mutación implicaban que su etapa en Berlín llegaría dentro de no mucho a su fin). Su asociación, hasta donde duró, fue sin embargo un gran éxito. Para la figura de Bowie fue una transfusión que renovó sus energías, y en el caso de Kraftwerk, le agregó un lustre a la imagen que tenían de ellos montones de fans y críticos que no terminaban de decidirse. Bowie los aprobaba.

Kraftwerk haría referencia abiertamente a sus encuentros con Iggy Pop y David Bowie de una forma que no dejaba lugar para interpretaciones erróneas: "Meet Iggy Pop and David Bowie" [Conoce a Iggy Pop y David Bowie] dice la letra de la versión en inglés del tema que da título a su álbum *Trans-Europe Express*, para muchos su mayor logro.³ Aunque el álbum tiene en general cierta objetividad y letras de una naturaleza impersonal, que miran más hacia afuera que hacia adentro, Kraftwerk también reflexiona en él sobre sus nuevas vidas como íconos públicos y procesa esa experiencia de una manera que no volvería a darse en su obra posterior. No obstante toda su perfección, el álbum yuxtapone dos temas, más que integrarlos: Europa, tal como se la experimenta sobre las vías del tren, y el espectáculo y la naturaleza del pop y la celebridad, con toda su ilusión y su artificio, que fascina y angustia a Kraftwerk por igual (ciertamente a Ralf Hütter). Este segundo tema es abordado en dos canciones que merecen ambas un lugar en la eternidad del pop.

"The Hall of Mirrors" ("Spiegelsaal") se apoya en los sonidos metálicos regulares de la percusión electrónica y en unos lustrosos espirales de sintetizadores que giran incontrolablemente, un poco como el efecto que se produce cuando el reflejo de la imagen de uno en un espejo es a su vez

3. *Trans-Europe Express* fue el primer álbum de Kraftwerk mezclado y editado en dos versiones diferentes, una en inglés y otra en alemán. Tanto aquí como en el análisis de *Die Mensch Maschine/The Man Machine y Computerwelt/Computer World*, Stubbs toma como referencia las versiones en inglés, razón por la cual optamos por emplear los títulos en dicho idioma de álbumes y temas, consignando entre paréntesis en la primera mención el título en alemán. [N. del T.]

reflejada y se abre un arco hasta el infinito. Es también el más conmovedor de los dos temas por el estilo casi recitado de las voces de Hütter, que se alzan en el estribillo: "Even the greatest stars/ discover themselves in the looking glass" [Hasta las grandes estrellas/ se descubren a sí mismas en el espejo]. Evoca en uno la imagen de esa hija dilecta de la República de Weimar, Marlene Dietrich, sentada en una banqueta envuelta en pensamientos fatalistas. El acompañamiento como de clavicordio, que recuerda la música de John Barry, le agrega notas de una decadencia cinematográfica estremecedora.

"The Hall of Mirrors" es una obra maestra de sobriedad, una escultura perfecta de metal y vidrio. Condensa todas las preocupaciones de Kraftwerk sobre la autorrepresentación en el arte, el peligro de ser invadido en la propia esfera personal, de ser capturado y arruinado por el éxito y la mirada del público, y la necesidad en consecuencia de objetivar y controlar el proceso. "The Hall of Mirrors" confiesa que se trata de una tarea incómoda, a la que Kraftwerk haría frente desarrollando estrategias, a la hora de dar entrevistas o de subir al escenario, separando con absoluta claridad sus identidades privadas de sus *Doppelgänger* robots, una división que se ha vuelto aún más pronunciada en los últimos años.

"Showroom Dummies" ("Schaufensterpuppen"), basado en una crítica de un concierto que los describía en esos términos, retoma el mismo tema con un ritmo más animado, y es un gran ejemplo de cómo hacer limonada con los limones agrios que les arrojara la crítica. (Hasta el día de hoy hay críticos que acusan a Kraftwerk de apáticos y mecánicos, como si esperaran que se mostraran heridos por ello.) El tema culmina en una fantasía en la que los *dummies* [maniqués] rompen las vitrinas que los mantienen encerrados y se dirigen a un club para bailar toda la noche; especímenes de la inautenticidad tomando el control de la pista. Es como si la banda le dijera a sus detractores: "¡Sí! ¡Plástico! ¡Qué espanto! ¡A qué le temen, tontos?". Juega sutilmente con los miedos exagerados a la automatización, como las fantasías al estilo *Doctor Who* sobre el hombre cibernético del futuro en ciernes que viene por nosotros. Es una celebración aguda del artificio y de su potencial para un pop auténtico e inteligente. Porque al igual que el resto de *Trans-Europe Express* —y a diferencia del 99,9 por ciento del pop o incluso del rock de su época, que

en su mayor parte tuvo el destino de todas las cosas de carne y hueso—, “Showroom Dummies” se mantiene como algo de una perfección impecable e indestructible.

El resto del álbum está dedicado a Europa, de la mano del motivo mecánico central que, luego del automóvil y de la radio, es ahora el tren. El primer tema, “Europe Endless” (“Europa Endlos”) se mueve con una imperturbabilidad de relojería, bañado por el sol y despojado de cualquier carga emocional o de esa ansiedad contemplativa que a menudo se asocia al ruido de la locomotora, desde cuadros futuristas como *Los que se quedan* y *Los que se van* de Umberto Boccioni hasta el sample al final de “Caroline No” de los Beach Boys. “Europe Endless” tiene todas las comodidades de un vagón de primera clase. Los sintetizadores repican como en un himno a un paisaje que se despliega en una forma completamente absorbente. Las letras de Hütter son el único elemento que sugiere una cierta ironía o dualidad: “Elegance and decadence...” [Elegancia y decadencia], “Real life and postcard views” [Vida real y vistas de postales]. A los usuarios de los pases de trenes europeos de la generación del postpunk, en sus tours de bajo costo con sus mochilas cargadas de camisetas, vino barato y libros de bolsillo, les tocaría examinar más en profundidad y descubrir cuán tensa podía resultar vista de cerca la Europa de fines de los setenta y comienzos de los ochenta. Como quedaría reflejado en los latigazos agitados y alborotados del tema de 1980 “I Travel” de Simple Minds (“In Central Europe men are marching...” [En Europa Central hay hombres marchando]), “Europe Endless” había instalado el continente como el extenso territorio de una nueva psicogeografía del rock and roll.

El tema central y que da título al álbum refuerza esto, fundiéndose luego con “Metal on Metal” (“Metall auf Metall”), que pertenece al conjunto de los temas más influyentes de todo el canon de la música popular, una lista que incluiría a unos pocos como Louis Armstrong, Elvis Presley y The Beatles. El tema está nuevamente basado en un estudio de campo de los sonidos de los trenes, simulados luego con toda la batería de equipos que habían ido ampliando y que incluía el Orchestron y el secuenciador Synthanorma. Tiene un apuntalamiento rítmico en el shuffle constante de la percusión electrónica paneada, con curvas que le infunden al tema un dramatismo montañoso que está ausente en “Europe Endless”. Frío y

con su superficie reluciente, el tren sube, baja y gira, indiferente al paisaje circundante mientras atraviesa los caminos tallados por el hombre en las rocas alpinas. Hay un momento siniestro cuando el tren se introduce en un extenso tramo de oscuridad, que evoca la atmósfera kafkiana del cuento corto de Friedrich Dürrenmatt, "El túnel". El tema se llama "Metal on Metal" [Metal sobre metal] y el trabajo de Flür y Bartos golpeando la percusión como un yunque tiene efectivamente una cualidad infernal. En *Energy Flash*, su libro de 1998 sobre la cultura rave y la música dance, Simon Reynolds lo describió retrospectivamente como "una forja de hierro funky que sonaba como un mix extendido de Luigi Russolo hecho por Art of Noise para una discoteca futurista". Es como si en esos momentos de oscuridad algo hubiera cambiado para siempre. Luego, con un estallido del Orchestron, el tren sale rugiendo a la luz abrasadora, con la fuerza de las máquinas en *La bestia humana* de Émile Zola, empapado de energía y con el ímpetu que lo lleva al final de su recorrido.

190

Le sigue la relativa tranquilidad de "Franz Schubert". Sobre el fondo de unos sonidos arpegiados que evocan el andar de bicicletas, Hütter se embarca aquí en un largo solo de Orchestron con cuerdas clásicas simuladas cuyas pinceladas robóticas rinden homenaje a la enorme herencia musical alemana. Es un nuevo recordatorio de que las cabezas de Kraftwerk nunca estuvieron del todo vueltas hacia el futuro. Más bien buscaban —como lo expresó Hütter— unir futuro, presente y pasado en un único continuo ininterrumpido, recorriendo y reconectando aquello que se había desconectado abruptamente en la historia alemana reciente.

En las distintas imágenes del arte de *Trans-Europe Express*, los cuatro hombres de Kraftwerk posan nuevamente en forma provocativa, reñidos con las convenciones de la época y desafiando las normas del rock de 1977 mientras juegan con percepciones superficiales del *camp* teutónico y hasta con cierto imaginario nostálgico del idealismo alemán de derecha. En la tapa, miran con devoción ferviente una fuente de luz artificial, elegantemente trajeados como si se tratara de un viejo retrato de cuatro exitosos jóvenes industriales alemanes.⁴ En la imagen del sobre interior

4. Stubbs se refiere aquí al fotomontaje en color y generosamente retocado que aparece, rodeado de un marco negro, en la tapa de las ediciones originales inglesas y

están sentados alrededor de una mesa de café bañados por colores suaves como los de una escena típica del *Heimatfilm*, en algún lugar elevado y recóndito donde el aire se mantiene puro de la turbulencia de la historia política. Es una imagen irónica y ridícula, pero que en otro nivel está reivindicando para Alemania y su música popular un sentido de aplomo y una confianza sin concesiones. Los cuatro hombres jóvenes nos clavan sus miradas benignas, como desafiándonos a reírnos de ellos.

Al ser el integrante de Kraftwerk más alto y más reconocible, Florian Schneider es la figura dominante en estas imágenes, con su amplia boca y una sonrisa enigmática. Resulta llamativo al mirar los créditos que parece haber contribuido poco al álbum. Figura como coautor en solo dos temas: "The Hall of Mirrors", donde probablemente haya colaborado con los efectos en espiral de los sintetizadores, y el tema de menos de un minuto "Endless Endless" ("Endlos Endlos"), donde es su voz la que entona a través del vocoder esas palabras con las que cierra el álbum. Pasarían aún tres décadas antes de que decidiera apartarse del grupo, pero se notaba ya un cierto desbalance en la sociedad Hütter-Schneider a medida que el sonido de la banda adoptaba una dirección más minimalista y despojada, que se apoyaba cada vez menos en el tipo de arreglos de sus primeros años.

"Trans-Europe Express" resultaría un éxito en las discotecas, para la felicidad de los integrantes de Kraftwerk. Como parecían ansiosos por demostrar en el video de "Showroom Dummies", eran bailarines entusiastas y desinhibidos, asiduos visitantes de los clubes nocturnos, ámbito en el que se sentían completamente a sus anchas. Hütter mismo reconocía que la música disco, junto con el punk y con la obra ambient de Eno, que sería sobre todo influyente retrospectivamente, estaba contribuyendo a socavar la centralidad de la estrella de rock: "En la discoteca, el foco de atención recae sobre todos", afirmó en una entrevista para *Melody Maker* a fines de los setenta. "Es diferente a los conciertos, donde solo se ve a la estrella del show y el resto de la gente está en la oscuridad." Una nueva *Volksmusik* en

norteamericanas. Las ediciones alemanas tienen en la tapa, en cambio, un retrato monocromático mucho menos retocado, en el que los cuatro integrantes están mirando de frente, imagen que en las otras ediciones aparece en la parte inferior de la contratapa. [N. del T.]

la que el hombre y las máquinas estaban en armonía, un nuevo culto de lo impersonal. ¿Qué podía haber allí que Kraftwerk no amara?

Pero el verdadero responsable de haber propulsado la música dance a la era supersónica fue, sin embargo, un italiano, una figura que venía trabajando desde un lugar de menor visibilidad. Las credenciales previas de Giorgio Moroder eran como coautor del hit de 1972 "Son of My Father", del grupo británico Chicory Tip, donde hacía un uso amplio aunque no exactamente revolucionario del sintetizador. El asistente de producción del tema, Pete Bellote, recordó más tarde que había conocido por primera vez el sintetizador Moog, "una máquina descomunal, llena de perillas", a través del compositor alemán Eberhard Schoener. Bellote tenía acceso al Moog solo cuando el compositor no estaba presente, ya que este no veía con buenos ojos que usaran su costosa máquina para hacer música popular, como si se tratara de un piano eléctrico Wurlitzer mejorado. Más tarde, Bellote y Moroder entablaron contacto con Donna Summer, que se había instalado en Alemania después de su gira con el musical *Hair*. Tuvieron un éxito con el sensual y extenso "Love to Love You Baby", donde habían ya combinado, con un efecto altamente controvertido, el principio de prolongar el break para la pista de baile con la idea de una prolongación del acto sexual.

"I Feel Love" tenía la misma cualidad extática minimalista, pero le agregaba el elemento futurista. Era la pieza culminante de una suite de canciones que se suponía reflejaban la música a través de las épocas. Para lograr los efectos que deseaban, Moroder y Bellote contrataron al ingeniero Robbie Wedel, que era el que les había mostrado originalmente lo que el Moog podía hacer. Querían producir, con su ayuda, un tema que estuviera enteramente basado en el Moog. "Nos dijo que entonces íbamos a tener que sincronizar el Moog con la [grabadora de cinta] Studer, y nosotros le preguntamos: '¿A qué te refieres con sincronizar?'. Robbie contestó: 'Bueno, cualquier cosa que toques ahora sonará en perfecta simultaneidad con lo primero que grabes", recordó Bellote en 2009 en una entrevista para la revista *Sight and Sound*. "¿Cómo es posible eso?", le preguntamos, y nos dijo: 'Es algo de lo que me di cuenta que ni siquiera Bob Moog sabía que esta máquina podía hacer. Y le expliqué cómo se hace. Es así: primero tenemos que grabar un beat de referencia en la pista dieciséis

de la grabadora y a partir de allí podemos programar el Moog para que las demás pistas queden perfectamente sincronizadas’.”

El sonido resultante no se comparaba a nada que se hubiera escuchado antes en el pop. Una regularidad neumática y de cortes rápidos que resultaba algo inhumana y al mismo tiempo parecía más que humana en su potencial implacable. “I Feel Love” fue un éxito instantáneo y masivo. Su puro ímpetu acelerado fue la definición de lo supersónico modelo 1977 e hizo subir las apuestas del pop del mismo modo en que *Star Wars* lo había hecho con Hollywood.

El álbum de Kraftwerk de 1978 *The Man Machine (Die Mensch-Maschine)* se vio un poco afectado por el hecho de que en algunos temas, como “Spacelab” y “Metrópolis”, la banda estaba tratando de ponerse al día con la innovación de Moroder y Wedel, imitando el efecto del Moog grabado en multipista con el que el público masivo estaba familiarizado desde hacía más de un año. Ciertamente no podían ignorarlo, pero ponía en evidencia que ya no eran los únicos pioneros en su campo. Al mismo tiempo, Kraftwerk mantenía un sentido conceptual de sí mismo como *Gesamtkunstwerk* que no tenía ninguno de sus pares (ciertamente, no Moroder, que con su bigote y sus lentes de marco grueso dejaba mucho que desear en lo visual). La tapa del álbum fue la más impresionante hasta la fecha y es la imagen que aún hoy domina en la percepción popular del grupo. Es un homenaje deliberado a la era del constructivismo, la Bauhaus y el suprematismo, a artistas como El Lissitzky —autor de obras como la litografía *Golpead a los blancos con la cuña roja*, compuesta de bloques funcionales y líneas rojas y negras—, que habían buscado fusionar el arte con el socialismo realmente existente en el nivel del Estado por medio de la propaganda, la tipografía y la arquitectura.

Kraftwerk respetaba estos ideales, y se veían a sí mismos, en parte, como un retorno a esa época del arte, en la que se creía que la adopción de nuevas tecnologías y nuevas formas estéticas podía contribuir realmente al desarrollo y la mejora de la sociedad en su conjunto. Su idea del “hombre máquina” era la de un trabajo solidario entre ambos. Fue inevitable, sin embargo, que la pose geométrica que adoptaron fuese tomada como emblema de la transformación del hombre en máquina. Era una época en la que abundaban los miedos sobre el costo humano del incremento de

la automatización, y no siempre sin razón. Una historia particularmente resonante en esa época fue el cierre de la fábrica de máquinas de escribir Imperial en Humberstone, y la serie de protestas que siguieron. Era difícil para aquellos que habían perdido su trabajo celebrar la llegada de nuevas tecnologías, como las máquinas de escribir eléctricas o la computadora personal, que estaba a la vuelta de la esquina.

Existía también el miedo a los “trabajadores robot”, que ya se habían introducido en los setenta y se temía que desplazaran a los humanos de sus puestos de trabajo. Este se sumaba al miedo más antiguo —ya abordado en *Tiempos modernos* de Charles Chaplin— de que los seres humanos se convirtieran en engranajes de una gran máquina industrial indiferente. A la inversa, se hablaba también mucho a fines de los setenta sobre los microprocesadores y la manera en que transformarían radicalmente la sociedad al reducir la necesidad de trabajo manual y permitir que la gran mayoría de la gente dispusiera de mucho más tiempo libre. Como lo expresó el experto en informática James Martin en su libro *The Wired Society* —un año antes de *The Man Machine*—: “Imagínense que son transportados a una ciudad del futuro. Ya casi no hay robos callejeros porque la mayoría de las personas no lleva mucho dinero en efectivo. Se fomenta el trabajo desde la casa, que es facilitado gracias al uso de videotelefonía [...]. Las industrias son manejadas en gran medida por máquinas [...]. La semana laboral es de tres días y medio”. Era la visión más optimista de las cosas, como la de *Tomorrow's World*. Y teniendo en cuenta que aparatos como el lavarropas habían contribuido genuinamente a reducir las horas de trabajo pesado que recaían sobre la humanidad, en particular sobre las mujeres, no resultaba del todo inverosímil.

En la década del setenta, entonces, un futuro cada vez más mecanizado parecía una realidad inminente, amenazante e incierta. Así había sido desde comienzos del siglo, pero ahora parecía algo mucho más perentorio. En el momento del lanzamiento de *The Man Machine*, Kraftwerk había adquirido una gran relevancia. Jon Savage había escrito sobre ellos, junto con otras bandas de krautrock como Faust, en un artículo fragmentario y visionario publicado en *Sounds* en 1977 con el título “The New Musick”. “Amon Düül/Can/Kraftwerk/Faust (unos pocos). Nico. Yendo hacia un aislamiento reflejado/estado de hipnotización, sin sentimientos

[...] Buscando dónde enchufar el televisor después de que dejaron caer la bomba.” Artistas como Daniel Miller, Thomas Leer y Robert Rental estaban poniendo a punto un prototipo DIY pero altamente efectivo de electropop. La expresión “sin sentimientos” señalaba a un aspecto importante de esta música. La ausencia de emoción en Kraftwerk, su carácter decidido y compacto tendrían un valor paradigmático para muchas cosas que estaban por venir. No más de esa frívola autocomplacencia autobiográfica de cuellos y corazones abiertos típica de la estrella de rock americanizada e histriónica. Fue ese sentimiento, además de otras cosas, lo que los acercó al movimiento postpunk.

En *The Man Machine*, Kraftwerk lanzó un ataque estético consciente y construido en forma deliberada contra los valores tradicionales del rock (sobre todo del rock norteamericano, donde reinaba un sentimiento de masculinidad desabotonada, de cabelleras, corazones y autenticidad emocional, y donde el recelo contra el artificio angloeuropo y las “*haircut bands*” [bandas de peinados] subsistiría aún durante los años ochenta y noventa). Frunciendo sus labios pintados con rouge y con sus camisas rojas abrochadas hasta arriba, Kraftwerk era la antítesis de Bruce Springsteen. No parecía interesarles escapar al bosque con Sally o alguna otra chica, y mostraban una dedicación enfermiza a la tecnología. Para el rock norteamericano, las máquinas no eran algo con lo que uno se aliara, sino cosas contra las que uno descargaba su rabia. Todavía más, en caso de que alguien tuviera alguna duda, la contratapa de *The Man Machine* ofrecía una gratuita información de origen, “Produced in W. Germany” [Producto de Alemania Occidental]. Efectivamente lo era, en un sentido geográfico, pero también en el sentido de que era un producto de las circunstancias específicas de Alemania Occidental.

La irresistible y electromagnética “The Robots” (“Die Roboter”) comienza entonces con ese motivo de sintetizadores que se ha vuelto un distintivo de la banda. Es todo movimientos mecánicos nerviosos y ángulos rectos, no hay ni un gramo de carne en toda esta estructura metálica en movimiento. Las voces están todas procesadas por el vocoder y la letra engañosamente banal es una declaración de propósitos: Kraftwerk se ha reducido ahora a una pura funcionalidad. La memoria ha sido completamente formateada; la sangre, reemplazada por combustible. “We’re

functioning automatic/ And we are dancing mechanic" [Estamos funcionando en forma automática/ Y estamos bailando en forma mecánica]. Al igual que en "Showroom Dummies", hay un elemento de sarcasmo impasible en el tema, una respuesta a los críticos que pensaban que Kraftwerk era una broma, y no se daban cuenta que la broma se las hacía Kraftwerk a ellos.

La banda mantenía, sin embargo, un cierto esplendor, una resonancia aurática extrañamente romántica que estaba muy por encima de la suma de sus partes electrónicas. Esto se hace evidente en "The Model" ("Das Modell"), paradigma de electropop que se convertiría en un hit cuando fue relanzado para capitalizar la ola de synth pop que había anticipado en 1978, trepando al número uno de los charts del Reino Unido en febrero de 1982, al lado de The Jam y del cantautor galés Shakin' Stevens. En su superficie inmaculada y de una elegancia del viejo mundo al estilo de John Barry, "The Model" podía dar la impresión de que Kraftwerk compartía ese narcisismo sutil tan de 1982 y la época new romantic, pero la banda tenía en verdad opiniones muy serias sobre la celebridad y la mirada en el pop. "Mucha de la música de hoy es una tontería, con los mismos valores que la pornografía. Esos son los valores que convierten a 'The Model' en un robot", afirmó Hütter bufando.

Bañada en el vapor de sodio del paisaje nocturno, "Neon Lights" ("Neonlicht") hacía gala nuevamente de la habilidad de Kraftwerk para transcribir a la perfección, con trazos eléctricos mínimos pero llenos de vida, aspectos de las sociedades modernas industrializadas que escapaban a la atención de la mayoría de sus contemporáneos musicales. Célebres, contemplados por ello dentro de la fuerza mediadora de la música pop, Kraftwerk logró fundir su humanidad con ese mundo artificial que habían creado para ser mejores. En el tema final, al mismo tiempo, es como si los robots hubieran adquirido una forma de empatía humana: lúdicos, alegres, como esas criaturas cibernéticas que llevan flores en los cuadros de Fernand Léger.

En los años que siguieron, Kraftwerk produjo dos álbumes más en sentido estricto -*Computer World*, de 1981, y *Electric Cafe*, de 1986-, y el single "Tour de France" en medio de los dos. Editado el mismo año en que IBM lanzó la primera computadora personal, *Computer World*

(*Computerwelt*) muestra a Kraftwerk en su momento de mayor clarividencia. El álbum se mueve al ritmo de las nuevas configuraciones digitales y binarias de la era que se avecina, entre shuffles y rebotes metálicos. Tiene un diseño immaculado y luce ese aura sintética de un aplomo absoluto que era ya marca registrada de Kraftwerk. Al mismo tiempo, revela un sentido agudo de los designios humanos. En el tema que le da título al álbum, la letanía de agencias como el FBI, Interpol y Scotland Yard muestra que Kraftwerk estaba perfectamente al tanto del potencial que tenían las computadoras para ser puestas al servicio de los aparatos de inteligencia. (A comienzos de los ochenta circulaban ya propuestas en Alemania Occidental para la introducción de un sistema computarizado de identificaciones personales.) Está también el latido de corazón rosa neón de "Computer Love" ("Computer Liebe"), que se anticipa dulcemente a la utilidad que adquirieron como un medio para encontrar romance (basta pensar en los sitios de citas treinta años después).

Habían pasado tres años desde *The Man Machine* y pasarían cinco años antes de que Kraftwerk sacara un nuevo disco. En el medio, un presunto proyecto de álbum con el título provisorio de *Technopop* quedó trunco luego de que el asiduo ciclista Ralf Hütter sufriera un serio accidente en una ruta. Editado en 1986, *Electric Café* es un disco immaculado que vuelve sobre los temas clave de Kraftwerk y los refina, con el agregado de las imágenes holográficas 3D que denotan progreso. Pero la verdad es que para entonces el trabajo de Kraftwerk ya estaba hecho. La electrificación de la música pop se había completado. Los sintetizadores se habían convertido en una parte integral del tejido de lycra de la música popular. Ya no denotaban ni inspiraban ningún futurismo, ni ninguna mediocridad sintética. Al igual que la guitarra eléctrica, eran algo que podía usarse para bien o para mal. El deshielo de la Guerra Fría había apaciguado los miedos de una inminente aniquilación de la humanidad, víctima de su propio sobredesarrollo tecnológico, y era ese terror el que le había impreso esa dimensión gélida a la era del postpunk. A mediados y fines de los ochenta, las personas se estaban asentando en una relación menos ansiosa con un mundo moderno que se desarrollaba a un ritmo que podía ser administrado tecnológicamente, aunque en formas que no habían sido anticipadas por la mayoría de los futurólogos de los años sesenta y setenta.

Tampoco era una novedad ya que los alemanes hicieran música popular, sino parte de un tráfico rutinario a través del Canal de la Mancha que arrojó fenómenos como "99 Red Balloons" de Nena. Cuando le pregunté a Ralf Hütter qué habían estado haciendo en este período me explicó que habían estado ocupados construyendo software y convirtiendo su estudio en una operación digital. Aunque son tareas que pueden sin duda consumir mucho tiempo, parecía tratarse de la actividad sustitutiva de un grupo que simplemente había agotado sus grandes temas e ideas.

En otro tiempo precursores, Kraftwerk se acomodó en un rol que era una parte anacronismo, una parte tesoro internacional, y una parte rareza desconcertante, además de objeto de una reverencia absoluta. Se han vuelto una banda dedicada especialmente a tocar en público, refinando y modificando su espectáculo en vivo, pero sin alterar ni retirar de sus repertorios el núcleo de su obra. Tuve oportunidad de verlos en 1991 en la Brixton Academy y me encantó. Un amigo, sin embargo, me señaló que ya habían hecho un show prácticamente igual diez años antes. Ha habido rumores sobre material nuevo y en las ocasiones fugaces en que algo salió a la luz, como su tema para la Expo 2000, mostró un tacto y un aplomo inalterados. Pero la verdad, ¿qué les queda por decir que no hayan dicho ya, y que no se haya hecho realidad? Su "silencio" es un silencio lógico, como la decisión consciente de Marcel Duchamp de dejar de hacer arte los últimos cuarenta y cinco años de su vida.

Y sin embargo, Kraftwerk ha continuado. Se tomaron un descanso de diez años durante los ochenta, pero han pasado gran parte de este siglo de gira. Se rumoreó que a Schneider le resultaba algo pesado, y hoy ya no está con Kraftwerk. Pero a Hütter es la idea de parar la que le resulta extraña. Kraftwerk, me dijo, es siempre "una obra en progreso".

"James Brown no podría jamás haber salido de Bélgica", afirmó una vez Henry Rollins en una rutina de stand-up, alabando las cualidades culturales excepcionales de los Estados Unidos. El surgimiento de Kraftwerk y el hecho de que hayan ocupado un lugar en la música popular por lo menos similar en influencia al del padrino del soul resulta igual de improbable.

Pero no se trató de ningún accidente, ni geográfico ni de otra índole. La generación del postpunk reverenció a Kraftwerk porque, al igual que ellos, habían desafiado a la hegemonía norteamericana en el rock y estaban empeñados en reinventar el pop y el rock en una forma que permitiera reflejar la realidad local de sus propias experiencias y mostrar a Europa como una fuente cultural y continental antagónica a los Estados Unidos. Kraftwerk tuvo una gran influencia en el electropop y en el movimiento neo-glam y new romantic —desde Gary Numan hasta Steve Strange— por su androginia, su rechazo de las costumbres “rockeras” y su conjunto de representaciones convencionales sobre lo “humano” en la música. Kraftwerk vio el valor del artificio, de la producción de sí, del arte como una forma de presentación y no como esa forma de expresión autobiográfica que hace ostentación de su sinceridad y franqueza, de convertirse en algo en vez de ser; en suma, como lo expresaría el escritor Simon Prince, de “deshacer la mano de cartas que le tocó a uno” y dar de nuevo.

Que Kraftwerk estuviera destinado a proveer las estructuras portantes de la música dance moderna es tal vez lo más sorprendente de todo, pero tampoco ello resulta tan improbable. Cuando Afrika Bambaataa and the Soulsonic Force adoptaron elementos de los temas de Kraftwerk “Trans-Europe Express” y “Numbers” para crear “Planet Rock” en 1982, Bambaataa y el productor Arthur Baker estaban solo capturando algo que ya estaba en el aire. En una conversación con Simon Witter en 2005, Ralf Hütter contaba: “Recuerdo que fuimos a un club en un loft de Nueva York en la época de *Trans-Europe Express* y el DJ había hecho pensar su propio disco usando las cintas de ‘Metal on Metal’ pero extendiéndolo infinitamente. Eran los primeros discos hechos por DJ, y estábamos fascinados. Iban en la misma dirección que nosotros. Eso era lo que hacíamos nosotros en el estudio, establecer un groove y tocarlo durante horas y horas. A veces nos íbamos y volvíamos después de mucho tiempo, y las máquinas seguían tocando. Así que estábamos a la vez sorprendidos y contentos”.

Kraftwerk había resonado entre los amantes de la música afroamericana desde los días de “Autobahn”. Pero el lanzamiento de “Planet Rock” representó la inauguración formal del electro funk, antecesor tanto del hip-hop como del techno. Hasta ese momento, la música electrónica era

vista como un concepto caucásico frígido. En general, se la consideraba antitética al espíritu del jazz. Miles Davis había sido considerado un traidor más que un innovador durante su período eléctrico, mientras que Sun Ra, que ya desde los años cincuenta se había valido de instrumentos no convencionales y electrónicos, era considerado un excéntrico perdido, festejado por un puñado de pelilargos europeos. En el funk, la historia era diferente. George Clinton y Parliament habían hecho un extenso uso de los sintetizadores, al igual que Stevie Wonder, pero no había nada especialmente “cibernetico” en su acercamiento a los mismos. Clinton detestaba la regularidad monótona y demasiado fácil de la música disco, su falta de insolencia y de licks. Y en los grandes álbumes de Stevie Wonder de los setenta, este emplea en general un set de batería estándar.

¿Cómo fue posible, entonces, que Kraftwerk, que al igual que el resto de la generación del krautrock había partido de la necesidad de buscar alternativas al blues y el rock norteamericanos, lograra esa conexión tan natural con el público negro? Conexión que se hizo aún más poderosa cuando la banda fue abrazada por artistas como Derrick May y Kevin Saunderson a mediados de los ochenta. “Son tan rígidos que son funky”, comentó en una ocasión Carl Craig, y en el libro de Simon Reynolds *Energy Flash*, Juan Atkins habló de la conexión natural entre Detroit y el Midwest y los sonidos severos y de acero del electro europeo moderno (el beat industrial de la “Motor City”, donde blancos y negros trabajaron a la par y lucharon juntos por sus derechos como trabajadores). En cuanto a la cuestión del alma o *soul*, Ralf Hütter se mostró muy convencido cuando le planteé el interrogante. “Nuestras máquinas tienen alma”, me contestó con firmeza.

La verdadera fuente de atracción puede haber sido el modernismo de Kraftwerk. Las ideas sobre lo que implica al cuerpo y al alma, sobre la sensualidad y la autenticidad, tienden a ser proyectadas sobre la música negra por los oyentes blancos, que a menudo han preferido su pasado boogie-woogie distante y no amenazador a sus más inquietantes mutaciones actuales. No hace falta mirar muy lejos, ya sea en la dirección de *Later... with Jools Holland* o del soul retro de Adele o la última Amy Winehouse, por ejemplo, para comprobar que hay un importante apetito entre el público blanco por la música afroamericana en sus formas más antiguas.

En general, en la música popular blanca hay una inclinación del gusto hacia lo nostálgico e incluso retrógrado. Pero eso sucede menos en la música popular negra, que es más impaciente en su gusto por la innovación. Es por eso que desde "Planet Rock", la electrónica, las nuevas técnicas de producción y, especialmente, la búsqueda de nuevas estructuras rítmicas han tenido un papel central en la proliferación de géneros siempre nuevos: hip-hop, R&B contemporáneo, drum and bass, dubstep, footwork, desde Detroit hasta las radios piratas del Reino Unido de principios de los noventa que, como señaló William Orbit, pasaban todo el tiempo Kraftwerk. Y tiene sentido. Para un afroamericano o un británico negro, los sonidos de los sesenta y setenta no tienen esas connotaciones positivas que tienen para el público blanco (mucho menos aun los de los años cincuenta, cuarenta o treinta). La discriminación racial, la humillación, las luchas del movimiento por los derechos civiles por un trato equitativo y el respeto básico de la dignidad humana. ¿Qué lugar puede haber allí para la nostalgia?

Kraftwerk hablaba sobre un "año cero", pero en modo alguno eran inmunes a los profundos sentimientos de nostalgia y al deseo de reconectarse con las grandes tradiciones alemanas y el importante rol que habían tenido en la cultura de comienzos del siglo XX. Sus shows más recientes están llenos de viejas imágenes retromaníacas digitalizadas de carteles publicitarios de agua de colonia y otros productos, filmadas en Super 8 en los alrededores de Düsseldorf. A fines de los setenta y en los años que siguieron, sin embargo, su principal énfasis recaía sobre el presente y el futuro, como se reflejaba en su actitud intrépida hacia las nuevas tecnologías y en su impulso hacia un abordaje musical cada vez más orientado hacia lo rítmico y maquínico. Todo ello estaba destinado a tener una gran resonancia entre los músicos y los oyentes negros, que buscaban escapar a los traumas de su pasado y proyectaban en el futuro esperanzas y sueños de mejores perspectivas, un futuro que tenía que comenzar hoy y ponerse ya mismo en marcha. La necesidad impaciente e hipermetabólica de cambios estructurales en la música era un reflejo de sus ansias de cambio social. "Es cierto, todos mis amigos estaban interesados en el futurismo", me cuenta Jeff Mills, uno de los miembros fundadores del colectivo de Detroit influenciado por Kraftwerk, Underground Resistance. "No en el

afrofuturismo, sino en el futurismo en un sentido tecnológico. Estábamos interesados en cómo íbamos a vivir mañana. Aprendíamos mucho de la ciencia ficción y de los libros. Las personas eran más abiertas en ese entonces, y la tecnología tenía mucho que ver con eso. Para las personas negras, con que algo sea funky bastaba... Porque no era solo Kraftwerk, también Visage, Gary Numan. The Clash es otro ejemplo ('This is Radio Clash'). Pero lo que terminó de persuadirnos fue el tema 'Numbers' de Kraftwerk, y más tarde 'Tour de France'."

Hay artistas hoy, como Heinrich Müller, entre otros, vinculado también al eje de Underground Resistance, que se mantienen fieles a los compases y los golpes específicos de esos ritmos que son una marca registrada de Kraftwerk, tal como los compusieron entre 1977 y 1981. En general, sin embargo, Kraftwerk funciona más como ejemplo de la necesidad de renovarse y desarrollarse, y de establecer a través del sonido un sentido de lugar y la identidad, necesidades que se han materializado en sonidos que físicamente tienen poco en común con *Trans-Europe Express* o *The Man Machine*, más allá del hecho de que hayan sido creados fundamentalmente con medios electrónicos. De la IDM [Intelligent Dance Music] a Burial, de Timbaland a Wiley, esta música es tan prolífica, tan diversa y tan ubicua que difícilmente sea necesario que Kraftwerk —cuyo líder, Ralf Hütter, promedia ya los sesenta años— vuelva a abrir un camino y a iluminar el trayecto.

Es así que, paradójicamente, Kraftwerk mismo ha dejado de hacer eso que impulsaron a tantos a hacer. Después de un período de evolución drástica, han alcanzado la consagración. Y todo lo que han venido haciendo, en términos de presentación, de software y demás, es sellar esa consagración. Esa parece ser su misión de aquí en adelante. Y está bien que así sea: no nos deben nada más. Al no encontrarse ya en un estado de constante movimiento hacia adelante —excepto en el desarrollo visual de sus shows en vivo—, pueden ser contemplados con mayor claridad en toda su extrañeza, llena de ideas fijas, idiosincrasia y lógica. Porque hay cosas que los hacen únicos. Las que siguen son algunas de esas cosas.

RALF HÜTTER AMA LA PALABRA "PEQUEÑO". La empleó muy a menudo durante la entrevista que le hice, y está siempre esparcida por su discurso.

La “pequeña” melodía que descubre, para su grata sorpresa, que puede acompañar a la letra de “Pocket Calculator” (“Taschenrechner”); el “pequeño baile mecánico” que les gustaba hacer con el resto de los integrantes de Kraftwerk cuando salían a algún club nocturno; sus “pequeñas” máquinas y sus “pequeños” teclados eléctricos. Kraftwerk demostró de qué modo sonidos grandes y de escala industrial podían tocarse con pequeños dispositivos portátiles, y uno percibe que Hütter es consciente secretamente de que al rock mainstream, con sus tendencias fálicas al autoengrandecimiento, la palabra “pequeño” le resulta incómoda. El efecto emasculador y la frecuencia con la que emplea la palabra como un tijeretazo es un ataque deliberado y calculado contra la “Gran Guitarra”.

LOS INTEGRANTES DE KRAFTWERK NO SON TECNÓFILOS ACRÍTICOS Y ABSOLUTOS. Prefieren, por ejemplo, el tren y la bicicleta al avión. Los aeropuertos se los dejan a Eno y su *Music for Airports*; a ellos denles un velódromo cualquier día, como en el año 2010 en Manchester, donde hicieron unas presentaciones legendarias. “Preferimos el tempo de la autopista”, me dijo Hütter. “Amamos salir a la ruta en bicicleta, la velocidad de la bicicleta y la experiencia cinemática. Lo mismo al andar en automóvil. Pero en el avión uno está demasiado abstraído de lo que sucede alrededor.” Este es un elemento clave para entender a Kraftwerk. *Mensch, Natur, Technik* [Hombre, naturaleza y técnica]. Nada de fantasías futuristas sobre mochilas cohete o automóviles voladores para ellos. Ya tenemos la máquina y el modo de transporte en el que el ser humano y el medio ambiente se combinan a la perfección: la humilde bicicleta a pedal, sobre la cual es sabido que los integrantes de Kraftwerk llegaron a hacer por día distancias combinadas de más de cien kilómetros. Hütter también profesa una conciencia ecológica. “Por supuesto. La relación entre el hombre, las máquinas y el medio ambiente está completamente acabada. Somos perfectamente conscientes de esto.”

Pocas bandas han tenido una “conciencia ecológica” tan desarrollada como la de Kraftwerk. Como lo expresó Wolfgang Flür, las puertas de la percepción estaban abiertas a “trenes, aviones, y hasta al susurro del viento”, y todo eso se transfería a su música. Kraftwerk estaba en sintonía con todo.

Kraftwerk no ve las tecnologías como objetos para glorificar o fetichizar, sino como algo funcional, y en cierto modo neutral. “Ha sido siempre igual”, afirma Hütter. “Desde que se inventó el cuchillo, uno puede usarlo para untar el pan o para clavárselo a alguien en la garganta.”

No obstante, le aplican el bisturí a la sensibilidad blanda y retrógrada de aquellos que se refugiaron en los tropos sentimentales empapados de cuerdas de un pasado clásico muerto tiempo atrás. En el momento de su lanzamiento, Hütter deploró el soundtrack de John Williams para *Star Wars*, con toda su tonalidad orquestal épica y complaciente, que dejaba en evidencia que la película no era más que un western cósmico.

Por otro lado, Hütter sospecha que los luditas estéticos no siempre están motivados por una auténtica desconfianza huxleyana del desarrollo tecnológico a expensas del hombre y su alma, sino que a menudo responden a un prejuicio empecinado, al miedo, la aversión, e incluso a la hipocresía. “Sí, nosotros éramos atacados por gente que, extrañamente, cuando iba al dentista esperaba que tuviera el equipamiento más moderno y actualizado”, me comentó. “No se hubieran dejado sacar las muelas con una tenaza pero nos atacaban por ser demasiado mecánicos. Cuando se trataba de música, querían viejas guitarras de los cincuenta.”

EXISTEN NOTABLES SIMILITUDES ENTRE KRAFTWERK Y LA BAUHAUS. Tal vez deba aclarar que no me refiero al grupo postpunk de Northampton, sino al movimiento estético de los años veinte, que Ralf Hütter menciona muy a menudo como una importante influencia. “Conocíamos el movimiento a través de la escena del arte en Alemania. Tuvieron también una enorme influencia en los programas de nuestra educación. Los conceptos que se reflejan en nuestra obra son el internacionalismo y la combinación de distintas formas artísticas, la idea de que no deben separarse la danza por un lado y la arquitectura y la pintura por el otro. Nosotros hacemos todo, y Kraftwerk buscó desde sus inicios la unión del arte y la tecnología. Derribamos la barrera entre artista y artesano, éramos trabajadores musicales.” (A propósito, hubo cierto disgusto entre los “trabajadores” por ese título, sobre todo de parte de Wolfgang Flür. “¡Yo no era ningún trabajador musical!”, protestó en el documental de BBC4, *Krautrock*.)

En este aspecto, como en otros, Kraftwerk era algo anacrónico. El arquitecto Walter Gropius había fundado la Escuela de la Bauhaus en 1919, cuando Alemania acababa de experimentar el trauma y la ruina de la derrota militar. En medio de los escombros de la desesperación y la escasez, todo parecía estar a disposición de quien osara aprovechar la oportunidad. El ala berlinesa del movimiento dadaísta tenía serias esperanzas de aliarse con el Partido Comunista que durante un breve lapso estuvo en el poder en la ciudad. Gropius también soñaba con la posibilidad de que el arte trascendiera sus límites, y exigía la unidad entre los oficios manuales, la tecnología y el Estado (una "república del espíritu"), con la vida misma. El movimiento de la Bauhaus buscó lograr esos objetivos no por medio de la música sino del diseño, que extendió a todas las áreas, desde utensilios domésticos hasta la planificación urbana. Los artistas ya no podían ser vistos como estetas separados del mundo, con toda la distinción espuria que ello implicaba, sino como trabajadores, como lo expresa también Hütter. Los tubos de hierro y vidrio, la simetría y los ángulos rectos de los diseños de la Bauhaus son como una transcripción visual del sonido de Kraftwerk, superficies de metal minimalistas e impecables que vienen a reemplazar los excesos barrocos del viejo mundo ya desacreditado, con todos sus antiguos errores y su falta de adecuación a la funcionalidad. No más herencias de segunda mano de un pasado ruinoso. La Bauhaus reflejaba la necesidad de una reinención nacional en la que el arte tuviera un rol protagónico. También la Bauhaus fue criticada por su frialdad y su distancia espartana.

LA RETICENCIA DE KRAFTWERK EN LAS ENTREVISTAS ES ALGO COMPRENSIBLE Y HASTA NECESARIO. Se dice que Kraftwerk no da muchas entrevistas, pero Hütter en particular ha concedido un número importante de ellas a lo largo de los años, aun si su frecuencia ha disminuido un poco en el último tiempo. Lo que siempre se negó a hacer es divulgar información sobre su vida privada que los periodistas pudieran encontrar útil, o sobre lo que ocurre detrás de escena o cuando la operación Kraftwerk se toma un descanso. Para sus detractores, el hermetismo de la banda es otra señal más del distanciamiento que proyectan en su música. Muchos de ellos se alegraron por la publicación del libro de Wolfgang Flür, *I Was a*

Robot, donde divulgaba algunas anécdotas vagas y ligeras de los momentos posteriores a las actuaciones y de la vida de la banda detrás de los escenarios. Este Kraftwerk humanizado era para algunos como haber descubierto a los robots con los pantalones bajos mostrando sus piernas peludas. Los restantes integrantes de Kraftwerk se pusieron furiosos e intentaron impedir la distribución del libro en una actitud de censura que no dejó la mejor imagen de la banda.

Uno puede, no obstante, simpatizar con ellos. De manera similar a Gilbert and George, los integrantes de Kraftwerk siempre fueron muy conscientes y cuidadosos sobre dónde y cómo ubicarse a sí mismos en el orden de las cosas, y sobre la relación entre el yo real y sus dobles, que funciona como significante de ellos mismos en el escenario. No están allí cumpliendo una función autorrevelatoria o autocelebratoria, sino como funcionarios visibles y como modelos operativos de la relación entre hombre y máquina. El rechazo de la banda al rol convencional de superestrellas de rock tiene también otro origen. “Todo el aspecto vinculado al ego de la música es sumamente aburrido. No nos interesa. En Alemania tuvimos un sistema de superestrellato en los años treinta con el señor Adolf de Austria, así que no tengo el más mínimo interés en esas formas del ‘culto a la personalidad’”, afirmó una vez Hütter.

Teniendo en cuenta sus orígenes acomodados, podría sospecharse que Hütter buscaba ocultar que venía de una familia burguesa y privilegiada, lo cual socavaba la imagen de él como alguien que construyó su propio éxito. Kraftwerk nunca alcanzó el tipo de estrellato que atrae el interés morboso y realmente invasivo de los paparazzi y la prensa amarilla. A pesar de la fama de Kraftwerk, Hütter ha logrado mantener a resguardo su privacidad. Lo más justo parecería ser asumir que se trata simplemente de una elección racional y sensata, en lugar de elucubrar que tiene algún secreto terrible que ocultar o que busca cultivar un aire místico.

Ha dado a entender en entrevistas que su familia no aprobaba del todo sus aventuras musicales bohemias, especialmente en la primera época de oscuridad y pelo largo, y que como adolescente era alguien retraído y desconectado del mundo. Sin embargo, la elección de Hütter de no ahondar en nada de esto, de no alimentar a esa bestia que es la curiosidad por las vidas de las personas célebres y que se ha vuelto más voraz que

nunca, es una elección que debería respetarse, e incluso admirarse. En algunos casos, las excentricidades de Kraftwerk se explican por sus orígenes. Iggy Pop estaba asombrado por la aparente fijación con los espárragos de Florian Schneider, y su obsesión por comprar el tipo adecuado de espárragos blancos, como si estuviera preso de una excéntrica obsesión culinaria. Pero en la cuenca del Ruhr, cuando están en temporada, lo que se considera una excentricidad es no interesarse por los espárragos, que son uno de los ingredientes fundamentales de muchos platos de la región. *Ganz normal*.

KRAFTWERK ES UNA BANDA GRACIOSA. El truco fue ofrecerse como blanco del humor angloamericano y aceptar el rol de extranjeros divertidos, con su comprensión naff de la lengua inglesa, sus intentos torpes de hacer música pop en inglés, y por supuesto también sus robots, que hoy tienen la misma sutileza que los avatares de una consola. Pero la última risa fue de Kraftwerk, después de aguantar esos primeros años de títulos alusivos a la Segunda Guerra Mundial y críticos que se ponían a imitar el acento alemán en el medio de sus reseñas. El humor y la música no se mezclan con facilidad. Es casi imposible hacer música que sea envolvente y embriagante, y que al mismo tiempo arranque una sonrisa. Por regla general, uno de esos efectos debe sacrificarse en aras del otro. Pero Kraftwerk evitó esa dicotomía por completo. Y que hayan podido hacerlo tiene que ver con la naturaleza precisa de su humor, que no es exactamente satírico, ni exactamente autodegradante, sino que deriva en cierta forma de su precisión, su simplicidad y su lucidez sin afectación. O bien, como lo expresa Hütter: "Es una especie de humor insípido. De sonrisas, más que de risas. No es un humor que funcione a costa de alguien, sino un humor liberador. Es esa sonrisa involuntaria que surge cuando las cosas se vuelven transparentes, cuando algo hace clic y todo es ideal". Son magníficamente antitéticos. Kraftwerk forma en fila como un grupo de escolares y hace lo suyo tan metódicamente que el contraste no podría ser mayor con los altercados tontos y desesperantes del rock de guitarras parodiados y celebrados a la vez por Jack Black y Tenacious D. Como lo expresó Hütter: "Nuestros bateristas no transpiran".

KRAFTWERK ES UNA BANDA INCONFORMISTA. En estos tiempos en que el rock and roll se ha vuelto corporativo y las corporaciones han abrazado el rock and roll, en que sus energías hace ya un buen tiempo que han sido procesadas y mercantilizadas, en que toda declaración de objetivos tiene que hacer alarde de una "pasión" por la mercancía o el servicio que sea que se provee, la frialdad pura y estática de Kraftwerk —que alguna vez declararon que "creen en la anarquía y la autodeterminación"— resulta ejemplar y tonificante. Se ha vuelto un lugar común afirmar hoy que en el ADN de cualquier banda con pretensiones de modernidad que haya surgido después de 1977 pueden encontrarse rastros de Kraftwerk (hasta el punto de que Liam Howlet de The Prodigy, en un intento por establecer un linaje alternativo para su banda, se vio obligado a confesar que "nunca le gustó Kraftwerk"). Y sin embargo el éxito de Kraftwerk, y la razón por la que fue necesario para ellos seguir montando su espectáculo en giras, está en haber preservado su rareza, incluso en relación con el universo sonoro de un siglo XXI en el que la tecnología es en todo caso algo demasiado familiar, ocupando con calma un lugar al que no ajustan del todo. Su rechazo de la guitarra, de la postura y la mirada masculinas, del empuje fálico y egoísta que todavía hoy ocupa un lugar tan central y restrictivo dentro la tradición y la experiencia del rock, está, pese a todo ese aire excéntrico de androginia robótica y pacífica, entre los grandes y más sobrios triunfos de la historia del rock.

NO SE TRATA SOLO DE TECNOLOGÍA. Sencillamente, ya sea con las palabras, las melodías o los gestos, Kraftwerk, y Ralf Hütter en particular, han sabido siempre qué botones apretar. Su música y ellos están ahí como prueba.

C A P Í T U L O 4

FAUST: HAMBURGO Y LOS BEATLES ALEMANES

Cuando uno piensa en Faust, tiene que recordar que fueron la banda “manufacturada” más extraña que haya existido. Los encontraron por ahí y los pusieron a trabajar juntos, y sin embargo cada uno tenía un talento específico. Es difícil de creer que fueran siete personas comunes que simplemente tenían algún vínculo con la escena musical de Hamburgo. Tal vez fueron un producto de la época.

Tim Gane, Stereolab

“La de Hamburgo es una escena diferente de la de Berlín o de Colonia, con una onda muy diferente. Hamburgo siempre tuvo su propia escena”, afirma el residente de la ciudad y miembro fundador de Faust, Jean-Hervé Péron. “La prensa, el cine, Polydor International. Los Beatles comenzaron su carrera acá. Hubo una gran influencia británica en el desarrollo de la ciudad.”

Los Beatles llegaron a Hamburgo, que había sido parte de la zona de ocupación británica, en 1960, la época en que eran unos jóvenes rockeros en bruto que tomaban píldoras y respondían a la orden de *Mach schau!* (“¡Hagan su show!”), tocando para un público variopinto de marineros borrachos y sórdidos aventureros locales que disfrutaban del rock and roll en ese ambiente licencioso y mugriento. Hoy son parte de la historia de la ciudad. Hay tours guiados para visitar el antiguo Top Ten Club sobre la calle Reeperbahn, donde los Beatles tocaron noventa y ocho noches consecutivas, en una de las cuales Paul McCartney y Stuart Sutcliffe se molieron a golpes arriba del escenario por comentarios que había hecho aquel sobre la novia de este, celoso de su actitud cool estática y maldita. Hay una estatua de Sutcliffe, uno de los cinco

integrantes que rotaron antes de que se consolidara la formación de los *fab four*. Se lo ve rezagado del resto del grupo, destinado a no compartir el éxito que tendrían, pero es, al mismo tiempo, la encarnación resignada del espíritu de los Beatles de esa época, tal como lo fotografió Astrid Kirchherr.

A pesar de todo, durante el tiempo que permanecieron en la ciudad, los Beatles no ejercieron ninguna influencia directa en la forma o el destino cultural de Hamburgo, o Alemania. Eran solo un grupo de jóvenes desaliñados de origen trabajador, vestidos con camperas de cuero y pelo engominado, que se bamboleaban entre los locales donde tocaban, los bares y sus aposentos descuidados. Fue después de su retorno a Inglaterra, donde se limpiaron y refundaron como banda de melenudos que podía exportarse a todo el mundo, que volvieron a Alemania Occidental, ahora sí, como una verdadera fuerza apabullante y hegemónica. Como en todas partes, dominaron los charts no solo con su seguidilla de hits universalmente populares, sino también por medio de sus imitadores alemanes, como The Rattles y otros grupos. Hamburgo tuvo su propia escena beat, con artistas como Udo Lindenberg, Marius Müller-Westernhagen y Otto Waalkes.

Flanqueado por dos perros lanudos y amistosos, Jean-Hervé Péron me saluda en los estudios Clouds Hill, ubicados en el distrito de Hamburgo Rothenburgsort, un espacio con un equipamiento espectacular distribuido entre los dos pisos de un antiguo galpón con vista al río Elba. También aquí hay al menos una débil conexión con los Beatles: es el único estudio de grabación en Alemania equipado con una antigua consola Neve 8078, la mezcladora que el productor de los Beatles, George Martin, le encargó a Rupert Neve en 1978. Y John Lennon también grabó aquí partes de su último álbum, *Double Fantasy*. Las instalaciones y el mobiliario incluyen columnas y alfombras que hacen que parezca una especie de mansión vanguardista más que un estudio de grabación convencional, y tiene también esas vistas espectaculares del paisaje que rodea al río. Desde la ventana de un estudio se ve a lo lejos una enorme instalación industrial de metal que recuerda la formidable base manufacturera que Alemania mantiene aún hoy. Un poco más cerca, antes del canal, hay un pequeño cinturón verde de parque. Ese contraste visual es extrañamente similar

al de la propia música de Faust, en la que el modernismo brutalista se superpone a expresiones de un anhelo pastoral.

Desde el punto de vista de la cultura, la Hamburgo de hoy tiene cosas que dan un poco de vergüenza ajena. Aunque se jacta de su estatus de "Ciudad libre y hanseática" —dueña de su propio destino comercial, con autonomía para dictar sus leyes y mantener una milicia—, una guía turística local está igualmente orgullosa de señalar la gran popularidad que tienen en la ciudad musicales como *Cats* y *The Phantom of the Opera*. A fines de los sesenta, los músicos que formarían Faust estuvieron entre aquellos que empezaron a oponerse a la ocupación cultural de los *fab four*. Frank Zappa, que junto a The Mothers of Invention había hecho una sátira brillante y escabrosa de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* en su álbum de 1967, *We're Only in It for the Money*, había capturado la imaginación de esos jóvenes alemanes, un norteamericano que al mismo tiempo era antinorteamericano. Pero, para Péron, el verdadero cambio para los músicos alemanes no era una cuestión de estilos musicales, sino algo que se estaba gestando en sus mentes. No más imitación.

Faust surgiría de esa ruptura con los Beatles. Un pequeño paso para Hamburgo, pero un gran salto en potencia para el rock.

"Ya en esa época las bandas estaban trabajando cada una en lo suyo", afirma Péron. "Había algo en el aire, algo especial y propio de esa época. No eran los Beatles. Había un verdadero vacío en Alemania. No solo un vacío físico, con todas esas áreas que habían sido bombardeadas, todos esos antiespacios. Había también un vacío intelectual y emocional que había que llenar. Y eso fue lo que sucedió. Hubo muchos grupos que disfrutaban tocando rock and roll y blues, como en todo el mundo. Pero también hubo una minoría, un movimiento fuerte e intenso de músicos que trabajaron más su sonido, creando nuevas armonías, nuevas formas de tocar y con nuevas ideas."

"En Francia ocurrió algo similar, con cosas como Magma, pero en menor escala que en Alemania. Alemania era un país traumatizado, pero en una pila de estiércol crecen las flores más bellas. Las cosas estaban fermentando, empujadas por el movimiento del 68 que venía de Francia y era sumamente político. Todas esas fuerzas tectónicas estaban haciéndose

sentir, y nosotros tuvimos la suerte de ser jóvenes en ese momento y poder recoger esas energías y convertirlas en arte.”

En 1968, Hamburgo era el centro de una industria discográfica alemana que estaba empezando a tomar nota de la lucha que se venía dando a sus espaldas por una nueva identidad nacional y cultural. El éxito de grupos como Can y Amon Düül había tomado por sorpresa a muchos ejecutivos de Polydor, que asumían que la música alemana estaba tan incapacitada por su falta de autoestima que no podía producir nada que estuviera por encima del Schlager o del kitsch orquestal liviano de un James Last, música para una audiencia nacional que no quería apartarse de una senda mainstream que asociaba a su prosperidad. El ala internacional había descubierto el potencial de la nueva música alemana antes que el propio departamento de música doméstica, gracias al cachet que había adquirido en otras partes de Europa, sobre todo en el Reino Unido.

Pero ese era el límite de la sagacidad de la gran compañía discográfica. Hasta que les acercaron la sugerencia de que podían crear a medida su propio grupo super exitoso, un equivalente alemán a The Kinks, o incluso de unos Beatles para los setenta. Después de todo, ¿en qué podía resultar diferente el desarrollo de una nueva banda de rock del desarrollo de un nuevo coche de alta gama?

El que convenció a Polydor de que algo así era posible fue Uwe Nettelbeck. Este hombre pequeño, elegante, y de un gusto exquisito, acostumbrado al buen vivir y capaz de tragarse el rechazo que le generaba la dejadez de las costumbres hippies, era un periodista que había trabajado en varias de las revistas underground que habían florecido en la escena contracultural de fines de los sesenta. Entre esas publicaciones estaba la revista *konkret*, donde Nettelbeck coincidió con Ulrike Meinhof durante sus días como escritora y llegó a ganarse su desaprobación. Meinhof lo acusó de ser un infiltrado contrarrevolucionario, o al menos esa es la historia que se cuenta.

“En el caso de Faust, estaba por un lado Nettelbeck, y por el otro, la banda. Pertenecían a mundos diferentes”, afirma el antiguo periodista de *Sounds*, Diedrich Diederichsen. “Nettelbeck fue un escritor importante e influyente en los sesenta. Con veinte años, escribió cosas fundamentales sobre la contracultura cuando todavía era algo de lo que pocas personas

habían oído hablar. Estaba al tanto de los movimientos culturales y artísticos paralelos, cuando aún ni estos estaban al tanto de la existencia de los otros; movimientos afines en diferentes ciudades, como el Accionismo vienés o el Destruction in Art Symposium en Londres. Conocía todas estas cosas y fue el primero en escribir sobre eso para [el periódico semanal] *Die Zeit*. Al mismo tiempo, era un izquierdista radical, lo que lo hacía poco tolerable para *Die Zeit*. Después de eso fue editor de *konkret* por un breve período, al mismo tiempo que Ulrike Meinhof, pero la pelea entre ambos suele exagerarse. Tenían poco en común. Él era una figura muy conocida. Y fue con esa autoridad que se acercó a Polydor para venderles la propuesta de Faust. Lo sorprendente es que Polydor lo dejara llevar a cabo el proyecto, pero también que alguien del renombre que tenía Nettelbeck se asociara a esta banda rara”, afirma Diederichsen. “Esto es algo que no había ocurrido antes, este crítico e intelectual renombrado y esta banda de rock sin forma y progresivo. Era inaudita esa combinación.”

“¡Los nuevos Beatles!”, se ríe Péron. “No estoy seguro de si es algo que le dijeron a Uwe, pero después de que nos juntaron escuché esta expresión. Un amigo mío era el hijo del ejecutivo que le dio luz verde a Faust. Sé que Uwe no estaba buscando crear ‘los nuevos Beatles’. Él sentía lo que estaba sucediendo, ese vacío que había. Lo sentía, y les dijo: ‘Es una pena que todo ese dinero y los mejores equipos se inviertan en el pop y el Schlager. ¿Por qué no darle la oportunidad a un grupo experimental de tener un mejor comienzo, de no preocuparse por los costos del estudio, de la comida? ¿Por qué no darles la oportunidad a ellos?’. Y logró convencer a Polydor y conseguir un presupuesto enorme. Éramos la banda del millón. Los ejecutivos de Polydor pensaban que estaban invirtiendo en música popular exitosa, incluso en algo comparable al Schlager. Para Herr Vogelsang, que era el gran jefe de Polydor, era todo cuestión de números: ‘Hacemos tantos discos, gastamos tanto dinero promocionándolos, veamos si funciona’.”

Nettelbeck se contactó con Péron a través del cineasta de Hamburgo Hellmuth Costard, autor del corto *Besonders wertvoll*, protagonizado por un pene parlante. Péron tocaba con un grupo que hacía canciones y del que también eran parte el guitarrista Rudolf Sosna y el saxofonista Gunther Wüsthof. Ellos conocían a su vez a otra banda, un conjunto

más ruidoso y maximalista que operaba bajo el nombre Campylognatus Citelli y que contaba entre sus varios integrantes con Werner "Zappi" Diermeier y el tecladista Hans-Joachim Irmeler, oriundo de Suabia, en el sur de Alemania. Estas dos propuestas musicales tan disímiles se fusionaron rápidamente y empezaron con sus primeros ensayos en el espacio frío y húmedo de un viejo refugio antiaéreo, básicamente un largo y oscuro pasillo que no conducía a ningún lado. Como símbolo del pasado, el presente y el futuro incierto pero intrigante de la cultura alemana, no podría haber sido más apropiado.

Ese fue entonces el nacimiento programado de Faust. El nombre jugaba con la palabra alemana para "puño" —como el que aparecería luego en forma de radiografía en la tapa translúcida de su álbum debut—, al mismo tiempo que encerraba una alusión al Fausto de Goethe, que vende su alma al diablo a cambio de la libertad para explorar las ciencias en la tierra. El paralelismo con la banda y su pacto con la gran compañía discográfica era obvio. Bajo la tutela de la figura astuta y amplia de miras de Nettelbeck, Faust lograría, sin embargo, engañar al diablo —al menos por un rato—, y sacar provecho de los recursos puestos a su disposición, que incluían al productor de la casa de Polydor, Kurt Graupner, quien sería de una importancia vital. Faust fue un producto fabulosamente accidental. Si, como se dice, "un camello es un caballo diseñado por un comité", Faust fue una bestia magnífica y deforme concebida por un error del diseño corporativo.

Lo que hace todo aún más extraordinario es el hecho de que les hayan dado luz verde en base a un demo grabado a fines de 1970 que incluía "Lieber Herr Deutschland", un collage de cuatro minutos que comprimía todo el caos y la determinación militante del clima post-1968. El tema se abre con un cántico estilo "power to the people" que termina en unos estertores desenfrenados, como si se hubiera desplomado el techo del refugio antiaéreo, y da lugar a la lectura en un registro burlonamente formal de un folleto alabando las virtudes del lavarropas automático y el ahorro de trabajo que permite. Le siguen unos tañidos metálicos solemnes que dan lugar a su vez a las sacudidas de una tumultuosa improvisación empapada de eco y con voces que suben y se ahogan, que resulta extrañamente bella. Es la transcripción sonora y aturdidora de una fantasía situacionista. No recuerda a nada de The Beatles o The Kinks.

“Todos los días había manifestaciones en las calles”, cuenta Péron. “En esa época nos interesaban las grabaciones de campo, aunque todavía no se llamaban así. Era una forma de dejar testimonio del clima de la época. Grabamos el sonido de un martillo hidráulico. Era un collage acústico. Hoy en día, con la tecnología digital, mezclar grabaciones de campo en un tema es mucho más fácil. Tal vez el demo era para Uwe, quién sabe. Era un tipo muy inteligente. Tal vez Polydor nunca escuchó el demo.”

Aunque hayan sido ingenuos en sus propósitos, hay que reconocerles a los ejecutivos de Polydor que en esta etapa no solo le hayan dado el visto bueno a Faust como encogiendo los hombros y diciendo “Confío en que sepan lo que están haciendo”, sino que también financiaron la construcción de un nuevo estudio para la banda en el edificio de una antigua escuela en el pequeño pueblo de Wümme, a unos cuarenta kilómetros de Hamburgo, y les asignaron al productor Graupner, que trabajaba dentro de Polydor para Deutsche Grammophon.

Los integrantes de Faust tenían algunos contactos con Amon Düül pero estaban menos al tanto de los paralelismos entre ellos y Can, y viceversa. Las dos bandas se habían retirado de la ciudad, alejándose de la influencia potencialmente perjudicial de la cotidianidad urbana alemana y aislándose para lograr un nuevo comienzo. Las dos estaban preocupadas por reexaminar la idea de lo alemán, no por un deseo de restaurar un orgullo patriótico, con todo lo que ello implicaba, sino con el objetivo de reflejar su propia situación como músicos que trabajaban con las herramientas y las tradiciones de países con los que no tenían ninguna vinculación.

“En lo que respecta al contenido, nos damos cuenta de que una banda alemana se halla siempre en una situación particular. Porque por un lado no tiene verdaderas raíces en el rock, pero por el otro, sí conoce todas estas cosas, porque nuestras colecciones de discos son iguales a las de ustedes, en eso no hay ninguna diferencia. Pero te coloca en una relación extraña con las cosas, porque no hablas inglés ni tienes ninguna conexión con nada de lo que contienen. Es como una realidad de segundo orden”, le comentó Uwe Nettelbeck a Karl Dallas de *Melody Maker* en 1973. “Así que tratamos de hacer una amalgama de todo ese material que nos llega y darle forma a algo que sea más que un conjunto de citas. El material

tiene que ser alterado, no debe permanecer igual nunca, y a eso hay que combinarlo con sonidos.”

Los miembros de Faust no eran de ningún modo meros peones en el juego de Nettelbeck, o en las maquinaciones inocentes de Polydor. Eran personalidades fuertes y diversas, que tenían ya una base en la música, la cultura, las artes visuales y las encendidas discusiones políticas de la época, y todos habían llegado a Faust y Wümme por caminos laberínticos. Jean-Hervé Péron era de hecho francés y había recalado en Alemania como músico callejero después de una persecución romántica. Hans-Joachim Irmiler era un multiinstrumentalista y diseñador gráfico que tenía una comprensión muy desarrollada de la relación entre ruido y música. Rudolf Sosna, que era mitad ruso, era un gran bebedor y poeta. Tomaba para olvidarse de todo y fue hallado muerto en su bañera en 1997. Era acaso el guardián trágico del alma de Faust. “Rudi era, en mi opinión, el genio de Faust, era el centro de la banda”, afirma Péron. “Todos teníamos algún aspecto en el que sobresalíamos, él los tenía todos. Tocaba la guitarra, el piano, la trompeta. Era un pintor excelente. Y componía las letras. Cuando te hablaba, desplegaba estas oraciones largas en las que te podías perder. Estaba siempre o tomando una bestialidad, o no tomando nada, o a veces no comiendo y tomando una bestialidad. En ese sentido, era muy intenso.”

“Éramos una rara mezcla de ocho personas, contando a Uwe y a Kurt [Graupner], ocho personas realmente muy diferentes”, afirma Péron. “Y sin embargo mirábamos todos en la misma dirección. Creo que eso es lo que hace único a Faust. Estaba Uwe, que era un visionario, un tipo agudo y sumamente instruido, a pesar de que había sido expulsado del colegio. Tantas conexiones eran una buena señal. Kurt Graupner con sus cajas negras, un genio. Después estaba Gunther Wüsthof, típico representante del humor seco y el pensamiento sistemático del norte de Alemania. Era extremadamente lógico en su abordaje creativo. Usaba las matemáticas. Pensaba una palabra y tomaba la primera, la tercera, la quinta y la séptima letra para ver qué otra palabra surgía. Y hacía lo mismo con la música, en el saxo. No era free jazz lo que tocaba, porque seguía un patrón. Estaba siguiendo algo en su cabeza que yo no podía seguir. También hacía cosas como enterrar unas láminas de metal y dejarlas veinte años

para desenterrarlas después. Era arte. Venía de una región del noreste de Alemania donde se supone que la gente es medio lenta y estúpida, que por supuesto no lo son, y él tampoco lo era, sin duda.”

“Werner ‘Zappi’ Diermeier, nuestro baterista, era muy naíf en un sentido positivo. No es alguien en quien resuenen mucho los pensamientos más intelectuales. Es muy directo y era quien mantenía las energías la mayor parte del tiempo. Nunca hacía preguntas sobre la naturaleza, la cualidad o la dirección de la música. Era el mejor y el peor baterista. Sintetizaba todo y a todos, y mantenía las cosas andando. Eso requería mucha apertura y diversidad. No cuestionar las cosas y poder internalizarlas. Irmiler, que venía del sur de Alemania, tenía una cabeza fantástica para la electrónica y la música conceptual. Después estaba Arnulf Meifert, que no encajaba en el cóctel. Era demasiado serio.”

En las partes más sólidas de su álbum debut, el grupo al que más se acerca Faust son los Mothers of Invention liderados por Frank Zappa. El uso que hace Faust del collage de cintas, montando abruptamente sonidos electrónicos con pasajes de spoken-word o de rock de cámara, la iconoclasia irreverente y el humor mordaz recuerdan todos a los álbumes tempranos de Zappa como *We're Only in It for the Money*. El apodo del baterista “Zappi” hacía referencia a su devoción por el compositor de Los Ángeles, que había sido una figura clave de la escena del rock de la Costa Oeste y al mismo tiempo se había mantenido altivamente apartado de la misma. Con una mirada condescendiente, el álbum debut de Faust podría confundirse con el intento amateur y desordenado de unos alemanes que intentaban crear una versión teutónica de los Mothers pese a entenderlo a medias.

Había, sin embargo, algunas diferencias clave. La motivación inicial de Zappa había sido una ira que, a medida que su carrera fue progresando, degeneró en una mueca satírica y hueca. Sus arreglos —pastiches amalgamados de rock, doo-wop, jazz, música clásica y *musique concrète*— estaban perfectamente acabados y ejecutados de manera deslumbrante, pero a menudo parecían demostraciones cáusticas de virtuosismo, una bofetada al pop menos avanzado y a toda su solemnidad banal. No hay pasaje en la obra de Zappa que no suene como si estuviera entrecomillado. En su rol de líder de banda imponía disciplina como un sargento, y en lo social era

mucho más conservador que lo que se pensaba de él en general. Sus voces siempre son más habladas que cantadas, sardónicas y siempre por encima de todo. Lo que se hace difícil encontrar en Zappa y The Mothers of Invention es esa cualidad intangible, acechante y acechada que podríamos llamar "alma".

Faust, en cambio, no tenía un líder claro, y en lo social eran absolutamente progresistas; para ellos, el nudismo y la vida desenfrenada iban de la mano de la radicalidad política y musical. Y a pesar de su nombre, Faust tenía sin duda un alma. Su forma de tocar transmite una sensación de urgencia, de agitación y necesidad, y como corolario de su turbulencia, también un sentimiento de una profunda languidez. Al igual que en los casos de Can y Kraftwerk —y como sucede en general con el proyecto de las vanguardias del siglo XX—, la deconstrucción que hacía Faust de las convenciones existentes era parte de un proceso de reconstrucción y ensamblaje mayor, que en cierto nivel era un esfuerzo vano por redescubrir algo que alguna vez fue puro y entero. La disonancia en Faust es vivificante y desafiante, pero también tiene ecos trágicos.

218

Wümme era más que un lugar convenientemente alejado donde podían retirarse a grabar su música. Era una forma de vida, de trabajar, de tocar y de ser. Las reglas básicas que pautaron esencialmente establecían que no había reglas, lo que a menudo resulta ser el código más exigente y riguroso para seguir. Tenía un gran potencial para la contradicción y el conflicto. Como lo expresó Irmeler: "Cualquiera podía vivir según sus preferencias, pero tenía que defender su posición frente a los otros cinco". Requería también cierto aislamiento cultural: ni radios, ni televisores, ni tocadiscos, ni ninguna fuente de contaminación del mainstream. Había que poder pensar por uno mismo, desde cero, desde el comienzo.

A pesar de todo esto, los integrantes de Faust no eran exactamente espartanos. Antes de su llegada a Wümme habían pasado unos meses en una gran casa apartada que pertenecía a la mujer de Nettelbeck, Petra, en un letargo indolente y lujoso colmado de luz solar y drogas. "No hacíamos nada", confiesa Péron. "Nos dieron esa gran casa en el medio del campo. Era un lugar de entrenamiento del ejército. Estábamos rodeados de tanques y soldados vestidos de camuflaje. Todo esto mientras acondicionaban Wümme e instalaban todos los equipos."

"Petra es una figura importante en Faust. Tuvo un papel central. Siempre hay alguna mujer atrás de estas cosas. O mujeres. Yo no sería nada sin las mujeres que me sostuvieron. Para Rudolf era Marita, que absorbía tantos de sus problemas. Y Petra nos entendía a todos, y lo entendía a Uwe. Entendía los problemas dentro del grupo, y sabía cómo encargarse de esas cosas, como lo hacen las mujeres."

Aun cuando ya estaban instalados en Wümme, donde tenían la posibilidad de grabar a cualquier hora del día o de la noche —e incluso desde sus camas, si así lo deseaban—, había cierto nerviosismo en Polydor por saber si sus protegidos estaban efectivamente produciendo algo que pudiera tener un valor comercial. Arnulf Meiert, que probablemente era el integrante más escrupuloso en un sentido convencional, trató de ejercer cierta autoridad y lograr que el grupo trabajara más duro y ensayara más. Pero lo único que logró, eventualmente, fue que lo echaran del grupo, luego de un simulacro de juicio que Péron admite hoy que fue tremendamente injusto.

"Arnulf hablaba más de política y tenía discusiones serias sobre los contratos. Discutía cada aspecto de los contratos, mientras que a nosotros no nos importaba en lo más mínimo; solo déjenos firmar y hacer música, pensábamos. En eso interfería con Uwe, al que le gustaba hacer las cosas rápido. Fuimos crueles con Arnulf, la verdad que sí. Él no tenía mala intención. Había un problema generacional latente. Él era mayor y más serio, tanto en lo musical como en lo político; era un intelectual. Lo echamos de la banda. Pero en el momento no nos dimos cuenta de que fue algo muy cruel."

La vida en Wümme, según recuerda Péron, era una extraña mezcla de lo monástico y lo festivo. "Trabajábamos, pero no con un espíritu de trabajo. Nos divertíamos todo el tiempo. Vivíamos ahí, sin televisión ni periódicos. Creo que lo único que teníamos era un teléfono. Tampoco había mujeres cuando estábamos grabando. Éramos solo nosotros y nuestros perros. Lo único que hacíamos era cocinar, hacer música, conversar, cocinar, hacer música y dormir. El pueblo estaba a algunos kilómetros, y en el medio había algunas casas. Una era una especie de bar, un cuarto dentro de una granja que abría por las tardes y donde se juntaban los granjeros locales a tomar cerveza. Íbamos bastante seguido, como para tener alguna vida

social. Hay unas fotos hermosas del corpulento Zappi ahí, vestido solo con unos calzoncillos holgados rosas. Uno pierde toda noción del tiempo cuando tiene tanta libertad. Decide vestirse o no vestirse. La mayor parte del tiempo nos la pasábamos desnudos, así que ponernos calzoncillos para nosotros era ya todo un esfuerzo por ser presentables. A nadie le importaba, de todas formas. Nos habían aceptado. Fue una época privilegiada.”

“Algunos de nosotros trabajábamos de día, otros eran más noctámbulos. De repente te levantabas y escuchabas a Joachim Irmeler tocando el órgano en la mitad de la noche, o tocando desde la cama, después de pasar un cable a su cuarto. No es un mito, es todo cierto. Seguramente podría hacerse hoy con mayor facilidad, en esa época se necesitaba mucho más hardware. Teníamos realmente una libertad enorme. Toda la escena, no solo Faust.”

Peter Blegvad, un norteamericano expatriado que se aburría como un hongo en la Universidad de Exeter y había sido invitado a Alemania por su amigo Anthony Moore de la banda Slapp Happy, vivió un tiempo en la comuna y participó de una gira con Faust. “Por las noches iban al pueblo y terminaban en una discoteca sórdida donde tocaban música oompah. Cada tanto se volvían con gente del pueblo ebria y armaban improvisaciones. Pero estas personas no eran en general músicos, así que el resultado final eran arengas etílicas arriba de rock and roll”, le contó a Andy Gill de *Mojo* en 1997. “Me acuerdo de una grabación con la que estábamos todos fascinados donde cantaba un imitador local de Elvis. El tipo no lo hacía profesionalmente, era más bien un delirio que le agarraba después de consumir una cantidad suficiente de alcohol. En una noche grabó todo el repertorio de Presley. Cantó todas esas canciones famosas a los gritos, con un grueso acento alemán, y con Faust tocando de acompañantes.”

Las cintas que iban emergiendo a cuentagotas del complejo no le daba mucha tranquilidad a la compañía discográfica: parodias de vales con cantos tirolese, collages de música concreta con los sonidos del motor de una camioneta, y demás. Pero el ingeniero de sonido Graupner era un ingenioso facilitador capaz de sacar el máximo provecho de las grabadoras de ocho pistas y las consolas mezcladoras que le habían dado a la banda para que trabajaran. Era también versado en el arte de tratar el estudio como un instrumento musical, en términos de procesamiento, eco, uso

del espacio. Todo ello le agregaría profundidad y dimensión al universo sonoro en el que operaba Faust.

Graupner equipó las unidades con mezcladoras que les permitían hacer paneos entre los parlantes en tiempo real. Le dio a cada miembro del grupo una caja de un metro de largo que tenía veinte controles. Estas famosas “cajas negras” les permitían a los integrantes de Faust modificar su propia señal de salida y la de los otros integrantes, lo que hacía posible tocar y procesar el sonido al mismo tiempo en forma espontánea. “Teníamos las cajas negras, en las que cada uno tenía tres canales y con las que podíamos hacer cosas bastante sofisticadas”, recuerda Péron. “Podíamos aplicar distorsión o efectos de modulación en anillo. También podíamos interferir con lo que estaban haciendo los otros. Podías estar tocando la guitarra y que otro integrante decidiera modificar el sonido mientras tú tocabas. Hubo algunos momentos espléndidos.” De allí la cualidad macerante, burbujeante, mutada y distorsionada de la música de Faust, una cualidad que desaparecería con el advenimiento de la era de la grabación digital. “Entrábamos al estudio sin saber lo que íbamos a hacer. Empezábamos a tocar y ahí surgía ya un esqueleto, un cuerpo, un dibujo. Y a partir de eso intentabas llegar a la esencia de lo que habías creado.”

No se trataba solo de un experimento sonoro por sí mismo, sino de algo que era filosóficamente crucial para Faust. Las baterías, guitarras y todos los tropos de la música beat no podían aceptarse tal como eran. Todo debía ser cortado, procesado, modificado, porque solo de esa manera podía reflejar su propio tiempo y lugar, y su involucramiento activo. Nada podía ser tomado tal como era. Como lo expresó Joachim Irmiler, era necesario hacer que sus instrumentos sonaran tan distintos a sí mismos como fuera posible.

“Faust nunca se trató de ser músicos profesionales y expertos”, afirma Péron. “Nunca apuntamos a eso, tampoco hubiéramos podido. Teníamos en mente esta idea dadaísta, este sentimiento de ser extremadamente serios sobre no ser serios, o no ser serios sobre las cosas serias.”

Finalmente, con Graupner arreglándose las para trabajar entre las asfixiantes nubes de humo de hierba, un derroche de ideas inspiradas, indolentes, intensas y ebrias fue compactado para dar forma al álbum debut de Faust. Puede no ser el mejor, pero es el más fiel reflejo de las

condiciones en las que vivían y trabajaban, todos los nubarrones de libertad absoluta reducidos y dotados de forma en la sala de edición. Hay quienes han argumentado que hubieran necesitado de más tiempo de ensayo y refinamiento, ¿pero con qué fin? ¿Acaso no eran clave las aristas y puntas irregulares, las asperezas e idiosincrasias que podrían haber sido limadas en pos del dudoso objetivo de un acabado más profesional? El tema que abre el álbum, "Why Don't You Eat Carrots", es explícito: samples de "(I Can't Get No) Satisfaction" de los Stones y de "All You Need Is Love" de los Beatles se prenden fuego ritualmente en una hoguera chispeante de sonidos electrónicos que marca el fin de la era de la música beat. Es un ejemplo flagrante del sampleo como cita, años antes de que la práctica se volviera moneda corriente, con todos los problemas de copyright que acarrea. Como señala Péron, "en esa época la regla era que si usabas menos de cuatro compases de una canción, podías citar cualquier cosa".

Lo que sigue parece transcurrir en un paisaje carbonizado, en la zona de impacto de una explosión. Podría ser cualquier cosa. Primero, una forzada fanfarria de piano, una parodia de poca monta de música orquestal ligera, como un James Last recreado como música incidental para una obra de teatro expresionista, interrumpido por voces corales procesadas que se alzan espectrales desde la mesa de mezcla. Luego, al toque de una trompeta, el paso se acerca al ritmo de una procesión frenética y siniestramente banal de bronces y guitarras con fuzz, con una letra compuesta según la técnica surrealista del "cadáver exquisito" en la que las frases de distintos colaboradores se yuxtaponen al azar, flanqueada por sonidos electrónicos que van oscureciendo el tema hasta dominarlo por completo. Un cambio cinematográfico repentino y nos encontramos en el metro escuchando subrepticamente una conversación privada, hasta que el grupo reaparece de pronto tocando como un colectivo anarquista que hubiera tomado por sorpresa el control de Ruritania y estuviera componiendo su nuevo himno nacional.

"Meadow Meal" comienza con el cascabeleo de unos teclados y una percusión procesados, antes de la abrupta arremetida del tema propiamente dicho, que recorre un paisaje folk-rock entrecortado por suaves estallidos electrónicos. Las letras nuevamente se conectan en un plano

subconsciente según una lógica fortuita ("A wonderful wooden reason" [Una magnífica razón de madera]). Sigue una breve orgía de guitarras con fuzz y de vuelta a esos campos silenciosos y vacíos, aunque visibles solo a través de una pantalla de lluvia torrencial y truenos. Finalmente, alzándose como la torre de una catedral, una procesión sobria y meditativa del órgano a cargo de Irmeler, un confeso ejecutante de habilidades limitadas. Es el tipo de simplicidad llamativamente conmovedora que resulta impensable en el universo de The Mothers of Invention, para los que el órgano era un instrumento más para tocar en forma deslumbrante y avergonzar a músicos menos dotados.

Del otro lado del disco, "Miss Fortune" ofrece dieciséis minutos y medio de terreno para que el colectivo Faust recorra sin inhibiciones ni indulgencia, con rasgueos, crujidos y wah-wahs, conducidos por la percusión taladrante de Werner Diermeier. Los primeros minutos son un loop tan lleno de fuzz que resulta un poco trillado, pero que al mismo tiempo lo arrastra a uno como en arenas movedizas al interior de un pasaje de improvisación, antes de acelerarse hasta un estado de inconsciencia marcado por el aullido de mamut del saxo de Wüsthof y un goteo radioactivo de sonidos electrónicos que nos llevan luego a un descanso desde el cual contemplar el vasto paisaje allanado que aún debe ser reconstruido. Unas voces pseudo-operísticas ebrias pero fervientes atacan un estribillo mientras Diermeier galvaniza los niveles de energía con un torbellino de percusión, y las guitarras con fuzz y un órgano procesado cobran vida de nuevo. En el fondo, un piano que resiste desde algún lugar, como la vieja Europa, y cada tanto hace sonar una figura boogie-woogie. Luego se escuchan las carcajadas de unos seres vocales maléficos, antes de que un órgano toque un motivo jadeante de tres notas que parece querer romper la aguja del monitor del wah-wah, además de refrescar el paladar hastiado por décadas de un rock angloamericano basado en un blues cada vez más repetitivo y moribundo. Todavía me acuerdo de la primera vez que escuché ese "solo" de órgano, del deleite puro y casi espiritista que produjo en mi oído musical en ciernes. En ese momento pensé que esos eran prácticamente los sonidos más magníficos que jamás había escuchado.

Finalmente, un pasaje de spoken-word en el que se mencionan ángeles, reinas, Voltaire y ajo, y que recuerda a la poesía de Hans Arp y Tristan

Tzara, textos dadaístas tempranos que respondían a una explosión similar del arte y la cotidianeidad, con los fragmentos cayendo desordenadamente, y cuyas energías violentas eran una parodia asqueada de la destrucción de todos los días en los campos de batalla europeos.

Las dificultades para presentar en vivo el ensamblaje de Faust salieron a la luz cuando, presionados por la compañía discográfica, dieron un concierto en el Harmburger Musikhalle. El grupo había diseñado un sistema de sonido envolvente con ocho parlantes distribuidos en el interior de la sala. "Habíamos planeado crear un sonido que se cerniera sobre la sala", recuerda Graupner. La idea era que las guitarras, los teclados y los ruidos pasaran zumbando de un lugar a otro de un modo similar a como ocurre en *Kontakte* de Stockhausen, pero simplemente no tuvieron tiempo suficiente para ejecutar ese ambicioso proyecto, sobre todo porque los equipos llegaron bastante tarde al lugar del concierto en lo que al parecer fue un día frío y helado. Los encargados de los equipos no eran de mucha ayuda así que los integrantes de la banda terminaron ellos mismos soldando cables, y teniendo incluso que ir a comprar más cable, hasta apenas antes de la hora en que debía comenzar el concierto. Otro elemento importante de la presentación era un muro gigante de latas, con el que Diermeier terminó tropezando prematuramente, y varios televisores a color.

El público, que probablemente estaba compuesto menos por personas que hubieran comprado una entrada que por una mezcla de periodistas, invitados y gente que había sido arrastrada al evento, terminó aceptando en forma ecuaníme lo que resultó ser un caos improvisado de trucos que salían al revés de como estaba planeado y performances musicales erráticas. Tuvieron que dejar la sala más de una vez e ir al bar mientras la banda trataba sin éxito de hacer que funcionara el sistema de sonido. En un momento, "Zappi" Diermeier pasó al frente del escenario y ofreció una descarga de voces a capella —algo que probablemente no estuviera entre sus fuertes—, y eventualmente el público mismo terminó subiéndose al escenario para tocar los instrumentos y jugar con el montón de latas que habían quedado desparramadas. Hasta que, finalmente, un encargado del lugar señaló su reloj y dio por concluida la velada. Era ya de madrugada y todos volvieron a sus casas de buen humor, con la excepción de la

delegación de Polydor, que no podía apartar la imagen de todo ese dinero invertido esperanzadamente yéndose a pique.

“Si nos hubieran dado tres meses para preparar el concierto”, reflexionó Graupner más tarde con cierta frustración, “podríamos haber creado una revolución”. Los ojos de Péron brillan con un regocijo nostálgico al recordar el evento. “Nuestro primer concierto fue un desastre muy creativo. Un desastre espléndido y magnífico. En nuestras mentes estábamos en nuestro estudio. Nos comportamos sobre el escenario como si hubiéramos estado en el estudio. Si algo no funcionaba, parábamos, nos poníamos a hablar, encendíamos un porro, tomábamos un café. Pero se supone que en un concierto en vivo uno no hace esas cosas.”

Para su segundo álbum, en 1972, Faust se vio bajo presión para producir algún material que tuviera al menos los contornos de algo más convencional, que mantuviera algún parecido con la forma del rock. El arte de tapa completamente negro de *So Far* contrasta con la cubierta translúcida del álbum debut, como subrayando las nuevas resoluciones. Sin embargo, parece haber más de una dosis de sarcasmo en el tema que abre el disco, “It’s a Rainy Day, Sunshine Girl”, con la percusión de Diermeier repicando obedientemente lo que el biógrafo de Faust, Andy Wilson, llamó un beat no ya de 4/4, sino de 1/1. Si la película de David Lynch *Una historia sencilla* es una refutación conscientemente irónica de su reputada excéntrica, esta es entonces la “canción sencilla” de Faust; tal vez, la más imperturbable y cavernícola en la historia del rock.

“It’s a rainy day, sunshine baby”, canta la banda lastimosamente, mientras que alguien vocaliza un “ah-hum”, al estilo de Elvis, sobre un piano de salón de una sola nota y un solo acorde de guitarra. Procede de esa manera hasta que el aire se oscurece con sonidos electrónicos que revolotean como pterodáctilos y serpientes aladas, mientras una armónica blusera atraviesa el horizonte. Finalmente llega un solo de saxo a cargo de Wüsthof, del que Julian Cope confesó que era su solo de saxo favorito de todos los tiempos, una reacción extravagante pero perfectamente comprensible teniendo en cuenta la ubicación perfecta del mismo y el clímax inesperado que le da a la experiencia tántrica y tiesa del tema. “Lo tocamos en un concierto en París y Gunther no tocó el solo al final. No sé por qué, simplemente se negó”, recuerda Péron. “Había un periodista

importante en el público, que era capaz de destruir una banda. Y al final del concierto se negó a hablarnos porque Gunther no había tocado ese solo. Así son las emociones que despierta ese tema.”

El álbum está puntuado por breves interludios. “On the Way to Abamäe” muestra a Faust en su modalidad enigmática y bucólica. Sus suaves guitarras acústicas evocan los fondos musicales de la señal de ajuste en los descansos de la programación, tensándose como un capullo a punto de florecer con una melancolía pastoral exquisita. “Picnic on a Frozen River” es una conversación despojada y formal entre un piano, una guitarra e instrumentos de viento. “Me Lack Space...” suena en cambio como si Faust hubiera convertido uno de los *intona rumori* del futurista Luigi Russolo, o un mutoscopio manual, en un generador lírico de cadáveres exquisitos, escupiendo versos dadaístas como “Hey Miss Brown, object to the oak...” [¡Oiga, señorita Brown, opóngase al roble!] En los temas más extensos se escuchan ecos del álbum *Absolutely Free* de The Mothers of Invention. “I’ve Got My Car and My TV”, con una voz que oscila entre un falsete absurdo y un registro de barítono, parodia la banalidad de la burbuja de confort e imagina un dedo sancionador apareciendo desde el cielo y declarando en una voz divina: “Those guys are right” [Esos tipos tienen razón], para luego desembocar en una improvisación extensa y trillada de guitarras, saxo y teclados. “In the Spirit” recuerda a “America Drinks and Goes Home” de Zappa, cuya interpretación de un cantante de cabaret intentando satisfacer a un público nocturno en los últimos estertores de su borrachera redondea *Absolutely Free* de un modo brillante.

Hay otros dos momentos oscuros que están a la altura de “It’s a Rainy Day...”. Uno es el tema que da título al disco, que después de un enredo de guitarras se resuelve en un riff desconcertantemente ligero, una nueva parodia de los motivos convencionales del rock rematada con un arreglo de dos notas de los bronces que redondea el efecto de una amabilidad orquestal demasiado banal para ser real. “Queríamos crear un movimiento de locomotora”, afirma Péron mientras reproduce la dinámica del tema. “Grandes olas después, ¡bush uaaaaa! Luego otro tsunami. Nos encanta esta pieza porque se puede improvisar sobre ella. Invitar a otros artistas, arrancar tocando ese groove y hacerlos improvisar arriba.” Es un viaje inquietante por la senda de la música ligera y mainstream, a través del

territorio chato de la *Heimat*, similar al que emprendería Kraftwerk en *Autobahn*. Pero el viaje es prontamente embestido por franjas y trizas de oscuros sonidos electrónicos analógicos como si se tratara de murciélagos o de los pájaros de Hitchcock, angustiosos, punzantes, con bordes dentados y arrastrando sombras. Es como si de la tierra verde y amable surgieran esos fantasmas, como si espantosos recuerdos reprimidos alcanzaran desde atrás al escapista pop amnésico.

Si mucho de lo que hace Faust en *So Far* puede entenderse como un uso de las herramientas disruptivas del ruido más puro y absoluto para excavar las superficies opresivamente pulcras y prolijas de la cultura pop alemana, "Mamie is Blue" es el momento en el que traen la maquinaria pesada. El cántico sencillo que es el corazón del tema "Mamie is blue and Daddy is too" [Mami está triste, Papi también], puede interpretarse con cierta imaginación como una alusión a una generación más vieja que mantiene guardados sus secretos y sus penas. De ser así, aquí son puestos en posición horizontal y sometidos a una terapia de ruido, con Faust usando sus cajas negras al máximo para crear una batería implacable de trepanación psíquica: sonidos de taladros, guitarras procesadas sin piedad y un ruido hirviente absolutamente negro. "Mamie is Blue" se adelanta varios años a las salvajes deconstrucciones metálicas de Einstürzende Neubauten. De hecho, Faust empleó maquinarias industriales en el escenario mucho antes que Blixa Bargeld y compañía.

Teniendo en cuenta la increíble distancia entre las esperanzas y expectativas que había abrigado Polydor en relación con Faust y la realidad de la banda, resulta asombroso que les hayan permitido editar un segundo disco. Permanece como un tributo a una época en que las compañías discográficas tomaban más riesgos y se manejaban a veces en la oscuridad, con relativamente escasa sensibilidad pop y una gran apertura a "la próxima gran cosa", sin importarles tanto qué forma podría llegar a tener. Pero sí se guiaban por los números, y cuando llegaron las cifras de ventas decidieron cerrarle el grifo al proyecto de Wümme. Eso resultó en una larga disputa legal entre Uwe Nettelbeck y Polydor sobre la propiedad de las instalaciones. Pero poco importaba, porque cuando Faust se fue del lugar se llevaron con ellos hasta el último equipo y la última pieza del mobiliario. Una banda de heavy metal de Berlín llegó para grabar en el estudio luego de

la partida de Faust, y se enfurecieron cuando encontraron los suelos y las paredes pelados. Los integrantes de Faust mantenían una fe suprema en sí mismos, pero pocos, si es que algunos, de sus compatriotas tenían alguna noción de qué era lo que estaban intentando hacer.

Una vez más, Inglaterra supo apreciar la nueva música alemana más que los propios alemanes. Por un breve período, luego de que Polydor los hubiera dejado ir, los integrantes de Faust se encontraron en apuros y se vieron forzados a sobrevivir a base de alimento para perros. “Hubo altibajos en la historia de Faust”, comenta Péron. “También en Wümme hubo momentos malos. ¡Y disfrutábamos comiendo alimento para perros! A mí al menos me gustaba, pero entiendo que no es del gusto de todos.”

Sin embargo, gracias al entusiasmo de John Peel y de Ian MacDonald de *NME*, entre otros, Faust tenía una reputación en Inglaterra. “Uwe logró entonces que nos contratara Virgin. No me preguntes cómo lo hizo, pero muestra lo visionarios que eran. Buscaban nuevas gallinas de los huevos de oro.”

228

Fue así como Faust logró nuevamente aterrizar a salvo, esta vez como beneficiarios del joven Richard Branson, cuyo imperio abarcaba en ese entonces solo los márgenes del rock de los setenta. Péron recuerda una reunión con Simon Draper, ejecutivo de Virgin, en la que la banda presentó su proyecto musical y se cerró el trato. “Jugaba todo el tiempo con su lapicera. La movía de arriba abajo. Se sentó, nos escuchó durante treinta segundos y dijo: ‘Okey, está bien ya. Es lo suficientemente loco. Podría funcionar’.”

Faust montaría campamento en el estudio Manor en Oxfordshire —cuna también de *Tubular Bells* de Mike Oldfield, otra esperanza de Virgin— para grabar *Faust IV* en 1973. Pero antes vino *The Faust Tapes*, que compilaba la música en la que la banda había estado trabajado después de *So Far*. Nettelbeck y Draper hicieron un arreglo singular por el cual la banda entregaría las cintas con el material a cambio de nada, y Virgin renunciaría también a hacer cualquier ganancia con el lanzamiento. El disco fue entonces editado a modo de presentación de la banda: un álbum entero por 49 centésimas de libra, el precio de un single. En una época en la que gastarse el dinero en un álbum representaba un desembolso bastante mayor que hoy día, el precio casi regalado de esta oferta la

convertía de por sí en algo novedoso e irresistible para los compradores de discos del Reino Unido de los setenta, y le granjeó a Faust ventas de más de cincuenta mil copias.

Según Péron, *The Faust Tapes* —una serie de piezas cortas e inconexas, muchas desprovistas incluso de títulos— fue “ochenta u ochenta y cinco por ciento trabajo de Rudolf Sosna. Grabó baterías, guitarras, todo”. Para el fanático de Faust, es una colección de cuidadas misceláneas, que recorren con cortes rápidos y en forma zigzagueante los años de Wümme (hasta el desaparecido Meifert aparece en un par de piezas). Los arranques de inspiración, los saltos laterales de una idea a otra, los sucios nubarrones de sintetizadores analógicos, las absurdas piezas corales, la sesión de vientos casi simiesca de “All on Saxs”, los pasajes extendidos de lucidez acústica como “Flashback Caruso” redondean el álbum de fotos de un período único de una libertad absoluta, llevada al extremo a expensas de la compañía discográfica. Pero para el oyente promedio de los setenta que se arriesgó a comprar el álbum —con escasa tolerancia a los extremos o que tal vez no la hubiera puesto a prueba muy a menudo—, *The Faust Tapes*, en ausencia de un contexto que le diera más sentido, debe haberle resultado tan ajeno como una lengua extranjera, o incluso una lengua extranjera inventada, a pesar de que Faust cantaba de hecho en inglés. No era el tipo de capricho que se habían permitido los Beatles en el estudio hacia el final de sus carreras, cuando ya estaban aburridos los unos de los otros y tenían licencia para grabar y editar en vinilo cualquier cosa que quisieran. Estas eran bromas no autorizadas, un desorden malogrado, barridos de la sala de edición de un manicomio alemán llenos de grooves desperdiciados. Para aquellos que no entendían que lo “free” no consistía solo en dejarse crecer el pelo y tocar largos solos de guitarras, *The Faust Tapes* fueron 49 centésimas de libra mal gastadas. Es ciertamente discutible si logró introducir a Faust en nuevos sectores del público, o si en cambio enajenó para siempre al público general. Péron, en cualquier caso, hace un balance positivo del lanzamiento. “Escuche tantas historias de personas que usaron el disco como frisbee, y está bien. No tengo ningún problema con ello. En nosotros tuvo, de hecho, un impacto enorme. Hizo que mucha gente hablara de Faust. Es cierto, era barato, y esa fue la razón por la que mucha gente lo compró, pero tuvo también un gran impacto.”

Andy Gill, que más tarde trabajaría como periodista para *NME*, estuvo entre aquellos que después de haber gastado sus 49 centésimas de libra se vieron tentados de ir a ver a la banda. Recuerda un concierto en el Sheffield City Hall a fines de 1973, donde el grupo mostró su abordable fluído de cómo montar, o cómo no montar, un concierto. El evento transcurrió en una oscuridad casi total, sin otras fuentes de luz que los rayos catódicos de dos televisores y una máquina de pinball. En lugar de las instalaciones y el decorado típicos de un escenario de rock, había sillones y sofás. Los integrantes de Faust estaban sentados en ellos, rasgueando sus instrumentos de un modo errático y distraído, hasta que 'Zappi' Diermeier atacó un groove percusivo primitivo al que se fueron sumando los guitarristas tocando un mismo acorde una y otra vez. Uno de ellos se levantó para jugar al pinball, como si el riff hubiera adquirido su impulso y no necesitara ya su participación, miró un poco de televisión y después fue a buscar una herramienta eléctrica y se puso a trabajar sobre un pedazo de hormigón, perforando la monotonía del riff con una intervención electrónica ensordecedora y abstracta. Gill ubica pertinentemente el concierto en la tradición de los escándalos teatrales de los futuristas y dadaístas a comienzos del siglo XX, que buscaban que los burgueses indignados asaltaran el escenario y en los que esa ira provocada era un componente esencial del evento artístico. Pero en el Sheffield City Hall, Faust tuvo mejor suerte. Cuando las chispas que despedía el pedazo de hormigón se elevaron demasiado, se prendieron las luces y el encargado de la sala subió al escenario y le gritó al público: "¡Suficiente ya! Esto no es música". Los integrantes de la banda lo miraron mientras se sonreían satisfechos. Pero hubo un gran abucheo —dirigido contra el encargado, no contra la banda—, y el concierto finalmente se reanudó, como desafiando la autoridad que se había arrogado aquel para intentar definir la naturaleza del arte en el siglo XX.

"Nunca sabíamos qué íbamos a tocar", recuerda Péron, que se puso irónicamente del lado del enfurecido encargado de la sala. "A veces Zappi y yo subíamos al escenario porque teníamos ganas de tocar. Pero los otros se quedaban detrás de escena y no les importaba un comino. Gunther podía llegar a subir para jugar con la máquina de pinball, o sentarse en un sofá y leer. Pero de eso trataba nuestra música. Esto no es música. Es el

público el que hace la música, participando de la experiencia, subiendo al escenario. Queríamos provocar. Queríamos reacciones. Queríamos causar una impresión en la gente, eso sin lugar a dudas.”

En el estudio Manor, Faust se encontró menos a gusto. Estaban lejos de su casa, lejos del ambiente hermético y uterino de Wümme, y tenían que lidiar con los ingenieros del estudio. “Estaba diseñado para bandas de rock”, protesta Irmeler. Y lo que es peor, aunque en Alemania habían sobrellevado la miseria de tener que comer alimento para perros, tenían ahora que enfrentarse a algo que podía llegar a ser aun peor: la comida británica de los años setenta. Haciendo memoria treinta años después, “Zappi” Diermeier me dio a entender con una serie de expresiones de asco mucho más elocuentes que su limitado inglés, la cocina triste, grasienta, poco imaginativa y sobrecocida que tuvo que sufrir.

Mientras tanto, Irmeler y Nettelbeck estaban empezando a tener pensamientos encontrados, que se verían tal vez corroborados en el largo plazo, sobre el jefe de Virgin, Richard Branson. ¿Era sinceramente una fuerza al servicio de la contracultura o simplemente un capitalista especulador más? Una cierta desconfianza fue creciendo entre Branson y la banda, sobre todo en Nettelbeck y Joachim Irmeler. “Empecé a hablarle en mi grueso dialecto suabo”, me contó Irmeler, molesto porque Branson era incapaz de hablar una sola palabra de alemán. La relación se deterioró cuando Branson, tal como había hecho antes Polydor, presionó a la banda para que terminara un álbum, y llegó incluso a atribuirse la tarea de ofrecer consejos que nadie había pedido sobre cómo aumentar el potencial comercial de su sonido. Hubo también disputas mientras estaban de gira. Chris Cutler, del grupo Henry Cow, recuerda un incidente en el Rainbow Theatre de Londres en el que Péron, un nudista desvergonzado, amenazó con subir al escenario desnudo de la cintura para abajo después de que Branson les avisara que recibirían solamente la mitad del dinero que esperaban cobrar. “Si nos pagan la mitad, yo toco con la mitad de mi ropa”, fue el razonamiento que le expuso a los estupefactos representantes de Virgin.

En el medio de todo esto, sin embargo, salió a la luz *Faust IV*, un álbum de una fortaleza y serenidad que contradicen las condiciones en las que fue hecho. En un maravilloso sarcasmo, el álbum abre con “Krautrock”, donde Faust se devora este término inglés tan difícil de tragar para muchos

músicos alemanes y lo regurgita en once minutos que son como un paradigma del género espurio, rodando a través de un camino sucio y abandonado de pulsaciones de bajo, ritmos cíclicos, y expulsando nubes de sonidos electrónicos como por un tubo de escape. No hay estribillo ni estrofas, solo las rotaciones pesadas e infinitas de detritos rocosos que van abriéndose paso hacia un horizonte desconocido. No va a ninguna parte y se extiende a todas partes. Pueden descubrirse micromundos enteros de actividad dentro de su monotonía aparentemente estática.

Le sigue, en un fuerte contraste, "The Sad Skinhead", una caricatura musical y lírica erizada de fuzz barato que se ríe amablemente de los dilemas existenciales del hooligan: "Going places/ smashing faces/ What else could we do?" [Enfilando al éxito/ desfigurando rostros/ ¿Qué otra cosa podríamos hacer?]. Faust era una bestia de muchas cabezas, como prueba también "Jennifer", una de las creaciones más bellas de Rudolf Sosna, un himno a una muchacha que pasó fugazmente por el estudio Manor. Una línea de bajo llena de eco se derrite y da golpes sordos como latidos pesados y la percusión suena amablemente a la distancia mientras una guitarra eléctrica se desliza como un cisne negro solitario por encima de las superficies marinas de la canción. Una voz conmovedora e inadecuada balbucea alabanzas cursis a la mujer de ardiente pelo rojo, hasta que finalmente una tormenta de sonidos electrónicos va ganando intensidad y el tema se consume en un éxtasis de aniquilación. Es el tipo de libertad que no muchos otros artistas se habrían atrevido a tomar, y se adelanta décadas a las sensuales tempestades de nieve de My Bloody Valentine.

El segundo lado del disco recuerda el espíritu más relajado del primer álbum de Faust: "Just a Second (Starts Like That!)" es un tema visiblemente inconexo que atraviesa cambios drásticos durante varios minutos, como un pez al que le crecieran miembros. "Läuft... Heisst Das es Läuft Oder es Kommt Bald... läuft" toma su título de un malentendido sobre si la cinta estaba corriendo o no y se resuelve en una balada de una claridad y sustancialidad engañosas. Por último está "It's a Bit of a Pain", que condensa la broma sublime que Faust le hace al formato del rock: una balada acústica introspectiva y somnolienta es sacudida por una explosión electrónica de mil voltios, vuelve a comenzar y de nuevo es sacudida por otra descarga de alta tensión. Le sigue una transmisión radial incongruen-

te de spoken-word, que podría ser el equivalente a esos recortes de *Le Figaro* que Picasso pegaba en sus telas, antes de que un solo de wah-wah engulla el tema entero como una ballena. Está todo tan alegremente fuera de proporción que solo podría tratarse de Faust.

Pero estábamos en 1974. *Tubular Bells* de Mike Oldfield fue el caballo de Virgin que alcanzó la meta en términos comerciales, la cima a la que el rock de vanguardia podía aspirar dentro del público general. Sería fácil burlarse de Branson, que más tarde ofrecería sobradas razones para ser visto como una figura imponente, ridícula y hasta odiosa del capitalismo moderno. Pero al menos le dio a Faust la posibilidad de grabar. Faust estaba adelantado a su época, y sin embargo, como admite Péron, la banda no la pasó nada mal durante el tiempo que estuvieron con Virgin, viviendo a expensas de la compañía. En la presentación de *Tubular Bells* se codearon con la aristocracia del rock, como los Rolling Stones. Cuando recuerda hoy su juventud y la de sus colegas no puede evitar mover un poco la cabeza de lado a lado con un cierto disgusto.

“El problema éramos nosotros. Éramos diletantes. No éramos vagos, pero no nos tomábamos las cosas muy en serio. Llevábamos todo al extremo. Creo que abusamos de la generosidad de Richard Branson con todas nuestras tonterías. Estábamos un poco enceguecidos por nuestra juventud exuberante. Debemos haber sido maleducados e irrespetuosos. Nos divertíamos con las secretarías, abusábamos del teléfono, íbamos a comer a restaurantes, organizábamos orgías, y le pasábamos la cuenta de todo a Virgin. No fue muy astuto. Así que un día decidió: ‘Hasta aquí llegamos’. La actitud de algunos integrantes hacia Branson tampoco ayudaba. No había caído bien. Zappi y yo salimos de gira con Peter Blegvad, pero otros como Irmiler se negaron por distintas razones. ‘No queremos hacer eso’.”

La relación de Faust con Virgin había llegado a su fin. Incluso Nettelbeck había desistido de sus protegidos y se había vuelto a Alemania. Uno atrás de otro, los demás integrantes de la banda le fueron siguiendo los pasos. Hubo, sin embargo, una coda a esta primera encarnación de Faust. A instancias de Irmiler, se reunieron en los estudios Musicland de Múnich. Técnicamente aún estaban bajo contrato con Virgin, aunque el sello había dejado en claro que bajo ninguna circunstancia financiaría una nueva aventura de Faust. En esa situación precaria, recuerda Péron:

“Entramos a este hotel de fantasía, que pertenecía a los mismos dueños que el estudio donde íbamos a grabar, y dijimos: ‘Somos Faust, pertenecemos a Virgin, dennos sus mejores habitaciones’.” Estuvieron varios días grabando y viviendo del servicio de habitación, hasta que la dirección del hotel, preocupada por tener a estos pelilargos con una cuenta abierta, les demandó el pago de unos treinta mil marcos. Como no tenían forma de pagar, tomaron las cintas que habían llegado a grabar e intentaron escaparse del hotel derribando una puerta con una camioneta. El intento de fuga falló y terminaron en la cárcel. Las mujeres a las que, como vimos, Péron rindió homenaje por su rol en la historia de Faust, una vez más acudieron al rescate; en este caso, fueron sus madres, que se hicieron cargo de la cuenta impaga.

La odisea de los integrantes de Faust en los setenta termina con este anticlímax casi patético. Para algunos, su historia es una homilía sobre los riesgos de la autocomplacencia excesiva. Otros los ven como especímenes particularmente mimados de la generación alemana de los sesenta, del tipo que escandalizaba a la escritora Jilian Becker en *Hitler's Children*, su libro sobre el fenómeno Baader-Meinhof: hijos de una generación que había reconstruido su país a partir de la nada y que había trabajado muy duro para proveerles un confort material que ellos mismos no habían conocido, beatniks holgazanes e indisciplinados que solo se incitaban unos a otros a morder la mano que les daba de comer. Las reflexiones del propio Péron sobre los primeros tiempos de la banda sugieren que, en lo que respecta a su comportamiento, los integrantes de Faust no fueron exactamente combatientes heroicos de la contracultura.

De todas las grandes bandas alemanas de los setenta, Faust es aquella que a muchos aún les cuesta tomarse en serio. Sus voces burlonas, su apego a las guitarras con fuzz baratas, sus payasadas arriba del escenario, su relación con las grandes compañías discográficas y el recuerdo del artilugio del álbum a 49 centésimas de libra contribuyen a que muchos aún los consideren como la “nueva sensación” del krautrock, a lo sumo una curiosidad de la época. Al mismo tiempo, sus collages sonoros, con sus cambios constantes y abruptos, los vuelven poco amigables para los oyentes que prefieren la repetición relativamente tranquila y segura del beat *motorik* de Neu!, o a Kraftwerk transitando la autopista eléctrica.

Y sin embargo, Faust ha demostrado ser uno de los grupos de su generación que más ha perdurado. Las grabaciones que hicieron en Múnich fueron editadas oficialmente recién a fines de los años ochenta. Para entonces se hallaban, colectiva e individualmente, en un estado de inactividad casi total. Algunos había vuelto a sus hogares y formado familias. En 1980, su perfil había vuelto a subir cuando sus primeros dos álbumes, que eran inconseguibles, fueron reeditados en una edición limitada de seiscientos copias por el sello Recommended Records, de Chris Cutler. Y aunque tuvieron bajo perfil durante los ochenta, la leyenda de Faust fue marinándose lentamente a lo largo de la década. De repente eran citados como influencia por algún ícono postpunk en entrevistas con la *NME*, o bien se los mencionaba como punto de referencia en las reseñas más históricamente informadas de *Einstürzende Neubauten*. Así, hasta que en 1996 Julian Cope escribió en su libro *Krautrock sampler*: “No existe una banda tan mítica como Faust”.

“Me topé con la ola punk en Virgin y me impresionó mucho su energía”, afirma Péron. “Pero no estoy seguro de qué es el postpunk. Faust nunca se interesó por las otras cosas que estaban sucediendo alrededor suyo en términos musicales. En los ochenta desaparecimos. Estábamos haciendo otras cosas. Nunca me dediqué a analizar la escena musical y me cuesta a veces ubicar con precisión estos géneros.”

“Sobre *Einstürzende Neubauten*, sí. He pensado bastante al respecto. Hace algunos años pensaba: ‘Mierda, estos tipos están reproduciendo lo que hacíamos nosotros’. Ahora pienso más bien que nosotros capturamos algo que estaba en el aire y que fuimos pioneros, pero no creo que ellos nos estuvieran copiando. Así que estoy más tranquilo con eso. Hace un tiempo también me pasó que estaba escuchando música y pensé: ‘¡Estos nos están copiando, es una vergüenza!’. Miré el CD para ver quiénes eran y era AMM, “Later During a Flaming Riviera Sunset”, ¡de 1966! Así que después de eso me volví más razonable. Sí, Faust fue extraordinario. Uno entre mil. Pero ciertamente, no los únicos.”

También fueron ganándose la admiración de bandas de los noventa. Tim Gane, de Stereolab, cuando lo entrevistaron para una nota en homenaje a Kraftwerk se mostró contento de participar pero hizo la aclaración de que su banda favorita de esa época era Faust. Para comienzos de los noventa,

con los últimos estertores del grunge, la narrativa del rock había completado su curso. Con artistas como Nirvana y My Bloody Valentine, todo lo que podía hacerse dentro de los límites convencionales del género ya se había hecho. Fue en ese momento que Faust salió nuevamente a la cancha, aunque no sin cierta vacilación. Dieron unos conciertos en el Marquee y el Garage de Islington en los que retomaron energéticamente el punto en el que habían abandonado. Tocaron a sala llena y subieron al escenario pulidoras eléctricas y una escultura en vivo, en una revuelta antidigital de energías primitivas y eléctricas que parecía venir de una era remota y estar al mismo tiempo adelantada. Llevaron a cabo eventos enormes y ambiciosos, equivalentes musicales del *land art*, como el evento Long Distance Calls en el Valle de la Muerte de California. En este, los miembros de la banda y el guitarrista japonés Keiji Haino, que participó como artista invitado, se ubicaron en colinas de arena a kilómetros de distancia entre sí y luego de montar durante el día equipos de grabación y reproducción (consolas, micrófonos direccionales), esperaron a que cayera la noche para intentar comunicarse entre sí por medio de sonidos primigenios. El evento no salió del todo como había sido planeado y hubo varios percances: Diermeier se quemó sus pies por andar descalzo sobre la arena y uno de los pocos sonidos que logró ser transmitido fue el de una flauta turca que había traído alguien del intrépido público que asistió al evento. “¡Lo único que funcionó fue el viento!”, comenta Péron riendo. Pero el evento dejó en claro la escala monumental en la que Faust estaba trabajando ahora. Era una dirección que estaba ya anunciada en las cintas que eventualmente salieron a la luz en 1987 con el título *Munic and Elsewhere*. Si Kraftwerk fue la banda neo-Bauhaus del krautrock, Faust fue la neo-dadaísta. Había sido un aspecto clave de su estrategia en el álbum debut y en *The Faust Tapes*. “A cada uno su propia pelota”, como rezaba una publicación dadaísta.¹ Mientras que alusiones en títulos como “Dr Schwitters” —en referencia a Kurt Schwitters, el artista especializado en collages meticulosos y piezas

1. *Jedermann sein eigener Fussball* fue una revista satírica que imitaba el formato de un periódico y fue prohibida luego de la publicación de su primer número en febrero de 1919. Dicho número contenía, entre sus ilustraciones, fotomontajes de John Heartfield y dibujos de George Grosz. [N. del T.]

vocales como la *Ursonate*— dan cuenta de que eran bastante conscientes de sus predecesores artísticos.

“Estoy completamente de acuerdo sobre esto”, afirma Péron. “Varios integrantes eran muy cultos, conocían el dadaísmo, Fluxus, Stockhausen. No tanto Zappi y yo. Yo descubrí esas cosas más adelante. Pero nuestro modo de vida era dadaísta. Era algo obvio, tan natural, tan enriquecedor. El dadaísmo no excluye la seriedad. Tampoco Fluxus. Todo es arte y el arte lo es todo. ¿Por qué solamente música, o música y un juego de luces en el escenario? Nosotros pintábamos en el escenario, teníamos poetas en el escenario, cocinábamos en el escenario, nos lavábamos los pies, subimos niños al escenario...”

Ahora bien, si el Faust temprano había sido una explosión jocosa e intensa de las viejas normas, de Beethoven a los Stones, el terreno devastado en el que se encontraron después se extendía de un extremo a otro del tiempo y el espacio. Aunque había sido grabado en 1974, *Munic and Elsewhere* ya exploraba este nuevo terreno. En la reseña del álbum que escribí en su momento para *Melody Maker*, hice la observación de que Faust se había vuelto una “mancha en su propio paisaje”. Era una reflexión en torno a temas como “Munic/Yesterday”, con su groove rengueante pero implacable, una improvisación que avanza sin ningún principio ni final lógico, alcanzada por oleadas negras de ruido dub, voces ininteligibles, guitarras abrasadoras y sonidos electrónicos de alerta roja. O “Knochentanz”, que tiene una estructura lineal y picaresca similar y empieza con un sonido primigenio, como de un instrumento de viento hecho a partir de un hueso maxilar. Al igual que Can, Faust había alcanzado la condición del post-rock bastante antes de que se inventara el término, ese hermoso terreno desértico y ennegrecido que vendría después, extendiéndose hasta los límites de lo audible.

La vastedad del espacio, el ruido y su corolario íntimo, el silencio. Esas fueron las preocupaciones de ese nuevo Faust. Péron recuerda un concierto en el que lograron lo que denominó “la conquista del silencio”. “Al final, logramos este momento mágico en el que hubo un silencio y el público seguía escuchando. Ya no había música, pero la gente seguía escuchando. Fue una especie de magia que duró un minuto. No hubo

movimiento, ni sonido. Es algo que practicamos. Congelarnos, congelarnos por dentro y hacer que el público se congele.”

De acuerdo con una tradición a la que se ciñen muchas bandas de los setenta, existen hoy dos versiones de Faust: una liderada por Hans-Joachim Irmeler, y otro liderada por Péron. Es como si tuvieran un acuerdo para respetar mutuamente sus diferencias. “Irmeler es alguien muy importante [en la historia de Faust], pero en lo humano no parece que seamos capaces de arreglárnoslas el uno con el otro”, afirma Péron. “Estoy muy contento de que lo estemos haciendo de esta manera. Respetándonos mutuamente, ignorándonos mutuamente en forma espléndida. Está bien así.”

Hoy en día, Péron, que usa también el nombre artístico Art-Errorist, es uno de los organizadores del Avantgarde Festival en Schiphorst, que Chris Cutler ha descripto como “tres días de Utopía” y mantiene como regla que no haya ningún área detrás del escenario para los artistas, que se relajan y socializan junto al público. Péron también sale a veces de gira con su versión de Faust.

“Estamos a punto de ir a tocar a los Estados Unidos. Para los conciertos confirmados ya se vendieron todas las entradas. Ojalá lo hubiéramos hecho hace veinticinco o treinta años. Nuestro abordaje sigue siendo el mismo. ¿Por qué ahora y no hace veinticinco años, cuando éramos jóvenes y queríamos enseñarle al mundo? No volveremos a ser jóvenes y el fuego que tenemos dentro ya no genera la misma erupción. Incluso si siento ese fuego enorme, tengo a mi cabeza que me dice: ‘Ya no tienes veinte años, no te quemes de esa forma’. O me vienen a la cabeza cosas como ‘esto es indecente, es inapropiado’. Pero hemos mantenido el mismo espíritu.”

C A P Í T U L O 5

ATRAVESANDO LA NOCHE:

NEU! Y CONNY PLANK

En su blog en el sitio web de la BBC, el cineasta Adam Curtis montó un collage a partir de imágenes de los archivos de personas de todas las edades, nacionalidades y orígenes simplemente bailando. Una pareja de mediana edad en una sala suburbana de los años setenta, soldados rebeldes de una región montañosa divirtiéndose, un afrocaribeño frente al espejo de su habitación, indios americanos en una formación en línea, Twiggy, una estrella de cabaret entrada en años, punks, chicas a-gogó. El soundtrack elegido por Curtis —una persona de un gusto musical muy desarrollado— fue “Hallogallo” de Neu!, cuyo título es una variación sobre una expresión alemana para “fiesta alocada”. No se ve a nadie bailando en forma alocada, sin embargo, o entrando en un frenesí de derviche. Todos se mueven de un modo más bien prolijo y sobrio, como obedeciendo una función natural en igual medida que experimentando alegría. Aunque tiene sus ancestros musicales, “Hallogallo” es de una elegancia sin raíces, una pieza de maquinaria nueva y avanzada. Esa falta de referencia a un lugar concreto le da al tema una universalidad que se ve reflejada en los protagonistas involuntarios del collage fílmico de Curtis, que según sus propias palabras “están todos juntos en la misma danza”. “Hallogallo” se aleja de las

geografías dramáticas y vocales del rock, con sus acostumbradas subidas y bajadas entre la euforia y los lamentos recurrentes de “*no satisfaction*”, hacia una meseta cool y soleada que se revela como el lugar de una satisfacción profunda y duradera. En *Las alas del deseo*, de Wim Wenders, un hombre bastante mayor y solitario se arrastra a través de las zonas de Berlín que aún muestran las cicatrices de la guerra y, abrumado por los recuerdos, se pregunta por qué nadie hasta ahora ha logrado cantar “una épica de la paz”. Aunque sea un tema instrumental, tal vez “Hallogallo” sea esa épica de la paz.

“Siempre viví cerca del agua”, contó Michael Rother en un documental sobre el krautrock de la BBC4. “En Pakistán, al lado del mar; en Düsseldorf, cerca del Rin. Me siento cómodo cerca del agua. Tiene un efecto en mí que no puedo explicar. Tiene que ver con el paso del tiempo. También circula como la música misma. Hay algunos paralelos ahí.”

Curtis hizo luego un segundo video en el que empleaba las mismas imágenes con un oscuro soundtrack ambient, para ilustrar esa sensación de aislamiento mutuo que sentimos muchas veces. En Neu! se da una dualidad similar a la que plantean los dos videos de Curtis, personificada en sus dos integrantes principales, Rother y el volcánico baterista Klaus Dinger. “Resulta difícil pensar en dos personas más diferentes que Klaus y yo”, me cuenta Rother en su estudio y lugar de retiro en una zona agreste cercana a Hamburgo. “Mi madre se formó como pianista clásica pero no tuvo oportunidades para tocar durante las décadas del treinta y el cuarenta, creo que no hace falta explicar por qué. Fue muy difícil, también en lo económico. Tenía que mantener a su familia, trabajando en una oficina. Ella murió en 2003. La recuerdo como alguien que siempre me apoyó en todos mis proyectos musicales. No tuve conflictos con ella por ese tema. Mi situación en ese sentido fue diferente de la de Klaus Dinger. Llegué a conocer a su padre en nuestros comienzos como Neu!. Él sí tuvo que enfrentarse a su padre para poder perseguir su sueño. Mi padre había muerto cuando yo tenía quince años así que eso evitó cualquier pelea, porque estoy seguro de que habríamos tenido ideas diferentes sobre mi vida profesional. A mi madre le preocupaba que me resultara complicado ganarme la vida, pero era reservada con esos miedos. Confiaba en mis fortalezas y en mi habilidad para triunfar.”

A pesar de sus temperamentos contrastantes, Rother y Dinger presentaron la síntesis perfecta, un pacifismo violento. "En lo que respecta a la música, Klaus y yo estábamos de acuerdo casi en un 100 por ciento", afirma Rother. "La gente se hace una idea equivocada sobre nuestra relación. Piensan que peleábamos en el estudio: '¡Yo quiero una canción tranquila!', '¡No, yo quiero una canción ruidosa!'. Pero no fue nunca así."

"Yo me negué a hacer el servicio militar. Era, y sigo siendo, un pacifista absoluto. Klaus ciertamente no era un tipo militar, más bien lo contrario. Creo que un elemento importante de la música de Neu! es que al lado de la belleza hay también un aspecto de suciedad. Eso, a mi entender, es algo que diferencia nuestra música de la música de Kraftwerk. Hay una contradicción en nuestro sonido."

El padre de Michael Rother trabajaba para la línea aérea alemana Lufthansa. Cuando Michael era chico su familia se mudó de Hamburgo a Wilmslow, Inglaterra, y luego, cuando él tenía nueve años, a Pakistán, donde vivieron por tres años. "Abrieron una ruta hacia el Lejano Oriente en 1960 y mi padre estaba a cargo de la supervisión en Pakistán y lo que era entonces Pakistán Oriental. Recuerdo que de chico estaba completamente fascinado por los extraños sonidos de la música pakistaní: encantadores de serpientes, músicos que tocaban en las puertas de edificios públicos para ganar algo de dinero. Era una música que parecía no parar nunca, y en la que yo no lograba reconocer una estructura. Era un fluir continuo de melodía y ritmo, como un río. Desde entonces tuve siempre una debilidad por la música india y pakistaní. Es la música que pongo para calmarme los nervios y encontrar un equilibrio interior."

Rother creció en un ambiente donde la música clásica europea estaba muy presente, gracias a que su madre tocaba el piano. Sin embargo, tuvo también sus epifanías musicales con el advenimiento del rock and roll. Su hermano mayor lo introdujo en la música "acelerada, arrebatada" de Little Richard, de la cual pueden encontrarse sorprendentes vestigios de influencia en la música de Neu!. En una visita a su familia en Pakistán, el hermano de Rother también le llevó una copia de "Apache" de The Shadows, un single de una influencia colosal y a menudo soslayada en

el canon del avant-rock, solo que en este caso se trataba de la versión del guitarrista sueco Jørgen Ingmann.

Por entonces, Klaus Dinger, algunos años mayor que Michael, completaba un aprendizaje que le permitió convertirse en un gran percusionista, con estudios de carpintería durante tres años, y luego arquitectura. Más tarde se referiría a sí mismo como “un *working class hero*”. Había empezado a tocar la percusión en la banda de su escuela pero tuvo conflictos con los profesores de música, que le parecían figuras muy autoritarias. Se unió entonces a un conjunto de swing, para terminar luego en un grupo llamado The No, que seguía servilmente las tendencias británicas mod de los sesenta.

También Rother fue un devoto de la música beat británica (“más tarde intenté olvidar, pero no se puede. ¡No hay un botón para borrar el pasado!”), y formó distintos grupos con amigos igual de obsesionados por las guitarras que ensayaban en su habitación y que su madre soportó con estoicismo. Ya en Düsseldorf, se unió en 1965 a Spirits of Sound, de donde también saldría el futuro miembro de Kraftwerk Wolfgang Flür. Pero Rother se fastidió rápidamente con las ambiciones musicales estrechas y monocromáticas del grupo. “Recuerdo que estaba cada vez más frustrado con Spirits of Sound en los sesenta. Trataba de improvisar y de agregar otros elementos a las ideas básicas de la banda, pero no funcionó.”

Al descartar la opción de hacer el servicio militar, Rother debió trabajar un tiempo para el departamento de psicología de un hospital. Allí conoció a otros músicos y por un tiempo flirteó con el jazz. “Era para escapar de las estructuras del rock y el pop, pero no me hallaba, no tenía que ver con mi personalidad.” Sus estudios de psicología también lo llevaron a darse cuenta de que como joven que hacía su tránsito a la adultez en la Alemania de fines de los sesenta, no podía mantenerse ajeno a las fuerzas culturales, sociales y políticas de la época, que tendrían un profundo impacto en su identidad musical. Rechazaba de plano el aumento de la violencia y la “locura” de los movimientos terroristas como la RAF que, pensaba, habían errado por completo el camino. Al mismo tiempo, los horrores de la guerra de Vietnam fueron un sacudón que le sirvió de recordatorio de la necesidad de librarse de la hegemonía angloamericana y crearse una personalidad propia. “No se puede separar la música de todos

los sucesos políticos, las revueltas estudiantiles, los cambios que estaban ocurriendo en el cine, el arte”, afirma Rother. “Estábamos todos expuestos a este virus del cambio, y en qué transformabas esa energía dependía de tu propio potencial creativo. Todos pueden querer hacer algo, pero muchos sencillamente no pueden.”

Fue en esta época, en los albores de los setenta, en Düsseldorf, que Rother conoció de casualidad a Ralf Hütter de Kraftwerk, lo cual lo llevaría a darse cuenta de su propio potencial creativo. “Había un colega en el hospital donde trabajaba que también tocaba la guitarra. Lo habían invitado a grabar música para una película en el estudio de Kraftwerk. Yo no conocía a Kraftwerk pero decidí acompañarlo. No recuerdo qué pasó con mi amigo guitarrista. Creo que se fue en algún momento, y yo tomé un bajo y terminamos tocando con Ralf. Era evidente para los que estaban en la sala —Florian y Klaus estaban ahí escuchándonos— que teníamos ideas armónicas y melódicas muy similares. Simplemente hicimos clic. Al poco tiempo, Ralf había decidido que necesitaba retomar sus estudios académicos, así que recibí una llamada de Florian y pasé a formar parte de Kraftwerk.”

Pero la mejor coincidencia fue que en las sesiones también estaba presente Klaus Dinger. A Rother se lo vio impresionado, aunque en cierto nivel también algo perturbado, por la agresión temeraria con que aquel arremetía contra la batería. “Siempre admiré la potencia de su forma de tocar. Me acuerdo de la primera vez que tocamos en vivo con Kraftwerk. Klaus rompió un platillo, se lastimó la mano, había sangre por todos lados, pero no paró ni por un segundo. Eso dice mucho sobre la actitud que tenía. Esa sensación permanente de oposición, los conflictos con su familia, estar siempre acusando a la sociedad por lo que a veces eran sus propias falencias.”

Y sin embargo, no obstante toda su temeridad casi maníaca, la forma de tocar de Klaus Dinger también estaba apuntalada por un sentido de la exactitud, como lo señala su viuda, Miki Yui. “Desde su infancia tuvo un sentido visual muy fuerte. Puede verse en los dibujos que hacía de chico. Después estudió arquitectura y eso también tuvo una influencia enorme en su forma de tocar la batería. Él sabe lo que es que algo esté alineado, y que algo no lo esté. Yo soy una persona de un tipo más fluido. Si algo está

corrido dos milímetros, para mí está bien. Pero para Klaus, no. Se puede escuchar eso en lo que la gente llama su 'beat de martillo'. Fue aprendiz de carpintero durante tres años, antes de meterse a estudiar arquitectura, así que aprendió a ser muy bueno en el trabajo manual y en el uso de herramientas. Todas estas cosas confluían en su forma de tocar."

Por un breve período en el que Ralf Hütter había dejado la banda para dedicarse a sus estudios, Kraftwerk fue esencialmente un trío formado por Dinger, Rother y Florian Schneider. Tocaron con esa formación en un puñado de conciertos, incluyendo una presentación junto a un artista sueco ("estábamos todos muy drogados", recordaría más tarde Dinger). Las grabaciones de sus presentaciones en shows como *Beat-Club* muestran una versión prototípica de Neu! ya en funcionamiento, con Dinger martillando lo que más tarde se conocería como el beat *motorik*, pero que él prefería llamar el beat "apache". "El baterista tocaba de una forma que permitía que los pensamientos fluyeran, que las emociones vinieran desde dentro y ocuparan las partes activas de la mente", recordaría Iggy Pop años más tarde. "El tipo había encontrado una manera de liberarse por completo de la tiranía estúpida del blues, el rock y de todas las convenciones que había escuchado. Era una especie de psicodelia pastoral." En una entrevista con John Doran de *The Quietus* en 2010, Rother sugirió que si Kraftwerk había tomado su inspiración rítmica de las redes de transporte alemanas, Neu! encontró la suya de otro ámbito de actividad en el que Alemania Occidental brillaba en los años setenta: el fútbol.

"No estoy seguro de que pensáramos que tuviera que ver con los medios de transporte. Klaus y yo nunca hablábamos mucho sobre teorías. Pero sí compartíamos el gusto por jugar al fútbol, estar corriendo de un lado a otro. De hecho, teníamos un equipo bastante bueno con Klaus y Florian. Florian corría muy rápido. Me acuerdo de una vez en una gira en la que tocamos en un festival donde también tocaban bandas británicas y nos cruzamos en las canchas de fútbol. Jugamos un partido contra la banda inglesa Family. A todos nos gustaba correr, la sensación de estar moviéndose constantemente y a mucha velocidad. Esa cosa de correr hacia adelante era algo que compartíamos. Y era parte de lo que tratamos de expresar en Neu!."

La imagen de Neu!, con su dinamismo y su pensamiento avanzado, superando en velocidad e inteligencia a representantes de la moribunda

ortodoxia inglesa mitad hippie, mitad blusera, es demasiado tentadora como para desecharla, pero no sabemos cuál fue efectivamente el resultado del partido entre Neu! y Family. Sí era cierto que la selección de Alemania Occidental era imbatible en el terreno más indiscutible y meritocrático del fútbol profesional: ganaron su primer campeonato europeo en 1972 y fueron campeones del mundo en 1974. Durante décadas, a nadie se le hubiera ocurrido sugerir que el rock alemán era entonces igualmente superior. Cuando Alemania derrotó en 1972 a un equipo inglés rígido y sin ideas por 3 a 1, fue una humillación tal que puso fin a la preciada noción de una inherente superioridad inglesa.

El regreso de Hütter, sumado a las incompatibilidades entre Dinger y Schneider en particular, hicieron que Rother y Dinger no llegaran a grabar juntos como integrantes de Kraftwerk. Dinger había crecido en el distrito de clase trabajadora de Unterrath, y pensaba que existía una barrera infranqueable entre él y el dúo de clase alta de Kraftwerk. Se sintió herido también cuando aparecieron en el estudio con la caja de ritmos Farfisa, que describieron como “el baterista más rápido del mundo”. Era el primer indicio de la fase “hombre-máquina” que vendría luego (Dinger sospechó que el alejamiento de Hütter había tenido que ver con la gestación de esa futura reencarnación de la banda). Por su parte, era un creyente ferviente en la música “artesanal”. Años más tarde, le puso de título a un álbum de La Düsseldorf (la banda que fundó después de Neu!) *Individuellos*, en respuesta al nuevo *ethos* de Kraftwerk.¹ En 1971 se separaron de Ralf y Florian y, con la guía del productor Conny Plank, empezaron a trabajar como Neu!.

El nombre fue un inspirado gesto de *branding*, concebido por el cerebro emprendedor y subversivo de Dinger. Es uno de los títulos más potentes y memorables de todo el canon del krautrock. Funcionaba como una declaración descarada y directa, casi punk, de sus aspiraciones futuristas, pero también tenía algo neositucionista en su apropiación del lenguaje de eslóganes de las agencias de publicidad, que en Alemania tenían su principal centro en Düsseldorf.

1. En alemán, el título parece yuxtaponer el adjetivo *individuell* (“individual”, “único”) con el sufijo nominal *-los*, que denota la falta o ausencia de aquello referido por el sustantivo al que normalmente se agrega. [N. del T.]

“Era una protesta contra la sociedad de consumo, pero también contra nuestros ‘colegas’ de la escena del krautrock, que tenían un gusto y un estilo completamente diferentes a los nuestros, si es que tenían alguno”, le dijo Klaus Dinger a Chris Bohn de *The Wire* en 2001. “Yo estaba muy al tanto sobre Warhol, el pop art, el arte contemporáneo. Siempre había tenido un pensamiento muy visual. Durante esa época había vivido también en una comuna y para poder conseguir ese espacio donde vivíamos había creado una agencia de publicidad, que existió más que nada en papel. La mayoría de la gente de la comuna estaba tratando de entrar en la industria de la publicidad, así que yo estaba en cierto modo rodeado todo el tiempo de este eslogan ‘neu!’.” Dinger fue también responsable del arte de tapa, en la que el nombre de Neu! salta de la cubierta con el impacto de un *WHAAM!* de Roy Lichtenstein, pasando por encima también de las dudas que había tenido inicialmente Rother sobre el descaro que ello implicaba.

“Michael era un gran guitarrista, pero era alguien demasiado amable”, le dijo Dinger al periodista Michael Dee en 1998, cuando el dúo estaba enfrentado por las perspectivas de reedición de su catálogo y Dinger se mostraba menos afectivo para con su antiguo socio musical. “Era también alguien muy convencional y tradicional en su forma de pensar. Básicamente estaba en contra de todo lo que hacía que Neu! fuera algo innovador y revolucionario. En esa época yo tomaba mucho LSD y él no, lo cual, como se pueden imaginar, hacía una enorme diferencia.” (Se dice que Dinger llegó a ingerir más de mil dosis de LSD.) “Nunca tuvimos discusiones fuertes, pero se mostraba siempre renuente. Siempre estaba diciendo: ‘¿Te parece, hacerlo así?’. Conny Plank fue invaluable como mediador. Me dio la libertad para volar alto y dejarme llevar. Michael también tenía dudas sobre el nombre. No quería que nos llamásemos Neu!, pero era perfecto para describir nuestra música, que realmente era ‘nueva’.”

A pesar de sus temperamentos tan profundamente diferentes, Dinger y Rother se acoplaron casi de forma inmediata y su comprensión mutua en lo musical fue a menudo tácito. “Klaus siempre hablaba sobre esto”, recuerda Miki Yui. “Decía que él y Michael tenían un ‘entendimiento ciego’. Fuera de eso, no socializaban, ni salían juntos.”

En un comienzo atravesaron un breve período de bloqueo creativo, pero Dinger logró romperlo punteando repetitivamente, “como una

máquina de escribir”, un banjo japonés que había llevado a los ensayos. El instrumento aparece, pesadamente procesado, en “Negativland”. Pero Dinger nunca intentó llevarse todo el crédito por haber inventado el sonido de Neu!. Reconocía que el trabajo de Michael en la guitarra era un elemento crucial del que él se alimentaba, como en “Negativland”, por ejemplo, que surgió de una línea de bajo de Rother. La tarea de conducir era compartida. “Cref en su originalidad desde el comienzo. Eso era algo muy obvio”, afirmó Dinger.

“No queríamos imponer ideas o emociones específicas”, cuenta Rother. “Nunca discutíamos sobre la música. Era el resultado de dos tipos con su talento —¡o falta de talento!— luchando por encontrar algo que nos fascinara, y también, por supuesto, del trabajo de Conny Plank. Le debemos mucho a Conny Plank. Estaba loco, a su manera. Estaba abierto a todo. No había cosa que le pareciera demasiado alocada. Creo que su padre había sido organista de una iglesia, así que venía de un ambiente muy diferente. Dijo que algunas cosas de mi música le recordaban a su padre, por la actitud sincera. Tenía todas las habilidades, y tenía la mente y la sensibilidad correctas.”

247

“Cuando fuimos a grabar al estudio no teníamos demos, ni ninguna otra cosa. Nos poníamos a tocar, él iba tomando cosas de nuestras ideas (en ‘Hallogallo’ o ‘Negativland’). Tenía que memorizarse las partes que tocábamos. No había mezcla asistida por computadora entonces. Cuando reproducimos ‘Hallogallo’ por más de doce minutos en ocho pistas, me sorprendió la seguridad con la que fue capaz de escoger los mejores elementos y cómo se los había memorizado. Estoy seguro de que yo sería incapaz de hacer eso con las ideas de otro. Podía recordar si la segunda estrofa no estaba tan bien, si el órgano estaba fuera de tempo después de cuatro minutos y treinta y seis segundos. No sé cómo lo hacía. Él organizaba el sonido final. Y cuando uno tiene en cuenta lo limitada que era la tecnología de estudio en esa época —tenía una grabadora de cinta para crear delays, una cámara de eco, y eso era básicamente todo—, lograr esos colores...”

“Sin Conny Plank, no lo sé...”, suspiró Klaus Dinger en una entrevista que dio poco antes de su muerte. Como todos los que trabajaron con él, Dinger entendía que Plank era más que un mero ingeniero o productor.

No estaba allí para darles una forma más comercial a los artistas a expensas de su energía, o para matizar sus efectos. No estaba allí para obstruir el talento de otros o imprimirle a la música una marca propia dominante. Para el artista correcto, era un cómplice, un catalizador. Era alguien que de haber sido menos idealista, o de haber tenido un ego más poderoso y miras más estrechas, podría haber elegido trabajar solo y tratar de convertirse él mismo en artista. Pero fue capaz de entender que podía hacer que sucedieran muchas más cosas asistiendo al talento de otros, enseñándoles cómo funcionaban ciertas cosas, usando su ingenio ilimitado no solo para maximizar sino para multiplicar las posibilidades que ofrecía el estudio a quienes estuvieran dispuestos a trabajar con él, a improvisar y crear sobre la marcha. Es completamente un mérito suyo que no haya algo así como un "sonido Plank". Era una ventana de oportunidades para otros. Para la música alemana de la época fue un enviado del cielo; sin él, se habrían desperdiciado tantas oportunidades, tanto color se habría perdido, e incluso algunas bandas se habrían separado.

248

"Tenía la capacidad de hacer trabajar juntas a personas que podían ser más bien problemáticas como integrantes de un grupo. Fue lo que pasó con Klaus Dinger y Michael Rother, que eran famosos por tener una relación conflictiva", afirma el hijo de Plank, Stephan, que es hoy el depositario del archivo de su padre y quien estaba preparando un documental sobre él. "Él arreglaba el conflicto y usaba esa energía para darles una oportunidad para grabar."

Conny Plank murió de cáncer en 1987, con apenas cuarenta y siete años. Stephan Plank tenía solo trece en ese momento, pero con el tiempo conoció el legado de su padre, del que tenía una noción borrosa ya que el estudio estaba al lado de la casa familiar, en las afueras de Colonia. Recuerda la fascinación que experimentaba ante el espectáculo de la sala de grabación y, en particular, de los elaborados artilugios que Plank hacía para crear loops de cintas. "Recuerdo que tenía prohibido entrar al estudio cuando estaban haciendo esto, pero a mí me resultaba de lo más interesante y hubiera querido colarme y tocar las cintas. Había cintas alrededor de los pies de micrófonos. Pasaban alrededor de todo el estudio, por todas esas bobinas. Y cuando las reproducías podías ver que eran como una larga cinta transportadora que atravesaba el estudio. Para un niño de cinco años

era sumamente interesante, ¡pero no debías tocarlo! Yo era más bien chico, pero las obras eran parte del ambiente en el que me crié. La gente hoy habla de una música fuera de lo común. Para mí, era una parte normal de mi entorno familiar.”

Nacido en Hütschenhausen, en el distrito de Kaiserslautern, en 1940, Conny Plank comenzó su carrera laboral como ingeniero de sonido. Suele decirse que trabajó con Marlene Dietrich, pero aunque sería una conexión formidable con los inicios del pop en Alemania, Stephan no ha encontrado hasta ahora nada que lo verifique. Lo que sí es cierto es que trabajó con algunas luminarias de la composición del siglo XX, como el músico argentino Mauricio Kagel (“Kagel me dio un montón de ideas sobre distintos sonidos”, afirmó Plank sobre el compositor, cuyas obras incluyen indicaciones a arpistas y cellistas de golpear las partes de madera de sus instrumentos)² y, sobre todo, Karlheinz Stockhausen. (Stephan ha desenterrado una serie de grabaciones en veinticuatro pistas de Stockhausen, que tiene intenciones de digitalizar. “Son cinco cintas, evidentemente estaban trabajando en algo serio.”) Plank, entonces, no fue solo un puente con los pioneros de la *musique-concrète*, sino que tenía una relación cercana con las maneras en que revestían sus paisajes sonoros. “[Edgard] Varèse fue uno de los primeros compositores que empleó ruidos ordinarios, no producidos por instrumentos. Usó materiales metálicos, bloques de madera, y todo tipo de objetos, como baldes de latón. Lo llamó *musique-concrète*”, afirmó en una entrevista con la revista *Electronic Musician* en 1987, poco tiempo antes de su muerte. “Seguimos desarrollando estas ideas, usando sonidos normales y de la vida cotidiana, sonidos de las calles, de los talleres. Hacemos música a partir de esos sonidos.”

Plank también estaba al tanto de las distintas ramificaciones de la nueva música alemana. “Esa es una de las razones por las que inventaron el krautrock, porque tenían que repensar y volver a comenzar”, afirma Stephan. “Y decidieron que también eran parte de la historia alemana, pero que no iban a tener ninguna conexión con la música de la época del Tercer Reich. Había una expresión en la Alemania de los setenta: ‘No confíes en nadie mayor de treinta años’.”

2. Ver Mauricio Kagel, *Palimpsestos*, Buenos Aires, Caja Negra, 2011.

Plank cumplió sus treinta en 1970, pero fue más que merecedor de la confianza que depositó en él una generación de músicos alemanes cuyo abordaje radical los excluía del circuito comercial y que, en consecuencia, no tenían medios para adquirir los últimos equipos. Con el tiempo, Plank sería también quien pondría ese equipamiento a su disposición. Pero si eso fallaba, siguiendo con el espíritu de precursores como Varèse y Pierre Schaeffer, Plank sabía cómo emplear objetos cotidianos, ubicándolos o implementándolos en forma estratégica, para crear efectos que sonaban en las grabaciones como transmisiones etéreas desde los rincones más lejanos del cosmos. Usaba lápices para improvisar carretes para 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 su 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. Su estudio estaba en un granero refaccionado, pero los sonidos que lograba no tenían nada de agrario.

Sin embargo, más que un mago con un lápiz y una consola, era alguien que tenía un trato con las personas que realmente producía resultados (siempre y cuando le cayeras bien). Tenía el hábito, que a menudo atribuimos a los alemanes, de ser muy directo con sus opiniones. Hacia el final de su carrera dejó pasar la oportunidad de trabajar con U2 —oportunidad que Brian Eno, en cambio, no desaprovecharía más tarde— porque se había formado una idea rápida pero firme sobre su cantante y líder, Bono. “No puedo trabajar con ese sujeto”, dijo. “Lo suyo era el procesamiento analógico: el procesamiento de las personas”, como lo expresa su hijo Stephan. “No se metía tanto con la composición. Él más bien creaba un ambiente e instaba a las personas a hacer lo que quisieran. Pero no los influenciaba con sugerencias del estilo: ‘¿Podrías hacer esto de esta manera?’. No hacía eso. Lo que buscaba en los músicos con los que trabajaba era una cualidad de autenticidad. Rechazaba ofertas para producir que todos decían: ‘¿Estrás loco? Acabas de perder un montón de dinero’. Pero él les contestaba: ‘No podría trabajar con eso. No sería auténtico, así que no puedo hacerlo’.”

“Yo asumo más la función de un medio, y no la de un creador que tiene un carácter e imprime ese carácter a cada nota”, dijo Plank sobre sí

mismo. "No soy un músico. Soy un intermediario entre los músicos, el sonido y la grabación. Soy como un director de orquesta, o un policía que dirige el tráfico."

Al escuchar "Hallogallo", el tema que abre el álbum debut de Neu!, resulta tentador pensar que el dúo ya ha cumplido su misión. El principio *motorik* ha sido establecido de manera inmediata y para siempre. Este es el sonido del que Neu!, e incluso el krautrock mismo, se han vuelto casi sinónimos para las generaciones siguientes. Podrían haber hecho las valijas ahí mismo. Pero tocar sin un mandato, y seguir haciéndolo guiados solo por el puro instinto y la falta de inhibición, como curiosos representantes de una nueva generación de músicos, los convertía en el sonido potencial de una nueva Alemania —moderna, abierta, en paz consigo misma—, palpitando con seguridad y optimismo lo que se avecinaba en el horizonte. No solamente una nueva Alemania, sino un mundo nuevo, esperanzado, cromado, energético.

Pero Neu! siempre fue más que el distintivo beat *motorik*. Sus sombras son más complejas. "Sonderangebot" ("oferta especial", para seguir con el motivo pseudopublicitario) no tiene beat, y es una tormenta de arena de platillos paneados y una nota suelta que resuena desolada, suspendida como un cóndor en la mezcla. Es como si el coche se hubiera descompuesto en el medio de una ruta desértica y el sol del mediodía produjera espejismos que se elevan y retroceden. Con "Weissensee" vuelve a aparecer el beat, pero lentamente y en olas que rompen y se extinguen, a medida que va cambiando el paisaje imaginario. De repente estamos en el medio del agua. Puede sentirse el entendimiento entre Rother, cuya guitarra con wah-wah parece estar buscando algo a tientas, y Dinger, que hace todo el trabajo pesado, propulsando la balsa sobre unas aguas imaginarias que la arrastran. Son los dominios ambient a los que nos transporta el beat *motorik*, un más allá incierto, apenas bosquejado. La música fue siempre la manera más efectiva para pintar esos mundos imaginarios, sobre todo el tipo de rock influenciado e informado que practica Neu!, más elusivo que la precisión banal del arte de tapa de Roger Dean, y sin embargo,

demasiado vívido como para ser considerado abstracto. No llega a ser un resplandor enneguecedor.

"Im Glück" es la primera parte de la trilogía "Jahresüberblick", que empieza y termina con una grabación algo granulosa de Klaus Dinger sobre un bote de remo que hizo su novia Anita Heedman en el verano de 1971, durante un viaje por Suecia en una camioneta Ford Transit. La captura es la de un momento fugaz ya atrapado en un pasado sepia. Las guitarras de Rother laten como en medio de una intensa inmovilidad, y están más cerca de una repetición machacante que de una progresión de blues. Recuerdan en eso al trabajo posterior de Robert Fripp con Brian Eno en *No Pussyfooting*, pero también a un sitar entrando en calor para una larga raga.

Le sigue "Negativland", que tiene algo de Faust en su violencia. Arranca con unos sonidos brutales de martillo neumático a los que se superpone un sample de aplausos grabados en un concierto de Kraftwerk que da paso a un chorro negro de ruido tubular que circula sobre un riff abierto de batería y bajo. Para resumir, es Joy Division, pero sin las voces y ocho años antes. Estamos en 1971 y un claro mojón del postpunk ya ha sido plantado.

Por último, está "Lieber Honig", donde Rother teje una de sus melodías más despojadas mientras Dinger entona un himno de amor casi sin palabras a su novia Anita, que resulta magnífico en su dolorosa inadecuación, como si la infatuación lo hubiera dejado sin aire y eso no le impidiera tratar en vano de llegar a un registro inalcanzable. Retrospectivamente, parece ensombrecido por el destino funesto de la relación. Tal vez Dinger tenía el presentimiento de que no duraría. El krautrock nunca puso su mayor énfasis en las voces en un sentido convencional, y este es uno de los mejores ejemplos dentro del género de cómo se puede sacar ventaja de una interpretación vocal "limitada", como lo habían hecho antes, cada una a su manera, Marlene Dietrich y Nico.

"Éramos sumamente económicos", afirmó Dinger en relación con las sesiones de grabación del álbum. No existen bobinas de cintas perdidas o largas sesiones de improvisación de donde hubiera salido el material del álbum. Lo que uno escucha es en gran medida lo que grabaron. De igual manera, y a pesar de sus elementos repetitivos, no hay nada en el álbum

que sea un relleno. Cada tema sienta un precedente contundente. Este es el tipo de música que dispara miles de álbumes. "Hallogallo" es considerado, con justicia, como un tema emblemático de Neu!. Como descubre el video de Adam Curtis, tiene la capacidad de interpelar en forma inmediata y de contagiar su júbilo a personas de cualquier edad. Pero al mismo tiempo es casi incongruente con el resto del álbum, donde el sentido de Rother de una belleza ambient diáfana descansa a la perfección sobre las corrientes subterráneas de turbulencia emocional e ira sublimada de Dinger. *Neu!* traza el mapa de una especie de dilema musical existencialista, y permanece atrapado en una inmovilidad intrigante, como si hubiera llegado demasiado temprano a un territorio inexplorado. Lo que empieza como una fiesta alocada nos deja a kilómetros y kilómetros de nuestro lugar de partida, y sin un mapa para regresar a casa.

"Soy un gran admirador de Can, sobre todo de Jaki Liebezeit", afirma Rother. "Pero creo que hubo diferencias y que no todos los grupos alemanes se apartaron en igual medida del rock and roll. Para mí, los que estaban realmente dedicados a dejar atrás la música angloamericana eran Cluster, Kraftwerk y Neu!. Incluso en Can, tal vez por el hecho de haber tenido un cantante norteamericano, había todavía elementos conocidos."

Aunque más tarde sería considerado como una de las piedras fundacionales de lo que John Savage llamó la "New Musick", y luego también del post-rock para una nueva generación, *Neu!* tuvo en su momento un éxito de ventas modesto y ciertamente no perturbó en lo más mínimo el progreso del mainstream angloamericano. Pero sí les dio una confianza como banda que fue suficiente para que decidieran invertir en más instrumentos, y que también llevó a Klaus Dinger a sugerir el plan retorcido y ambicioso de grabar un single bajo su propia iniciativa en un estudio que Conny Plank había descubierto en Múnich. Era una idea más osada de lo que puede parecernos hoy. Así como en el Reino Unido artistas como Led Zeppelin y Pink Floyd no se rebajaban a editar discos de 45 rpm para un mercado que consideraban inmaduro y poco digno para artistas de su escala, los músicos alemanes de la generación del krautrock tendían a ver a los singles como el territorio de las brigadas del Schlager.

Neu! grabó entonces el single "Super"/"Neuschnee", que fue editado por el sello Brain. Hoy pueden conseguirse copias del siete pulgadas en

eBay por alrededor de cien dólares. Pero en 1972, esta rareza apta para fiestas de un *motorik* avivado por una especie de cántico estaba destinada al cementerio de elefantes. El público lo ignoró; la compañía discográfica, que no había dado su aprobación al proyecto, se negó a promocionarlo. “Estábamos librando una batalla que hoy puede parecer un poco ridícula, pero terminó siendo una pérdida tanto de dinero como de tiempo. Y la falta de apoyo no nos dio perspectivas muy alentadoras”, recordó Dinger. “Estábamos bastante frustrados.”

Cuando entraron a los estudios Windrose-Dumont-Time en Hamburgo para grabar *Neu! 2*, Rother y Dinger tenían un mayor capital en términos de equipos pero se encontrarían en un atolladero financiero en la mitad del proceso de grabación. El primer lado retoma los climas de su álbum debut. “Für Immer” [Para siempre] celebra y vuelve a transitar el camino que habían trazado en “Hallogallo”, retomando el groove con nuevas perillas donde este lo había dejado y haciéndolo enfilar por su propia ruta hacia un horizonte aún distante, flanqueado por las sendas de neón de la guitarra de Rother. Es el soundtrack perfecto para viajar lleno de esperanzas.

254

Le sigue “Spitzenqualität” (“Calidad superior”, continuando con la sátira a la jerga publicitaria alemana), que es como si hubieran entrado en un túnel y se hubieran topado con un nuevo dilema. La batería de Dinger se va desacelerando hasta detenerse ominosamente bajo un arco de efectos de estudio que son como el ruido indiferente del tráfico pasando rápidamente al lado del propio vehículo averiado de uno. De nuevo, el espíritu esperanzado del primer tema sufre una pinchadura. Sobre el final, es como si Dinger no estuviera ya tocando la batería sino golpeando el tablero de mandos para descargar su frustración.

La escena cambia en “Gedenkminute” [Minuto de silencio]. El beat ha desaparecido, reemplazado por un vendaval y los tañidos de una campana. Pero el beat resurge en “Lila Engel” [Ángel lila], que con el canto semiarticulado de Dinger y las feroces oleadas de la guitarra de Rother se ubica a mitad de camino entre el punk y el enigmático dúo de piano y batería de la madama y el proxeneta filmados por Herzog en un burdel del norte de África que aparecen en *Fata Morgana* de 1971.

Pero el verdadero dilema se planteó en este punto. Neu! se había quedado sencillamente sin dinero para grabar más, pero tenía todavía un lado

entero del disco por llenar. Es por eso que el segundo lado consiste en variaciones a partir de la manipulación de las cintas de su injustamente olvidado single "Super"/"Neuschnee". En "Super 16", el tema es desace-lorado hasta una marcha lenta dolorosa pero determinada. "Neuschnee 78" es en cambio, como lo indica su nombre, una versión acelerada del original, como si a Rother y Dinger los hubieran reemplazado dos marionetas hiperactivas. "Casetto" y "Hallo Excentrico" están aun más distorsionados y elastizados. La tecnología es cruda, sin dudas, pero queda demostrado que la práctica de la remezcla posee un enorme potencial de transformación. Es un momento de un descaro inspirado, pero que tendría profundas implicaciones. Los críticos de la época, que naturalmente no podían anticipar la futura cultura del remix tanto como la llegada de Internet, los rechazaron.

"Fue realmente por desesperación", afirma Michael Rother riéndose. "Habíamos hecho todo completamente a espaldas de la compañía discográfica. Pagamos los costos de producción de nuestros propios bolsillos. Eso siempre fue algo importante para nosotros, para que nadie pudiera entrometerse con nuestras ideas. Pero éramos pobres y empleamos demasiado tiempo grabando el primer lado en dieciséis pistas. Así que no teníamos un álbum completo. Es cierto también que la compañía discográfica no había hecho un buen trabajo promocionando el single. Pero queríamos incluirlo en el álbum. No fue algo preconcebido, lo hicimos en el momento en el estudio. Recuerdo que los críticos nos destrozaron por ese segundo lado, y muchos fans en Alemania creyeron que nos habíamos vuelto completamente locos. La idea de tomar música ya grabada y darle un tratamiento inusual sencillamente no era comprendida en esa época. En los setenta no había medios alemanes especializados que nos prestaran atención. Había tal vez dos o tres periodistas en toda Alemania a los que les interesaba lo que estábamos haciendo. El resto escribía sobre Bay City Rollers y Abba. Así que no es que no nos tomaran en serio, sino que nos ignoraban por completo."

También surgieron problemas cuando Neu! intentó llevar su visión musical de gira. Lo intentaron en 1972 pero simplemente no funcionó. Un baterista y un guitarrista sencillamente eran media banda, tanto a los ojos del público como de los promotores. Rother intentó emplear

una grabadora de cinta en el escenario, pero era algo que se consideraba inauténtico y hasta una forma de trampa. “En vivo” significaba en vivo, y en 1972 las máquinas eran la antítesis de eso. Trataron entonces de incorporar a Uli Trepte de Guru Guru y a Eberhard Kranemann, que había integrado una de las encarnaciones tempranas de Kraftwerk, pero tampoco funcionó. “Uli Trepte era un tipo agradable, pero sin muchas ideas”, recordaba Dinger. “No era muy creativo, como sucede a menudo con los músicos. Así que lo que salió de ello no fue en absoluto lo que buscábamos.”

Rother se tomó entonces un descanso de Neu!, se fue a la ciudad de Forst y en la primavera de 1973 trabó contacto con Hans-Joachim Roedelius de Cluster. “Él tocaba el piano, yo mi guitarra y de inmediato surgía algo bello. Era increíble, era algo que no había experimentado antes con esa intensidad, excepto en la combinación con Klaus en la batería”, afirma Rother. “Pero tocar melodías y sonidos, y la manera especial en la que Roedelius trabajaba con la distorsión y el delay, me causó una impresión muy profunda. Solamente el piano y mi guitarra, y sonaba realmente hermoso. Fue por eso que decidí parar con Neu! y formar en cambio Harmonia.”

Dinger también sintió que era momento de hacer una pausa con Neu!. “Mientras grabábamos *Neu! 2* me di cuenta de que había hecho ya todo lo que podía hacer como baterista”, le comentó a Michael Dee. “Me pasé mucho tiempo tratando de hacer que la música fuera más melodiosa y empecé también a escribir letras. Fue una decisión consciente de mi parte. Quería ser más concreto y poder llegar a más personas.”

Las personalidades divergentes de Rother y Dinger se revelaron durante esta separación temporaria. Rother estuvo feliz de volver a la alegría y la exploración de la música por sí misma, que naturalmente era también parte de un proyecto en marcha pero no mucho más. El más combativo Dinger, en cambio, no estaba contento con mantenerse en el remanso de la industria musical, o con quedarse en el bosque escuchando el viento haciendo crujir las hojas. Él necesitaba la ciudad. Se mudó a Düsseldorf, que era la ciudad que amaba, sobre todo la ciudad vieja. Y quería abrirse su camino. Tenía incluso sus reservas con los principios igualitarios inspirados en la vida en comunas que eran la base del *ethos* del krautrock.

Estaba cansado de su rol acotado de estar sentado detrás de la batería aguantando. Anhelaba ser un *frontman*. Tomó clases de guitarra, melodía y composición.

Mientras Rother estaba ocupado con Harmonia, Dinger creó su propio sello Dingerland, viajó a Londres con su hermano Thomas para encontrarse con John Peel, produjo un disco para el grupo Lilac Angels (llamados así en referencia al tema de *Neu!* 2) y organizó conciertos gratuitos en Düsseldorf, a partir de su propia iniciativa y sin obtener ningún beneficio. Terminó con una deuda de casi cincuenta mil marcos. Rother, mientras tanto, hizo el amargo descubrimiento de que era el miembro con mayores ambiciones comerciales del colectivo Harmonia cuando los otros integrantes se opusieron a darle al proyecto una dirección más orientada al pop.

Rother volvió entonces a Düsseldorf, donde se reagrupó en buena hora con Dinger, acompañado ahora por su hermano Thomas y Hans Lampe. En YouTube puede encontrarse un fragmento de menos de dos minutos de un video de los cuatro tocando en vivo una versión temprana de "Hero" que resulta completamente reveladora. En medio de espirales de burbujas y hielo seco, luciendo un jardinero blanco acampanado y una correa de guitarra plateada, Dinger, con el pelo relativamente corto para los estándares de 1974, taconeaba blandiendo su guitarra y sacudiéndola con un desenfreno semiensayado, claramente disfrutando de la atención. Su arrogancia sería más ridícula si no fuera por lo sorprendente que resulta en su anticipación del punk (mastica goma de mascar y tuerce sus rasgos angulares con una especie de insolencia satisfecha). A Rother, en cambio, se lo ve merodeando con un aire pasivo-agresivo en la parte de atrás del escenario, detrás de una gran grabadora de cinta. Su pelo largo es como una cortina entrecerrada que deja ver su rostro mientras mira a su compañero con el ceño fruncido, un poco como las miradas que le dirigía Russell Mael a su hermano Ron en Sparks, con la diferencia de que la de Rother parece ir en serio.

Cuando encararon la grabación de *Neu!* 75, el tercer álbum al que estaban obligados por contrato, el dúo acordó que, como reflejo de sus divergencias, cada uno tomaría un lado. El lado uno sería el lado de Rother, con Dinger a cargo de la percusión, y el segundo sería el de Dinger. Lado yin y lado yang.

Neu! 75 representa un logro muy alto en términos de ejecución y producción. Conny Plank merece aquí nuevamente una ovación. "Isi" abre el álbum con el mismo espíritu soleado de "Hallogallo" y "Für Immer" en los discos anteriores. Cluster y Eno eran en ese momento los únicos otros artistas en el mundo que estaban haciendo música con esta sensibilidad luminosa, tan limpia y móvil, tan ajena al blues, tan engañosamente insípida e intensamente inteligente en sus contornos, su color y su dirección. Pero una vez más, el paso se desacelera con el segundo tema, "Seeland", que hace descender una calma hermosa pero algo intranquila. Aquí también la sensación es la de un instinto artístico que ha recorrido un trayecto importante y se encuentra ahora solo, preguntándose qué hay por delante, si es que todavía hay algo, y dónde está el resto de la gente, y si acaso piensan llegar en algún momento. Se escuchan el chapoteo de aguas, guitarras que dan vueltas como estrellas fugaces solitarias, y la luz parece extinguirse en un anochecer prematuro.

258

Luego, con la melancolía de "Leb' Wohl" [Adiós] y su piano despojado y cansino, la muerte parece al alcance de la mano. Las aguas han dejado de chapotear y la imagen que acude a la mente es la de uno de los cuadros de la serie *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin. Las voces de Rother son emisiones tenues, como las de un hombre en su lecho de muerte reuniendo aliento para pronunciar sus últimas palabras. Es como si en el transcurso de veinte minutos hubiéramos atravesado las tres edades de la vida.

Esta es, por supuesto, mi propia interpretación. Lo que hago es un poco como encontrarle un significado no intencionado a las manchas de tinta de un test de Rorschach instrumental. Al igual que muchos de sus contemporáneos, Neu! no entraba al estudio con un plan preconcebido o con material ya preparado. Lo que sucedía no obedecía a una estrategia, sino que surgía a partir de la interacción de los instrumentos. Rother afirma: "El modo en que la gente entiende e interpreta la música fue siempre una gran incógnita para mí, y a menudo me sorprende de las cosas que encuentran en nuestra música. Pero está bien y me gusta que así sea. En última instancia, depende del trasfondo del propio oyente y de las energías que invierte en la escucha. Si uno se queda en la super-

ficie es menos lo que puede entender". Sin embargo, aunque se trata de las composiciones de Rother, resulta extrañamente sorprendente cómo este lado de *Neu!* 75 sigue una trayectoria tan similar a la de los primeros lados de los dos álbumes anteriores. Se repite el mismo patrón. Neu! compartía con Kraftwerk una cierta imperturbabilidad de máquina, pero en su búsqueda continuada Neu! indaga en los espacios y las sombras que están por detrás de esas estructuras.

El segundo lado le pertenece a Dinger. "Hero" es una de las piedras fundacionales de la leyenda de Neu!. Es el tema al que para muchos hace referencia soslayadamente Bowie en su propio y mucho más famoso "Heroes", pero la influencia del mismo, con toda su desesperación rugiente, puede escucharse sin duda en "Theme" de Public Image Ltd, cantada por el fanático confeso del krautrock John Lydon. "Just another hero, riding through the night!" [Simplemente un héroe más, atravesando la noche], grita un Dinger sarcástico y turbado, como si estuviera denunciando la futilidad del impulso *motorik* de Neu! que no lleva a ninguna parte. Como lo expresa en la letra, su novia Anita lo había dejado para regresar a Noruega obedeciendo, según las sospechas de Dinger, a órdenes de su padre, la figura familiar más detestada para alguien de su generación. El padre de Anita era un eminente empresario y se había opuesto siempre a que su hija anduviera con un tipo con el aspecto de delincuente de Dinger, saboteando activamente la relación, al menos según el baterista. "Fuck your business, fuck the press/ Fuck the bourgeoisie, fuck the bourgeoisie!" [¡A la mierda con tu negocio, a la mierda con la prensa!/ ¡A la mierda con la burguesía! ¡A la mierda con la burguesía!], grita enfurecido. "Your only friend is money" [Tu único amigo es el dinero]. La devastación por haber perdido el amor de su vida se mezcla con el infortunio de su reciente bancarrota. El negocio había ajustado las cuentas tanto en lo financiero como en lo emocional.

Pero una vez que este trozo de furia protopunk se extingue en la noche, barrido por el silbido indiferente de un viento apocalíptico, le sigue uno de los momentos más violentamente afirmativos de todo el canon de Neu!. Toda la energía negativa de Dinger se encarna en un coche de carrera de resistencia atravesando un desierto oscurecido a máxima velocidad. "E-Musik" no es una referencia a la afinación, ni a las drogas, sino a la

noción de “*ernste Musik*” o música “seria”,³ que se burla de la distinción profundamente enraizada en la cultura alemana entre lo alto y lo bajo (¿cómo se atreve una banda de rock completamente ajena al mundo de la música académica a reclamar ese estatus elevado?), y al mismo tiempo expresa una aspiración. Forzando una cita de Beckett (“No puedo seguir. Debo seguir. Voy a seguir”), es como si desde lo profundo de la desesperación Dinger declarara: “Seguiré, seguiré, seguiré”. Dar marcha atrás no es una opción. Adelante es el único lugar adonde ir.

En este lado del disco, Dinger toca la guitarra y canta, pero no toca la batería. La tarea recae en su hermano Thomas y en Hans Lampe. A pesar de sus traumas y frustraciones, Dinger concluye su mitad de *Neu! 75* en una nota casi triunfal: “After Eight” ruge hacia el ocaso con una vivacidad estridente que contrasta fuertemente con el “Leb’ Wohl” de Rother. El lado entero expresa un aumento de las revoluciones y es una suerte de ensayo para su futura carrera con La Düsseldorf, cuyo sonido más rockero y comercial lo haría alcanzar ventas de más de un millón de copias, muy por encima de los números de Neu! (David Bowie supuestamente llegaría a describirlos como “el soundtrack de los ochenta”).

“Quería involucrar de alguna manera a Thomas y Hans en este tercer o último álbum de Neu! y fui con ellos al estudio de Conny Plank”, le contó Dinger a Chris Bohn. “Pero la verdad es que a nadie le gustó mucho la idea. Conny tampoco estaba muy entusiasmado con ello así que hicimos una especie de arreglo por el cual yo tocaría la batería al menos en el primer lado del álbum. Pero mentalmente me había hecho la idea de que en *Neu! 2* había llegado a mi límite con la batería, y sentía que no podía igualar ni sobrepasar lo que había logrado allí. Era una situación difícil, pero decidí que lo haría, que tocaría una vez más la batería en el primer lado de *Neu! 75* y que esa sí sería la última vez. En La Düsseldorf no toqué ni un solo golpe de tambor. Hice todas las demás cosas, pero a la batería no volví.”

3. En los sistemas de notación musical anglosajón y alemán la letra E representa la nota Mi (o el acorde y la tonalidad de Mi mayor). En la hipotética alusión a las drogas, la letra haría referencia al éxtasis. Sobre la distinción en el ámbito alemán entre la “música seria” y “de entretenimiento”, ver página 122. [N. del T.]

Neu! volvió a separarse una vez finalizada la grabación. Michael Rother se reincorporó a Harmonia, que se habían vuelto a juntar después de que Brian Eno expresara interés en trabajar con ellos. Eno los había visto en vivo en Hamburgo en 1974 gracias al consejo de un periodista. Terminó colaborando con ellos en 1976 en lo que sería el álbum *Tracks and Traces*, una colección de “bocetos” grabados en una máquina de cuatro pistas de Rother, editado por primera vez en 1977 y luego reeditado en 2012. En 1977, hubo versiones de que Rother se había negado a trabajar con David Bowie. Había sido en parte después de escuchar *Neu! 75* que este se había convencido de que el lugar donde había que estar ya no eran los Estados Unidos sino Alemania Occidental, y se había mudado a Berlín, donde vivía una especie de vida de fantasía inspirada en el escritor Christopher Isherwood como reencarnación de un joven artista moderno de la República de Weimar. Sin embargo, Rother ha insistido en muchas ocasiones en que si no se dio la colaboración fue por algún tipo de intervención de alguien en el entorno de Bowie. Él y Rother habían mantenido conversaciones telefónicas bastante detalladas hasta que un día el teléfono dejó de sonar. Durante años, Rother pensó que el cambiante Bowie simplemente había perdido interés en el proyecto. Había recibido una llamada de un tercero que le había informado que finalmente prescindirían de sus servicios en Berlín. Solo años más tarde, después de leer en una entrevista que Bowie creía que había sido él en cambio el que lo había rechazado, que el guitarrista empezó a sospechar que fue víctima de un engaño.

“Lo que imagino es que la gente de su equipo debía estar un poco nerviosa. Las ventas habían bajado porque su abordaje más experimental de la música no era lo suficientemente comercial. Sus fans querían una continuación de la era de Ziggy Stardust”, reflexiona Rother. “Es raro para mí que hoy en día, veinte o treinta años después, los tres álbumes de su época en Berlín sean considerados como los mejores por muchos fans y críticos. En su momento fue muy diferente. Las ventas estaban cayendo en picada y tal vez alguien decidió que Bowie haría mejor música pop sin otro alemán al lado suyo como inspiración. Fue raro, después de tantos años, escucharlo contar una versión de la historia muy diferente. Pero no tiene sentido hoy lamentarse de que *Heroes*

se haya hecho sin mi guitarra y sin mi aporte. Quién sabe, tal vez habría arruinado el álbum.”

Ciertamente no se trató de una gran tragedia. Difícilmente Rother hubiera podido desviar a Bowie de sus intenciones musicales de un pop grandilocuente, y solamente figuraría en los créditos como músico. En cualquier caso, Rother estaba trabajando ya con Jaki Liebezeit de Can. Empezando con *Flammende Herzen* de 1977, grabaría con él una serie de álbumes solistas acuarelados y contemplativos, que al igual que los de The Durutti Column, tienen una intensidad y una belleza que los ubica en el lado correcto del new age.

Dinger, por su parte, lamentaba la desaparición de Neu! pero nunca se había sentido del todo compatible con Rother en lo personal. (Un tema no menor, en ese sentido, habían sido sus diferentes actitudes sobre el consumo de drogas.) Como líder de La Düsseldorf se hallaría más en su elemento. Los álbumes de la banda, sin embargo, caen en algún lugar intermedio entre Neu! y un protopunk más convencional. Están demasiado alejados de la vanguardia para poder ser considerados parte del canon del krautrock, y suenan no del todo completos y definidos, sobre todo en las voces, como para destacarse entre los perfiles bien delineados del rock de los ochenta. La Düsseldorf habrá vendido muchos más discos que Neu!, pero es Neu! la banda que ha perdurado más.

Desafortunadamente, el historial de situaciones conflictivas de Dinger se prolongó cuando él, su hermano Thomas y Hans Lampe se pelearon por la distribución de los ingresos de La Düsseldorf. El problema se presentó “demasiado, demasiado rápido”, reflexionaría más tarde Dinger con cierto remordimiento. “Nos estaba entrando un dinero importante y no teníamos a nadie que nos aconsejara cómo manejarlos. En nuestra familia no habíamos tenido nunca el problema de cómo administrar mucho dinero. La disputa entre mi hermano y yo se volvió una tragedia familiar. Destrozó a mi padre. Más tarde pude hacer las paces con Thomas, pero con Hans lamentablemente no.”

Mientras tanto, la leyenda de Neu! no hizo más que crecer. En un número de 1981 de la *NME*, Andy Gill instaba a sus lectores a hacer lo que fuera necesario para conseguir una copia de *Neu! 75*. Yo pude conseguir ese mismo año mi copia en vinilo de un compañero de estudios por unas

módicas dos libras. En los veinte años que siguieron el interés retrospectivo por la música alemana de los setenta fue creciendo en sucesivas oleadas, pero no fue posible llegar a un acuerdo para reeditar los álbumes de Neu! que satisficiera a Rother, a la viuda y heredera de Conny Plank, Christa, y al eternamente quejoso Dinger, que acudió furioso a la justicia para frenar un intento de Polygram de reeditarlos. Durante todo ese tiempo, las ediciones pirata y los casetes fueron la única forma de acceder a esos hitos del krautrock, tan legendarios como inconseguibles. Dinger intentó rastrear a los responsables de esas ediciones no autorizadas, pero la pista que encontró moría en una casilla postal en Luxemburgo. Llegó incluso a negarse a dar entrevistas con el argumento de que servirían de hecho como promoción de esas ediciones pirata. Hubo dos CD "oficiales", pero fueron solo piezas de colección, que sus creadores no habían tenido nunca la intención de que salieran a la luz, al igual que el material del que se hablaba a veces pomposamente como *Neu! 4* (una serie de grabaciones que Rother y Dinger hicieron juntos en 1985 y 1986 que realmente no merecen estar a la par de los otros tres álbumes).

"Neu! desapareció de las disquerías a comienzos de los ochenta. ¡Y Harmonia ni siquiera existió en las disquerías!", recuerda Rother. "Solo mis discos solistas me permitieron sobrevivir durante los años ochenta. El interés empezó a resurgir con Julian Cope y su libro *Krautrocksampler*. Después de que salió, de a poco la gente empezó a preguntar por Neu!; incluso periodistas alemanes, que fue lo más sorprendente."

"En los noventa hubo varias compañías que se mostraron interesadas en editar los álbumes de Neu!, como Mute Records. Fue todo muy frustrante. Para mí fue frustrante a causa de Klaus, ¡y para Klaus fue frustrante a causa mía! Él no estaba de acuerdo con la manera en que yo quería abordar el tema, que, creo, era más práctica. Él tenía expectativas muy altas y poco realistas. Decía que quería un millón de dólares. El acuerdo tenía que poner fin a todos sus problemas financieros. Mi novia me decía: 'Si piensas que puedes llegar a ponerte de acuerdo con Klaus estás tan loco como él'. Pero no tenía alternativa. Él igual alienaba a toda la gente de las discográficas con su actitud y su comportamiento. Fue la década oscura."

Fue sin embargo la década en la que Neu! fue adquiriendo prestigio como una referencia clave en el underground. Entre los responsables

estuvo Sonic Youth, que bajo su alias Ciccone Youth incluyó un tema llamado "Two Cool Rock Chicks Listening to Neu" en su álbum *The Whitey*, de 1988 (referencia a la que Maria Minerva haría a su vez referencia en 2011 con su tema "Ten Little Rock Chix Listening to Neu"). Hubo ironías de todo tipo. Aunque el nombre Neu! había sido pensado como sátira de la vacuidad y la impetuosidad agresiva de los métodos publicitarios, resultó también ser un nombre de marca altamente efectivo, modernista y directo, a diferencia, por ejemplo, de Amon Düül. Y sin duda, el hecho de que sus álbumes fueran tan difíciles de conseguir, y que fuesen intercambiados en viejas copias de vinilo o casetes grabados también contribuyó a que adquirieran un aura de exclusividad y distinción.

"Es cierto, probablemente tengas razón en eso", concede Rother. "Pero era una verdadera molestia. Era realmente muy difícil. Y por suerte es algo que quedó en el pasado. Lo hayamos merecido o no, apareció Grönemeyer."

Nacido en 1956, Herbert Grönemeyer es una de las figuras más exitosas e inclasificables de la cultura popular alemana. Como actor de la televisión y el cine, aparece en *Das Boot* (1981) de Wolfgang Petersen en el papel del teniente Werner. Pero también tiene el galardón de haber grabado los álbumes en lengua alemana más exitosos de todos los tiempos, como *4630 Bochum*, de 1984, que fue el primero en lograr ese récord. Es un intérprete muy dotado y que probablemente no sea del agrado de los puristas del krautrock. Su populismo de retaguardia es la antítesis del espíritu innovador de Neu! y sus contemporáneos, de los que también lo alejan su énfasis en la composición lírica y la performance vocal. Sus arreglos para piano y sus voces a pleno pulmón parecen diseñados para hacer caer el cielorraso de grandes salas de concierto y lo ubican en la tradición de ese pop épico grandioso e indiscutiblemente sincero que incluye a artistas como Peter Gabriel y Elton John. Contando ya con un buen número de artistas de ese estilo, el Reino Unido y los Estados Unidos no acogieron a Grönemeyer cuando este intentó hacer la transición al mercado angloparlante, a pesar de haber contado con la asistencia de Andy Partridge de XTC y Peter Hammil de Van der Graaf Generator. (De hecho, no les fue nada fácil obtener un lanzamiento.) Tampoco es universalmente querido en su propio país. Un eminente crítico alemán estableció una vez un paralelismo entre su

éxito en Alemania y el de los discos de la serie animada de televisión *The Wombles* en el Reino Unido.

Pero si bien Grönemeyer no fue ningún Scott Walker, tampoco era un mero vendedor de éxitos Schlager. En lo político, fue alguien que siempre expresó sus opiniones y que abrazaba todas las causas nobles. Participó en campañas por cuestiones ambientales y en contra de la pobreza, y lejos de mantenerse en una cómoda neutralidad de celebridad, fustigó a varios cancilleres, incluida Angela Merkel, por sus errores políticos. En el año 2000 dejó salir el costado idealista y combativo de su naturaleza artística al fundar el sello Grönland Records, luego de una exitosa caja recopilatoria de CD encargada por EMI y titulada *50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland* [Cincuenta años de música pop y cultura juvenil en Alemania]. Sus primeros lanzamientos fueron las tan postergadas reediciones del catálogo de Neu!, para las cuales había logrado finalmente un acuerdo que contentó a todas las partes. Las ediciones se distribuyeron en el Reino Unido pero no en Alemania, donde los periodistas estaban desconcertados de que una estrella como Grönemeyer hubiera mostrado tanto interés por un oscuro dúo que para el público alemán eran menos algo del pasado que algo que nunca había existido.

“Pasó por una historia personal bastante trágica en ese momento”, cuenta Rother. “Su esposa había muerto, y su hermano murió [también de cáncer, con tres días de diferencia]. Y eso hizo que quisiera hacer algo con su energía, porque no podía hacer música ni salir a tocar. Es raro para mí pensar que fue necesario que pasara algo así para que nuestros discos volvieran a salir a la luz.”

En una entrevista en 2012 con Wyndham Wallace de *The Quietus*, Grönemeyer compartió sus propios pensamientos sobre la manera en que pudo lograr eso en lo que tantos otros sellos habían fallado anteriormente. “Por mi experiencia, sabía cuáles eran los riesgos en un sello, y cuáles eran los riesgos que puede correr el artista. Creo que al final eso fue en parte lo que Neu! pudo apreciar en mí. Ellos también estaban atónitos de que un artista mainstream de repente se hubiera aparecido con ideas que normalmente no se esperan de ese tipo de artistas. La gente piensa: ‘Aquí viene este idiota’. Pero me gusta eso. Creo que la música es una forma de arte.”

A Klaus Dinger, como a muchos músicos de su generación, el reconocimiento retrospectivo de su música por parte de artistas más jóvenes le resultó gratificante pero un poco difícil de digerir. “No puedo decir que me moleste, siempre y cuando la gente diga de dónde tomaron sus ideas prestadas. No escuché a Stereolab. La gente suele mandarme CD y casetes, pero para ser franco, no suelo escucharlos. Es que en general estoy ocupado con mis propios proyectos. Prefiero tratar de escuchar lo que sucede dentro mío, que ya es bastante difícil con una vida extremadamente estresada, tensa y caótica.”

“Klaus parece haber sido un personaje bastante complicado”, afirma Tim Gane de Stereolab. “Tocamos una vez en Düsseldorf. Él nos detestaba, y estaba enojado con nosotros. Estaba convencido de que lo que hacíamos era un plagio. Y algunos amigos suyos le dijeron: ‘No, no es así. Tendrías que ir a verlos’. Así que vino, y llegó hasta la puerta pero no quiso entrar. El hecho de que hubiera tanta gente en el concierto lo hizo enojar de nuevo y se fue impetuosamente. Pienso que es extraña su actitud de pensar que alguien está plagiando un elemento de su sonido pero no entenderlo como producto de una pasión. Parece haber tenido este mismo problema también con otras personas.”

Dinger murió en 2008 de un paro cardíaco, poco antes de cumplir sesenta y dos años. Nunca se había reconciliado del todo con Rother. Este se había opuesto a que Dinger liderara un proyecto llamado La! Neu? dentro del sello Captain Trip, el mismo que había editado los álbumes *Neu! 72 Live* y *Neu! 4*, que también había objetado enérgicamente, e insistió para que por lo menos fueran editados en su forma original. Dinger, por su parte, se había referido en términos muy despectivos a algunos de los métodos que Rother había empleado en su música posterior a Neu!, particularmente respecto de los sintetizadores. Es posible que las diferencias entre sus personalidades fueran más complejas que como se las presenta a veces: Rother también podía ser muy terco en cuestiones de principios, y pareciera que Dinger era el más preocupado por lograr que se reconciliaran y pudieran volver a trabajar juntos. El legado de Dinger está hoy en manos de su pareja, Miki Yui. En 2012 publicó *Ihr könnt mich mal am Arsch lecken* [Pueden lamerme el culo], un volumen con un título apropiadamente combativo que reúne fotos, arte y distintos ensayos sobre la figura

de Dinger, que nunca llegó a convertirse del todo en el rostro memorable y el ícono abrasador del rock que tan a menudo parecía desear ser.

Yui comparte la impresión de que Dinger tenía efectivamente aspiraciones grandilocuentes y poco realistas a un estatus de superestrella del rock, que al mismo tiempo socavaba con su naturaleza belicosa. "Era del tipo estrella de rock. No tenía frenos. No era alguien moderado. No le importaba la salud, hacía lo que quería. Y es cierto, creo que deseaba ese tipo de éxito. Pero ser un punk también conlleva no tener un trato fácil con las personas, y eso tiene consecuencias en tu vida social y en lo financiero. Muchas veces pretendía demasiado, sus ideas eran demasiado grandilocuentes. Su sueño con La Düsseldorf fue ser más y más exitoso, salir más de gira. Pero después del éxito del segundo álbum, *Viva*, el tercero quedó un poco bajo su sombra. Y después ya fue tarde porque los otros miembros de la banda se le pusieron en contra. Padió ese proceso judicial que duró un buen tiempo y en el que estaban en disputa varios derechos. No siendo el niño mimado de la industria y, haciendo siempre lo que quería, le fue muy difícil abrirse paso. Pero lo más importante para él fue mantenerse fiel a sí mismo. Eligió enfrentarse a la industria de la música en lugar de congraciarse con ella, lo cual me parece notable. No fueron muchos los que pudieron hacer eso."

Afortunadamente, Dinger no era tan volcánico en su vida doméstica. "Tal vez lo conocí en un buen momento. Tal vez fue mi propia influencia japonesa lo que permitió no pelear tanto. Pero no fue algo que experimentara en mi vida personal con él. Era consciente de lo que había hecho a lo largo de su historia, y si bien no era el tipo de persona que pide disculpas, sí reconocía que había hecho algunas cosas mal. Fue un gran enemigo de la industria, siempre orgulloso de estar del lado de la libertad y de los derechos de los artistas. Un reconocimiento justo y regalías justas. Decía sobre sí mismo: '¡Soy arrogante! Así soy yo, así somos en Düsseldorf. Miren a Kraftwerk. Ellos también son arrogantes, y es porque también son de Düsseldorf'."

Dinger fue, como el gustaba expresarlo, un "artista total", que trabajaba sin *mánagers*, ni abogados, ni contadores, ni nadie que pudiera interferir con la imagen de sí que se había creado, o comprometer su originalidad en pos de intereses comerciales. Era una furia contra la máquina

de un solo hombre, atravesando la noche, un torbellino de pura fuerza creativa. Como lo expresa Yui: “Le gustaba hablar de saltos cuánticos. Ante todo fue un *enfant terrible*, pero sentía respeto por algunos aspectos de la cultura en la que se había criado. No era religioso, pero respetaba la religión en la que había sido criado. Era muy consciente de sus raíces. Para poder hacer un salto cuántico tienes que conocer muy bien el lugar desde el cual estás saltando, además de tener una visión de hacia dónde vas a hacerlo”.

En la primera década del siglo XXI, el último salto de Dinger fue Japandorf, un proyecto que involucraba a artistas de la comunidad japonesa de Düsseldorf, que había crecido considerablemente después de que varias compañías japonesas se establecieran en la ciudad atraídas por la actividad industrial y cultural de la cuenca del Ruhr. Según Yuki, lo había impresionado, cuando trabajó con el sello Captain Trip, lo que veía como una atención al detalle propia de los japoneses y en la que se veía también reflejado. A través del escultor Masaki Nakao, Dinger empezó a grabar sesiones en las que alentaba particularmente a los artistas que no eran músicos a cantar, tocar y expresarse. Japandorf duró unos cuantos años y este aspecto de reunir a artistas para que entraran en contacto, compartieran un espacio y entablaran conversaciones era tan importante como las sesiones en el estudio, que recién salieron a la luz en 2012. Dinger estuvo trabajando con ese material, con su creatividad plenamente encendida, hasta muy poco antes de su muerte. Con Rother solo se comunicaban esporádicamente. Todavía tenían algunos desacuerdos pendientes sobre la dirección futura de los asuntos de Neu! y el fallecimiento repentino de Dinger impidió que pudieran reunirse e intentar reconciliarse. Rother expresó: “En cierto modo, pude hacer las pases con Klaus a mi manera, y tal vez él lo sepa”.

En 2010, Rother salió de gira con Steve Shelley de Sonic Youth y Aaron Mullan, guitarrista y cantante de Tall Firs, además de ingeniero de sonido de Sonic Youth. Bajo el nombre Hallogallo 2010, tocaron la música de Neu!. “La idea era que Michael tuviera la posibilidad de viajar y tocar la música de Harmonia, Neu! y de sus discos solistas con un conjunto de bajo y batería”, me cuenta Steve Shelley. “Por supuesto, no estaba tratando de ponerme en el lugar del legendario Klaus Dinger. Quería

ponerme al servicio de esa música que pudimos presentar en numerosas noches como Hallogallo 2010.”

“La música de Neu! fue una inspiración tan grande e influyó tanto en mi forma de tocar la batería, y en la música de Sonic Youth en general, que no sentí que tuviera que tratar de conjurar el espíritu de Klaus, sino simplemente brindarme a estas canciones y tocarlas como mejor pudiera. Creo que al final terminamos tocando solo dos canciones de Neu! en cada función. Pero aun así, Klaus Dinger era una parte muy importante de la música que tocábamos y que la gente disfrutaba, de ese groove que presentábamos cada noche. Hay mucho amor y respeto por las contribuciones musicales de Klaus Dinger.”

Indudablemente era así. Pude ver al trío tocar en el Barbican Centre en 2010 y no fue ni escalofriante ni abrasador. No fue ningún ataque con una motosierra en el tejido de las expectativas complacientes, pero tampoco un aburrido recorrido retro por senderos conocidos y predecibles. Fue más bien una experiencia tremendamente cálida y gratificante. La sala repleta vibraba en una apreciación tranquila y educada de la música de Neu!. Tratándose de un dúo con un repertorio tan reducido, que en su momento tuvo un atractivo muy acotado, y con una aproximación relativamente minimalista a la creación sonora, han tenido una influencia crucial en el punk, el ambient, David Bowie, el postpunk más eurófilo, el post-rock, y quién sabe qué otros géneros por venir.

“¿Podría Neu! haber salido de algún otro lugar que de Alemania?”, le preguntó en 2006 el cineasta Stefan Morawietz a Klaus Dinger. Dinger fue bastante preciso. No fue ninguna coincidencia que Neu!, como tantos otros grupos, surgiera en Alemania, contestó. Y agregó que tampoco era una coincidencia que saliera de Düsseldorf, producto de la fricción única entre la escena artística de la ciudad y la gran cantidad de agencias publicitarias.

El rock no puede cambiar el mundo, pero el mundo sí puede cambiar el rock, y eso fue lo que sucedió con Neu!. A pesar de la novedad y la originalidad que tanto se esforzaron para lograr, Neu! permaneció paradójica e intrincadamente ligado al pasado alemán, tanto en el plano histórico como en lo personal. Refiriéndose a él en el presente, como suele hacerlo, Miki Yui afirma: “Creo que Klaus está en contra de la guerra,

pero también es muy consciente de todo lo que atravesaron Alemania y el mundo. En la imagen de él en *Neu! 75* llega a verse una foto colgada detrás suyo. Es una foto de su abuelo y su tío abuelo en la Primera Guerra Mundial. Él, cuando decidió llamar al grupo Neu!, no lo entendió solo en el sentido cultural de la palabra, sino también en el histórico”. El beat de Dinger nos propulsa desde un pasado oscuro atravesando la incertidumbre nocturna de nuestro propio tiempo, en busca de un nuevo amanecer. Puede no ser un viaje de placer, pero es un viaje necesario.

C A P Í T U L O 6

LA ESCUELA DE BERLÍN

En 1995 viajé a Berlín para visitar el Reichstag, que, cuatro años antes de su reinauguración como sede del Parlamento alemán, había sido atado y envuelto en una pesada tela plateada por los artistas ambientales Christo y Jeanne-Claude. Las pocas reseñas del happening en los medios británicos fueron bastante maliciosas, describiéndolo como un bluff, o directamente se lo ignoró como una nueva locura del arte moderno con la que no hacía falta molestar al pueblo robustamente sensato. Pero como me di cuenta al llegar a la ciudad un día de verano radiante, el evento era claramente un éxito. Todos los días acudían miles de personas a las áreas de parque que rodean el Reichstag como si se tratara de un festival de rock, y se quedaban haciendo picnics, tocando música o simplemente echados disfrutando del momento. La tela, que recubría el edificio a la perfección (algunos intentos anteriores de Christo de envolver grandes objetos al aire libre habían sido menos exitosos en el aspecto técnico), reflejaba los tonos cambiantes de los distintos momentos del día, desde al amanecer hasta la puesta del sol, de un modo que recordaba a las pinturas de la Catedral de Ruan de Monet.

Fue un espectáculo esplendoroso y resonante a la vez. Hay que reconocer el mérito de las autoridades alemanas que permitieron tal evento.

Resulta difícil imaginarse que la ciudad de Londres pudiera acceder, en las circunstancias que fueran, a que se le diera un tratamiento similar al Palacio de Westminster. En un momento en que Alemania aún estaba atravesando los dolores de parto de la reunificación, el gesto parecía confirmar que al volver a trasladar la capital y sede del gobierno federal a Berlín desde la apagada y funcional Bonn, el país había logrado restaurar su alma. El recubrimiento plateado le daba al Reichstag una apariencia fantasmal. Mirarlo bajo ese velo era como contemplar su pasado, en el centro del turbulento siglo XX alemán. El edificio fue construido en 1894, y fue desde uno de sus balcones que en 1918 Philipp Scheidemann declaró difunta a la monarquía alemana y proclamó el nacimiento de una nueva república, logrando de esa forma adelantarse a la proclama simultánea de una "república de los trabajadores" por el líder comunista Karl Liebknecht, que sin embargo subsistió temporariamente en Berlín.

El Reichstag fue la sede del gobierno durante la República de Weimar hasta su incendio en 1933. El hecho fue atribuido a un holandés mentalmente trastornado, Marinus van der Lubbe, que fue encontrado culpable del atentado y ejecutado, pero muchos sospecharon que habían sido los propios nazis en una operación de bandera falsa. En cualquier caso, usaron el hecho de pretexto para suspender los derechos civiles en nombre de la seguridad nacional. El edificio permaneció abandonado durante el Tercer Reich y para 1945 se había convertido en un símbolo del estado ruinoso de la ciudad, el tipo de imagen fotográfica que no puede faltar en cualquier retrospectiva sobre el arte y la cultura alemanas de posguerra. Se encontraba en tan malas condiciones después de la guerra que llegó a debatirse si no convenía que fuera demolido. Pero terminó siendo restaurado a comienzos de los sesenta y desde ese momento permaneció a la espera como un testigo silencioso de los sucesos turbulentos de los tiempos modernos, como lo había hecho durante la mayor parte del siglo, hasta que en 1990 se convirtió en el telón de fondo de las celebraciones que siguieron a la caída del Muro de Berlín.

El envoltorio plateado también tenía la connotación de un regalo, un regalo hacia el futuro.

Ninguna otra ciudad del mundo, ni Londres, ni Nueva York, ni siquiera Moscú, muestra las cicatrices del trauma del siglo XX como Berlín.

Muchas de sus calles y edificios están aún acribillados de agujeros de bala y restos de explosivos que quedaron como herencia del avance soviético sobre la ciudad. Aún hoy, cuando lo que quedaba del puesto de control Checkpoint Charlie ha sido despejado para hacer lugar a un edificio comercial y de oficinas, la ciudad está plagada de recordatorios y monumentos conmemorativos de la Segunda Guerra Mundial. Estos van desde el espacio de exhibición severamente discreto de la "Topografía del terror", ubicado en el sitio que albergó la sede de la SS y la Gestapo sobre la Niederkirchenstraße, al Monumento del Holocausto de Peter Eisenmann y Buro Happold, cercano a la Puerta de Brandemburgo, cuyas filas ondulantes e inclinadas de bloques de hormigón buscan articular de un modo abstracto ese horror que desafía los límites del lenguaje. Berlín no es exactamente una ciudad "linda", en el sentido en que puede serlo una ciudad antigua acogedora y nostálgica. Es dura y severa en su modernidad y en sus yuxtaposiciones, aunque en lugares inesperados ofrece destellos surreales. A apenas doscientos cincuenta metros de la nueva y formidable Hauptbahnhof y de un espectacular cartel que anuncia un nuevo Apple Store, me topé con —y pude fotografiar— una vista que parecía sacada de un cuadro de Giorgio de Chirico: una torre alta y delgada de la que salía una débil pluma de humo, el plano inclinado de un área verde atravesada por las siluetas de dos transeúntes, y a lo lejos un campanario arriba de un techo rojizo inclinado. El rostro de Berlín está partido en tres: ayer, hoy y mañana. La ciudad parece estar en un estado perpetuo de deconstrucción y reconstrucción. La línea del horizonte está permanentemente poblada por docenas de grúas. No es difícil entender por qué Einstürzende Neubauten se formó en Berlín. Y a pesar de su inoportuno estreno un año antes de la caída del Muro —hecho que la película no llegaba a anticipar—, *Las alas del deseo* de Wim Wenders logra capturar algo del aire sobrenatural de la ciudad, una sensación invisible pero palpable que en cada esquina le apoya a uno la mano en el hombro como el fantasma de un desconocido. Perpetuamente a medio construir, al borde de la bancarrota y sin embargo constantemente renovada por un flujo internacional de diseñadores, escritores, músicos y DJ atraídos por sus alquileres todavía baratos (al menos por ahora, los barrios artísticos mantienen a raya a la amenaza letal de la gentrificación).

En la primera mitad del siglo XX, Berlín se hizo un banquete en términos artísticos con su propia decadencia y ruina. La percepción en gran medida estética que la ciudad tenía de sí misma es celebrada en la película de 1927 *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad*, de Walter Ruttmann. Fue en el Choralion-Saal de Berlín que Arnold Schnöberger estrenó en 1912 su *Pierrot Lunaire*, que proclamaba de un modo intoxicante y oscuro el fin de la era dorada del romanticismo alemán decimonónico. El dadaísmo también tuvo un brazo sumamente activo en Berlín luego del final de la Primera Guerra Mundial. Este fue el centro de las actividades de artistas como Georg Grosz, conocido por sus caricaturas de hoscos y corpulentos representantes de la burguesía alemana; John Heartfield, cuyos fotomontajes de una sátira amarga documentaron el ascenso del nazismo; y el escritor Walter Mehring. Hubo numerosas reuniones del club Dada y publicaciones como *Jederman sein eigener Fussball*. Activistas como Johannes Baader también llevaron a cabo escandalosas acciones dadaístas, como cuando aquel irrumpió en la Catedral de Berlín durante un sermón del capellán de la corte y gritó desde lo alto del coro: “¡Al diablo con Cristo!”. Thomas Mann se refirió a la “espantosa euforia” de los años veinte, en los que la escena del cabaret estaba en su esplendor mientras la inflación rampante desataba una catástrofe. Brecht escribió su *Ópera de los tres centavos* en esos años, y en 1930 Oskar Sala compuso su *Elektronische Impression*, que hacía uso del traultonium, un prototipo temprano de instrumento electrónico. Al mismo tiempo, mucho antes de la existencia de Neu!, el término “*motorik*” era empleado para describir la música de Paul Hindemith y su búsqueda de ritmos más precisos y maquinales. Los compositores como Hindemith trataban de acercarse lo más posible a una música que reflejara una estética funcionalista como la del movimiento Bauhaus.

Luego del ascenso al poder de Hitler, todas esas actividades se volvieron objeto de escarnio público y las distintas obras fueron consignadas para las exhibiciones *Entartete Kunst* [Arte degenerado] y *Entartete Musik* [Música degenerada]. La importación del rock and roll luego de la Segunda Guerra, y de la música beat británica en los sesenta ahogó cualquier intento de revivir las tradiciones locales de la época de entreguerras, o de retomar los caminos abiertos por Sala y Hindemith. El viejo mundo

languidecía a la sombra de la Coca-Cola, cuya oficina central en Alemania fue retratada por Billy Wilder en *Uno, dos, tres* (1961), protagonizada por James Cagney y filmada en Berlín. Ese silencio relativo llegaría a su fin a finales de la década del sesenta, primero con la réplica europea y atonal al free jazz norteamericano encabezada por el leviatán Peter Brötzmann y Alexander von Schlippenbach, y más tarde con los experimentos sonoros aún más descalabrados del Zodiak Free Arts Lab.

Un punto emblemático en apariencia menos significativo es un pequeño teatro que se encuentra en la zona de Hallesches Ufer, sobre la orilla norte del canal Landwehr, que atraviesa el distrito de Kreuzberg sin más propósito que contribuir al sistema de desagüe de la ciudad y cuyas paredes ofrecen grandes superficies a los artistas del grafiti. Apretujado como para rellenar el espacio entre dos edificios de apartamento grises de estilos diferentes, el frente luce como un conjunto de baldosas apiladas que no alcanza la altura de los edificios adyacentes. Sobre la entrada, un cartel de neón azul indica que se trata del HAU 2, especie de pariente pobre del más elegante HAU 1 o Teatro Hebbel, ubicado a la vuelta de la esquina. Ambas salas son parte hoy del complejo teatral de la ciudad Hebbel am Ufer (HAU). La pequeña sala había funcionado siempre como teatro. Entre 1962 y 1981 fue la sede la compañía de teatro político Schaubühne am Halleschen Ufer. Pero por un breve período crucial y legendario, durante unos meses a fines de 1968, funcionó también como local de música en vivo.

El Zodiak Free Arts Lab fue fundado por Boris Schaak, Hans-Joachim Roedelius y Conrad Schnitzler. Roedelius es el único sobreviviente de los tres: Schaak murió en 2012 y Schnitzler en 2011. Aunque no nació en Berlín, Schnitzler representa esa cualidad hormigonada de la ciudad. Fue una figura clave del krautrock y sin embargo su espíritu pertenecía más a los movimientos de las décadas siguientes, como el punk, el industrial y el techno. Rigurosamente de pelo corto, incluso en las décadas del sesenta y el setenta, detestaba el hippismo, no tenía prácticamente ninguna formación musical y prefería siempre trabajar solo a hacerlo en grupo, situación en la que podía volverse alguien muy difícil incluso para sus colegas más cercanos. “Era un buen amigo pero también era una persona realmente difícil. En su relación con el arte era un excéntrico implacable”, comentó Roedelius en un afectuoso homenaje luego de su muerte.

No tuve oportunidad de conocer a Schnitzler, a pesar de que ambos participamos en 2008 de un documental sobre Kraftwerk y el legado musical alemán para la productora Prisms Films. “Toda esta gente haciendo música con flautas y tambores me resultaba detestable. Con esas melodías que eran como gusanos que se te metían en la cabeza”, afirmó, estremeciéndose ante el espíritu de la era en la que se formó. “Todo el día tamborileándote en la cabeza. Yo quería algo que entrara, y que una vez adentro se perdiera de inmediato. Solo si no tocas ningún instrumento puedes crear sonidos verdaderamente libres. Yo quería componer ruidos y sonidos al mismo tiempo: un martillo de pilón de vapor aquí, el trino de un pájaro allí, un automóvil que pasa. Quería poder ser como un director de todo eso. Como artista, uno debe crear algo nuevo.”

Schnitzler era el anti-krautrocker. “Soy un misántropo”, le dijo a David Keenan de *The Wire* en 2006. “En serio. No soy un tipo *flower power*. No tengo ojos suaves. Tengo dos equis en los ojos.” Y sin embargo estuvo allí, en los inicios del movimiento, como una piedra que le sirve de soporte a una planta en crecimiento.

Nacido en 1937 de un padre alemán y una madre italiana, Konrad Schnitzler se preguntaría muchas veces a lo largo de su vida si esa doble nacionalidad y los dos supuestos temperamentos encontrados se hallaban en guerra dentro suyo. Creció en Düsseldorf y en sus memorias de infancia resuena el “metal sobre metal” del caos de la guerra y sus consecuencias ruinosas. Tenía recuerdos muy vívidos de las bombas, de los gritos de terror de la población, y de las ventanas que en vez de interiores domésticos dejaban ver fuegos arrasadores. Su padre era un músico formado, pero Schnitzler se resistió tozudamente a sus intentos de hacer que aprendiera un instrumento, como si lograrlo hubiera significado postrarse frente a la autoridad y declararse conforme con un concepto opresivo de la *Kultur* alemana. Realizó distintos trabajos manuales. Llegó a trabajar en una fábrica textil, donde nuevamente fue bombardeado por la cacofonía industrial moderna, en grandes galpones que retumbaban al son de la maquinaria. Y fue también marinero, encargado de reparar las máquinas de los barcos. El ruido era su elemento, y en vez de buscar un refugio en la tranquilidad después de su jornada de trabajo, se sometía a los grandes extremismos de mediados del siglo

XX: Stockhausen, Nono, Cage, Charlie Parker, free jazz y los sonidos de la radio de madrugada.

En 1961 empezó a estudiar arte en la Staatliche Kunstakademie [Academia estatal de arte] de Düsseldorf bajo la tutela de Joseph Beuys. Era la época en la que el movimiento Fluxus estaba en su apogeo, con todas sus ideas neodadaístas concomitantes sobre cómo desdibujar las distinciones entre los diferentes medios, entre el artista y el público, el arte y la vida, lo *hoch* [elevado] y lo bajo, y sobre cómo romper con las imposiciones conservadoras que obstaculizaban la democratización absoluta del arte.

Las primeras incursiones artísticas de Schnitzler fueron en la escultura con metales y en el cine, pero luego decidió legarle su cámara a su hijo Gregor, que se convertiría eventualmente en un cineasta exitoso. Ahora que los instrumentos para hacer *musique concrète* se hallaban más ampliamente disponibles, al menos los grabadores de cinta abierta, comenzó a mirar las posibilidades que ofrecía el sonido como medio artístico en sí mismo, en vez de como materia con la que se hacían la música y la melodía. Creó sus primeros sonidos rayando y violentando películas en su proyector. Su primer proyecto musical, junto a Hans-Joachim Roedelius, se llamó "Geräusche" [Ruidos]. Schnitzler obtenía sonidos a partir de ollas y cucharas usando micrófonos de contacto, o bien amplificaba instrumentos acústicos convencionales como violines para crear efectos discordantes más a tono con la dura realidad de la vida industrial y que sentía que necesitaba inculcar a su público. Rechazaba al arte como un tonto refugio bucólico de la realidad. Era ya fines de los sesenta y en Berlín, como en todos los otros lugares, Geräusche se sumaba a la discordancia de la agitación estudiantil.

Fue así como surgió el Arts Lab, fundado sobre un acuerdo similar al que habían hecho Hugo Ball y compañía cuando abrieron el Cabaret Voltaire en 1916: prometían llenar el local con clientes que comprarían cerveza y comida de un menú acotado. (Los artistas mismos colaborarían preparando las comidas en la cocina antes de los shows.) El productor de teatro radical Peter Stein accedió a alquilarles un espacio en el sótano del edificio que contaba con dos grandes salas. Schnitzler insistió en pintarlos uno completamente de blanco y el otro completamente de negro.

Quería purgar el lugar de cualquier arco iris hippie. La idea era construir un espacio de aislamiento sensorial en el que cada persona tenía que crear activamente sus propias sensaciones, en el que podía pasar cualquier cosa y del que, al menos en teoría, cualquiera podía tomar parte. Schnitzler montó allí distintos happenings, como uno que consistía exclusivamente de sonidos de papeles arrugados. Sus técnicas publicitarias era increíblemente similares a sus esfuerzos artísticos: salía a desparramar volantes con la información básica sobre el local y los eventos, anunciando las actuaciones desafiantemente como “ruidos”. La melodía era considerada algo malo, como si hubiera quedado asociada al himno del partido nazi “Horst Wessel Lied”.

Schnitzler explicaba su filosofía de la siguiente manera: “Si hay mucha gente haciendo ruido, eso se convierte en una orquesta. Si lo haces solo, por ejemplo con el sonido de una piedra sobre linóleo, entonces es un tema solista. Si reproduces esos sonidos y los grabas en diferentes pistas, se vuelve una composición. Haz ruidos espantosos con instrumentos, micrófonos y máquinas de eco. Simplemente hazlo y produce tanto ruido como te plazca. Si organizas este ruido, deja de ser algo puramente caótico y puede convertirse en música. Este hacer ruido era pensado como una manera de expresar y explorar la propia interioridad. No era en absoluto un medio para crear música en el sentido tradicional. La idea era básicamente crear sonidos para hacer posible una comunicación, para que otros pudieran experimentar tu propia filosofía”.

Era algo caótico. Había bandas que tocaban simultáneamente sobre el mismo escenario, los sets podían durar largas horas alucinógenas (el club recién abría ya entrada la noche, después de que el público del teatro hubiera abandonado el lugar a salvo), había máquinas de pinball y radios transmitiendo en tándem. No había ninguna rendija por la que pudiera filtrarse un poco de luz que proporcionara algún alivio. Schnitzler había pintado de negro hasta las luces de neón y las ventanas.

A pesar de todo, y de las frecuentes visitas de la policía local, que asumía que el local era un antro de consumo de drogas y delincuencia, además de agitación política (los Umherschweifende Haschrebellen o “rebeldes errantes del hachís” planearon allí su acción contra el presidente Nixon), el Zodiak Free Arts Lab fue un gran éxito, y siguió el desplazamiento del underground musical alemán desde el rock de guitarras con-

vencional —como el de banda agitprop Ton Steine Scherben— y el free jazz hacia la incubación de algo bastante más original. Peter Brötzmann y Alexander von Schlippenbach tocaron allí, y más tarde lo hicieron Ash Ra Tempel y Tangerine Dream en sus primeras encarnaciones, así como Klaus Schulze.

Después del cierre del Arts Lab, Schnitzler fue invitado a formar parte de la primera encarnación de Tangerine Dream, a pesar de que no era capaz de tocar ningún instrumento como tal. Con Klaus Schulze en la batería, Schnitzler tendría el rol del “outsider”. Edgar Froese, el fundador y único miembro constante, sentía que el trío necesitaba un elemento amusical para que sus presentaciones fueran más interesantes. “Le dije a Edgar: ‘¿Sabes que no puedo tocar ningún instrumento?’. Y él respondió: ‘Está bien así’”, le contó Schnitzler a David Keenan. “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.”

A fines de 1969, Tangerine Dream grabó su álbum debut, *Electronic Meditation*, en una fábrica en Berlín, empleando una grabadora de dos pistas y con Froese arrancándole pesados sonidos a un amplificador Marshall y el entorno industrial prácticamente funcionando como un instrumento musical en sí mismo. El elemento “electrónico” se limitó al uso de cintas y moduladores. Incluso el Addiator empleado por Schnitzler —una antigua calculadora mecánica comercializada desde 1920— era preelectrónico, ya que consistía de planchas de metal deslizables. El valor de los sintetizadores estaba en esta etapa muy por encima de los recursos del trío. Froese tocó guitarras de seis y doce cuerdas, además del piano; Schnitzler, el cello y el violín; y hubo contribuciones de Jimmy Jackson y Thomas Keyserling en órgano y flauta respectivamente, aunque no figuraron en los créditos. *Electronic Meditation* está a años luz de la música por la que Tangerine Dream se haría conocido y sería venerado más adelante, lo que para muchos es de hecho algo bueno.

“Genesis” se muestra a la altura de su portentoso título y de la idea que conlleva del nacimiento de un universo: amorfo y convulsivo, con una ráfaga de flautas que marcan los dolores de parto de la creación mientras el cello de Schnitzler serrucha sin piedad a través del tema. “Journey

through a Burning Brain” traza nuevas regiones espaciales, con un órgano que ondula por la mezcla con una cualidad gaseosa. Pero son una rara serie de chasquidos producidos por Schnitzler, más que las frases de guitarra en ciernes y tentativamente melódicas de Froese, los que evocan la indiferencia vacía y dura del espacio, en el que la batería tumultuosa de Schulze impacta como una lluvia de meteoritos. En “Cold Smoke” y “Ashes to Ashes” son nuevamente las intervenciones de Schnitzler las que evitan que la música caiga en un cómodo ensueño de ciencia ficción. Se crean atmósferas, pero tienen una cualidad dentada y vacilante, como tendientes a una catástrofe. El álbum concluye con “Resurrection”, en el que el recitado de Froese reproducido al revés suena como un mensaje en código del Creador transmitido desde el cielo (en realidad, está leyendo los términos y condiciones de la parte de atrás de un boleto de ferry).

“No nos gustaba la música que se hacía en ese momento y no queríamos copiar la música inglesa o norteamericana”, afirma Klaus Schulze. “Para ser sincero, hoy cuando lo escucho pienso que es una porquería. Pero fue importante, porque al menos lo intentamos. En ese momento no teníamos idea de todo lo que surgiría después. Y el álbum fue importante porque nos abrió un camino. También inspiró a otros músicos. Incluso si no hicieron lo mismo, los inspiró a ir en otra dirección.”

Como mapa de las estrategias futuras del ambiente, la música electrónica y el free rock, *Electronic Meditation* resulta invalorable, y constituye una auténtica reliquia del futurismo del rock. Habría sido fascinante ver y escuchar a este trío desarrollarse trabajando juntos, pero hubiera sido difícil mantener unidas a tres figuras con tanto talento pujante. El joven Schulze se sentía apabullado y condicionado por la presencia de Schnitzler, y ansiaba romper filas y ver por sí mismo adónde lo llevaba la música. Por su parte, Schnitzler estaba más enfocado en Kluster, el trío experimental que había formado con los otros asiduos del Zodiak, Hans-Joachim Roedelius y Dieter Moebius (que más tarde formarían el dúo Cluster, en una dirección más pacífica), con los que estaba trabajando en simultáneo.

A Kluster se le presentó la oportunidad de grabar su álbum debut cuando Oskar Gottlieb Blarr, un organista y director de coro progresista y aficionado a los compositores de vanguardia religiosos como Olivier Messiaen, decidió que la banda tenía potencial para diseminar la palabra

divina. El 21 de diciembre de 1969 hizo arreglos para que el trío se colara en un estudio en Colonia que era propiedad del sello Schwann Verlag, vinculado a la iglesia, que también editaría el disco. Allí, prácticamente en tiempo real, el trío grabó los dos lados que componen *Klopfzeichen* [Golpeteos]. En la mesa de mezcla estuvo Conny Plank y fue su experiencia como asistente en el estudio de la radio Westdeutscher Rundfunk, sumada a la elevada calidad acústica del espacio de grabación, la que le dio al primer álbum de Kluster ese nivel de alta definición que hace que suene como si estuviera grabado en el futuro y no hace cuarenta años. El contraste entre *Klopfzeichen* y *Electronic Meditation* es como la diferencia entre imágenes en un Super 8 rayado y en video. Los zumbidos [drones] de Schnitzler, que se arrastran ominosamente de un lado a otro, son lo suficientemente nítidos, pero los ecos metálicos recurrentes y superpuestos producidos por Moebius y Roedelius y mezclados por Plank resultan mucho más difíciles de rastrear en sus orígenes instrumentales (una nota suelta reverberante pellizcada en un cello). Esto no es tanto música como una interacción artera y premeditada entre sonidos liberados de cualquier escala, compás o melodía, esculturas móviles que flotan en una zona intermedia entre el free rock y la *musique concrète*, y que no se encuadran ni en lo “bajo” ni en lo “elevado”, sino que son realmente idiosincrásicas. El álbum es profundamente profético: basta pensar en bandas como Throbbing Gristle o Nurse with Wound, que en su momento también parecían haber emergido de una imposible ruina cultural.

Después de grabado el disco, se le agregó una pista vocal al primer lado en el que Christa Runge leía en alemán líneas llenas de exhortaciones y declamaciones sobre la decadencia moral de la República Federal Alemana. Esto le imprimió a la pieza un sello contracultural y una extraña dimensión política a una música que en general esquivaba las referencias directas o las líricas confrontativas. Kluster meramente había accedido a la sobregrabación por la insistencia de Blarr. No tenía nada que ver con ellos.

El segundo lado sí era puramente instrumental. De nuevo, el resonar metálico del cello del primer lado recorre la pista como un fantasma, mientras Moebius se acopla con algunas notas ejecutadas en una batería de automóvil entre unos esporádicos murmullos góticos. La distorsión de una guitarra aumenta hasta niveles sofocantes y solo recula después de un

chirrido de feedback. El tema se descompone luego en una serie de antisolos, como si los instrumentos estuvieran siendo azotados. En el caso de Schnitzler, podría interpretarse como una revuelta contra el mundo de la música clásica, con todas sus pretensiones grandiosas y falsas resoluciones. Evoca procesos culturales de desintegración y regeneración, pero a pesar de la celeridad con la que fue grabado, la naturaleza improvisada de sus procesos musicales y la intensidad de su impacto, esto no es un *freakout* para perder la cabeza o un rugido primigenio de protesta. Cada elemento, cada yuxtaposición es aplicada por el trío con la frialdad meticulosa y meditada de un artista en su caballete, con una especie de paciencia furiosa. Era el ruido no correspondido de la época.

282 Kluster salió de gira e hizo muchas presentaciones en vivo, sobre todo en galerías de arte y espacios vinculados a museos, donde llegaban a menudo a tocar por horas, con todo su arsenal de instrumentos convencionales sometidos a los moduladores de anillo, unidades de reverb y delays de cinta. En febrero de 1970 grabaron su segundo álbum, *Zwei-Osterei*, al que nuevamente se le agregaron sobregrabaciones vocales a instancias del sello Schwann. El lado uno, "Electric Music and Text", es magnífico, con sus cuerdas como sierras y su torrente bíblico de instrumentación mutante y feedback torturado. Está tan adelantado a su tiempo que uno se pregunta si este no ha llegado. El texto agregado, leído esta vez por Manfred Paethe y de un contenido más religioso, fue escrito por un grupo de jóvenes poetas de izquierda reunidos por Blarr. Schnitzler era el más disconforme con la inclusión del spoken-word, pero había sido una condición para el lanzamiento del álbum en una edición limitada. Más tarde diría en una entrevista que lo mejor era no saber lo que significaban las palabras y tomarlas meramente como una capa de textura, como una oscura recitación teutónica. "Si sabes lo que significa, es terrible", afirmó.

La antibelleza de Kluster radicaba en la forma que tenía Schnitzler de irritar la música, socavando la mentira de la tonalidad musical. Pero Schnitzler también tenía una tendencia a irritar a sus propios colegas músicos. Kluster se separó luego de un tercer álbum, *Eruption* (1971), y Moebius y Roedelius continuaron grabando juntos como dúo, cambiando gráficamente su nombre al más suave Cluster. Como lo expresó con delicadeza Roedelius años más tarde, ya después de la muerte de

Schnitzler: "Después de un tiempo, Moebius y yo ya no estábamos de acuerdo con la dirección en la que Conrad quería llevar el proyecto, y él tampoco estaba contento con nuestros aportes artísticos. Así que, como se dice en el lenguaje de los músicos, nos separamos en buenos términos". Un juicio severo, pero después de todo, Schnitzler admitía que él era un "tipo áspero", y para el que cualquier cosa que se acercara a una melodía o cualquier forma musical que pudiera ser remotamente viable en términos comerciales equivalía a una claudicación.

Al mismo tiempo que estaban grabando el álbum *Eruption*, Schnitzler había empezado a trabajar con un trío que confusamente también se llamaba *Eruption*. Sus otros dos integrantes eran el ingeniero de sonido Klaus Freudigmann y el baterista de Ton Steine Scherben, Wolfgang Seidel, que compartía las ambiciones ruidistas de Schnitzler. "El objetivo [de *Eruption*] era crear una música sin jerarquías, sin división del trabajo, por ejemplo, entre sección rítmica y solistas", le explicó Seidel al periodista Tiago Jeronimo. "E implicaba que la relación entre los sonidos fuera indefectiblemente la correcta. No había notas 'correctas' y 'equivocadas', ni tampoco se hacía diferencia entre notas musicales y ruido. Todo sonido que pudiera ser organizado en un contexto podía convertirse en música. No nos interesaba ninguna norma compositiva que le imprimiera un orden predecible a la música." Mientras que su antiguo compañero Edgar Froese había podido adquirir sintetizadores de última generación, Schnitzler y compañía miraban esos equipos y las etiquetas con los precios con un desdén irritado, cuando no con cierta envidia. Ellos se las arreglaron orgullosamente con sus osciladores y con instrumentos convencionales modificados a los que pegaban micrófonos de contacto o que atacaban con palillos. En vivo, *Eruption* llegó a reunir hasta diez músicos tocando juntos arriba del escenario, entre los cuales estuvieron Manuel Göttsching y Klaus Schulze. Era un colectivo abierto y fluido, que ya desde la cantidad de miembros desafiaba la formación estándar de una banda de rock.

De todas formas, fue solo cuando Schnitzler pudo finalmente adquirir un sintetizador —el EMS Synthi A portátil— que fue capaz de realizar lo que hasta ese momento había sido un sueño inalcanzable: hacer música solo, en sus propios términos y sin la necesidad de recurrir a colaboradores humanos, por más dóciles que fueran. Aunque tenía una importante

discografía junto a otros músicos, sencillamente no era por naturaleza un colaborador o un jugador de equipo. Desde 1973 en adelante, volaría en soledad, una prolífica máquina de sonidos humana con una elegante indiferencia por la insensatez comercial de querer inundar los mercados.

Mientras que el antiguo Moog emitía señales usando cables de conexión, el EMS Synthi A empleaba una pequeña matriz que simplificaba esas señales por medio de pins resistivos. Eso significaba que Schnitzler tenía más rango, más color y más variación para modificar los sonidos de la máquina. (El Synthi A hace una significativa aparición en *The Dark Side of the Moon*, el disco de Pink Floyd que marcó su transición completa de la psicodelia al mega rock acolchado, acogedor.) *Rot* [Rojo] fue editado en 1973 en una edición limitada de mil copias, como parte de una serie de álbumes de “colores” que había incluido ya el temprano *Schwarz* [Negro]. El tema que ocupa el primer lado, “Meditation”, muestra a Schnitzler haciendo un tour de reconocimiento por las capacidades externas de su nuevo juguete, manteniendo un zumbido de laboratorio mientras va desatando una serie de notas metálicas cada vez más distorsionadas que describen arcos y caen como misiles, cada una dejando una marca en el cráneo. “Meditation” es un título maravillosamente inadecuado, ya que la música no podría ser menos apropiada para enfrascarse en el solipsismo mental de una reflexión ininterrumpida. Igual de inadecuado resulta el título del tema que ocupa el segundo lado del disco, “Krautrock”, en el que las notas descienden como en acelerados enjambres alienígenas. Hay algunos paralelos entre estas piezas de Schnitzler y el ruido jubiloso de Sun Ra, por ejemplo, o la música del grupo Metamono, liderado por el yerno de Irmin Schmidt, Jono Podmore, que emprende aventuras del siglo XXI en antiguos equipos analógicos.

Si bien puede resultar desafiante para el oyente promedio, algo cómodo y goloso, *Rot* es el equivalente a *Tubular Bells* al lado de su predecesor *Con '72*, grabado en vivo ese mismo año en el German Institute de Londres y reeditado en 2002 por el sello Qbico. Es música de asalto sin concesiones estéticas de ningún tipo. Es probable que los que asistieron al evento hayan tomado a Schnitzler por alguien que no tenía ningún tipo de formación y que simplemente estaba haciendo violentas travesuras y buscando causar estragos con las perillas y phasers de sus equipos (como

Bart Simpson suelto en el taller radiofónico de la BBC, viendo cuánto podía toquetear los botones y las perillas antes de que se rompieran y cuánto daño auditivo podía llegar a causar). Y tal vez no hubieran estado tan equivocados. Es una música de ascensos frenéticos y violentos, y descensos en picada y aterrizajes forzosos. Es la antítesis de Kraftwerk y Tangerine Dream. Lejos de postular una armonía funcional de la relación entre el ser humano y las máquinas, evoca el caos que se desataría si estas cayeran en las manos “equivocadas”, o si se las dejara salirse de control. Klaus Schulze se refirió al EMS Synthi A como una máquina que podía emplearse para “efectos típicos como los de agua, viento, el chirrido de pájaros o truenos”, pero no hay ninguno de esos bellos sonidos en el uso que le da Schnitzler. En *Con* '72 los sintetizadores no generan imágenes cosmológicas, sino que te golpean en la cara con la realidad del aquí y ahora: lo que hay aquí es un tipo, arriba de un escenario, con una máquina, y lo que esa máquina produce es ruido. No se busca transmitir un sentimiento, transportar al oyente a otros lugares o generar colores agradables. Después de un tiempo, uno se somete a la experiencia, y admite su validez necesaria y punitiva.

285

De allí en adelante, Schnitzler produciría un abundante material, editado en distintos formatos pero siempre en sus propios términos y para un núcleo de seguidores que probablemente nunca superó a algunos cientos de personas. Los títulos de estas obras a menudo no parecen muy esmerados, como si en la cabeza de Schnitzler su trabajo hubiera estado hecho una vez que el material estaba listo para ser editado. Hubo más piezas de la serie *Con*, los casetes *Red* y *Black*, siempre con un abordaje general de la grabación y la edición de material que se adelantaba a la estética DIY del punk y el postpunk. Schnitzler también anticipó el techno: su *Ballet Statique*, editado originalmente como *Con* en 1978 pero luego reeditado en 1992, es un elegante prototipo de electropop que abre espacios y oportunidades más tarde explotados por creadores de beats que lo admiraban, como Mixmaster Morris. Es también sorprendentemente agradable al oído y fue lo más que se acercó Schnitzler a algún tipo de éxito comercial. Pero cuando dos años más tarde consiguió un acuerdo para grabar un disco de doce pulgadas, se negó a firmar cualquier clase de contrato con la compañía discográfica, razón por la cual no obtuvo

ningún rédito económico por el lanzamiento. Aunque siempre lleva el sello de su carácter obstinado, la obra de Schnitzler abarca un amplio rango de técnicas e implementos, con un sonido que va del minimalismo al maximalismo, pasando por todos los colores intermedios y por cada áspero tono de gris.

En última instancia, el proceso a través del cual Schnitzler editaba sus obras era también en cierto sentido una obra de arte en sí mismo. Su Cassette Concert de cincuenta horas, que tuvo lugar en Berlín con el auspicio de la galería René Block, fue un ejemplo de su interés en John Cage y su concepto de indeterminación, así como por la absoluta democratización del arte (el "artista" ya no era el soberano y era desplazado de su lugar central en la producción de la obra). El "concierto" supervisado por Schnitzler consistía de varios casetes reproduciendo sonidos electrónicos puros y distintos sonidos "encontrados", con los cuales los miembros del público podían interactuar sincronizando o remezclando a voluntad materiales que eran puestos a su disposición.

Dicho esto, en la figura de Schnitzler había también un claro y descarado afán de notoriedad. ¿Cómo describir si no a un hombre que para hacer grabaciones de campo se paraba literalmente y en forma ostentosa en el medio de un campo sosteniendo el micrófono como una especie de espantapájaros vanguardista, cuando no lo hacía en medio de la calle subido a una escalera? O que se ponía a distribuir casetes a peatones desconcertados vestido de la cabeza a los pies de cuero blanco y llevando la cabeza de un maniquí dadaísta en una pica, arengándolos con una voz robótica por un micrófono sujetado a un casco. Más que una banda de un solo hombre, Schnitzler era un happening de un solo hombre. Puede que deseara borrar al artista de su lugar habitual en el proceso de producción artística, pero no había mucha modestia en ese tipo de comportamientos. Rechazaba todo lo comercial, pero una parte suya ansiaba cierto estrellato. Hacia el final de su vida, David Keenan de *The Wire* le preguntó por sus bandas favoritas y eligió a Hawkwind. "¡Tenían un Synthi A al frente! Ese podría haber sido yo", reflexionó con nostalgia. "¡Era un rol para mí! Nunca encontré ese, rol sin embargo. Nunca nadie se me acercó para pedirme que me uniera a su banda. Tampoco nadie me pidió nunca que cantara en su banda, porque también puedo hacerlo."

Schnitzler decidió no tomar el camino de la música comercial. Como alguien que tenía una formación artística y cuya obra tenía una naturaleza conceptual y a menudo era exhibida en galerías, uno se pregunta sin embargo cuánto dinero y prestigio podría haber acumulado si hubiera trabajado en las artes visuales, siendo más parco con su producción y gozando de algún tipo de patronazgo corporativo que le hubiera permitido acompañar sus obras exhibidas con catálogos o placas escritos en esa lengua vernácula del mundo del arte que resulta clave para la validación crítica. Pero tal como se dieron las cosas, la lucha para obtener dinero fue una preocupación permanente en la vida de Schnitzler, a la que se refería en forma explícita y que en parte da cuenta de su prolificidad. La cuestión del dinero, afirmó en una ocasión, "es sin duda la cuestión más existencial para un artista". Confesó también que fue solo gracias a la ayuda de su mujer Gil que le fue posible comprar una casa en un suburbio gris pero tranquilo en las afueras de Berlín, donde podía acceder a la soledad y la paz que necesitaba para perturbar la paz con su arte.

Resulta tentador buscarle una explicación psicológica a la necesidad casi incontinente con la que Schnitzler expulsaba ruido hacia la esfera pública, en lo que parecía una campaña vitalicia contra la música real, constantemente emitiendo señales diseñadas para interferir en los sistemas bien aceitados de esa máquina de sonidos comerciales cuya producción rige nuestras vidas y nos brinda confort y consuelo, deseando ser un cálculo biliar en las entrañas del cuerpo del pop. ¿Se trataba acaso de un intento de expulsar las experiencias brutalmente traumáticas de su infancia temprana, cuando el clamor de la guerra le negó ese colchón de ficciones agradables y protectoras con el que habitualmente contamos en nuestros primeros años?

Schnitzler era, sin embargo, hostil a la idea de que su música tuviera alguna dimensión autobiográfica. "Lo que hago es sonido puro", le dijo a David Keenan. "Y cuando lo hago no me estoy expresando en ningún sentido. En todo caso, me expreso más cuando lo escucho, cuando subo las escaleras y me siento a escuchar lo que hice y tengo un momento placentero. Pero tengo que insistir en que no hago sonidos para acompañar imágenes, ni siquiera para meterte alguna imagen en el cerebro o hacer surgir recuerdos de algún tipo." Tal vez le gustaba demasiado protestar. La

compulsión que tenía por producir música, además de textos y películas, a un ritmo continuo y fantástico, no podría haber surgido de un puro interés formalista. Había allí un movimiento interior perpetuo y en constante efervescencia (además de la necesidad muchas veces apremiante de pagar el alquiler). Siguió grabando sin cesar hasta el momento de su muerte a los setenta y cuatro, cuando todavía tenía el aspecto de alguien veinte años más joven. Su empeñado sentido de la integridad, su negativa absoluta a asumir los compromisos más sensatos, a establecerse en algún tipo de zona de confort o a retirarse para dedicarse a la introspección, su rechazo visionario del sueño hippie prevaleciente en su propia época hacen palidecer al krautrock mismo. Y sin embargo fue, es y seguirá siendo una piedra angular de la música moderna, krautrock *in extremis*.

Klaus Schulze tiene a primera vista muchas cosas en común con Conrad Schnitzler, su compañero en Tangerine Dream por un breve período. Al igual que Schnitzler, Schulze pasó por varias formaciones antes de descubrir que se sentía mucho más cómodo determinando su propia visión como artista solista. Y como en el caso de aquel, fue también el sintetizador lo que le permitió dar ese paso. Por otro lado, Schulze también es un creador compulsivo. "Produzco más música que la que puede editar un sello discográfico. Después de todo, no hago otra cosa que trabajar. Estoy siempre en mi estudio tocando y grabando." Sus horas de trabajo varían, según su propia estimación, entre ochenta y ciento veinte por semana. Y también al igual que Schnitzler, se retiró a las afueras de Berlín para poder trabajar sin distracciones. "Hace ya treinta y siete años que vivo en mi casa aquí en el bosque. Es la mayor parte de mi vida y mucho más tiempo del que viví en Berlín", me cuenta. "Me mudé de la ciudad a un pueblo en el oeste de Alemania ya en 1975. Soy alguien que produce un montón de música cada noche. Fueron mis padres los que se mudaron primero al campo en Alemania Occidental después de jubilarse. Yo los seguí al poco tiempo por razones personales y me compré una vieja casa no muy lejos de donde estaban ellos. Me gustaba la idea de tener mi propia casa y poder construir mi propio estudio allí." En términos musicales, sin embargo,

Schulze rehuyó el brutalismo con el que Schnitzler quería romper cualquier ensueño. "Prefiero la belleza", afirma.

Cordial y educado, Schulze tiene, no obstante, una actitud ligeramente pasivo-agresiva para con los periodistas y sus preguntas. Tal vez sea porque un periodista pisó una vez uno de sus moduladores de anillo, o bien por su escepticismo frente a las ideas que habitualmente se hacen aquellos sobre la relación entre música y sentido. Como sea, sus entrevistas están siempre salpicadas de arremetidas contra la fatuidad de los escritores y sus esperanzas de obtener de él algún tipo de declaración sensacionalista, que por supuesto se esfuerza en frustrar.

"La música son solamente notas. Cualquier especulación ulterior es un sinsentido.' Es una cita de Igor Stravinsky, y aunque no sea siempre cierto, tiene un gran significado", afirma. "Porque la gente tiende efectivamente a atribuir demasiadas cosas a la música. Pareciera que les gusta más ese juego que ponerse a aprender algunas reglas sobre música. Es más fácil. No voy a emitir un juicio sobre si es bueno o malo."

Cuando le pregunto si la conciencia política de la Alemania de fines de los sesenta tuvo algún efecto en él como músico me contesta con un cortante y rotundo "no". Los importantes acontecimientos de la época no parecen haberlo impactado en su creatividad como le sucedió a muchos de sus pares. "Todos los hombres jóvenes se divierten de la misma manera y tienen los mismos problemas. No les importa mucho en qué país viven. Les importan mucho más las mujeres."

Pero aunque no fue arrastrado a las barricadas, Schulze sí se sintió atraído por la vanguardia musical. Después de comenzar su carrera musical con un trío orientado al free rock llamado Psy Free, que se limitaba a tocar en el circuito de clubes de Berlín, estudió con el compositor de origen suizo Thomas Kessler. Fue este el que inició a Schulze y a otros en el mundo de los filtros y de la electrónica ("como en una escuela"), además de facilitarles equipos y un espacio donde ensayar a jóvenes músicos que de otra forma no hubieran tenido cómo practicar. Sin embargo, cuando le pregunto si la figura de Karlheinz Stockhausen dejó alguna impronta en él, como lo hizo en Can y Kraftwerk, me mira como si hubiera citado a James Last o Jean-Michel Jarre. "¿Lo dices en serio? ¿Has chequeado cuánta 'electrónica' empleó y publicó efectivamente durante

su vida el señor Stockhausen? Por puro interés, alguien hizo un recuento de sus composiciones a fines de los setenta. Porque todo periodista 'serio' me pregunta sobre él. En ese momento había unas ochenta composiciones de Stockhausen que estaban disponibles como LP, y solo tres o cuatro hacían uso (mayormente solo parcial) de 'electrónica'. Y se trataba de herramientas muy elementales. Stockhausen publicó dos libros que yo leí muy tempranamente, cuando era estudiante. Sus teorías eran interesantes, me gustaron. Pero las cosas que escuché de él, tanto sus obras como sus entrevistas, no tuvieron ninguna influencia en mí o en mi música."

Lo que Schulze argumenta es que hasta relativamente tarde Stockhausen no se adentró realmente en el universo de los sintetizadores, por oposición a dispositivos para tratar y modificar sonidos. Fue solo a mediados de los ochenta que empezó a usarlos, bastante después de que el propio Schulze hubiera explorado sus posibilidades. "Un amigo cercano y colega de Stockhausen dio una larga entrevista después de su muerte en la que decía abiertamente que el querido Karlheinz no era el gran adepto a la electrónica que muchos pensaban y que también estaba lejos de ser un experto en el tema. Tenía que recurrir a otros si quería usar un sintetizador, o una mezcladora. Stockhausen es sobre todo un mito. De hecho, ¿cuántos periodistas se han tomado el trabajo de escuchar su música?"

Esto puede sonar como una insistencia pedante de músico en una verdad de naturaleza técnica que hace caso omiso de las regiones sonoras que Stockhausen abrió para la imaginación futura en obras como *Kontakte* y *Hymnen*. Pero hay que tomarlo de quien viene: de alguien cuya adopción de la electrónica fue realmente completa y un compromiso de por vida. Y también él abriría caminos, acaso menos remotos que los de Stockhausen, que muchos otros transitaron más tarde.

Aunque en los créditos del primer álbum de Tangerine Dream figura exclusivamente como baterista —posición que ocupó durante ocho meses—, intentó también aportar algunas ideas propias de efectos y sonidos electrónicos de naturaleza casera, pero que fueron rechazadas por Edgar Froese. "Tenía ideas 'tontas' en la época en que estaba en Tangerine Dream. No tenía instrumentos costosos en esa época, si es que de hecho existía tal cosa, así que trataba de crear sonidos con una grabadora de

cinta, una máquina de eco barata, un pequeño órgano también barato y un amplificador de guitarra roto. Usaba también una guitarra eléctrica conectada a la máquina de eco para crear ritmos, o para crear algunos efectos de cuerda con un slide metálico, al que también le agregaba una buena dosis de eco. En un concierto de Tangerine Dream traté de reproducir al revés cintas de grabaciones que había hecho en mi casa con el órgano, pero a Edgar no le gustó. Me dijo que no le gustaban mis ‘experimentos’. ‘O te limitas a la batería o te vas’, me terminó diciendo. Así que me fui de Tangerine Dream. Casi treinta años después, un fan me dijo que había leído en Wikipedia que ‘Klaus Schulze había aprendido electrónica de Edgar Froese’. No pude más que reírme.”

Como percusionista, la manera de tocar enérgica y regular de Schulze tenía lo que algunos describieron como una cualidad “como de máquina”, aun si no estaba pensada tan a fondo como la de Jaki Liebezzeit en Can. Reflejaba, sin embargo, un deseo de alejarse de los modelos del blues y la música beat de los sesenta, imitados por entonces hasta el hartazgo. “Mi interés en la música pop no seguía las preferencias habituales por el blues rock con su beat de 4/4 y el acento en un golpe determinado. Me gustaban más los grupos que tenían un sonido nuevo, que en ese momento eran más que nada las bandas de guitarras: The Spotnicks, The Shadows, Duane Eddy, The Ventures. Me gustaban esas bandas. No tenían ese anclaje en el blues, que era lo que la mayoría de las bandas alemanas trataban de copiar. Pero tal vez fue la influencia de mi hermano mayor. Él era un fanático del jazz, tocaba la batería y le gustaba Buddy Rich, así que es posible que sus discos también hayan influido en mi manera de tocar la batería. No lo sé. Era sencillamente la forma en la que tocaba, un poco mecánicamente, y sin pensar mucho sobre ello.”

Schulze se incorporó a Ash Ra Tempel pero se fue al poco tiempo. Como le comentó a Dave Kirby de *Eurock* en el año 2000, la escena en Berlín era mucho más fluida e informal de lo que parece desde la perspectiva de los historiadores del rock. “Muchas bandas en esa época se armaban y desarmaban de la noche a la mañana, y muchos músicos iban también pasando de una a otra. Yo no soy un músico de rock que necesite la calidez y el confort de una banda. Tampoco soy el integrante de una orquesta que necesita sin falta de un director.”

Para su álbum debut de 1972, *Irrlicht* (que podría traducirse como “fuego fatuo”), Schulze creó su propio sonido sinfónico usando grabaciones de una orquesta reproducidas al revés, un amplificador en mal estado que le agregaba un interesante efecto de filtro a los sonidos, y un órgano modificado. El pórtico sonoro resultante, al que había llegado mediante un lento proceso de improvisación más que de composición, es tal vez lo más radical y de otro mundo que haya creado: cascadas de un ruido tóxico amarillento y sucio que se retuercen, un órgano que parece tocado por un fantasma decapitado en trance. Es a la vez estático y frenético, evocativo y absolutamente peculiar. En YouTube, alguien subió el álbum entero con una serie de “visiones del apocalipsis”: imágenes de ciencia ficción, obras de arte desoladas, fotografías del cosmos, algunos cuadros de Dalí. Pero se trata solo de proyecciones, porque la música realmente desafía cualquier comparación con imágenes trilladas.

Schulze describe el álbum como un ejemplo de *musique concrète* (aunque es más tonal en general que las obras de Varèse, Ligeti o Stockhausen), pero si bien busca un efecto residual en el oído de la mente, resiste cualquier referencialidad. Al igual que en el caso de Schnitzler, uno empieza a entender a qué se refiere cuando afirma que su música no guarda relación con ningún tema, mensaje o idea expresable en palabras. Aunque está bien familiarizado con la poesía de Georg Trakl, las obras de Nietzsche o la literatura rusa, Schulze no trata de transcribir esos pensamientos en sonidos. “Escribir y hacer música son dos formas de expresión completamente diferentes”, afirma. Tal vez sea ese el origen de su desconfianza para con los periodistas que intentan adosarle significados a su obra que él mismo nunca le dio. Tampoco el hecho de que Schulze presentara a menudo sus obras en iglesias significaba que ellas buscaran una dimensión espiritual. Sencillamente era más barato alquilar una iglesia que una sala de conciertos convencional, eso era todo. Pero no se trata tampoco de nihilismo. *Irrlicht* es el débil amanecer de un abordaje nuevo, expansivo y modificado, a la creación musical, algo nunca oído en el canon del rock angloamericano de comienzos de los setenta.

En 1973 le siguió *Cyborg*, que se extiende durante noventa y siete minutos en una línea similar a la de su predecesor. La diferencia es que Schulze posee ahora un sintetizador. Con este, la mezcla adquiere un to-

que más rico y platinado, pero también más convencional. Aun así, hay pasajes que vibran como luces en hilera averiadas y la sensación general sigue siendo la de esa madrugada de la música electrónica, analógica, improvisada y a media luz, que muchos en el siglo XXI desearían que pudiera de alguna manera haber sido preservada intacta.

A medida que la década avanzaba, Schulze fue invirtiendo en nuevos equipos y diversificando sus recursos con instrumentación adicional e incluso con algunas voces de carácter litúrgico. Pero en vez de permitirle adentrarse más en el universo de los sonidos sintetizados, terminó en cambio arrastrándolo hacia la órbita menos remota del rock progresivo convencional. *Black Dance* es perfectamente decente, con sus solos de teclado que recuerdan a un almuédano, su percusión con brío y sus sintetizadores revoloteantes. *Picture Music y Moondawn*, de 1976, en el que hace su primera aparición el Moog y con el que gozó de un considerable éxito comercial, vuelan aún más cerca de la tierra. Este estilo musical es lo que se conocería como la "Escuela de Berlín". Sin embargo, en lo que hace al uso de instrumentos electrónicos, Schulze aún llevaba la delantera, como descubrió cuando trabajó con ingenieros de sonido británicos a mediados de los setenta. "Estaba sorprendido y un poco atónito por la manera británica de trabajar en el estudio", me cuenta. "Era todo tan normalizado y falta de inspiración. Los sintetizadores y el trabajo con estos instrumentos parecían resultarles completamente desconocidos a los ingenieros. Me llevó tiempo y paciencia explicarles el uso creativo y rítmico del eco y el *repeat*. Por suerte, tenía bastante de ambas cosas."

Se había consolidado entretanto una demanda comercial por música electrónica de larga duración, lo cual le permitió a Schulze tener un buen pasar durante los setenta. Había adquirido renombre como evangelista de los sintetizadores en una época en la que la actitud por defecto en el rock era la tecnofobia o el mero desconcierto. Sus álbumes estaban más cerca del new age que de la era dorada del experimentalismo underground de los sesenta y setenta; limpios, accesibles y luego también digitales. Ya desde el título de su álbum de 1981, *Trancefer*, no auguraba lo mejor. En su excelente libro *Berlin Sampler*, Théo Lessour escribe con cierta crueldad que Schulze finalmente "terminó enfrascado en una producción en serie de álbumes que requieren de un coraje extraordinario para sentarse a

escucharlos de corrido". Destaca el "protofunk sorprendentemente pomposo" de *Body Love*, de 1977, "compuesto de hecho como soundtrack de una película porno". A fin de cuentas, los giros y las vueltas dialécticas de la historia del pop son tales que las connotaciones sórdidas del soundtrack *Body Love* y el lustre serpenteante de secuenciador suenan bastante bien para los oídos sofisticados y aturdidos del público posmoderno. Se entiende también por qué Pete Namlook pensó que valdría la pena colaborar con Schulze en la serie de álbumes *Dark Side of the Moog*.

Aunque el número de álbumes editados bajo el nombre de la banda alcance las tres cifras, y aunque su principal y único integrante constante, Edgar Froese, se haya mantenido activo por casi medio siglo y haya logrado el tipo de éxito internacional que le fue negado a sus contemporáneos alemanes, Tangerine Dream se intersecta solo brevemente con la historia del krautrock. Edgar Froese siguió una trayectoria similar a la de muchos de sus pares musicales más inquisitivos. Nació en la antigua Prusia Oriental, en la ciudad de Tilsit, rebautizada Sovetsk después de que los rusos anexasen el área en 1945. Todos los habitantes alemanes fueron expulsados de la ciudad y reemplazados por ciudadanos soviéticos. Froese tenía entonces apenas un año. "Soy lo que se dice una persona cosmopolita desde el día uno", afirmarfa más tarde en alusión a ese desplazamiento y a los trastornos y las privaciones que conllevó. En su adolescencia tomó clases de guitarra y piano, y a mediados de los sesenta hizo sus primeras presentaciones en vivo en los clubes de soldados.

Paralelamente a su desarrollo musical, Froese mostró también interés y aptitudes para las artes visuales, llegando a estudiar escultura en una escuela de arte. Habría siempre una dimensión visual en Tangerine Dream: Froese, por ejemplo, partía de sus pinturas para encontrar inspiración para sus composiciones, y los shows de luces serían un componente esencial de las presentaciones en vivo del grupo. Su música sería del tipo que uno "ve", además de escuchar. La epifanía en ese sentido había sido la explosión tecnicolor de la psicodelia británica de fines de los sesenta, incluidos los Beatles, que sirvieron de inspiración para el nombre del grupo (una

cita del tema "Lucy in the Sky with Diamonds"), y los logros espectaculares de Pink Floyd, a quienes Froese rendiría homenaje con frecuencia en títulos como *Madcap's Flaming Duty*, una referencia cariñosa al primer cantante y *frontman* de la banda, Syd Barrett. "A fines de los sesenta, en la época en que Tangerine Dream tocaba en clubes en Alemania, nos encantaba *Piper at the Gates of Dawn* y hacíamos 'Interstellar Overdrive' casi todas las noches. Las primeras cosas de Pink Floyd eran tan extrañas y tan diferentes a todas las otras cosas de la época."

Pero ya antes de eso, cuando lideraba un combo de corta vida llamado The Ones, Froese había tenido otra experiencia que le había abierto los ojos cuando su banda fue invitada a tocar en la villa de Salvador Dalí en Cadaqués. La cercanía del extravagante genio surrealista en el medio de su opulencia empujó a Froese a adoptar una dirección más experimental, y a investigar de qué manera los movimientos artísticos radicales y formalistas del siglo XX podían abrirle nuevos horizontes a ese pequeño animal un poco anquilosado que era la música beat de mediados de los sesenta. "Todo es posible en el arte", fue la conclusión que sacó el joven de veintidós años. En 2005, Froese le rendiría homenaje en su álbum solista *Dalinetopia*, cuya horripilante tapa desafía cualquier descripción (un paisaje onírico pseudodaliniano estridente y superpoblado que incluye, entre todo un detrito arrastrado por la marea a una remota playa new age, un globo dorado, la cabeza de un águila, un planeta azul, un perro de levita, y los maestros Froese y Dalí conferenciando). Pero para ese entonces, Froese ya había alcanzado un nivel diferente.

A fines de los sesenta, como participante de las primeras ediciones del Festival de Essen y miembro regular del Zodiak Free Arts Lab, Edgar Froese fue parte de la primera generación de músicos alemanes que buscaron y encontraron maneras para romper con los límites impuestos por esa fuerza de ocupación extranjera que era el rock y desarrollar un nuevo lenguaje que podía nutrirse de una formación académica más amplia, en vez de limitarse a perfeccionar las poses icónicas de la actitud rockera. En *Electronic Meditation* había logrado reunir a Conrad Schnitzler y Klaus Schulze, pero ninguno de los dos estuvo dispuesto a contentarse con un rango subordinado a Froese, quien se mantuvo siempre firme en el timón de su barco.

En *Alpha Centauri*, de 1971, el segundo álbum de lo que más tarde se conocería como el período “rosa” de Tangerine Dream —en referencia al color del oído en el logo del sello Ohr—, Froese introdujo un sintetizador, a cargo de un tal Roland Paulyck. Pero el sonido de la banda seguía estando basado en instrumentos tradicionales como órgano, guitarras y flautas, aunque filtrados y procesados para crear pinceladas sonoras cósmicas. Su principal colaborador en esta etapa de la banda fue Christopher Franke, que había sido baterista de Agitation Free y ayudó a desarrollar el secuenciador como instrumento en vivo, que se convertiría en un crucial motor fuera de borda con el que la banda navegaría a través de sus improvisaciones en vivo.

El tema que abre el disco, “Sunrise in the Third System”, aunque todavía está marinado en un ruido de cinta lo-fi, ya se anuncia como una propuesta *kosmische*, con acordes de órgano sostenidos que orbitan mientras un gemido como de un theremin bailotea como la aurora boreal. No queda nada aquí de la abstracción áspera de *Electronic Meditation*, y es imposible no visualizar un cielo nocturno. “Fly and Collision of Comas Sola” describe bandadas de pájaros bajando en picada como en una banda de sonido modificada para *Los pájaros* de Hitchcock. Las ondulaciones de un órgano solemne y ligeramente mundano y el trinar de una flauta son amenazados esporádicamente por secuencias de ataques de láser que aumentan hasta alcanzar una intensidad marcada por la percusión de Franke, tan furiosa que da la impresión de que estuviera golpeando su kit hasta destruirlo. Al igual que Klaus Schulze, Tangerine Dream ya estaba escarbando en un lugar oscuro más allá del “lado oscuro de la Luna”, adentrándose en extrañas regiones que no figuraban en las cartas de los astrónomos sonoros del mainstream de la época.

Con su discreto piso de sintetizadores, el tema que lleva el título del álbum ofrece una muestra del tipo de soundtrack con el que los miembros de Tangerine Dream eventualmente harían sus carreras y sus fortunas. Pero la manera asimétrica en que se enfrentan y superponen los distintos elementos sonoros muestra una banda que por suerte está aún lejos de acomodarse en patrones electrónicos familiares. En las dos partes de “Ultima Thule”, las embestidas a toda máquina de la guitarra muestran la influencia inconfundible de Jimi Hendrix, no tanto como virtuoso de

los trastes sino como alguien que usaba su guitarra a la manera en que un artista del *action painting* puede usar hoy un aerosol, en tanto artista futurista del sonido.

Para el formidable *Zeit*, de 1972, la formación aumentó con la incorporación de Peter Baumann y la presencia como artista invitado de Florian Fricke de Popol Vuh, que trajo su sintetizador Moog a las sesiones de grabación. En el tema que abre el álbum aparece también un cuarteto de cellos de Colonia. Unos pocos años más tarde, los enardecidos punks escupirían con desprecio ante la mención de Tangerine Dream y *Zeit*, cuyos títulos ("Birth of Liquid Plejades", "Nebulous Dawn") eran ya prueba suficiente de que se trataba de una excursión fútil por remotas galaxias de irrelevancia. Y sin embargo *Zeit* es una de las mejores obras de Tangerine Dream, que prefigura como una estrella oscura el trabajo de Fripp y Eno en "An Index of Metals", o la obra de Paul Schütze y otros artistas del ambient oscuro, para no decir nada de la solemnidad minimalista de compositores como Henryk Górecki, quien tuvo un momento de popularidad pop en los noventa con su *Sinfonía n.º 3*. Esto es evidente sobre todo en "Birth of the Liquid Plejades", donde se expone el concepto que subyace a todo el álbum: que la noción de un avance del tiempo resulta ilusoria y que el tiempo es de hecho estático. Lo cual niega, en todos los sentidos, la idea misma de un "rock progresivo", categoría en la que muchas veces se incluye a Tangerine Dream, y género que terminó siendo víctima de los caprichos de la moda por encima de los cuales había pensado estar.

"Nebulous Dawn" es un conjunto de abstracciones borrosas, de proveniencia y contornos indefinidos, que se desplazan en ángulos irregulares. Un bajo se abre camino esporádicamente hacia el frente, mientras los sintetizadores burbujan activamente en la periferia. Es una música que se resiste a asentarse en un tipo de ritmo determinado, y que tampoco se traduce fácilmente en una representación pictórica. Transmite vagamente imágenes del funcionamiento distante de un universo absolutamente indiferente a los seres humanos y sus acotadas líneas de tiempo. Como expresó Froese cuando le preguntaron en 1982 por el destino del planeta, "la Tierra va a retroceder a medida que suban las aguas. Lo penoso es que la gente piensa que es algo que les hacen a ellos. Tienen sesenta, setenta

u ochenta años de vida que son tan importantes para ellos y no pueden entender por qué la naturaleza les haría algo tan terrible 'a ellos'. Están simplemente perdidos en ciclos de cientos y miles de años."

Es un pensamiento que recuerda a Stockhausen, quien también vacilaba cataclismos "al final de este siglo o comienzos del que viene, no hay alternativa". También en sus enormes composiciones el "fondo" lo es todo, y la narrativa humana tradicional, subjetiva y egocéntrica es reducida a un bostezo insignificante.

"Origin of Supernatural Probabilities" y "Zeit" son también inquietantes en ese mismo sentido, suspendidos como un hecho cosmológico vasto e inmovible, con sus zumbidos reptantes y sus hermosos arcos giratorios haciendo su trabajo completamente abstraídos. No hay ningún presentador televisivo simpático como Brian Cox para consolar al oyente, ni ninguna simulación tonta de una invasión alienígena o un ataque de meteoros. Solo una enorme suspensión de luz y sonido, ni fría, ni cálida. Es esa relación con el tiempo y el espacio, la evocación de esos rincones lejanos del universo que existieron y existirán por siempre, irreducibles a cualquier melodía o narrativa, la que da cuenta del carácter atemporal de estas piezas.

Zeit fue un gran álbum, pero era también una música guiada por una indiferencia artística frente al trabajo de sus contemporáneos musicales alemanes como Faust, de quienes Froese afirmó que no sabía siquiera quiénes eran. El interés que lo empujaba era explorar una tecnología cada vez más avanzada y dejarse llevar por esta cada vez más lejos de un paisaje cultural con el que nunca había sentido una gran afinidad. "No hay mucha música de mi país con la que me sienta en sintonía", afirmó en 2010. "Tiene que ver en parte con mi gusto musical, pero también con mi pasión por las travesías experimentales en distintas direcciones. Mis compatriotas son demasiado conservadores como para dejarse guiar por nuevas ideas y estructuras musicales. La única excepción es en el ámbito de la música clásica, pero ya es parte de la historia y no tiene nada que ver con los movimientos contemporáneos." Mejor dejémoslo ahí.

Atem, de 1973, sería el último álbum de Tangerine Dream para el sello Ohr, con el que Froese estaba cada vez más insatisfecho (el último, entonces, del llamado período "rosa"). Prescindieron del Moog al grabarlo, pero

Froese había adquirido un Mellotron. Este era en esa época el instrumento preferido de bandas como Genesis y The Moody Blues, y sus característicos colores pseudorquestales hacían que tendiese a sonar demasiado igual a sí mismo sin importar quién lo estaba tocando. En consecuencia, el amplio uso que le dio Froese en *Atem* lo ata un poco más a la época. Ya la elección del título, que Kraftwerk había empleado un año antes, parece desmentir la idea de que Tangerine Dream estaba navegando por aguas enteramente inexploradas. Aun así, sus visiones telescópicas de lo remoto, acompañadas por el discreto ruido de propulsión del secuenciador lo alejaban lo suficiente de cualquier cosa grabada en esa época en el Reino Unido como para que John Peel eligiera *Atem* como su disco del año en 1973. Un joven Richard Branson tomó nota de ello y al poco tiempo Tangerine Dream había dejado Ohr y su base en Alemania para embarcarse en lo que sería una larga y exitosa carrera como expatriados. Branson había empezado Virgin Records como una distribuidora por catálogo de LP importados, que traía de Europa continental entre otros lados. Se hallaba por eso en una posición privilegiada para saber cuáles de las nuevas bandas alemanas podían ser más exitosas en términos comerciales.

299

Los secuenciadores galopantes que dominan *Phaedra*, de 1974, eran una indicación de que Tangerine Dream estaba viajando ahora con un rumbo fijo, y que ya no volverían siquiera la vista atrás a esos futuros nebulosos que había prefigurado en *Zeit*. Es un álbum decente, pero escucharlo después de escuchar los dos álbumes anteriores puede compararse a la experiencia de estar en un cuarto oscuro y que las formas enigmáticas que percibes mientras tus ojos se acostumbran de repente se revelen como objetos cotidianos triviales, o de ver a la distancia una luz no identificada en el cielo nocturno y que resulte ser un avión de pasajeros a punto de aterrizar. Con el paso de los años, cuanto más iban adquiriendo los últimos y más caros equipos, más fechado resultaría su sonido en retrospectiva (mucho más que en los días en que Edgar Froese construía, modificaba o personalizaba sus instrumentos, recurriendo más a su imaginación que a los ingresos de la compañía discográfica). Eventualmente accederían al lucrativo mundo de las bandas de sonido, subordinando su música a narrativas comerciales a menudo banales. “Mi mejor jugada en términos musicales y también de negocios fue traer mi música al Reino Unido y

asociarme con Virgin Records”, afirmaría Froese más tarde. “Un paso llevó al otro, pero realmente se trata de seguir el propio yo, de sentirse parte de la forma artística y crear tu música, en vez de pensar deliberadamente en cómo posicionarse en la vanguardia de la música electrónica.”

Dicho esto, a mediados de los setenta hubiera estado bastante bien poder ver a Tangerine Dream en vivo. A diferencia de Kraftwerk, no desplegaban ningún espectáculo potencialmente irrisorio o desconcertante de fría afectación teutónica. Algunos de sus conciertos en el extranjero tuvieron un aspecto irónico pero acaso también conciliatorio, como el que dieron en la catedral de la ciudad de Coventry después del lanzamiento de *Phaedra*. Froese bromeó entonces: “Cuarenta años atrás vinieron a bombardear, hoy vienen con sintetizadores”. En esa época, sus equipos eran también un espectáculo formidable: paneles llenos de perillas, cables, teclados, parlantes, y grandes carretes de cinta daban la impresión de que estaban movilizand o enormes recursos tecnológicos, aunque lo que generaban podría lograrse hoy con una simple laptop. En sus primeros shows hacían un uso discreto de la iluminación, y llegaron incluso a hacer conciertos en una oscuridad casi total, como el que dieron en la catedral de York. Pero para cuando hicieron su primer concierto en los Estados Unidos en 1977 (curiosamente, en Milwaukee, no exactamente un hervidero de la electrónica futurista alemana), habían desarrollado un espectáculo de luces magnífico, una verdadera orgía de láseres.

De Sheffield a España, de Bilbao de vuelta a Berlín, su música aún presentaba un desafío singular, improvisada y nebulosa como una escultura de hielo seco. Sobre todo en vivo, y en contextos imponentes, podían ser toda una experiencia —que algunos podrán llamar *Gesamtkunstwerk* y otros un mero espectáculo de luces y sonido— para un público que había abrazado el pulso supersónico de Donna Summer y las nuevas dimensiones de la ciencia ficción de *Star Wars*. Para muchos, Tangerine Dream era sinónimo de sintetizadores. Y sin embargo, no obstante su popularidad, para el joven consumidor de música promedio seguían siendo algo tan lejano como la posibilidad de viajar al extranjero, considerando lo caros que podían llegar a ser los álbumes dobles y su falta de exposición en la televisión.

Las exploraciones electrónicas amorfas de Tangerine Dream y Klaus Schulze recibieron el nombre de "Escuela de Berlín", pero a diferencia de otras expresiones musicales que se originaron en esa ciudad —ya sea el cabaret de los años veinte o el postpunk fracturado de los ochenta—, no parecía estar tan marcada por la ciudad. Cuando Bowie hizo pie en Berlín en 1976, esta era, en muchos aspectos vinculados a la cultura, una ciudad fantasma. La antigua capital era ahora un fragmento desprendido e insular de un pasado dañado. Partida en dos de forma permanente, ocupada por memorias cada vez más tenues de la República de Weimar y de personajes como Isherwood, además de por la agonía silenciosa pero visiblemente no resuelta de la Segunda Guerra. El Zodiak Free Arts Lab había desaparecido ya hacía bastante, y la música que había nacido allí se había dispersado hacia otras partes. Había llegado a salas de conciertos y catedrales de todo Europa (aunque en el caso de Klaus Schulze, sin llegar a cruzar el Atlántico, ya que siempre se negó a tocar en los Estados Unidos), y también había encontrado un lugar bajo el paraguas etéreo de la Nueva Era, independientemente de si los músicos consideraban que su música era new age o no.

Con su llegada a Berlín, David Bowie reactivó el sentido de la ciudad como *locus* de la cultura pop, contribuyendo a restaurar sus conexiones con su propio pasado. Desde fines de los setenta, la ciudad ha sido un hervidero de actividad, en el que el sentido, el sentimiento y la tradición del lugar alimentan psicogeográficamente a las nuevas cosas que van sucediendo, desde Einstürzende Neubauten hasta el Love Parade.

Klaus Schulze fue también parte de esa restauración. Aunque no ofreció un repertorio tan claro para la electrificación de la música pop como el creado por Kraftwerk, puede atribuirse justificadamente haber anticipando tendencias de los años ochenta y noventa, cuando la influencia de la electrónica se desparramó por todo un espectro de estilos, del dance al trance y del ambient al techno. En 1979 había también creado el sello Innovative Communication, que ayudó a poner los sintetizadores al alcance de músicos jóvenes, de manera similar a como Thomas Kessler lo había iniciado a él una década antes.

Como lo expresó él mismo en 1994: “Fuimos Edgar [Froese] y yo los que dimos esa batalla, pasando hambre, poniendo nuestras almas en la música electrónica en el 71, el 72, el 73, el 74, el 75, el 76, el 77, el 78. Fuimos Edgar y yo los que dimos cientos de conciertos durante veinticinco años, miles de entrevistas, enseñando y explicándole al mundo esta loca música nueva, que es la música de hoy y de mañana. Ahora nuestra música es aceptada por una nueva generación que no tiene los prejuicios que tenían sus padres. Son chicos que ya crecieron rodeados por música electrónica de todo tipo. Es normal que esas personas, oyentes, artistas o periodistas, se interesen por los inicios de esa música. ¿Y qué es lo que encuentran? Kraftwerk, Tangerine Dream, y yo. Contra mucha oposición y burla, pero sin hacer compromisos. Hoy la música electrónica es algo normal. Hemos triunfado, si me permiten decirlo así”.

C A P Í T U L O 7

COMPAÑEROS DE VIAJE

La idea de un “movimiento krautrock”, entendida como un bloque homogéneo de músicos dirigiéndose hacia una misma dirección, y colocándose en forma voluntaria bajo una misma bandera, es muy relativa. Muchas bandas ya habían desaparecido en el momento en que otras estaban dando los primeros pasos, y su fracaso no siempre era injustificado (la “música experimental” implica, y es una realidad de la misma, que algunos experimentos no sean exitosos). Otros siguieron labrando sus propios surcos divergentes, a veces en la oscuridad, pero con una notable persistencia. ¿Quién podía saber en 1969 cómo se iban a dar las cosas? ¿Qué bandas se las arreglarían para aferrarse al trompo de la neopsicodelia y la experimentación cuando la música alemana, que durante tanto tiempo se había contentado con proveer covers e imitaciones dóciles del pop angloamericano, se había puesto a girar extrañamente fuera de control? ¿Qué dirección tomarían las cosas? El sello Ohr, en particular, les ofreció un canal a algunos de esos grupos que acaso estaban o parecían estar abriendo un camino que se iniciaría en los años setenta. Hoy son al menos testimonio de la diversidad de afluentes que desembocaron en el gran torrente de la nueva música alemana, aun si algunos de ellos se secaron en el proceso.

Xhol Caravan atravesó algunos cambios en su nombre. La banda comenzó como Soul Caravan pero luego cambiaron el "Soul" por "Xhol" para marcar el quiebre en su sonido que se produjo luego de la exposición de Alemania a Zappa y Pink Floyd en el Festival de Essen. Más tarde se desprendieron del "Caravan" para evitar la confusión con el grupo británico de ese nombre.

Soul Caravan surgió de la influencia del sello Motown. Sus fundadores, los saxofonistas Tim Belbe y Hansi Fischer, habían nacido en Wiesbaden y Bad Schwalbach respectivamente, dos ciudades que estaban dentro de la zona de ocupación estadounidense y donde los soldados podían hacer sus fiestas al "sonido de la América joven".¹ Tenía sentido intentar complacer a ese público cautivo, así que en 1967 Soul Caravan nació como una banda de covers de Tamla Motown. Tocaron en el Essener Kabarett, precursor del Festival de Essen en el que al año siguiente saldrían a la luz varios representantes de la nueva música alemana. Tenían al frente a dos cantantes norteamericanos, James Rhodes y Ronny Swinson, y su álbum debut, *Get in High*, es un disco de R&B estándar, aunque modulado por algunos de los elementos más coloridos y psicodélicos que ya estaban comenzado a teñir la propia producción de Motown en Detroit, para consternación de su fundador, Berry Gordy. El álbum también mostraba atisbos de una conciencia del free jazz, que venía haciéndose escuchar desde los márgenes. Es una fascinante foto instantánea de un período de transición de la música alemana, que estaba dejando de ser meramente una rama de la industria del entretenimiento para las fuerzas de ocupación y una población aplacada por la Coca-Cola para convertirse en algo más seguro de su propio valor y con mayores libertades expresivas.

Después de algunos cambios de personal, Xhol Caravan editó el single "Planet Earth"/"So Down". El lado B, en particular, mostraba una performance vocal sobresaliente de James Rhodes, colmada de esa melancolía melosa que captura la sensación, compartida por The Doors, de ese momento en que el resplandor solar del idealismo hippie cede a un anochecer prematuro. Pertenece irrevocablemente a su tiempo, un soul bien

1. "The Sound of Young America" era un eslogan del sello Motown que se popularizó a mediados de los años sesenta como modo de referirse a la música del sello. [N. del T.]

equipado y alucinado con esa producción llena de eco típica de los sesenta que sería del gusto de Gilles Peterson o de cualquier fan del período. Para Xhol Caravan, sin embargo, fue simplemente otro mojón en su trayecto hacia lo nuevo.

El siguiente paso fue el álbum *Electrip*, que comienza con el sonido de alguien tirando la cadena, como si dijeran “¡Fuera esa mierda vieja!”, o como una representación más brusca y satírica de los sentimientos expresados en “So Down”. “Electric Fun Fair” es un cuadro instrumental de todo el circo del pop de fines de los sesenta, del que Xhol Caravan tomaba ahora distancia colocándose en el lugar de comentaristas escépticos. Sus sínkopas y elementos funk invitan sin embargo a plantearse la pregunta contrafáctica de qué habría sucedido si el krautrock hubiera seguido una dirección “neo-Motown”, conservando más elementos del funk, en vez de volver a los fundamentos del metal, la electricidad y el hormigón. “Pop Games” abre con un parloteo acelerado, un balbuceo sobreexcitado que da paso a un pasaje de jazz rock encorvado de gravedad, como si mirara con malos ojos la frivolidad y el hedonismo de todo el desfile de paz y amor, antes de descender a un miasma de solos faseados, al borde de una verdadera cacofonía, acaso una parábola admonitoria instrumental sobre los riesgos del hedonismo excesivo, aunque también apunta al próximo estadio evolutivo de su fusión de funk y psicodelia.

Le siguió un período intenso de muchas presentaciones públicas, algunas de las cuales sirvieron de base para la edición de álbumes en vivo en los que Xhol se perdía cada vez más en improvisaciones oceánicas y los sonidos del órgano de Ocki Breven adquirían un rol cada vez más dominante. Sus intervenciones con teclados procesados se acercaban a veces a una abstracción que recuerda al trabajo posterior de Allen Ravenstine en Pere Ubu. Tuvo su apoteosis en el álbum *Motherfuckers GmbH & Co. KG*, que ya desde su título dejaba en claro cuán en serio se tomaba Xhol sus perspectivas de éxito comercial en esta etapa. La banda se vio envuelta en una disputa con el jefe del sello Ohr, Rolf-Ulrich Kaiser, que llevó a que el álbum que había sido grabado en 1970 recién fuera editado en 1972. La tapa no podría ser más displicente, haciendo casi ostentación de su indiferencia: la lista de temas garabateada y las palabras “2 years old” [Dos años de viejo] grafiteadas encima en señal de protesta. A esta altura, se habían

alejado unos cuantos kilómetros de la ciudadela del pop, adentrándose en el terreno lejano del minimalismo académico. Los nueve minutos de "Orgelsolo" [Solo de órgano] ofrecen una foto elocuente y dilatada del que sería el estado terminal de la banda. Desprovisto de funk, el solo es prácticamente la línea horizontal de un electrocardiograma; se retuerce, se quema y se pone incandescente como si fuese una fibra larga y fina que expresa la esencia absolutamente eléctrica del krautrock. Así de carbonizados habían quedado, víctimas de su propia curiosidad y desafección.

Cuando le pregunté al cineasta e historiador del krautrock Stefan Morawietz si había alguna banda extremista realmente recóndita que hubiera pasado por alto frunció el ceño por un momento, como un residente de las Orcadas ante la pregunta de si existe algún lugar más oscuro y boreal que pueda ser considerado parte de las islas británicas. "Una banda llamada Limbus en el sello Ohr", me dijo. "Muy, muy oscura. Al lado de ellos, hasta Faust suena comercial."

En cualquier conversación sobre el krautrock, mencionar a Limbus es como arrojar el guante. Cuando Nurse with Wound los citó en una lista de sus influencias, fue como para sugerir que había un krautrock más allá de lo que figura en la guía del fan promedio de la música. Puedes creer que conoces el krautrock, pero hasta que no descubres a Limbus, tu recorrido por el género está lejos de ser completo. Limbus es la prueba final. Si te acercas a ellos, puedes reclamar el derecho a plantar tu bandera de freak en su suelo rocoso e inhabitado.

Limbus fue fundado en la ciudad estudiantil de Heidelberg. Sus integrantes eran Odysseus Artnern, Bernd Henninger y Gerd Kraus, e intercambiaban una serie de instrumentos acústicos tradicionales que sometían a un uso no convencional, como terroristas convirtiendo sádicamente en juguetes a sus rehenes de la alta burguesía. Su álbum debut, editado por el sello Atlantis, llevaba el título *Cosmic Music Experience*. A muchos podía sonarles como un desafío, pero tratándose de Limbus, el título tenía la liviandad de un folleto turístico comparado con lo que escondía en los surcos del disco. "Valiha" empieza con una ráfaga de cam-

panas de viento, cuerdas y platillos, a la que se agregan después los toms en una tranquila comunión de improvisación neofolk. En "Breughel's Hochzeitstanz" puede oírse el uso de un arco electrónico, seguido por los sonidos de algo que parece el destripamiento de un gato acompañado por un niño sin instrucción intentando tocar una flauta dulce. La sensación que transmite es menos la de una revolución cósmica dentro de la cabeza de uno que la de estar encerrado en un sótano con un grupo de maníacos acústicos. No hay sobregrabaciones, ni ninguna corrección posterior en el estudio. Lo que se escucha fue grabado en tiempo real, en un lugar cerrado.

Para su álbum siguiente, *Mandalas*, Limbus (o Limbus 4, como se llamaban entonces) sí grabó en un estudio, equipados con instrumentos más importantes. Los cellos y órganos crean un lecho marino ondulante sobre el cual avanza raspando un detrito submarino de restos oxidados de instrumentación. Pero por encima del nivel del agua lo que predomina es el chillido ritual de un instrumento que parece un mirlitón. A diferencia de lo que sucedía en *Cosmic Music Experience*, el álbum logra generar una sensación de viaje mental (hacia una prehistoria, que podría ser la fundación de la ciudad de Ur, donde altos sacerdotes llevan a cabo un ritual de consagración de un lugar de culto colectivo vital para la sociedad naciente). Y sin embargo, las aristas disonantes y abrasivas de la música perforan permanentemente la cuarta pared, disolviendo la nube de ensueño y exponiendo ante el ojo de la mente la imagen menos sugerente de pelilargos metiendo mano a sus instrumentos con la esperanza de alcanzar algún tipo de alquimia o trascendencia soplando aleatoriamente distintos vientos, pasándole papel de lija a los cellos, generando zumbidos y golpeteando bongos. Otros lo lograron, pero Limbus era la semilla que no germina, sembrada en la tierra de una creatividad demasiado árida. Quienes se han sometido a la prueba de Limbus, sacaron conclusiones diferentes. Encuentran allí un prototipo más arriesgado de lo que sería la serie "Ethnological Forgeries" de Can, una música que en su rechazo de todo patrón cultural preestablecido flota por encima de cualquier convención terrenal y muestra cómo, liberándose del hábito y las inhibiciones, es posible inscribir algo nuevo en el firmamento. El hecho de que Limbus no pudiera lograr ni el éxito modesto que alcanzaron algunos de

sus contemporáneos experimentales sugiere que tal vez fueron demasiado lejos, o bien que simplemente no eran tan buenos.

En 1970 se filmó un documental titulado *Sex Freedom in Germany* [La libertad sexual en Alemania],² que vale la pena buscar. Con una producción lustrosa y hábilmente editado, se proponía examinar, en el espíritu de la investigación social, la revolución sexual que supuestamente había transformado la vida en Alemania. Estaba esencialmente diseñado como una mirilla para la gran mayoría de los alemanes, para quienes la revolución sexual era algo tan remoto como la perspectiva de una invasión marciana. Escudriñaba las opiniones de miembros de la población, pero estos eran casi exclusivamente hombres jóvenes, que tendían a mostrarse abrumadoramente optimistas sobre las perspectivas de sexo libre con mujeres disponibles y desinhibidas, exceptuando uno que afirmaba con el ceño fruncido que la nueva “ola sexual” estaba siendo “agitada desde el otro lado de la Cortina de Hierro”, aclarando que se trataba de una teoría a la que había llegado por sus propios medios. Otro hombre ligeramente mayor de aspecto luciferino se comprometía a presentarse a las elecciones parlamentarias de 1973 bajo un “Partido alemán del sexo”.

Entre escenas difusas de pelilargos descontrolándose al sonido de la música beat y jóvenes relajados con aspecto de estrellas del porno recostados en círculos, hay imágenes de un grupo llamado Anima, compuesto por el matrimonio de Paul y Limpe Fuchs. Su apariencia resulta aún más desafortunada que su apellido (“zorro” en alemán). Limpe aparece moviéndose al ritmo de la música completamente desnuda aunque con su cuerpo pintado de negro azabache. Podría tomarse como un comentario sobre la “ausencia” de las mujeres en el nuevo discurso sobre el sexo: su figura borrada por una opresión sexista y patriarcal que se disfraza de liberación. Pero el efecto final es más bien el de un involuntario espectáculo

2. El título original del documental, dirigido por Dieter Geissler, es *Wunderland der Liebe. Der große deutsche Sexreport* [El país de las maravillas del amor. El gran informe alemán sobre el sexo]. [N. del T.]

de *blackface* porno.³ También aparece el esposo Paul, con su pelo disparado en todas las direcciones y una mirada lasciva en su cara regordeta y dientuda que sugiere que tal vez se había relajado más de lo necesario en la preparación para la entrevista frente a las cámaras. En la performance de la pareja parece que hubieran considerado la desnudez, o más específicamente la desnudez de Limpe (se nos dispensa de ver el cuerpo de Paul), como sinónimo de avance social. Un truco de montaje la muestra golpeando una batería alternativamente desnuda y vestida. Paul, mientras tanto, toca un instrumento de viento casero que incluye una larga manguera metálica, o hace chocar unos platillos entonando un cántico sin palabras, como si estuvieran invocando desde lo alto a los antiguos espíritus que liberarían a las masas alemanas reprimidas de las cadenas de la moral burguesa.

Si los realizadores del documental hubieran intentado deliberadamente mostrarlos de la forma más ridícula posible, no podrían haberlo hecho mejor. Anima fue un grupo que trató de canalizar a través de la música las poderosas energías latentes que atravesaban la contracultura de fines de los sesenta, y probablemente merecieran algo mejor que el modo que quedaron retratados para la posteridad allí. Sus instrumentos improvisados se ubicaban en la tradición de compositores como Harry Partch, aun cuando sus aptitudes compositivas no resultaran comparables. Se posicionaron completamente por fuera de la cultura comercial e instaban al público a desprenderse de su conformismo si querían seguirlos. En su idealismo no hubo nadie que se les acercara. Su idea era la de una "música para todos": consigue los instrumentos, modifícalos a tu gusto, constrúyelos tú mismo. Todos esos aspectos los ubican entre los ancestros tempranos del krautrock, pero como una rama excéntrica que no llegó a tener descendencia (en sentido metafórico, ya que Paul y Limpe sí tuvieron un hijo, Zoro, que sería parte de la formación más tardía de la banda). Anima

3. El término hace referencia al tipo de maquillaje que se usaba para caracterizar a un actor como persona de raza negra en los espectáculos de teatro musical norteamericanos del siglo XIX conocidos como *minstrels*. A comienzos del siglo XX el *blackface* se convirtió en un género en sí mismo y tuvo cierta presencia en el cine hasta entrados los años treinta. Sus connotaciones racistas serían fuertemente denunciadas en los años sesenta por el movimiento de los derechos civiles. [N. del T.]

resultó ser una propuesta sorprendentemente perdurable. Grabaron dos álbumes con el pianista y compositor austríaco Friedrich Gulda, cuya carrera en el mundo de la música académica no le impidió interesarse por las corrientes de la nueva música, y Limpe siguió tocando como solista hasta entrados los años ochenta, con su entusiasmo intacto.

El impacto de Frank Zappa y The Mothers of Invention en la música alemana fue enorme. Funcionó sobre todo como un desafío general a pensar de un modo diferente y a rechazar la idea del rock and roll como parte de lo que el escritor Simon Frith llamaría más tarde una “fascinación con Norteamérica”. Un aspecto clave de The Mothers of Invention era el comentario satírico punzante, que no se dirigía solo contra la autoridad sino también contra las formas de oposición a menudo inefectivas de la contracultura. El krautrock tendió mayormente a ocuparse de esos asuntos de un modo indirecto, expresándose en forma instrumental y subliminal. Pero hubo algunas excepciones. Una de ellas fue Floh de Cologne, formados en 1966. La banda tenía raíces en el teatro político que nunca abandonó del todo. El rock fue para ellos un simple vehículo para sus textos cáusticos y disidentes. Con el tiempo, terminaron adoptando estrategias multimediales, incorporando elementos visuales para transmitir su mensaje a los porrazos. Su desprecio por los “excesos” del rock los dejó con un pie afuera del agua. Títulos como *Profitgeier* (“Buitres del lucro”, uno de los álbumes que editaron en el sello Ohr a comienzos de los setenta) o canciones como “Die Luft gehört denen, die sie atmen” [El aire le pertenece a todos los que lo respiran] eran abiertamente polémicos. Y como sucede a menudo con este tipo de artistas polémicos, la experimentación musical les parecía un despilfarro decadente que distraía la atención de lo más importante, que eran las letras y su mensaje. De allí que en “Die Luft gehört...” la interpretación sea deliberadamente inexpresiva, sobre un fondo descarnado y funcional de música beat de fines de los sesenta en el que predominan los sonidos de un órgano.

El humor no resiste bien ni la traducción ni el paso del tiempo, de manera que no es posible hacerle justicia al impacto que tuvo en su mo-

mento Floh de Cologne. Si fuera solo por sus fortalezas musicales, jamás podrían ocupar un lugar en la primera línea al lado de Can, Neu!, Faust y Kraftwerk. Pero en toda escena contracultural tiene que haber bandas que carguen con la tarea de ser las más explícitas. Es de esa manera que la posición de disenso político puede darse por sentada por asociación en toda la escena, incluso si aquellas bandas tienen que soportar muchas veces que su actitud abiertamente política sea objeto de las burlas de los que prefieren mantenerse lejos de esa "obviedad". Floh de Cologne hizo ese trabajo sucio del rock militante y fue así que se ganaron su derecho a perdurar.

Guru Guru fue fundada en 1968 por Mani Neumeier, baterista y figura central y permanente del grupo, y Uli Trepte, que más tarde integraría Faust. Nacido en Múnich en 1941, Neumeier había crecido rodeado por la música de Louis Armstrong, Miles Davis y John Coltrane, todos los cuales resultaron fundamentales para su sensibilidad. Integró el Irène Schweizer Trio, donde su comprensión del jazz se volvió más "free", y se cruzó con el futuro baterista de Can, Jaki Liebezzeit, cuando tocó con la Globe Unity Orchestra.

Guru Guru atravesó momentos difíciles en sus inicios, viviendo en el autobús que usaban para salir de gira a base de pan con jalea. Sus condiciones de vida mejoraron sin embargo cuando adoptaron la vida en comuna, con todas sus ventajas económicas. Sus actuaciones eran confrontativas. Nada de esconderse detrás de su pelo largo y de paneles llenos de equipos. Se referían a lo que hacían como "action music", y consumían drogas con el propósito específico de sacarse de encima lo que denominaban "el A-B-A de la música y de nuestras vidas", actitud que intentaban contagiar a su público. Usaban una amplia utilería para ilustrar las letras de sus temas, que incluía máscaras e incluso pollos, y en una ocasión en Heidelberg la policía clausuró uno de sus shows.

Su primer álbum, *UFO*, salió a luz recién en 1971. En términos puramente musicales, Guru Guru era en esta etapa algo difícil de digerir, subiendo y bajando de registros como en un montacargas industrial. Partes del disco hacen que Throbbing Gristle suene como Depeche Mode

en comparación. Hay fragmentos de wah-wah que se pierden, ruidos no identificables ahogados en montículos de grava. Llegado cierto punto, uno se encuentra vadeando en un agua oxidada sumergido hasta la cintura. Es un ruido de rock crudo apenas modificado, sometido al mismo tipo de aniquilación por abstracción que se había abatido sobre el jazz en su fase histórica terminal "free". Crescendos ensordecedores escalan a una confrontación brutal con los escombros recién dinamitados de todos los preconceptos sobre la forma, la dirección y el origen del rock. Se hace difícil caracterizar un álbum tan roto en pedazos como una "piedra angular" de la música alemana, pero como declaración fundacional tiene una intensidad solo equiparada por Kluster o el primer Cluster. "Der LSD-March" avanza a un ritmo lento y sombrío, como si se tratara de una tarea pesada, de un verdadero *acid test*. Se escuchan ráfagas de flautas como serpientes escapando para no ser aplastadas, mientras las guitarras hacen sonar notas sueltas metálicas, zumban, ejecutan rápidos solos y gimen (aunque sin llegar a chillar), y la batería de Neumeier surfea sus propias olas de platillos. Solo en años recientes, en su fase tardía y de madurez —y aun así solo en sus márgenes exteriores, a decir verdad—, el metal se ha acercado a una forma similar de tocar, a algo de esta intensidad y densidad viciosas.

En su álbum siguiente, *Hinten*, editado también en 1971, Guru Guru —en una formación de trío con Neumeier, Uli Trepte y Ax Gernich en guitarra— comenzó a relajarse un poco. El humo y el lodo se habían dispersado y las cosas por momentos empezaban a parecerse a improvisaciones de rock más reconocibles. Esto se debió en parte a la influencia de Conny Plank, a cargo de la ingeniería de sonido. Hay algunas voces, gimiendo en medio de todo el feedback de guitarras, micrófonos de contacto y una percusión que hace que se caigan pedazos de mampostería. Los temas son a veces autodescriptivos: "Electric Junk" [Basura eléctrica] es precisamente eso, rock como contaminación sonora retributiva, tomándose venganza de una sociedad consumista que avanza sobre las cabezas de la juventud. El trío enchastra hasta el último átomo de espacio con su ruido, e incluso los pasajes más tranquilos solo le hacen lugar a "voces" embarradas y distorsionadas. Es una música pensada para meterse con el cerebelo, para sembrar confusión, con la intención no de contaminar mentes inocentes sino de revelar el estado del mundo.

Para *Känguru*, de 1972, considerado por muchos como su mejor álbum, Guru Guru se había desplazado aún más hacia el centro desde sus orígenes en las formas más "free", arribando a algo que se parecía a un extenso homenaje al Jimi Hendrix más tardío. En "Oxymoron", Ax Genrich deja por un momento de hacer salir pinceladas de color tonal de su guitarra, y en un balbuceo cansado y sin procesar que probablemente fue pensado como una broma, dice "Yesterday, I took a trip". Es difícil no sentir que se ha roto el hechizo, y teniendo en cuenta la crítica de que las voces constituían el eslabón débil en el krautrock, tal vez hubiera sido mejor que mantuvieran sus bocas cerradas en vez de despejarnos las dudas. La procesión circense con la que "Immer Lustig" abre el álbum es un recuerdo de sus orígenes satíricos, pero uno sospecha en general que con los años tocando en vivo habían aprendido qué cosas funcionaban con el público y qué cosas no, y que, en forma más o menos consciente, terminaron quedándose con lo que funcionaba y deshaciéndose de los elementos más alocados. De aquí en adelante Guru Guru siguió su marcha por el camino tantas veces recorrido del rock pesado convencional. Están todavía en ello, con Mani Neumeier como miembro permanente y el único que aún queda de sus primeras formaciones.

313

"Kraan debería estar ahí arriba con Can, Kraftwerk y Tangerine Dream en la lista de las mejores bandas alemanas", afirmaba con entusiasmo el escritor Gregory Shepard en 1976, anunciando la llegada del grupo a los Estados Unidos. Formados entre 1970 y 1971, habían sido una de las tantas bandas que tocaban regularmente en Berlín hasta que se cruzaron con uno de esos benefactores que son parte de la historia del krautrock, un tal conde de Metternich que se dedicaba a la filantropía y el mecenazgo, y que les permitió usar una casa rural de su propiedad en el Bosque de Teutoburgo. La banda vivió allí en comunidad durante algunos años, gozando del espectacular entorno y del aislamiento y usando la casa como base para ir de gira por todo Alemania Occidental. La banda está aún en actividad y sus principales integrantes son el guitarrista Peter Wolbrandt y el bajista Hellmut Hattler. El saxofonista Johannes Papert también fue

parte de la formación durante los primeros años y más tarde también integró la banda el tecladista Ingo Bischof.

Su álbum debut homónimo fue editado en 1972. Temas como "Kraan Arabia" arrancan con una base rítmica prometedora, pero las guitarras y el saxo comienza rápidamente a intercambiar frases árabes de imitación que se sienten más como ornamentos exóticos que como parte de un esfuerzo genuino por remodelar el formato del rock. Después de algunos minutos se convierte en una acelerada improvisación de rock y las influencias orientales se ven reducidas a meras pizcas de azafrán. Podrían ser descritos como una banda de "fusión", ya que las frases de saxo y los cambios y solos serpenteantes aportan el elemento jazzístico. Pero Kraan luce sus influencias como sombreros, en vez de dejar que hagan mella en su abordaje esencialmente ortodoxo. El tufo mohoso de comienzos de los setenta se huele por todos lados. "Mind Quake", del álbum *Wintrup*, grabado ese mismo año, resulta interesante por momentos, sobre todo en un pasaje a cinco minutos del final donde el solo de guitarra se superpone con sonidos de sorbidos y cubiertos como si el resto de la banda se hubiera puesto a tomar el té. Las voces declarativas y las letras reflexivas solo refuerzan la sensación de una banda que estaba intentando ganar la atención del público en los términos del rock angloamericano. *Andy Nogger*, su último álbum con la formación original, resulta bastante ameno, pero a pesar de algunos toques interesantes, no hace más que confirmar que no obstante su popularidad y sus excentricidades ocasionales, Kraan nunca mereció estar ni cerca de los escalafones superiores de la música alemana de los setenta.

Nektar es otra banda que a menudo es incluida en la categoría de krautrock, pero a costa de tomar el término como mero sinónimo de "rock tocado en suelo alemán". Su principal integrante, Royce Albrighton, era, como su nombre lo indica, un expatriado británico y la banda se acomodaba lo suficiente a los usos de fines de los sesenta como para que un productor norteamericano los hiciera volar a Boston para grabar. Estuvieron allí solo algunas semanas, sin embargo, y volvieron a Alemania Occidental para

instalarse en Seeheim y firmar contrato con el sello Bacillus Records. El sentido del exilio y la determinación de probar su valía se revelan en la carrera que tuvieron luego, intentando ofrecer grandes declaraciones rockeras en álbumes dobles y temas extensos y rumiantes. En *A Tab in the Ocean*, de 1972, exploraron la dicotomía entre espacio interior y espacio exterior. Era un motivo típico de Can y de la música *kosmische*, pero Nektar lo abordó desde lo lírico, con armonías de rock estándar angustiosas y exageradas, en vez de hacerlo a través de su instrumentación, en la que en cambio demostraban tanta sensibilidad espacial como Deep Purple.

Hicieron también álbumes conceptuales. *Remember the Future*, de 1973, considerada como su obra maestra, es acerca de un niño ciego que entra en contacto con un ser extraterrestre. Pero nuevamente no hay ninguna expresión musical de un sentido de lo extraterrestre o de lo siniestro. Con su obertura portentosa, sus austeras frases de Hammond y sus voces plateadas cantando sobre una futura revolución no del todo definida, *Remember the Future* se ubica a mitad de camino entre Yes y la banda sonora de *Jesucristo Superstar*. En el siguiente tramo de su carrera adoptaron un sonido cada vez más cromado y apto para las radios norteamericanas, como si hubieran elegido librar la batalla por el reconocimiento del rock alemán en los términos progresivos del bando contrario. Aunque fueron más populares, tanto en Alemania como en el exterior, que gran parte del canon de bandas más experimentales, Nektar a fin de cuentas no contribuyó a cambiar la forma de nada, excepto tal vez la de sí mismos (a lo largo de los años atravesaron distintos cambios de formación pero han seguido tocando, manteniéndose fieles a lo suyo). En 2013 retornaron con el álbum *Time Machine*, grabado metódicamente a espaldas de los principales desarrollos de la música popular de los últimos cuarenta años.

Cuando estudiaba música en los sesenta, un profesor afirmó una vez en una clase que los africanos tenían cráneos más gruesos y cerebros más pequeños. ¡Dijo esto en una clase, delante de todos los alumnos! ¡Todavía pensaban como nazis!

Christian Burchard

Embryo fue fundada por los bateristas Christian Burchard y Dieter Serfas y surgió originariamente de la ebulliente escena de Múnich. Chris Karrer de Amon Düül estuvo un tiempo entre sus integrantes, al igual que el pianista Mal Waldron, cuyo pedigrí incluía haber tocado por algunos años con Billie Holiday. Su primer álbum, *Opal*, fue editado en 1970 y ha resistido bien el paso del tiempo. Tiene algo de Captain Beefheart en sus arreglos angulares y violines que atraviesan la caja de resonancia como una piedra caliza, cortesía de Edgar Hoffmann. El tema más intrigante es "End of Soul", en el que los últimos sacramentos del género son pronunciados en un tono imparable: "The fact remains that soul is dead/ And the hopes of many of its followers will be carried to the grave with it" [El hecho es que el soul está muerto/ Y los sueños de muchos de sus seguidores se irán con él a la tumba]. Puede que se tratara de un lamento, de algo parecido a las exequias para la música surf de Jimi Hendrix en "Third Stone from the Sun", o de una reflexión sobre la manera en que hasta grupos como The Temptations estaban pasando al soul más anticuado y apto para la industria del espectáculo por la espada de la psicodelia. En cualquier caso, lo cierto es que el soul estaba muy lejos de estar muerto en 1970. De hecho, al igual que la música alemana, estaba precisamente en el umbral de una de sus fases más fértiles, liberadas y eléctricamente cargadas.

Embryo era sin duda la antítesis misma de un rock blanco triunfalista. A partir de ese momento se dedicaron a recorrer un derrotero auténticamente global, incorporando el jazz y músicas pancontinentales. Tenían un impulso por explorar otras músicas y otras culturas, que operaban en distinta medida a través del espectro de las artes alemanas de esa época, y eso los alejó un poco de las preocupaciones de sus pares más experimentales, que estaban más en un plan de autoinvención. De lo que se trataba en Embryo era de absorber, reclutando artistas como el multiinstrumentista

Trilo Gurtu, entre otros. La tapa de su álbum de 1973, *We Keep On*, grabado junto al veterano saxofonista y expatriado norteamericano Charlie Mariano, resulta especialmente llamativa. Su imagen de un huevo cósmico cascado sobre un cielo lleno de nubes es una de las imágenes que más se repite en la literatura sobre el krautrock. El álbum se vio beneficiado por un viaje que el grupo había hecho por África y la India. Con sus ráfagas eléctricas y ondas de choque de elementos étnicos, incorporados a toda velocidad en una mezcla de cortes rápidos con teclados eléctricos y ritmos jazzísticos, es recomendable para los fans del funk más encendido y el jazz rock o fusión de la época, ya sea el Herbie Hancock de *Sextant*, o el Miles Davis de *Bitches Brew*. 1973 fue de hecho el momento cúlmine de ese tipo de exploración y aunque Embryo siguió grabando, saliendo de gira y recorriendo el globo por décadas, nunca volvieron a capturar una energía tan electrizante como en *We Keep On*.

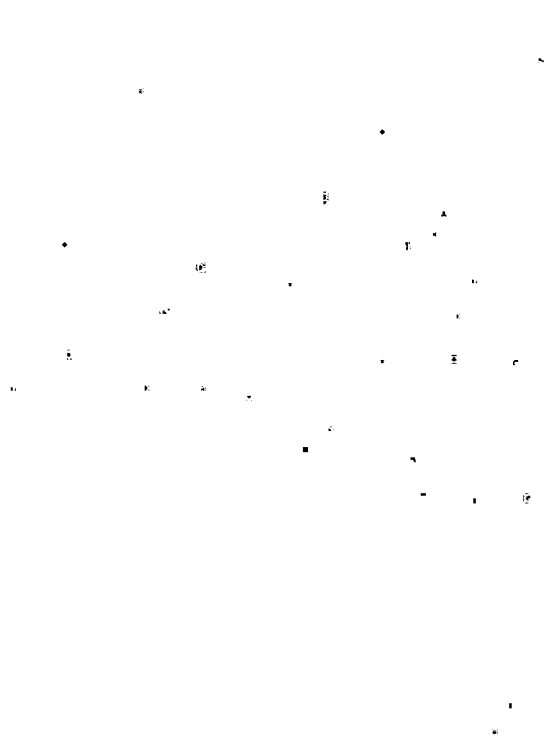
Günter Schickert nació en Berlín en 1949, a pocos pasos de Kaufhaus des Westens, una tienda de departamentos ubicada en el centro de la antigua parte occidental de la capital. De niño, Schickert se paseaba por sus distintos pisos, que incluían una importante sección de discos donde escuchó por primera vez a Chet Baker, lo que lo llevó a querer tocar la trompeta. A fines de los sesenta, como muchos de su generación, se enamoró de los Rolling Stones y decidió cambiarla por la guitarra. Estuvo también entre los que experimentaron y fueron influenciados por los happenings del Zodiak Free Arts Lab. Allí conoció, entre otros, a Klaus Schulze, con quien tocaría más tarde. En 1974, mientras aún mantenía un trabajo de día en una oficina, grabó el que sería su álbum debut, *Samtvoegel* [Pájaro de terciopelo], editado al año siguiente por el sello Brain, después de haber estado experimentando durante alrededor de un año con el estilo de "guitarra de eco", similar al de Manuel Göttsching de Ash Ra Tempel.

El título del álbum sugiere algo lujoso y de vuelo libre, y en cierta medida el álbum se ajusta a ello. El primer tema, "Apricot Brandy", es bastante laberíntico y jazzístico, antes de atravesar una serie de mutaciones. Pero el plato principal es "Kriegsmaschinen, fahrt zur Hölle"

[Máquinas de guerra, váyanse al infierno], una de las piezas más infernales, torrenciales y amplias del krautrock. El tema fue grabado usando una Fender Jazzmaster, un amplificador de guitarra Dynacord, el delay de cinta Dynachord Echochord s-75, un micrófono, un pedal Fuzz Face conectado a un amplificador Marshall y un wah-wah Crybaby, lo que de hecho constituye un arsenal sonoro más bien modesto considerando todo lo que logra a lo largo de los diecisiete minutos del tema. Sin el anclaje de un beat, el acompañamiento de una línea de bajo o de alguna melodía que fije un rumbo, "Kriegsmaschinen, fahrt zur Hölle" es un baño de ácido oscuro y sostenido, un espeso bosque de timbres acompañado por un bombardeo sin piedad de zumbidos eléctricos que sería más apropiado llamar "rock de agujero negro" que "rock espacial". El oyente es enterrado vivo, capa tras capa, con las voces esporádicas de Schickert sonando como gritos desde el interior de un ataúd. Bombardeo es la palabra justa. El espíritu pacifista del título es lo suficientemente claro y universal, pero el tema funciona como la simulación de un trauma, o la recreación de una tormenta de fuego interminable. Schickert todavía toca el tema en vivo y no ha perdido nada de su fuerza, sino más bien lo contrario, gracias a la tecnología y los equipamientos más pesados de que dispone hoy día. Al igual que una presentación en vivo de Sun O))), es un ritual, un tipo de experiencia purgativa al que todo fan de la música debería someterse aunque sea una vez en su vida, como una peregrinación a la Meca. Su baño arremolinado de eco hace que también sea algo extrañamente hilarante, e incluso purificante, como sudar mercurio tóxico por los poros. Schickert debió esperar cinco años para grabar su segundo álbum, *Überfällig*, de 1979, que mantiene el mismo abordaje y el mismo estándar elevado que su predecesor. Aunque pasó desapercibido en su momento, merece ser revisitado.

Sabiendo cuán difíciles podían llegar a ser las cosas incluso para aquellos que son considerados como los protagonistas de la época, y cuán duro debieron luchar para conseguir horas de estudio, conciertos y para mantener su propia dedicación como músicos de cara a la apatía del público y la

escasez de recursos, no resulta sorprendente que muchos otros no pudieran llegar a afianzarse siquiera en forma precaria y terminaran dándose por vencidos. Es probable que haya más tesoros menores enterrados debajo de las capas de historia que se han ido acumulando desde la década del setenta, que los estudiosos del krautrock de hoy y de mañana podrán descubrir con júbilo. Pero hay que evitar caer en esa tendencia de los obsesivos a creer que todo lo que acaba de ser descubierto es algo que merece ser escuchado. Resulta más plausible pensar que la mayoría de lo que merece ser escuchado ya ha salido a la luz. La mayoría, aunque tal vez no todo. Y ciertamente, el viaje del krautrock hubiera sido más pobre y nuestro recorrido no estaría completo sin estos compañeros de viaje.



C A P Í T U L O 8

UNA PAZ EMBRAVECIDA: CLUSTER, HARMONIA Y ENO

Seis años más grande que el mayor de los Beatles, nacido incluso algunos meses antes que Elvis Presley y apenas ocho años después que Karlheinz Stockhausen, Hans-Joachim Roedelius se mantiene aún activo, como atestigua su página de Facebook, mientras se acerca a su novena década de vida. Nacido en Berlín en octubre de 1934, fue uno de los fundadores del Zodiak Free Arts Lab y le llevó siempre unos cuantos años a muchos de sus contemporáneos en la floreciente escena del krautrock. Hijo de un dentista que tenía un importante número de clientes que trabajaban para el prestigioso estudio cinematográfico UFA, Roedelius fue invitado cuando tenía seis años a interpretar un papel junto a la rubia pin-up nazi Ilse Werner en la película de propaganda de 1941 *Reitet für Deutschland* [Cabalgando por Alemania]. Aunque apenas entendía los requisitos de la profesión y se cayó del caballo en el que tenía que estar cabalgando por Alemania (luego de lo cual tuvieron que prometerle chocolates y trenes eléctricos para que se quedara en el estudio), Roedelius filmó algunas otras películas de niño y llegó incluso a salir en la portada de la revista *Deutsche Illustrierte*, donde lució adecuadamente ario y enternecedor acurrucado en el regazo de la actriz Brigitte Horney.

La guerra, sin embargo, puso fin de forma abrupta a su infancia dorada. Su padre había sido eximido del servicio activo ya que había trabajado para la Cruz Roja en la Primera Guerra, pero cuando se intensificaron los bombardeos aliados, Hans y su madre Gertrud fueron evacuados de Berlín a un pequeño caserío en Prusia Oriental. Los placeres bucólicos intactos que ofrecía el lugar contrastaban enormemente con el trauma incendiario y el caos de una Berlín asediada. Roedelius se ausentaba de la escuela y se iba en cambio a recorrer los campos, buscando la compañía de sapos y gansos silvestres. Pero en los últimos y trastocados días del Reich fue reclutado a la fuerza en las Juventudes Hitlerianas. Incorporados a la milicia, se esperaba que niños como él formaran parte de la última línea de resistencia contra el avance de los Aliados. "Por suerte la guerra terminó antes de que tuviéramos que entrar en combate", recuerda Roedelius, que con once años de edad no hubiera tenido las mejores chances.

Los años que siguieron al desenlace de la guerra fueron sumamente difíciles para la familia Roedelius. La pobreza y las enfermedades hacían estragos en una población que a duras penas lograba llevar adelante su vida en medio de las ruinas. El padre de Roedelius murió en 1948. Con los ingresos familiares reducidos a lo que Roedelius describe como "no suficiente para vivir, y apenas si alcanzaba para no morir", tuvo que salir a buscar comida para contribuir a la subsistencia básica de su familia. Iba al bosque a cortar leña, trabajaba para granjeros a cambio de comida, y cuando no había comida, robaba manzanas de los huertos. Mientras Alemania Occidental disfrutaba de los beneficios del Plan Marshall y del patronazgo norteamericano, Roedelius había quedado al Este de la frontera y nuevamente terminó como conscripto, esta vez en las filas de la Kasernierte Volkspolizei [Policía militar acuartelada], el ejército de facto de la República Democrática Alemana.

Aprovechando su trabajo como cartero del correo militar, Roedelius desertó y se escapó a Alemania Occidental, pero terminó guareciéndose en un albergue húmedo y lúgubre. Cuando volvió a Alemania Oriental fue arrestado de inmediato por la Stasi, que lo acusó de ser un espía enviado por los poderes occidentales. Contrariado por la experiencia, se mostró desafiante frente a sus captores y terminó condenado a cinco años de prisión en Bautzen. Se dio cuenta entonces de que solo un gesto fingido de

conformismo podía hacer que lo liberaran, de manera que redactó una serie de loas a la República Democrática y a su líder, Walter Ulbricht, colmadas de expresiones de arrepentimiento por su desertión y denuncias del capitalismo. Debe haber recurrido a toda su experiencia de infancia como actor porque las autoridades lo erigieron como prisionero modelo y lo dejaron en libertad después de cumplir dos años de su condena. Mientras esperaba a que se le presentara otra oportunidad, se puso a trabajar como masajista y, en 1961, meses antes de la construcción del Muro, logró atravesar la frontera hacia Berlín Occidental.

Alemania Occidental se encontraba ahora en pleno boom económico y Roedelius pudo conseguir varios trabajos no calificados. Trabajó de basurero y de camarero, hasta que eventualmente logró apoyarse en su experiencia como masajista. Después de tantos años ocupándose puramente de la difícil tarea de sobrevivir, Roedelius pudo finalmente levantar la cabeza y contemplar una Alemania que, a pesar de los éxitos materiales que exhibía en su superficie, estaba aún espiritual y moralmente en ruinas. Encontró inspiración en las artes, en el grupo exiliado del American Living Theater de Judith Malina y Julian Beck, al igual que en las protestas de la APO lideradas por el desafortunado Rudi Dutschke. Se dio cuenta de que era un momento propicio para que personas como él hicieran algo y comenzaran a reconstruir una sociedad que creía que ya había sido reconstruida bajo el mando de Adenauer y la tutela norteamericana. Finalmente dejó su trabajo de día. Era hora de usar sus manos para otra cosa que relajar los músculos flácidos de hombres de negocios.

Roedelius gravitó hacia el submundo de la bohemia y conoció a Conrad Schnitzler. Inspirado por la actitud *outsider* de este, se le sumó en dos conjuntos ruidistas sucesivos, Geräusche y Plus/Minus, cuyas presentaciones en vivo consistían en producir sonidos atonales a volúmenes ensordecedores usando piezas de tubería metálica. Después de la disolución de esos grupos —que no fue muy lamentada por el público alemán—, Roedelius y Schnitzler se tomaron un período sabático en una colonia nudista en Córcega. Roedelius hizo gala allí nuevamente de su versatilidad y sus habilidades manuales trabajando como albañil y organizando sesiones espontáneas de improvisación con objetos metálicos encontrados que duraban toda la noche, para consternación de los espectadores casuales

nudistas. De vuelta en Berlín, Roedelius formó parte del colectivo musical Human Being, que incluía entre sus miembros a su novia Beatrix Rief y a la futura artista visual Elke Lixfeld. Los integrantes hicieron un fondo común con el dinero que ganaban en sus trabajos diurnos y compraron un lote de instrumentos tradicionales, que incluía flautas, violines y un cello. A este último instrumento lo serrucharían con un vigor malicioso en su única grabación, *Live at the Zodiak*, hecha en Berlín en 1968 en los primeros días del club, y una muestra invalorable de la improvisación absolutamente libre frente a la cual el público del club se veía en algunos casos obligado a abrir sus mentes.

El colectivo británico, sumamente entrenado, de música free AMM había declarado que el tipo de música improvisada que hacían no era algo anárquico al alcance de todos. En una ocasión tuvieron que reprender a un grupo de hippies que habían intentado unírseles en una de sus actuaciones, asumiendo que se trataba de un jolgorio para exhibicionistas sin talento que pensaban que cualquiera podía y debía orinar en la pileta común de la "autoexpresión". AMM insistía en que, muy al contrario, eran en verdad muy pocos los que podían hacer lo que ellos hacían. Así como desparramar un par de latas de pintura en el suelo no lo convierte a uno en Jackson Pollock, la música de AMM era imposible sin un riguroso apuntalamiento. Había que pensar y entrenar para ganarse un lugar, ejercitando continuamente la disciplina.

Human Being era una réplica al menos parcial de esa idea. Como afirma Roedelius: "Human Being no estaba atado a ningún estilo, género o forma de tocar. Nos divertíamos manipulando feedback, máquinas de eco, cintas preparadas y loops. Ninguno de nosotros tenía una formación musical. Hacíamos grandes reuniones donde discutíamos los métodos que íbamos a usar, pero no se escribía nada. El público en los conciertos en general estaba drogado así que era extremadamente entusiasta". Pero era cierto que no se trataba de una música que pudiera hacerse o ejecutarse sostenidamente sin ensayo previo. Era necesaria una cierta preparación. Roedelius, al igual que Schnitzler, era un autodidacta y lo que había "aprendido" para llegar adonde estaba no había sido el producto de una formación musical rigurosa. Conjuntos como Human Being encarnaban más bien un reproche a las instituciones de la música elevada o *hoch*, que

imponían sus estándares a los jóvenes alemanes como si fueran parte de un orden cultural necesario y como si la formación musical fuera una manera de incorporarse al estado en el nivel más elevado, en lugar de un medio al servicio de la expresión individual. Esta fue su propia ruta hacia el valle del "ruido", y fue importante que la recorrieran.

Live at the Zodiak se ve inevitablemente afectado por la baja calidad de la grabación, aunque ello también le imprime una cierta cualidad antigua y de encierro, como si se tratara de una reliquia polvorienta y recién desenterrada de los verdaderos albores del krautrock. Los zumbidos de feedback con los que abre, puntuados por el pizzicato irregular pero insistente de un cello, son como el lento despertar de una bestia durmiente, las sacudidas de un nuevo ruido y de viejas máquinas que se encienden y reinician después de un largo período de inactividad. Hay una solemnidad ritual en estas repeticiones, que van siendo flanqueadas por sonidos cada vez más intensos de raspaduras y serruchadas de origen incierto. La ejecución no es virtuosa, pero se nota la presencia de una mano que guía. Hay una lógica y un sentido dramático innegables en la manera en que el sonido florece y se desenvuelve. La presencia constante de los cellos le agrega una dimensión subyacente de gravedad a la actuación, una seriedad de propósitos que hubiera repelido a los holgazanes. No hay referencias a ningún estilo o género —ni a la música clásica, ni al jazz, ni al rock—, ni ninguna técnica o patrón recibidos. El efecto es el de esclusas que se abren. Es una inmersión gradual en el sonido, como si fuera subiendo el nivel del agua en una represa. De a poco van afluyendo nuevos patrones y ritmos, se suman unas voces con cánticos oscuros, como de una procesión distante encabezada por un alto sacerdote que avanza lentamente en nuestra dirección balanceando un incensario. Se escuchan motores que empiezan a rugir y a emitir ruidos de escape, los ritmos golpean con más peso, los cánticos en una lengua inventada se vuelven más violentos, como si el sacrificio de sangre fuera inminente. Sigue un pasaje caótico y estrepitoso, como una lucha de mamuts, hasta que una guitarra sola hace emerger el centelleo de una vista pastoral en medio de la ceniza y los cielos plomizos. *Live at the Zodiak* está lejos de ser una obra "acabada", pero como presagio de todo lo que vendría en los años siguientes resulta invaluable. Y aunque la grabación deja en evidencia la falta de formación de Roedelius,

también da muestras de su enorme intuición así como de ese impulso interior que lo ha llevado a grabar en forma constante y prolífica durante más de cuarenta años, moviéndose siempre entre los momentos llenos de connotaciones autobiográficas del trauma del ruido y del idilio pastoral, y enriqueciéndolos el uno con el otro. Porque, como lo expresa el biógrafo de Roedelius, Stephen Iliffe, “solo alguien que conoció la oscuridad sostenida puede apreciar la rareza de la luz”.

Como Roedelius, Dieter Moebius se mantiene igual de ocupado que siempre a más de cuatro décadas del momento en que empezó a producir ruidos que se convertían en música. “¡Muy ocupado!”, afirma desde Andalucía, donde pasa la mitad de su tiempo cuando no está de gira. Debe saber que aún tiene varios años por delante. Cuando hablamos se encuentra atareado con los preparativos para salir de gira con un soundtrack en vivo para *Metrópolis* de Fritz Lang. Un crítico describió la propuesta como “inspirada”, resaltando cómo la performance de Moebius, que genera invenciones móviles y espiraladas de ritmos, líneas de bajo y loops, lo convierten en el acompañante perfecto para la ciencia loca generada por el inventor Rotwang en la película. La última vez que trabajaron juntos con Roedelius bajo el nombre Cluster fue en el álbum de 2009 *Qua*, una excelente colección de cápsulas de sonido elusivas e irregulares, el fruto pesadamente modificado de cuarenta años de colaboración. Más recientemente, se lo pudo ver arriba de los escenarios junto a Michael Rother y Camera, un conjunto joven con base en Berlín que crea un asalto rítmico del siglo XXI a partir de los viejos huesos del krautrock.

Moebius y Roedelius: es como si hubieran estado destinados desde una era antigua a formar una hermandad musical. Moebius frecuentaba el Zodiak Free Arts Lab, pero según él era más “un oyente”, y no llegó a tocar en los eventos que tenían lugar allí. Nacido en 1944 en Suiza, donde su familia se había refugiado durante la guerra, estudió arte primero en Bruselas y luego en Berlín en la Akademie für Grafik, Kunst und Werbung [Académica de gráfica, arte y publicidad]. Pero como muchos de su generación tenía también una conciencia política además de una conciencia estética y participó en las protestas contra los antiguos nazis y otras figuras odiadas, como el editor y empresario Axel Springer. “Pasábamos mucho tiempo en las calles protestando en lugar de estudiar”, recuerda. “Como

jóvenes, no estábamos muy orgullosos de ser alemanes. El movimiento del 'krautrock' surgió porque estábamos todos cansados de escuchar mala música alemana e imitaciones de la música norteamericana. Algo tenía que cambiar." Cuando no estaba en el Arts Lab, podía encontrárselo en algunos de los numerosos bares de Charlottenburg. Fue en uno de esos bares que se topó una noche con Schnitzler y Roedelius, que le preguntaron si le interesaba unirse a su grupo. La madre de Moebius tocaba el piano, pero él no había llegado a aprender mucho de chico cuando el jazz y el rock and roll —cuanto más raro, mejor— se adueñaron de sus intereses. Al día siguiente de aquel encuentro comenzaron con los ensayos y poco tiempo después el trío, ya con el nombre de Kluster, tocó un concierto de doce horas en la galería Hammer de Berlín.

A pesar de haber tenido un impacto tan incisivo en el tapiz de la música moderna de la ciudad, Moebius no permaneció mucho tiempo en Berlín. "En cuanto formamos Kluster nos fuimos casi de inmediato y sin planes de volver", me cuenta. "Tocábamos por toda Europa. Berlín era como un pueblo en esa época, rodeado por Alemania del Este. Para ser exitoso había que ir a Europa Occidental, y estando en Berlín tenías que cruzar la frontera de la República Democrática. Era algo muy, muy tedioso. Con todos los instrumentos no había forma de que no te pararan para revisarte. Así que irnos a Alemania Occidental simplificaba mucho las cosas. Desde ya que tenía sus ventajas, si uno era un joven de veinte años: quedabas exento de hacer el servicio militar. Yo nací en Suiza pero soy alemán. Si hubiera estado viviendo en Alemania Occidental hubiera tenido que hacer el servicio militar. Nací en Suiza a causa de la guerra, así de viejo soy."

Moebius y Roedelius conocieron a Conny Plank en el estudio Rhenus de Colonia, donde se hizo cargo de los controles para la grabación de los dos primeros álbumes de Kluster, grabados la misma noche en una única sesión continua junto a Conrad Schnitzler. Plank le parecía alguien bastante hábil, pero en esa época aún no terminaban de entender lo que era capaz de hacer ese hombre joven alto, amable y un poco urso.

Cuando el eterno inconformista Schnitzler se fue del grupo, Kluster se convirtió en el dúo que se llamaría de allí en más Cluster. Al igual que ese otro dúo llamado Neu!, eran un matrimonio de opuestos perfectamente

funcional: "Roedelius, el romántico, y Moebius, el caótico", como lo expresa este último, artistas amateurs diseñando nuevas geometrías y nuevos colores en la página en blanco de la nueva música alemana, aprovechando al máximo cualquier equipo de sonido que tuvieran a su alcance. En su álbum debut homónimo, sin embargo, no hay nada de esa belleza como de jardines escalofriantes y pintorescos que caracterizaría gran parte de su obra posterior. Con la ayuda de Conny Plank, Cluster había logrado embolsar un contrato con Philips, una de las tantas compañías discográficas que, como Polydor, pensaban que podía haber un potencial comercial en la nueva ola de música alemana luego del éxito relativo de bandas como Can en Liberty/UA, y que en consecuencia estaban sumando artistas a ciegas. Su departamento contable eventualmente reportaría a Cluster como pérdida, pero al sello le quedaría por error una obra maestra en su catálogo. Cómo fue que le dieron luz verde inicialmente es aún todo un misterio.

Cluster fue grabado en Hamburgo, con Conny Plank en los controles. Como era habitual tratándose de él, sus aportes les permitieron a Moebius y Roedelius agregar color, profundidad, enfoque, fuerza e incluso un sentido de estructura a su música. "Su estudio había sido una granja de animales donde criaban cerdos", recuerda Moebius de su trabajo con Plank. "Era una construcción de un solo piso pero con un espacio realmente muy largo. Podías usar una cinta de grabación de sesenta metros. Colocábamos las grabadoras de la manera adecuada y la cinta corría a la perfección. ¡Yo no soy tan buen técnico! Sé que tenía una cámara arriba de la consola mezcladora para poder sacarle una foto y saber cómo setear todos los equipos al día siguiente."

"Él fue una parte importante de Cluster. En esa época no teníamos dinero y él trabajaba con nosotros sin cobrar nada. Siempre conseguía los últimos equipos, trayéndolos del Reino Unido o de Japón, y sabía cómo usarlos. Muchos de esos equipos eran tan complicados en esa época que nosotros no teníamos idea de cómo se manipulaban. Él nos explicaba cómo funcionaban y así aprendíamos juntos. Era una relación muy simbiótica la que teníamos con él.

"En esa época, él trabajaba con bandas que aún no eran nada, a las que no conocía nadie y que no tenían idea de si serían capaces de lograr

algún tipo de éxito. Pasó en toda la escena. Ahora ha habido una suerte de revival, pero en los setenta, e incluso en los ochenta, esta música era simplemente desconocida. Las bandas 'kraut', como se las conoce hoy —incluidas Tangerine Dream y Can—, eran famosas en Francia y el Reino Unido pero en Alemania no las conocía nadie. Con nosotros pasaba más o menos lo mismo, pero lo nuestro era absolutamente no comercial así que era normal que no ganáramos mucho dinero.”

A décadas de su lanzamiento, el álbum aún tiene el impacto de un meteorito. La tapa con una especie de triángulo amarillo y naranja y unas hojas que se engranan formando una flecha que apunta al Noreste apenas si da una noción de la carnicería abstracta que contiene. Los tres temas del disco no llevan títulos y están identificados solo por sus duraciones. Son sonidos del fin del mundo, o de los comienzos del universo. El primer tema, “15’33””, parece contener una referencia a los “4’33”” de John Cage, pero debe estar entre los diez temas menos silenciosos jamás grabados. Empieza ya en medio de un estado de ebullición apocalíptico, con efectos procesados que escupen columnas de humo sulfúrico en todas las direcciones. Tiene algo de *Kontakte* de Stockhausen, pero es menos académico y más acalorado y tonal en sus erupciones múltiples. Suena como algo generado por pilas de sintetizadores de diez metros de altura en algún escondite al pie de un volcán propiedad de algún villano de una película de James Bond. Y sin embargo, esos ruidos de erupciones y lava fueron de hecho obtenidos a partir de instrumentos convencionales, además de generadores de señales y amplificadores. Pero al igual que en Faust, hay una decisión consciente de ocultar las fuentes de la música. Todo tiene que ser nuevo, tiene que estallar en los hornos del presente.

“El primer set-up de Cluster era interesante”, recordaba Conny Plank en 1987. “Teníamos cinco osciladores, algunas unidades de distorsión valvulares por las que podíamos hacer pasar el sonido y ajustar la cantidad de distorsión. Teníamos dispositivos de eco en los que podíamos modificar su velocidad en tiempo real. Usábamos órganos comunes y una guitarra hawaiana. Si procesas mucho una guitarra hawaiana termina sonando como música electrónica. Usábamos loops de cinta. Teníamos un set-up bastante complejo para mezclar todas estas cosas. A veces trabajábamos con un baterista; a veces, con cajas de ritmo italianas baratas.”

"7'38"" y "21'17"" son ligeramente más contenidos en sus efectos residuales radioactivos y le permiten al oyente/sobreviviente acercarse a sus detalles y apreciar sus dimensiones. Entre sus capas se esconde ese tipo de sonidos posindustriales de vigas fundiéndose que atravesarían el postpunk y serían característicos de bandas como Cabaret Voltaire, 23 Skidoo, Throbbing Gristle, con sus imitaciones de una aniquilación. Pero los sonidos de Cluster son dolores de parto, son el fundido y el remodelado de los elementos metálicos del rock. Esto no es ambient, es un enema craneal.

Para los ejecutivos de Philips, escuchar el álbum debe haber sido una experiencia tan agradable como ver sus oficinas incendiándose. El contrato de Cluster fue rescindido en forma inmediata, pero la banda encontró rápidamente un nuevo hogar en el sello Brain Records, fundado por Günter Körber, que había trabajado para el sello Ohr. Con sus zumbidos como de hélices, sus sistemas de ruido autogenerado y su negativa a encasillarse en algún tipo de patrón preestablecido o humanamente reconocible, *Cluster II* es similar a su predecesor en su embestida franca y mecánica. La única concesión a la normalidad es que está dividido en tracks individuales.

330

Cuando intentaron subir a los escenarios con su propuesta, en exposiciones artísticas, como artistas secundarios en festivales como el de la Isla de Fehmarn (donde Jimi Hendrix encabezó el line-up a dos semanas de su muerte) o como banda soporte de Kraftwerk, Cluster resultó ser demasiado especial incluso para públicos cuyos preconceptos habían sido disueltos en la bruma de las drogas. La futura esposa de Roedelius describió uno de sus conciertos como "un acto de terrorismo sonoro". Dieter Moebius concuerda en que sus actuaciones en vivo de esta época no siempre eran una experiencia agradable para el público.

"La verdad es que muchas veces no gustaba lo que hacíamos", comenta riéndose. "Éramos muy ruidosos y caóticos. La gente se ponía hostil. Querían agarrarnos a los golpes o nos tiraban cosas, tomates. Recuerdo una vez que una joven subió al escenario llorando y gritándonos: '¿Por qué están haciendo esto?'."

Cluster podría haber seguido en este modo agobiante, abriéndose paso a través de las sensibilidades hippies de la época como una cosechadora en un campo de trigo. Sin embargo, el esfuerzo de estar permanentemente de gira les estaba pesando, y se había hecho sentir el agotamiento sobre todo

en la salud de Roedelius. Su época ruidista llegó así a su fin. Moebius niega, sin embargo, que su giro subsiguiente hacia la musicalidad haya estado condicionado por la falta de dinero o de logros comerciales.

“No, no fue eso. Tuvo que ver con que nosotros como músicos éramos autodidactas. No fue que dijéramos: ‘De ahora en adelante tenemos que ser comerciales y ganar plata’. Estábamos aprendiendo de a poco sobre cosas como armonía y estructura.” Necesitaban cambiar de ambiente en forma urgente y se les presentó la oportunidad cuando se puso en alquiler una gran granja en Forst, en las profundidades rurales de la Baja Sajonia, cerca del río Weser. Allí podrían alejarse de las distracciones, el confort, el estrés y los servicios de la gran ciudad. Sonaba idílico y apelaba a un deseo de retiro pastoral compartido por muchos músicos alemanes de la época. Pero cuando el dúo manejó todo el camino hacia la casa “Weserhof” en la camioneta que usaban para ir de gira, la primera reacción de Moebius fue querer dar media vuelta y regresar.

“Lo único que recuerdo es que fuimos allí para ver el lugar porque un vendedor de antigüedades nos había invitado a ir e instalarnos con él”, le contó a la periodista Geeta Dayal. “Había conseguido la casa diciéndole a un funcionario del gobierno que la iba a convertir en un centro cultural. Así que necesitaba algunos artistas para que se instalaran y vivieran allí. Cuando vi la casa por primera vez no quería ni bajarme de la camioneta. Dije: ‘Ni loco vivo en este lugar’. No había ventanas, era todo un lodazal. Estaba realmente en pésimas condiciones. Tenías que ser muy optimista para imaginarte viviendo allí con alguna comodidad. Había un solo lugar con agua, una sola canilla para tres casas. No había baños funcionando ni electricidad.”

Pero era una propiedad enorme a un precio ridículo, con una fachada estilo Tudor, dos pisos de altura, antiguos almacenes para cerveza y trigo que en algún momento había sido usados como sede de un tribunal. Roedelius, con sus inclinaciones por lo rural, no tardó en encariñarse con el lugar, que el dúo hizo más habitable llenando los ambientes espaciosos con alfombras y muebles que pudieron rescatar, además de todos sus equipos reciclados.

Uno de los primeros en visitar Forst fue Michael Rother de NeuL. Había conocido al grupo en 1971 y tanto él como Klaus Dinger quedaron

impresionados, al punto de considerar fusionarse en un cuarteto. Con Neu! momentáneamente en suspenso, Rother se dio una vuelta por Forst para unas sesiones de improvisación y llevó consigo sus propios instrumentos, incluyendo un primitivo secuenciador. Pasado cierto punto de su desarrollo como instrumento, el secuenciador sería en términos artísticos la perdición de la música *kosmische*, pero en esta época proveía un intrigante pulso como de bramidos. Forst respondió a un anhelo en el alma de Rother similar al de Roedelius (Klaus Dinger se sintió mucho menos a gusto en el lugar), así que decidió prolongar su estadía. El trío trabajaría bajo el nombre de Harmonia, una amalgama de las palabras alemanas para “armonía” y “amoníaco”, como ilustra ingeniosamente el arte de su álbum debut diseñado por Moebius. *Musik von Harmonia* fue grabado en la segunda mitad de 1973 y fue editado por el sello Brain. La tapa muestra una especie de aviso tétrico de un detergente imaginario y sin embargo fue lo más radiante que salió a la venta en años.

En una Alemania de los setenta alternativa e ideal, *Musik von Harmonia* debería haber sido un álbum que atrajera a los jóvenes como polillas a una lámpara gigantesca. Deberían haber salido de las ciudades para internarse en los bosques mirando hacia arriba hipnotizados y alucinados por su belleza mansamente vibrante y de una disidencia sutil. Bajo el signo de Rother, “Watussi” abre el álbum enérgicamente. El tema tiende un puente hacia los ritmos bailables de moda en los sesenta, similar al que unía “Autobahn” de Kraftwerk con “Fun, Fun, Fun” de los Beach Boys. Es exuberante pero también elaborado y destilado en la interacción cerebral y mecánica de los ritmos, los loops de emisiones eléctricas y las guitarras reverberantes, como si señalara la distancia entre el entusiasmo superficial irresistible del pop adolescente norteamericano y los recodos más austeros y contemplativos de la música alemana de los setenta.

“Sehr Kosmisch” es una auténtica perla: un juego de palabras alemán. No creo que haya sido el único en caer alguna vez en su trampa escribiéndolo como “Sehr Komisch” [muy gracioso]. Aquí son Moebius y Roedelius los que marcan el paso, más mesurado y sombrío. Es todo fondo, un cuadro vasto pero compacto de zumbidos infinitos y gotas espaciadas pero elocuentes de teclado que caen en los estanques oscuros de un cosmos apenas estrellado. En algún rincón de ese fondo, un ritmo como de un

motor a explosión trabaja a baja potencia. Ocupa un lugar claramente subordinado en la mezcla, como señalando el lugar que le corresponde en el universo a la actividad humana. “Sehr Kosmisch” surge lentamente y se desvanece con una lentitud aun mayor, gigante y majestuoso en el proceso. “Ohrwurm” [Gusano de oreja]¹ es un retorno pasajero a Cluster y su mundo de sonidos sin restricciones y adulterados, aunque sus bordes abrasivos se han ido alisando a medida que aprendieron el oficio.

Pero como deja en claro “Sonnenschein” [Luz del sol], con su pulso exuberante y asimétrico, este no es en todo caso el Cluster de su etapa ruidista. Guiados por el joven Rother, van encontrando su camino en un mundo de melodías pop más cálidas, loops de cinta y ritmos inventivos, experimentando nuevas formas de alegría. “Dino” es *motorik* al estilo de Neu!, emulado con admiración por Moebius y Roedelius.

Con sus frases límpidas y engañosamente simples de piano y guitarra, “Athoi” prefigura el período ambient de Eno. Se extingue y resurge brillante y renovado, como una hoja inmortalizada en plata. No sorprende que poco tiempo después de separarse de Roxy Music, Eno declarase que Harmonia era “la banda más importante del mundo”. Era una banda que ya había dado con una versión prototípica de muchas estrategias que él adoptaría y desarrollaría a su manera. “¡Qué exageración!”, se ríe Moebius del elogio de Eno, que le resulta extravagantemente generoso.

Pero tal vez Eno no estaba exagerando. “Veterano” y “Hausmusik” son miniaturas pop perfectas y conceptuales. El último es un boceto especulativo en piano cubierto por un oleaje de sonidos electrónicos puros. Es pura coincidencia que quince años después de este lanzamiento haya surgido de hecho un género, la música house, que no guardaba ninguna relación con este tema. Pero ilustra en cierto modo cómo Harmonia podía visualizar múltiples caminos imaginarios para nuevas músicas.

En el mundo real, sin embargo, la música de Harmonia pasó completamente desapercibida entre la multitud amante del pop. En un día de suerte podían reunir un público de unas cincuenta personas, incluso

1. Al igual que la palabra inglesa calcada *earworm*, *Ohrwurm* se usa en el habla corriente para referirse a canciones o piezas musicales que resultan extremadamente pegadizas. [N. del T.]

en lugares muy de moda como el club Paradiso de Ámsterdam. Como recuerda Michael Rother: "Los setenta fueron para nosotros un verdadero desastre en términos comerciales. Me acuerdo de cosas como conducir trescientos kilómetros a una discoteca y terminar tocando para tres personas. Las ventas de los discos fueron pésimas. Me alegró mucho ver que treinta o cuarenta años después tuviéramos tanta aceptación. Porque yo siempre creí en Harmonia tanto como en Neu!. No me puedo imaginar cómo hubiera sido mi desarrollo como artista si no hubiera tocado y vivido con Harmonia".

Como muestra el álbum *Live 1974*, editado recién en 2007, aquellos que tuvieron la suerte y el buen criterio de ver a Harmonia en vivo pudieron ser testigos de una música que estaba décadas adelantada a su tiempo, creada frente a sus ojos de manera espontánea. El concierto en cuestión tuvo lugar en el Penny Station Club de la ciudad de Griessem y es un apéndice perfecto del primer álbum, lleno de material nuevo e improvisado.

Michael Rother tiene sus propias razones para acordarse de la presentación. "Lo recuerdo con suma claridad", me dice. "Esa noche conocí a la chica que sería mi pareja por los próximos veinticinco años. Ya habíamos tocado una vez en ese lugar con Kraftwerk. Todos pensamos que fue uno de los mejores conciertos de Harmonia. El lugar era una antigua estación de tren y en el público habría entre treinta y cincuenta personas, que básicamente no pararon de conversar durante todo el concierto. Nosotros éramos un poco tímidos en esa época. Era el comienzo de la carrera de Harmonia. Tocábamos una música muy improvisada. Lo que hacíamos era que uno de nosotros empezaba con una idea, algún patrón de percusión o de piano, y el resto nos íbamos sumando. Los temas terminaban en un *fade out* y a veces los *fade outs* eran más extensos que los temas. Era porque no sabíamos cómo terminarlos. En los fadouts se puede escuchar a toda la gente conversando.

"Pero todos estuvimos de acuerdo en que fue un gran concierto. Por eso no lo borramos. El tipo de cinta que usábamos, unas cintas Revox de carretes grandes, eran increíblemente caras, así que la mayoría de la veces las borrábamos para volver a usarlas, pero a esta no. La guardé yo, estuvo siempre en mis estantes y la tuve siempre muy presente. Me puso

realmente muy contento cuando ese documento finalmente se editó para que estuviera al alcance del público. Hubo algunas reseñas muy elogiosas.”

“Documento” es la palabra justa. Entre esos fade outs extraños y prematuros que describe Rother y la textura difusa y lo-fi de la toma de sonido mezclándose con la charla casual de los miembros del público, *Live 1974* transmite un idea muy vívida tanto de la intimidad entre los músicos y el público, como de un cierto ofuscamiento en el modo en que Harmonia le busca la vuelta a los temas. No deja de ser genial y una auténtica reliquia del krautrock. En “Schaumburg”, el tic-tac de la base se repite sin piedad mientras la guitarra de Rother rasguña y surfea por encima de los teclados. La velocidad con que se desliza “Veteranissimo” da la sensación de una toma cenital que se va alejando y en la que la banda se va haciendo cada vez más pequeña en el medio de un océano hasta convertirse en unas diminutas manchas negras danzantes. Pero lo mejor de todo es probablemente “Holta Polta”. La onomatopeya del título hace alusión al ritmo sofocado del tema, pero lo que domina es un recurrente sonido nasal y grave cuyo pariente sonoro más cercano sería el ruido seco de las puertas batientes del comedor en *Las vacaciones del Sr. Hulot* de Jacques Tati.

Harmonia grabó un segundo álbum, *Deluxe*, editado en 1975. Comparado con el primero, sin embargo, resulta algo liviano. Le falta la fuerza gravitatoria de la influencia de Moebius y Roedelius. Da la sensación de que estuvieran de invitados en un álbum más bien solista de Rother —uno muy bueno, sin duda, pero en el que el dúo de Cluster ya no tenía puestos sus corazones, como admite hoy Moebius. “Harmonia fue un intento por hacer algo más comercial pero al final Achim [Roedelius] y yo no estábamos muy contentos con el proyecto. El primer disco de Harmonia tiene mucho de Cluster por la forma en que tocamos, pero el segundo fue más bien un disco de Michael Rother. Así que decidimos parar y volver a Cluster. Nos alegró no seguir ensayando.”

“Podría haber sido realmente hermoso”, afirma Rother rememorando su tiempo con la banda. “Si uno mira hacia atrás y ve el desarrollo de Harmonia entre 1973 y 1976, se puede ver que al principio era todo improvisado, no había ninguna estructura. En esa época Roedelius y Moebius no estaban muy interesados en mi idea de hacer cosas que

tuvieran una cierta estructura, en parte por los enormes problemas que teníamos cuando tocábamos en vivo. Después los roles se intercambiaron un poco. A Roedelius hoy le gustan más las cosas que hacíamos en 1975 que las cosas del 74 o más tempranas.”

Cualquiera que siga la discografía de Cluster álbum por álbum se verá un poco confundido por *Zuckerzeit* [Tiempo de azúcar], su tercer LP, que en apariencia constituye un salto cuántico desde el ruidismo al avant pop. Y sin embargo la secuencia es completamente lógica considerando que fue grabado inmediatamente después de *Musik von Harmonia*, a comienzos de 1974. Michael Rother había regresado a Neu! para cumplir con sus obligaciones contractuales. Si bien figura en los créditos como coproductor, su contribución se redujo a haber dejado a un lado su colección de instrumentos Farsifa, un grabador de cuatro pistas estéreo y un masterizador. Moebius y Roedelius se divirtieron con la caja de ritmos Elka, viendo qué extraños híbridos rítmicos podían generar mezclando los *presets*, apretando al mismo tiempo por ejemplo los botones “tango” y “cha-cha-chá”.

336

Sin la guitarra de Rother arrastrándolos como la marea en una dirección melódica hacia las orillas del pop, Moebius y Roedelius pudieron experimentar con una mayor libertad y producir una serie de temas que son como pequeñas maquetas metálicas y móviles de un inminente electropop futuro. Cada uno de los temas fue compuesto en forma independiente por alguno de los dos. El dúo estaba desarrollando vidas separadas. Permanecían unidos por un entendimiento musical pero ya no estaban atados el uno al otro. En este álbum grabaron incluso en cuartos separados y en distintos días. Esto permite que afloren los diferentes caracteres de cada uno. En Roedelius, su propensión hacia el lirismo miniaturista y las ocasionales coloraciones orientales, y en Moebius, su preferencia por las abstracciones metálicas. “James”, compuesta por Moebius, es una parodia robótica del blues ensamblada como si se tratara de piezas de Meccano, mientras que “Marzipan”, de Roedelius, está llena de arabescos fluorescentes y bellos trinos de pájaros. Pero ambos temas son versiones “meta-” y metálicas del pop “de verdad”, prototipos caseros resplandecientes, alternativas imaginarias a lo real que reflejan como iluminadas con luces de neón el pulso incesante y banal de las grandes ciudades.

Hay elementos que claramente anuncian el álbum *Another Green World* de Brian Eno, que saldría el año siguiente, como el tema "Hollywood" o los efectos como de bloques de madera de la caja de ritmos en "Rosa". Eno no ocultaba en absoluto su profunda admiración por el eje Moebius-Roedelius. Al igual que Michael Rother, admiraba su *ethos* y su autosuficiencia, que les habían permitido situarse físicamente fuera del negocio de la música. Lo atraía también el hecho de que parecían vivir de la misma manera que como trabajaban, con unos valores que eran propios de la vida en Forst. Eno los conoció por primera vez en 1974, después de haber alabado *Musik von Harmonia*. Cuando finalmente fue a pasar un tiempo en su comuna, los acompañó en las excursiones por el bosque para juntar leña, y compartieron tareas y actividades cotidianas como cuidar a los niños, cocinar, comer y conversar. Al momento de cambiar de habitación para hacer música, las cosas surgían con la naturalidad con la que sale humo de un fuego.

Cluster tuvo una influencia palpable en Eno. Él les devolvió el favor subiéndole el perfil al dúo al asociarse con ellos en sus futuras colaboraciones y ayudándolos a darle una forma más compacta a su material. Tratándose de un artista tan cerebral, una de las mayores fortalezas de Eno fue siempre su asombroso sentido innato e infalible de lo que simplemente funciona, de dónde y cuándo colocar las notas. También sabía en forma instintiva y estratégica dónde ubicarse en relación con lo que estaba sucediendo por debajo de la superficie, esquivando lo que podía estar más a la moda en un determinado momento o lo que la prensa musical había proclamado como la última deidad del rock. Había sabido identificar el beat de Dinger como uno de los motores vitales de los setenta. Y cuando se enteró de que Cluster iba a tocar en Hamburgo en el centro cultural Fabrik se ubicó adelante de todo entre el público y terminó subiendo al escenario para unírseles en una sesión de improvisación. "Había un montón de guitarras, órganos y aparatos, así que no le fue difícil acoplarse", cuenta Roedelius rememorando la ocasión. Fue el inicio de una conversación musical que no terminaría allí.

"Después de Roxy Music estaba buscando un nuevo camino y en Alemania encontró algo", afirma Moebius. "Pero nosotros también aprendimos de él. Yo siempre fui fan de Roxy Music y también del David Bowie

de esa época. Y antes de eso, de la monotonía de Velvet Underground, entre muchas otras cosas, por supuesto. Estoy seguro de que también aprendimos cosas de Brian. Después trabajamos juntos en *Before and After Science*, en 1977.”

Brian Peter George St. John le Baptiste de la Salle Eno nació en Woodbridge, Condado de Sussex, en 1948. Lo mandaron a una escuela católica de la que salió corriendo a los dieciséis para estudiar arte en la Escuela de Arte de Ipswich. Cuando más tarde incursionó en el rock ya tenía más en común con sus contemporáneos en Alemania que con los de su propio país. Es cierto que un gran número de músicos de rock ingleses habían ido a escuelas de arte, pero más por el atractivo que significaban el estilo de vida bohemio y la laxitud de dichas instituciones que por alguna afinidad con las vanguardias o algún impulso por buscar nuevas formas y métodos. Haber pasado por una escuela de arte no le impidió a John Lennon hacer su famosa observación despectiva de que “*avant-garde*” era el término francés para “*bullshit*”.

Pero en el caso de Eno fue diferente. No había ido a la escuela de arte solo para fumar marihuana sino que tenía la idea de convertirse en pintor y tener un rol activo en el mundo de las artes plásticas. Tuvo la suerte de toparse con Roy Ascott, que lo puso bajo su tutela. Al igual que el propio Eno más adelante, Ascott era un entusiasta de la cibernética que instaba a sus alumnos, a través de una serie de ejercicios, a borrar de sus mentes la idea del artista como alguien que se para frente a un caballete con una boina y una paleta mirando un tazón de frutas. Fue también quien introdujo a Eno en John Cage, esa figura clave del siglo XX que supo crear un puente entre la música y las artes visuales. A medida que fue desarrollando un interés por los equipos de sonido y las técnicas de grabación, Eno se dio cuenta de que el sonido podía ser un medio para desplegar estrategias artísticas.

Eno no había tenido planes de unirse a una banda de rock hasta que lo convenció su amigo Andy MacKay, saxofonista de Roxy Music. Desde el comienzo, su rol al interior de la banda sería análogo a lo que estaban haciendo los jóvenes músicos alemanes, que se acercaban al rock desde una formación artística, conscientes de la tradición de la música contemporánea del siglo XX (Cage, Stockhausen, etc.), que era mucho más ra-

dical que el rock and roll. Le interesaba la manipulación del sonido y su papel original en Roxy Music consistió en parapetarse en la parte trasera del escenario detrás de los paneles de equipos de grabación para jugar con las perillas y procesar los sonidos de la banda. En 1971, este tipo de cosas podían ser algo natural en un lugar como los estudios de Faust en Wümme, donde gracias a sus "cajas negras" cada miembro del grupo tenía a su alcance medios para distorsionar y manipular en tiempo real el trabajo instrumental de sus compañeros. Ese era, de hecho, su *modus operandi*. Pero para un guitarrista como Phil Manzanera, hacer sonar un acorde en su guitarra y que hubiera un delay de diez segundos antes de que el sonido saliera por los amplificadores era una experiencia bastante nueva y desconcertante.

Fundada y liderada por Bryan Ferry, Roxy Music no se quedaba atrás en la búsqueda de lo nuevo. Al verlos, daba la sensación de que no hubieran existido Elvis y los Beatles, de que estuviéramos en los años cuarenta y ellos fueran los creadores de una nueva forma de música popular surgida de la indecencia engominada y elegante de la época. Eran como un viaje en el tiempo hacia un pasado imaginario, pero el elemento supersónico que aportaba Eno con su sintetizador EMS VCS3 era como una interferencia del futuro.

Esto se exacerbó cuando Eno se entregó también al aspecto visual de su rol con una extravagancia estrafalaria que superaba a la de cualquiera de sus pares glam. Sweet no le llegaba a los talones, y era más Bowie que el propio Bowie. Poniendo mala cara y despreciando abiertamente las normas del rock and roll y las destrezas que requería, se declaraba como un no músico. Y sin embargo, allí estaba y podía vérselo en la televisión alardeando sin vergüenza sobre el escenario mientras otros músicos más ignotos pero honestamente trabajadores afinaban sus destrezas en tiendas de guitarras. Su figura era tan provocadora como la del burdamente andrógino Adrian Street en el mundo de la lucha libre británica. Usaba plumas gigantes y lápiz labial color damasco y sus manos recorrían los sintetizadores enfundadas en guantes con lentejuelas plateadas. El hombre que más tarde haría *Discreet Music* [Música discreta] no tenía intenciones de mantenerse al margen sobre el escenario o de no hacer un show en la banda. Se abría camino entre los gestos estilizados del pop amable y

estampado de leopardo de Bryan Ferry con intervenciones electrónicas que eran como ataques de láser (de manera deslumbrante, por ejemplo, en "Virginia Plain" y "Ladytron"). Roxy Music fue de hecho una de las primeras grandes bandas en ser influenciadas por el krautrock, hayan estado o no al tanto de ello sus integrantes. Para la época de *For Your Pleasure*, Eno había absorbido completamente los ritmos y métodos de grupos como Can y estaba usando sus recursos técnicos en el estudio para darle al sonido de Roxy una inflexión acorde.

Pero el problema fue que había empezado a eclipsar a Bryan Ferry, quien corría el riesgo de quedar como un tipo normal al lado de este Eno convertido en estrella. Fuera de los escenarios, Eno también era todo un espectáculo. En las entrevistas se mostraba inteligente y verborrágico, y no obstante su aspecto de elfo asombrosamente andrógino podía pavonearse de proezas comparables a las de personajes como Gene Simmons de Kiss.

340 Todo esto terminó eventualmente irritando a Bryan Ferry, que a fin de cuentas era el líder de grupo. En una demostración de su liderazgo de macho alfa, saltó desde detrás de su teclado y tomó el centro del escenario haciendo gestos, como señalándole a un integrante en particular de la fila de atrás quién era el que mandaba. La tensión aumentó pero finalmente fue Eno el que tuvo que ceder. No se enfrentaba solo a Ferry, sino a toda la ortodoxia del establishment del pop y del rock británicos, que en 1972 no estaba preparada para el tipo de reconfiguración basada en modelos foráneos que Eno parecía tener en mente, al menos no en el nivel de *Top of the Pops*. Eno dejó la banda y se mostró públicamente muy aliviado de hacerlo. Roxy Music continuó con su carrera, produciendo una serie de singles y álbumes irreprochables y bien confeccionados, aunque siempre hechos a medida de un gusto refinado pero esencialmente popular.

Eno se vio en cambio frente a un dilema post-Roxy Music. Se mantuvo en una actividad frenética, colaborando con artistas como John Cale, Robert Wyatt y Peter Schmidt. Con este último concibieron las *Oblique Strategies* [Estrategias oblicuas], un mazo de cartas para una práctica aleatoria inspirada en John Cage en la que un músico que se encontrara frente a un bloqueo creativo podía seleccionar al azar una carta y dejarse guiar por los aforismos que contenían (cosas como "la repetición es una forma de cambio"). Ese año grabó también el álbum *No Pussyfooting*

con Robert Fripp, en el que creó un lecho ondulante de zumbidos que la guitarra de Fripp recorría zambulléndose. El efecto general era algo similar a la música de Ash Ra Tempel pero escuchada a través del agua. Poco después fundó el sello Obscure, que albergó a artistas británicos no mainstream como David Toop, Penguin Café Orchestra, Michael Nyman y Gavin Bryars, que a partir de entonces se convirtieron en referencias para la prensa especializada del rock. Yo, al menos, supe de esos artistas a través de esa conexión con Eno. También por esta época introdujo el concepto de música ambient, que a pesar de sus connotaciones suntuosas y románticas, es una música de sistemas y prácticamente matemática.

No caben muchas dudas de que las ideas de Cluster lo ayudaron a Eno a aclarar las suyas. Lejos de constituir un obstáculo, el hecho de que ambos hubieran llegado a estas por un camino diferente en términos de su trasfondo cultural e histórico más bien ayudó a ese intercambio. A Eno no lo habían llevado a hacer música los padecimientos, las crisis de identidad y la turbulencia que dejó detrás suyo la guerra. Se había criado en un ambiente estable y confortable. Fue más bien una pura curiosidad innata lo que lo empujó y no ese imperativo abrasador de una autoexpresión sin límites que impulsó a la generación del krautrock. A diferencia de Eno, aquellos difícilmente hubieran encontrado satisfacción creativa en una música que podía ser reducida a un diagrama impreso en la parte de atrás de la cubierta de un LP como en *No Pussyfooting*. Eno y Cluster se encontraron desde lados opuestos.

El primer álbum que editaron juntos fue el magnífico *Cluster & Eno*, de 1977. Pero antes de eso vino *Tracks and Traces*, una colaboración entre Eno, Roedelius, Moebius y Michael Rother (que había vuelto a Forst luego de la separación de Neu!), grabada en septiembre 1976 y que permaneció inédita hasta 1997. Resulta bastante extraordinario que todos los partícipes hayan considerado en ese momento que las grabaciones habían sido esencialmente recreativas y que no tenía sentido editarlas. Es cierto que estaban todos ya bastante ocupados: Cluster con *Sowieso*, el álbum que siguió a *Zuckerzeit* y que grabaron en solo dos días precisamente después de estas sesiones; Rother a punto de lanzar su carrera solista; y Eno en un montón de proyectos simultáneos, como ya era habitual en él. Que *Tracks and Traces* fuera considerado entonces como un sobrante no hace

más que mostrar cuán asombrosamente fecunda fue la época de fines de los setenta para este eje particular de artistas.

La combinación serpenteante y arrolladora del ritmo y el bajo en "Vamos Compañeros" muestra de entrada la influencia de Eno. Es un adelanto de ese funk nervioso del "cuarto mundo" que desarrollaría en tándem con artistas como John Hassell y David Byrne. "By the Riverside" es un boceto en pinceladas eléctricas del entorno de Forst. Bajo su impresionante simplicidad se oculta una proposición bastante desafiante, sobre todo para mediados de los setenta, una época en la que confrontados con una obra de este tipo los fans del rock mainstream no hubieran sabido qué hacer con la aparente inactividad del tema y la ausencia de elementos más sustanciosos. Es una paradoja que una música tan llana que parece pensada para evaporarse a los treinta segundos de ser escuchada haya perdurado durante tanto tiempo mientras que gran parte del rock angloamericano de esa época esté condenado al olvido.

342 "Lüneberg Heath" lleva nuevamente la marca de Eno y gravita positivamente en torno a la mención del lugar geográfico al que alude el título, una reserva forestal en la Baja Sajonia. "Don't get lost on Lüneberg Heath" [No te pierdas en el brezal de Lüneberg], entona Eno, pero la niebla de guitarras y teclados borrosos generada por los miembros de Harmonia se sienten más bien como una invitación a hacer justamente eso. Y a dejarse envolver por la nueva otredad alemana.

"Sometimes in Autumn" prefigura algunas de las piezas más largas de Eno, como *Thursday Afternoon*. El caldo ambiente que se revuelve allí podría alimentar a todos los chefs involucrados. Es una muestra de la creación musical como experiencia colectiva anclada en un tiempo y lugar, y un ejemplo de cómo dejar que una pieza respire y ocupe su propio tiempo. Hoy puede resultar un lugar común, pero en 1976 ese tipo de ejercicio minimalista era a la vez raro y audaz. En "Weird Dream" es de nuevo Eno el que articula las texturas y los materiales desplegados con naturalidad por sus pares alemanes, dándole una forma figurativa a lo que de otro modo hubiera sido una expresión puramente abstracta. La vivacidad rayana en la borrachera de "Les Demoiselles" podría ser una referencia a *Las señoritas de Aviñón* de Picasso, el cuadro cubista que inauguró el arte moderno no figurativo. Cluster y Eno fueron también revolucionarios a

su humilde manera, contribuyendo calladamente a establecer un nuevo tipo de pop que no estaba basado en el blues o en una estructura de estrofa y estribillo, sino que se parecía más a un cuaderno de bocetos en el que las ideas se visualizan en líneas y colores. Los títulos de "When Shade Was Born" y "Trace", dos piezas de menos de dos minutos que parecen agregadas como apostillas, parecen indicar que la de *Tracks and Traces* es una música que trata sobre la idea misma de hacer música, si bien fue creada en el ambiente más relajado, comunal y cercano a la naturaleza posible.

Tracks and Traces —como fue titulado retrospectivamente— había sido producido por los propios músicos. Para *Cluster & Eno*, en cambio, editado por el sello Sky, el trío, ya sin Rother, se trasladó al estudio de Conny Plank. Su aporte puede notarse de inmediato en la profundidad espacial y la claridad superlativa del tema que abre el álbum, "Ho Renomo". El tratamiento que le da es tan impecable que prácticamente hay que entrecegar los ojos para prestar atención a las peculiaridades engañosas del tema, como las frases tintineantes de Roedelius en el piano que suenan como agua vertida de una jarra, los efectos de flanger rezagados que merodean incongruentemente en el fondo, o el loop insistente del motivo de bajo que aportó Holger Czukay de Can, que a pesar de su posición subordinada en el esquema sonoro se niega a ser alejado del centro de actividad.

"Steinsame" hace colapsar la distancia temporal de décadas, como cuando uno ve una antigua fotografía a color con una gran resolución. Resulta difícil creer que esa música tenga ya casi cuarenta años. "Wehrmut" alude a una expresión acuñada por Wittgenstein que combina en forma estimulante las palabras *Wermut* [vermut] y *Wehmut* [melancolía]. Con sus solemnes columnas de humo electrónico disparadas de a una en extrañas tangentes, es otro caso donde "menos es más" resulta la fórmula de lo bello. Uno comienza a preguntarse, sin embargo, si ese sentido impecable, romántico y sistémico que muestra Eno de dónde debe colocarse cada elemento no se logra a costa de una domesticación de los aspectos más salvajes de Cluster, cuya naturaleza era más espontánea y autodidacta. Pero como sugiere "Mit Simaen", una pieza solista de Roedelius, el mayor de los miembros de Cluster estaba él mismo gravitando hacia un estilo más clásico y controlado. El tema parece evocar en su simplicidad la tranquilidad imperturbada y continua de la naturaleza. Está en sintonía con la tapa

del álbum, que muestra un micrófono alzado contra el fondo de un cielo con algunas nubes pasajeras.

El giro del católico Roedelius hacia formas tan directas en términos relativos recuerda al del igualmente devoto Hugo Ball, que después de haber sido uno de los primeros líderes del movimiento dadaísta abandonó el movimiento declarando que jamás podría darle la bienvenida al caos. Sus posteriores colaboraciones con Eno –en el tema “By This River” de *Before and After Science* y en el álbum de 1978 *After the Heat*– sugirieron que Cluster había pasado a contentarse con permanecer sobre los hombros de Eno, proyectando una sombra de gravedad germánica sobre sus obras. Y que sus días ruidistas eran una locura de un pasado ya muerto y olvidado.

Las cosas serían un poco más complejas, sin embargo. Roedelius se ha descrito a sí mismo y a su cómplice más joven como “dos viejos conocidos que se comunican mejor con sonidos que con palabras”. Pero no obstante su apariencia y naturaleza benigna siguieron grabando prolíficamente hasta bien entrada la mediana edad, e incluso más allá, con una energía que expresa una resistencia inclaudicable a entregarse a los baños tibios de la mediocridad. De 1978 a esta parte, Roedelius ha lanzado más de cincuenta álbumes, que incursionan en estilos que van de un noise neo-krautrock a una música electrónica de cámara, pasando por un funk de elevados BPM y por ejercicios de orientalismo con loops atmosféricos. Su nivel de actividad le permitió seguirle el ritmo a cada nueva ola de curiosidad sobre la música alemana de los setenta. Moebius también se mantuvo ocupado, con o sin su compañero, haciendo una música de la que afirma: “viene más del estómago que del cerebro. Lo mismo cuando estoy en mi propio pequeño estudio en Berlín con mi grabadora de ocho pistas. La primera toma es la última”. Sin ningún esfuerzo exagerado de su parte para obtener un mayor reconocimiento, han logrado tener una base internacional de seguidores. Como reflexiona Moebius: “Es gracioso. A lo largo de los años Achim [Roedelius] y yo vivimos en Múnich, Hamburgo, Colonia, Düsseldorf. Y sin embargo todavía hoy somos más conocidos en el Reino Unido, Francia, Japón y los Estados Unidos que en Alemania”.

C A P Í T U L O 9

POPOL VUH Y HERZOG

Surgida en 1969, después de que su líder Florian Fricke lograra obtener un sintetizador Moog mucho antes de que esos instrumentos estuvieran al alcance de sus pares, Popol Vuh es considerada con razón como una de las bandas fundacionales del fenómeno krautrock. La formación de Fricke era intachable. Nacido en 1944 en la ciudad bávara de Lindau, sobre la costa del lago Constanza, Fricke tomó clases de piano desde pequeño. “Empecé a hacer música cuando tenía once años”, le dijo a Sandy Robertson de la revista británica *Sounds* en 1981. “Tocaba música clásica en el piano. Entré a una escuela de música a los quince, aunque lo normal para ese tipo de escuela era entrar a los veinte. Mi padre había logrado convencer a las autoridades de que estaba preparado para ingresar.” Continuó sus estudios en Friburgo y Múnich, y más tarde llegaría a declarar altivamente que su obra se ubicaba en la tradición de Mozart y la música polifónica temprana. Tuvo entre sus maestros al hermano del gran compositor del siglo XX Paul Hindemith. Descubrió también el free jazz y a lo largo de su vida dijo sentirse emparentado espiritualmente con el contemporáneo de John Coltrane, Pharoah Sanders. Integró durante un tiempo un combo de jazz fusión con Manfred Eicher, quien

más tarde fundaría el sello ECM. Otra desviación de sus estudios fue su interés por el cine, donde estaba surgiendo una camada nueva de autores radicales ("cine kraut", por así decirlo, aunque nadie tuvo el mal gusto de acuñar una expresión semejante). Uno de sus primeros trabajos remunerados fue, de hecho, como crítico de cine para el semanario *Der Spiegel*, entre otras publicaciones. También lo alcanzó, de manera inevitable, el espíritu de insurrección de la época. Se vio más profundamente afectado en el momento en que los jóvenes alemanes radicalizados se volvieron contra sus benefactores económicos norteamericanos, cuya intervención en Vietnam los había dejado al descubierto como imperialistas. Como expresó en 1996 ante su amigo y colaborador Gerhard Austin en una rara entrevista: "Fue también una revolución espiritual. Habíamos descubierto el hemisferio oriental de nuestro planeta".

En el ala más hippie de la juventud alemana de los sesenta había ciertamente un interés en las culturas orientales, que podía obedecer a distintas razones: como modo de desafiar a la hegemonía de Occidente, como una alternativa exótica, por el interés que despertaban esas culturas que ofrecían mantras y otros sonidos continuos y repetitivos que eran el acompañamiento perfecto para la ingesta de drogas, o simplemente para seguir el camino transitado por The Beatles, como venían haciendo tantos jóvenes alemanes durante la primera mitad de los sesenta y la era de la música beat. Pero Fricke quería mirar más allá e ir más profundo. Cuando descubrió el antiguo escrito maya *Popol Vuh* (que puede traducirse como "libro de la comunidad", aunque el título fue elegido precisamente por su dificultad para ser traducido) experimentó una epifanía cuyo impacto en él compararía más tarde con una tormenta. 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. No se quedó solo con el *Popol Vuh*, sin embargo. También encontró inspiración en la Biblia y en el Bhágavad-guitá, el texto sagrado hinduista de setecientos versos en el que Krishna imparte su doctrina sobre el camino de la devoción.

Fricke fue una de esas personas para las que la creencia religiosa tiene una naturaleza espiritual más que dogmática, alimentada por las múl-

tiples revelaciones de Dios a antiguas culturas de todo el planeta pero sin suscribir a ninguna de ellas en forma exclusiva. "Hay una reflexión consciente sobre los orígenes religiosos en esta música, pero que no se ciñe en particular a las creencias de ningún grupo religioso", decía sobre su álbum de 1972 *Hosianna Mantra*, una "misa musical" cuyo título claramente señalaba una fusión de motivos religiosos orientales y occidentales. Gerhard Austin, quien fue su productor en varias ocasiones, lo describió como "una persona sincera y muy religiosa, pero no exactamente un creyente cristiano. Era más bien un creyente universal que combinaba múltiples religiones".

No hay mejor ayuda para quienes quieren dedicarse a una vida espiritual que una considerable fortuna familiar. Fricke tuvo suerte en ese aspecto, y fue lo que le permitió adquirir un sintetizador Moog cuyo valor ascendía entonces a ochocientos mil marcos, suficiente para llevar a alguien a la quiebra. Fue una de las dos personas en ese momento en Alemania que eran dueñas de un Moog (la otra era el compositor Ebehard Schoener, que fue quien se lo había hecho conocer a él). Era una posesión muy valorada y Fricke tuvo la generosidad de prestárselo a otros músicos cuyas aventuras sónicas no eran muy redituables y que normalmente se veían forzados a crear efectos modificando instrumentos baratos o de segunda mano. Entre estos estuvieron los Tangerine Dream de las primeras épocas. Fricke llegó de hecho a tocar el Moog en el álbum *Zeit*, pero en lo personal, su afición a las drogas blandas y a entregarse a la contemplación brumosa tendido sobre alfombras persas no despertaron una gran simpatía en el abstemio y *straight-edge* Froese.

Fricke describía esos vicios como "formas menores de excitación". En los discos, su figura sería más espiritual y distante, apoyándose en sus compañeros para que proveyeran el elemento terrenal que servía de contrapunto a sus exploraciones del Moog. La capacidad de este para generar graves zumbidos que eran como los bramidos de un protosecuenciador lo hacía adecuado para las exploraciones de su "conciencia interior", encendida por visiones del Antiguo Oriente y de los rituales mayas del siglo IX. Su imaginación no era su única fuente: Fricke había tenido la oportunidad y los recursos para viajar extensamente y experimentar de primera mano la vida en otras partes del globo, como África o el Himalaya.

En 1970 salió a luz el álbum debut de Popol Vuh, *Affenstunde*, que significa algo así como “la hora de los simios”. La imagen en la contratapa es una escena hippie por excelencia. Se lo ve a Fricke con un chaleco de piel de cordero ocupado con su Moog como un radioaficionado mientras el percusionista Holger Trülzsch, cubierto con un tapado claro, se arroja junto a unos tambores de piel, y Bettina Fricke, la mujer de Florian que coprodujo el álbum y diseñó la tapa, toca una djembé. Y sin embargo, como dejan en claro las tres partes de “Ich mache einen Spiegel”, los sonidos del álbum eran diferentes a cualquier otra cosa surgida de los círculos rudimentarios de las primeras comunas del krautrock. Después de la simulación del canto de un pájaro con la que se abre el tema, somos lanzados de inmediato, como a través de un agujero negro, hacia los confines de un espacio inexplorado. Es como si Fricke estuviera aún en el proceso de explorar el Moog y sus posibilidades, y al hacerlo resonaran en él las frecuencias del cosmos, esas emisiones continuas del Big Bang que se disparan en todas direcciones siguiendo patrones regulares desde un rincón del cosmos al otro. Aun hoy suena como algo de otro planeta, cuya fascinación acaso tenga que ver justamente con su carácter “fechado”. Su cruda inocencia tecnológica resulta una rareza en el mundo actual saturado de sonidos electrónicos incidentales. Como el estudiante de cine que era, Fricke seguramente venía de ver y estaba bajo la influencia de *2001: Odisea del espacio*. Se refirió a *Affenstunde* como el intento de “capturar el momento en el que el ser humano se convierte en tal y deja de ser un simio”. Y cuando su Moog se eleva desde el fondo de la mezcla parece evocar ese momento al comienzo de la película en el que uno de los primates arroja un hueso al aire que el montaje convierte en una estación espacial en órbita a siglos de distancia.

El tema que lleva el título del álbum, en el que el repiqueteo y los golpes de la percusión de Trülzsch entran y salen gradualmente de la mezcla, refleja esa misma dicotomía entre lo primitivo y el avance tecnológico. Evoca el gran arco de la evolución humana pero insinuando también los peligros de perder la conexión con los saberes de un pasado antiguo. Da lugar luego a un extenso pasaje de zumbidos, interrumpido por ráfagas nerviosas que recuerdan vagamente a *A Rainbow in Curved Air* de Terry Riley, aunque no llega a ser tan sistemático. Es que a pesar de la disciplina

de su formación clásica, Fricke más bien muestra una tendencia a quedarse por momentos garabateando figuras superfluas.

Fricke no era ajeno al hecho de que esta música tendría un atractivo particular para los aficionados a las drogas y sabía bien que estos no necesariamente la escucharían para embarcarse en un largo viaje interior hacia la iluminación. "Mi música estaba orientada especialmente a ese segmento del público. No hacía música para los amantes de la música clásica." Tal vez haya experimentado esto en forma directa en sus presentaciones en vivo, aunque durante toda su carrera Fricke fue extremadamente tímido a la hora de tocar en público y lo hizo con poca frecuencia. Gracias a sus circunstancias personales, no tenía necesidad de sumar un dinero extra a sus ingresos tratando de llenar algún local donde sus particulares seguidores pudieran recostarse sobre el suelo.

Para *In den Gärten Pharaos* [En los jardines del Faraón], de 1971, Fricke y compañía se mudaron al sello Pilz, fundado ese mismo año por el notable empresario del krautrock Rolf-Ulrich Kaiser. El álbum consistía de dos temas que ocupaban cada lado del disco, nuevamente con el Moog de Fricke al frente, suplementado ahora por órgano y piano. El tema que ocupa el primer lado y que lleva el nombre del álbum comienza en una vena similar a *Affenstunde*. Un paisaje sonoro distante lleno de cantos de pájaros y aguas que golpetean es suplantado por las notas oscuras y siniestras del sintetizador que laten desde todos los rincones de la mezcla, subiendo y bajando, superponiéndose. Fricke ha adquirido ya el dominio de su instrumento, dejando atrás los temblequeos e irregularidades que aún se notaban en el álbum debut, agregándoles una gracia particular. La percusión de Trülzsch, por su lado, se ha hecho de un botín de ritmos de las tradiciones africana y turca, y se traba en un combate con las luces refulgentes y las frases meteóricas del Moog. Es un choque de sonidos absorbente, en el que una vez más se yuxtaponen lo arcaico y el futuro haciendo colapsar el espacio y el tiempo, aun si no representa un avance muy significativo respecto del álbum anterior. Se cuelan gemidos como de un theremin antes de que un teclado eléctrico lleve las cosas a una conclusión melódica de una belleza ortodoxa que emerge como una sonrisa de los dioses, en lo que constituye uno de los pasajes más alegres y benignos de todo el canon de Popol Vuh.

Del otro lado está el contrastante “Vuh”. Grabado en una iglesia, es desde el comienzo un asunto más serio, con Fricke atacando un órgano desde lo alto de la nave en medio de un dramático crescendo de platillos. Una serie de frases de teclado soimbrías se repiten en forma litúrgica acompañadas por un coro simulado, como anunciando que no va a ser un viaje tranquilo y que aquellos que solo esperan obtener placer harían bien en levantarse e irse. Las notas de órgano quedan suspendidas durante algunos minutos como el techo gótico de una catedral, anunciándose una y otra vez pero sin llegar a embarcarse en la narrativa de un solo. La percusión irrumpe a intervalos como rebelándose contra el clima admonitorio del tema para luego desaparecer. En cierta forma, el tema anticipa la música de bandas como Sun O))), en la que el metal se organiza formalmente como un ritual que casi no tiene otro sentido que el ritual mismo. “Vuh” es una misa negra pero sin ningún texto, mandato o dogma. Es pura estructura y solemnidad. “Una misa para tu propio corazón”, tal como lo describió el propio Fricke.

350

La reedición del sello SPV de 2004 incluye dos temas adicionales que realmente realzan el álbum. Si hubiera sido editado en la era del CD, que alargó la duración de los álbumes, probablemente habrían sido incluidos. “Kha-White Structrues 1” parece hacerse eco del motivo egptológico del título del álbum, trasladándonos a las planicies arenosas y sin horizonte del norte de África, a merced de los resoplidos tubulares magistrales de un Moog gimiente. “Kha-White Structrues 2” mantiene un agudo repique electrónico alrededor del cual el Moog se enrosca en variaciones oblicuas. Para los menos tolerantes es posible que suene como la alarma de un coche que no para de sonar, pero para el oyente más resistente es como si las puertas de la percepción sonora hubieran sido abiertas a la fuerza.

Fue en este punto de su trayectoria artística, sin embargo, que Fricke tomó la decisión de renunciar por completo a su sintetizador. Se lo vendió a Klaus Schulze, quien hizo de la máquina la pieza central del arsenal sonoro con el que se embarcó en su carrera solista durante los setenta. Fricke fue bastante honesto sobre su decisión. “Soy un artista conservador”, afirmó. “No me interesaba solamente apretar botones, así que volví al piano. La tensión eléctrica a veces variaba, por lo que no era posible obtener siempre el mismo sonido del sintetizador. Depende demasiado

de los circuitos. No es algo humano. El piano es más directo. En ese momento me di cuenta de que probablemente sería más feliz si vivía mi vida con una música hecha con instrumentos acústicos.” Agregó también que no se sentía cómodo usando sintetizadores para crear música que tenía connotaciones cristianas y religiosas. Es por ello que los primeros dos álbumes de Popol Vuh suelen ser separados del resto del canon de la banda. Es un punto de quiebre que muchos eligen no atravesar. Para los puristas, los álbumes siguientes ya no son “propiamente” krautrock. La electrónica era un elemento de rigor de la nueva música alemana, una herramienta clave de su proceso de autorreinención y de su rechazo de las formas del pasado basadas en el blues o la estructura de estrofas y estribillo.

En cierto sentido, los puristas tienen algo de razón. Precisamente porque Fricke aspiraba a una pureza semejante. No es solo la ecuación que equipara krautrock y electrónica, también importa el espíritu en el que se usaba la electrónica. En los comienzos del krautrock se trataba de improvisar y modificar lo que fuera que uno tuviera al alcance de la mano, tanto en el estudio, gracias a los trucos ingeniosos de Conny Plank, o interviniendo y modificando los instrumentos, no solo para obtener de ellos sonidos originales y propios, sino también para quemar los puentes con las tradiciones de los viejos mundos del rock y la música clásica.

A pesar de haber sido uno de los primeros músicos alemanes en usar ampliamente el Moog, y de haberlo hecho en creaciones sonoras que se apartaban de las reglas previamente conocidas en la Tierra, uno tiene la sensación de que Fricke está trabajando dentro de los límites preestablecidos de su costoso instrumento. No está realmente probando su potencial o tratando de modificarlo de alguna manera. Es un Moog “puro” lo que toca, sin filtros ni otros efectos agregados. Lo cual es entendible, considerando su amplio espectro de sonidos, además de su precio. Pero es por eso que tocar el sintetizador se reducía para Fricke a “apretar botones”. Se sentía a merced de los caprichos del instrumento, de su volatilidad y de su poca fiabilidad. Con el piano, en cambio, gracias a sus años de práctica, sabía exactamente qué esperar cuando sus dedos entrenados tocaban las teclas. Klaus Schulze, el agradecido legatario de su Moog, afirmó que Fricke “había elegido la música electrónica y su gran Moog para liberarse de los grilletes de la música tradicional, pero al poco tiempo descubrió

que no obtenía mucho de ello y optó en cambio por seguir un camino acústico. Por esa vía terminó creando un nuevo mundo, que le encantó a Werner Herzog. Supo transformar los patrones de pensamiento de la música electrónica en el lenguaje de una música acústica con elementos étnicos.”

Para *Hosianna Mantra*, de 1972, hubo importantes cambios. Se incorporaron Conny Veit en guitarra eléctrica y de doce cuerdas, Robert Eliscu en oboe, Klaus Wiese en tambura y Fritz Sonnleitner en violín, además de la cantante de origen coreano Djong Yun, hija del compositor Isang Yun. Fricke, por su parte, tocó el piano y el clavicordio.

Para los fans de Popol Vuh, *Hosianna Mantra* es el Everest de Fricke, una obra maestra de un carácter cuasirreligioso en la que se unen Oriente y Occidente, como sugiere el título del álbum. “Un punto elevado en la historia de la música”, insistía en 2008 el devoto de Vuh Gary Bearman. El álbum es efectivamente fuerte en muchos aspectos, juzgado según los propios criterios que establece. Se entiende cómo y por qué Kate Bush sería una admiradora del álbum, qué tipo de ideas inspiraría en ella. Pero para los más acostumbrados a las estrategias de los otros exponentes de la música alemana de los setenta, se siente como un alejamiento del movimiento.

El disco se abre con el tema “Ah!”. Con sus clavicordios y los planos luminosos de la guitarra de Veit, resulta impactante aunque un poco sepulcral. Parece esforzarse demasiado en traducir la ornamentación opulenta y señorial de la imagen en la tapa. Tiene un momento provisorio en el que Fricke se libera y recorre el teclado de derecha a izquierda. Pero luego simplemente repite el gesto y lo invierte, recorriendo el teclado de izquierda a derecha, y así una y otra vez. Difícilmente sea la mejor demostración de su formación musical, o de las posibilidades del piano como instrumento de cámara dentro de una forma nueva y expandida del rock. Ciertamente no lo es si uno lo compara con las aventuras jazzísticas de Keith Tippett en “Cat Food” de King Crimson.

En “Kyrie” las guitarras aflautadas de Veit ocupan el primer plano, excepcionalmente bellas y luminosas, y más altas en la mezcla que las voces de Djong Yun. A pesar de lo elaborado del arreglo, la pieza resulta sorprendentemente austera aunque no es para nada anodina. Es realmente

delicada. Probablemente no haya otra tan delicada. Pero al igual que en el tema que da título al disco, en el que las guitarras de Veit borbotean como un néctar, todo es un poco demasiado impecable e impoluto. Las voces de Djong Yun son hermosas, pero difícilmente podrían ser menos inquietantes. Parecen reposar sobre las alas de una paloma, al estilo de las voces del coro del King's College. Una parte de uno desearía que se apareciera Conrad Schnitzler arriba de una pala mecánica y volcara media tonelada de pedazos de metal oxidado encima de todo aquello.

Las tonalidades confortantes de *Hosianna Mantra* resultan problemáticas. Parecen pedir algún tipo de intervención sacrílega. A pesar de la promesa contenida en el título de un acoplamiento de Oriente y Occidente, y del uso ecuménico de un texto del filósofo judío Martin Buber, no hay ni una chispa de una verdadera fusión. Solo un pastiche inofensivo al que nos vamos acostumbrando cada vez más a medida que el álbum avanza.

La música de Fricke ofrece un nicho para la contemplación espiritual o de tipo religioso, lo que él denomina "buenos cuartos". Pero si ello requiere que uno aporte sus propias creencias religiosas o espirituales, inevitablemente se genera un vacío si uno no cree en la existencia de un Dios al que contemplar. La música de Popol Vuh puede llegar a sonar hueca como la promesa espuria de que hay "algún tipo de Fuerza ahí fuera" que solo podemos dejar entrar en nuestros pensamientos proveyéndole un receptáculo reverente y espacioso en el que pueda revelarse. La música religiosa no representa necesariamente un problema para el ateo. Bach es el ejemplo clásico. Pero allí están los placeres ulteriores que ofrecen su inventiva incansable, su ofrenda musical sinuosa y única al Todopoderoso, una escalera al cielo. Provee su propia fuerza interna, en lugar de meramente señalar con cortesía hacia aquella otra que estaría "ahí fuera". La música de Popol Vuh es altamente formal, pero como ejercicio formalista fue volviéndose cada vez más pobre. También plantea la pregunta de cómo una música que se declara a sí misma en busca de una "espiritualidad" nebulosa e inmaterial termina muchas veces siendo la más superficial, mientras que aquella que lucha con la materialidad y la forma puede en cambio resultar la más profunda.

Fricke sumó a Danny Fichelscher y Renate Knaup, antiguos miembros de Amon Düül 2, a posteriores encarnaciones de Popol Vuh. Durante la

segunda mitad de los años setenta, los ochenta e incluso después, siguió practicando y perfeccionando una forma de música popular que retomaba y desplegaba los mejores aspectos de la experiencia religiosa, el ritual y el éxtasis, pero dentro del marco controlado de suntuosos arreglos en un estilo eclesiástico que estaban cada vez más lejos de los orígenes más erráticos y electrónicos de la banda. Irónicamente, en los noventa, en un esfuerzo por ponerse al día con los tiempos, Fricke incorporó a Guido Hieronymus como colaborador y Popol Vuh se convirtió en una propuesta impulsada por secuenciadores. Los efectos se pueden apreciar en álbumes como *Shepherd's Symphony*, en los que los viejos aspectos devocionales que alguna vez habían hecho a su música inconfundible son ahora apenas discernibles a través de un velo de techno de segunda mano y lamentos góticos meramente ornamentales. Fricke murió en diciembre de 2001 luego de sufrir un ataque cerebrovascular, con tan solo cincuenta y siete años de edad.

Podría llegarse a la conclusión, a partir de todo esto, de que el vínculo de Popol Vuh con la revolución musical alemana de los sesenta y setenta fue más bien tenue, y que fue incluso debilitándose con cada nuevo álbum. Pero estaríamos pasando por alto su contribución más significativa, la que le otorgó una visibilidad cultural imperecedera a la que pocos de sus contemporáneos pudieron acceder: los soundtracks que compusieron para las películas de Werner Herzog. Estos fueron mucho más que un trabajo diurno para la banda: fueron colaboraciones audiovisuales realmente vitales.

Fricke conoció a Herzog en 1967, cuando trabajaba como crítico de cine. Su empuje y su habilidad para lograr cosas contra todo pronóstico —reflejada más tarde en los temas y contenidos de películas como *Fitzcarraldo*— causaron una gran impresión en él, al igual que el hecho de que Herzog no parecía haber sido afectado por su fama, lo que también daba pruebas de su firmeza de propósitos y fortaleza de carácter. Parecían estar destinados a cruzar sus caminos. Herzog aguijoneó aún más el interés de aquel cuando usó el texto del *Popol Vuh* como base para una de las partes de su película de 1971 *Fata Morgana*, ese extraño viaje a través de un paisaje de imágenes documentales del África que era como la traducción al celuloide de una experiencia “krautrock”. Sin duda serían una buena combinación.

Y lo fueron, en un caso de combinación natural de opuestos. La música de Popol Vuh trata fundamentalmente sobre el ascenso a un lugar elevado e inmaculado, sobre el camino hacia la luz. Las películas de Herzog, por el contrario, tienen algo de Joseph Conrad en su preocupación por el descenso a las tinieblas, a lo terrible, a la locura empecinada y las miserias del alma humana. Este interés se encarnaba en la figura de Klaus Kinski, el hombre que Herzog describió como su "mejor enemigo", una especie de anticristo con mechones rubios que por momentos podía parecerse a Johnny Rotten y no tenía nada que envidiarle en términos de perversidad. Ciertos alegatos que se hicieron públicos después de su muerte no hicieron más que alimentar la sospecha de que, no obstante su fuerza como ícono de la pantalla, era un hombre ruin y espantoso. Y de hecho es una posibilidad incómoda que su naturaleza ruin fuera una de las razones de su incomparable fuerza escénica.

El motivo del descenso es bastante literal en dos de las películas en las que la banda de sonido estuvo a cargo de Fricke y Popol Vuh: *Aguirre, la ira de Dios* de 1972 y *Fitzcarraldo* de 1982. *Aguirre* transcurre en el siglo XVI, luego de la aniquilación del Imperio incaico. La película sigue el periplo de una banda de conquistadores liderados por Klaus Kinski en el papel de Don Lope de Aguirre que se embarcan a la búsqueda de El Dorado, la mítica ciudad de oro inventada por los nativos sudamericanos subyugados. Es un viaje traicionero y lleno de peligros, al que son arrastrados por el delirio, la codicia y la soberbia: un viaje maldito hacia un destino inexistente. *Fitzcarraldo* está ambientada en el medio de la selva amazónica a comienzos del siglo pasado y cuenta la historia de Brian Sweeney Fitzgerald y su alocado sueño de construir un teatro de ópera que pudiera acoger a Sarah Bernhardt y Enrico Caruso. Para reunir la plata necesaria para su empresa tiene primero que alcanzar y explotar una vasta zona de árboles de caucho ubicada más allá de unas cataratas sobre el río Ucayali, para lo cual intentará arrastrar su enorme barco a vapor con la ayuda de tribus indígenas que quedaron tan fascinadas al escuchar en un gramófono las grabaciones de los grandes cantantes que se pusieron voluntariamente al servicio del hombre blanco.

Todo en estas historias va exactamente en la dirección contraria a la música de Popol Vuh. ("Demasiada oscuridad", expresó una vez Fricke a

propósito de los esfuerzos y desastres que eran parte esencial de cualquier rodaje de Herzog.) La música de Fricke busca un camino limpio de ascenso hacia el cielo mientras que Fitzcarraldo y Aguirre están embarcados en viajes descendentes, a través de las cuevas andinas, de agitados lodazales y difíciles aguas de cabecera. La música de Popol Vuh celebra activamente y rinde homenaje a otras culturas, poniéndolas en pie de igualdad con la cristiandad occidental. Aguirre es un conquistador imperialista que somete a los pueblos nativos; Fitzcarraldo, un hombre que no tiene escrúpulos para obtener riqueza explotando “salvajes” a los que al mismo tiempo les imprime la supremacía de su propia cultura “elevada” (la ópera). La música de Popol Vuh aspira a una realización espiritual ubicada más allá de los límites de la Tierra; Aguirre y sus conquistadores se adentran en sus matorrales más infernales en búsqueda de un oro ilusorio.

Tal vez sea justamente por esta relación antitética que la música de Popol Vuh constituye un soundtrack tan apropiado para estas películas. Funciona como un contrapunto, que agrega una nota irónica. Herzog se refirió con admiración como “órgano-coro” al aparato similar a un mellotrón que domina la banda de sonido de *Aguirre*, capaz de generar un efecto coral de otro planeta a partir de docenas de loops vocales individuales. El efecto era como si los ángeles mismos estuvieran mirando desde arriba y con gran pesar el desenvolvimiento del drama. O tal vez es simplemente que la música le otorga una solemnidad y una especie de bendición eclesiástica a la astucia y los arduos esfuerzos del propio Herzog para realizar estas películas, en una lucha comparable a la de sus protagonistas. Hubo por cierto críticos de cine, como Roger Ebert, que acusaron el impacto comentando la cualidad fascinante de estos soundtracks, y es más que probable que ese fuera su único acercamiento a la música de Popol Vuh o a cualquier otra expresión musical alemana de esa época.

Todavía más impactante resulta la banda de sonido que Popol Vuh compuso para *Nosferatu, el vampiro* de 1979, en la que Kinski muestra esta vez rasgos más conmovedores en la piel de un Drácula profundamente aquejado por su soledad, su falta de amor y su exilio de la condición humana. Es aquí donde las luces y sombras de la música de Popol Vuh realmente despliegan toda su fuerza. Fricke provee unos fondos de gran belleza y llenos de sonidos de cuerdas para las escenas pastorales, como la

que transcurre en la sala de desayuno. Pero sus pasajes de un carácter más gótico también realzan los momentos más seductores y terroríficos de la película, como la escena inicial, filmada en el Museo de las Momias de Guanajato en México, en la que la cámara recorre los restos momificados y putrefactos de las víctimas de una epidemia de cólera en 1833 mostrando las expresiones de horror ante su propia mortalidad en las que quedaron congelados para siempre, con los dientes desnudos y las cavidades oculares vaciadas. O las secuencias de un azul eléctrico en las que Nosferatu adopta la forma de un vampiro para sus ataques. O bien aquella del barco que lleva un cargamento de ataúdes río abajo en dirección a Wismar. A medida que la cámara se aproxima al barco vemos que Nosferatu ha matado a toda la tripulación, el último de ellos desplomado sobre el timón al que se había amarrado.

Cada una de estas escenas está acompañada por un simple pero devastador leitmotiv coral de dos notas de Fricke, que una vez escuchado resulta imposible olvidar y que ayuda a grabar en nuestras memorias esas imágenes clave de la película de Herzog. (Todavía me acuerdo de la vuelta a casa después de ver la película por primera vez, iba caminando solo y rápidamente empecé a acelerar el paso.) Es como si hubiera reunido todos sus poderes en esta frase asombrosamente aterradora, que parece señalar el horror con un dedo esquelético. Si bien los soundtracks de las películas de Herzog funcionan admirablemente como álbumes en sí mismos, es realzando las obras difíciles, moralmente complejas pero profundamente estetizadas del gran autor del Nuevo Cine Alemán como Popol Vuh logra su propósito más alto. Fue también de esa manera que llegaron a impactar en un público mucho más amplio. Para aquellos a los que los pensamientos sobre la espiritualidad del último Fricke les resultan un poco insulsos conceptualmente, la unión de su música con el universo de Herzog es una comunión soñada.

C A P Í T U L O 1 0

EL VIAJE ASTRAL: ROLF-ULRICH KAISER, ASH RA TEMPEL Y KOSMISCHE KURIERE

Al reconocer que el término “krautrock” resulta problemático, hay quienes prefieren recurrir a la etiqueta *kosmische* [cósmico]. A muchos de los artistas a los que se les coloca esta etiqueta, sin embargo, les resulta tan irritante o más que aquella otra. La etiqueta *kosmische* genera también cierta incomodidad entre aquellos que, como yo, llegaron al krautrock desde una perspectiva vinculada al postpunk. “Cósmico” es una palabra que a muchos les suena como si fuera pronunciada con una risa sardónica y escéptica. Está asociada a tapas de discos estridentes con diseños horribles y a los excesos más estrafalarios del escapismo de la década del setenta. Evoca la idea de una huida de las realidades, responsabilidades y confrontaciones que resultan inevitables en nuestro planeta hacia una imaginaria zona exterior lisérgica en la que sería abandonarse como en un estado de trance. Tiene un aire algo fraudulento a cartas de tarot, magia neopagana, y a esa fe pseudoastrológica en un universo benigno en cuyos recovecos se esconde una olla de oro para cada individuo; en suma, a todo ese conjunto de pseudocreencias que a menudo se agrupa prolijamente en la expresión “tonterías hippies”. En tal caso, no resulta inapropiado que el comandante cósmico en jefe fuera el incansable empresario,

escritor y oportunista –en el peor como en el mejor sentido del término– Rolf-Ulrich Kaiser.

Kaiser fue el fundador del sello Ohr y redactó junto a su pareja, Gille Lettmann, el manifiesto de la “Música Cósmica”, publicado en 1975 en la revista *Eurock* bajo el título “Descubra la galaxia sónica de la música cósmica”. Había sido escrito con la intención de que sirviera como portal hacia un nuevo público europeo y norteamericano para Ohr y su constelación de artistas, entre los cuales, además de Tarot Band, Wallenstein y Mythos, estaban también Klaus Schulze, Ash Ra Tempel y Popol Vuh. Pero antes de mencionar su nómina de artistas, la pieza comenzaba con una señal de alarma.

Laboratorio Espacial llamando a Tierra. Estamos viviendo en la nueva era. Esto es una transmisión de televisión en vivo desde el espacio. El Cohete Saturno está en camino... En algún lugar alejado de nuestra Tierra los astronautas escalan desde su nave espacial hacia la galaxia.

360

A medida que se despliegan los párrafos, el ojo de nuestra mente es guiado desde la “pequeña arveja azul” de nuestro planeta en dirección al universo visible y sus galaxias distantes. “¿Habitan otros seres esos lugares? ¿Hay vehículos espaciales recorriéndolos a la velocidad de la luz?” Se cita luego el mensaje de un científico estadounidense que afirma haber recibido una misiva del planeta Hoova con referencias a antiguas leyendas de la India sobre viajeros intergalácticos. Finalmente emprendemos la vuelta a nuestro sistema solar piloteados por “Sternemädchen” [doncella de las estrellas] Gille Lettmann. Por medio de un pacto con magos, ella logra desplazarse adelante y atrás en el tiempo para conversar con Leonardo da Vinci, Beethoven (“cualquier cosa que pueda enseñarte es magia pura”) y el científico Wernher von Braun, cuya contribución a la creación del cohete V2 no le impidió a los norteamericanos ponerlo al servicio de sus propias ambiciones aeroespaciales (su rol en la carrera espacial lo convirtió en fuente de un orgullo ambivalente para muchos alemanes, un auténtico padre del cosmos).

Finalmente se anuncia la lista de artistas que Kaiser está orgulloso de presentar como representantes de la “Música Cósmica”. “Ellos cuentan

historias apasionantes, cantan melodías estelares y se sumergen en el paisaje fantástico de la ciencia ficción.” Los artistas más prominentes de la lista seguramente hubieran protestado que no hacían nada semejante, pero el texto hace caso omiso de esas objeciones y da rienda suelta a su prosa. “Música Cósmica. Almacenada en frecuencias musicales recién descubiertas. Transportada por electrones, planeando en los flashes de la luz, en la magia de los colores, en el sonido de los electrones.”

No está exactamente en un mismo plano que las formulaciones cosmológico-egiptológicas de Sun Ra, en las que proclamaba venir de Saturno, o que las excursiones mentales a Sirio de Stockhausen. Esos artistas parecían genuinamente absorbidos por sus delirios creativamente fértiles. Esta es, en cambio, la obra del que probablemente fuera el empresario más notable del krautrock. Un soñador y pensador visionario e idealista, pero que también era un vendedor poco confiable de pócmias cósmicas, y terminaría como un ídolo caído.

Rolf-Ulrich Kaiser nació en 1943 en Buckow, en las cercanías de Berlín. Se mudó más tarde a Colonia, donde estudió filología alemana, filosofía, sociología y teoría teatral, todo lo cual contribuiría a su vida como teórico y facilitador práctico de la música alemana de los sesenta y setenta. Comenzó a familiarizarse con la escena de los festivales cuando asistió en 1964 a la primera edición del festival Chanson Folklore International en el castillo de Waldeck, en el sudoeste de Alemania. Allí, una generación emergente inspirada por el movimiento del folk de protesta de los Estados Unidos estaba sacándose de encima una resistencia comprensible a expresarse en el ambiente del folk alemán y empezando a usar sus guitarras para componer canciones folk en alemán sin elementos teutónicos tradicionales y de tendencias contraculturales y antinazis.

Cuatro años más tarde, en 1968, consiguió una garantía por trescientos mil marcos de la ciudad de Essen para organizar el Festival Internacional de la Canción. Haciendo ya gala de un talento para la hipérbole, lo anunció como “lo más grande que sucedió jamás en Europa”. Era por cierto lo más grande que había sucedido hasta ese momento en la escena del rock de Alemania Occidental.

“Cuando Kaiser empezó a interesarse por esta nueva música, o nueva música pop —como prefieras llamarla—, fue en gran medida a través del

contenido y no de la música. Se acercó a ella a través de la literatura, básicamente”, afirma el periodista Diedrich Diederichsen. “Por eso le gustaban bandas como The Fugs, donde la poesía ocupaba un lugar central. Y de The Fugs pasó a The Mothers of Invention. El ideal del Festival de Essen estaba vinculado al movimiento de cantautores alemanes de comienzos de los sesenta, que no tenía nada que ver con el rock and roll. Estaba basado en canciones de protesta, que se nutrían de tradiciones alemanas y europeas, además de la tradición de la canción folk norteamericana. Pero no había sucedido nada allí comparable al momento en el que Bob Dylan se electrificó en el festival de Newport. Antes del Festival de Essen, la música de los Beatles, los Rolling Stones y Cream era vista por la gente de la escena del folk de protesta como una música para los más jóvenes y para los charts. Solo después de Essen se unieron esos dos mundos.”

Entre los artistas que actuaron en el festival estuvieron Peter Brötzmann, Tangerine Dream, Guru Guru, The City Preachers, Floh de Cologne, y unos Amon Düül absolutamente fumados a los que prácticamente hubo que sacar del escenario a la fuerza porque se habían quedado tocando riffs en un loop infinito. También habían logrado la participación de artistas extranjeros como Julie Driscoll, Brian Auger and the Trinity y Alexis Korner, además de Frank Zappa and the Mothers of Invention. Aunque la llegada de Zappa a Alemania Occidental fue reconocida como un hecho crucial en el desarrollo de la emergente escena del rock, él mismo no siempre compartió la perspectiva de la primera línea de la contracultura alemana. Muchos de esos activistas se mostraban escépticos sobre la posibilidad de que el rock pudiera ser un medio del cambio social en lugar de una mera distracción hedonista. En un determinado momento, pudo oírse a Zappa quejarse: “Al parecer, el público no logra decidir si quieren discutir sobre música o escuchar música”.

“En la misma gira en la que pasaron por Essen, los Mothers tocaron también en Berlín en el momento más intenso de las protestas estudiantiles”, recuerda Diederichsen. “Los atacaron por ser demasiado tibios en términos políticos. Alguien destruyó su sistema de sonido tirando tierra en los parlantes. Unos activistas se subieron al escenario y empezaron a hacerle preguntas y reclamos, y Zappa no estaba dispuesto a mostrar soli-

daridad con ellos, que esperaban más después de canciones como 'Trouble Every Day' [del álbum debut de The Mothers of Invention, *Freak Out*, su canción de protesta más sincera y menos satírica]. El hecho muestra que en la Alemania de 1968 el movimiento político estaba muy separado de los otros movimientos contraculturales."

A pesar de la importancia histórica del festival, y del ego de Kaiser, que proclamó que él mismo había "abierto nuevas formas de experiencia" para el pueblo alemán, la primera edición del Festival de Essen sufrió a causa de la inexperiencia de aquel, que se enfrentó allí por primera vez a las dificultades que acarrearía la organización un evento al aire libre de esa importancia. Negoció pésimamente los derechos de televisación y eso le terminó generando pérdidas por ochenta mil marcos. De todas formas, la experiencia envalentonó a Kaiser, que volcó sus renovadas energías en otros medios, como libros y proyectos para radio y televisión. Aunque animado por el idealismo de la época, era también consciente de la cuestión de las ganancias y las pérdidas, así como del hecho de que el rock no era solo un agente del cambio sino también una mercancía. Para los estándares actuales, sería considerado un *freak* por darle tantas vueltas a esas cuestiones. Se lo reprochó públicamente con dureza por haber criticado al rock, "que terminó siendo una música puramente lucrativa; y yo me identifico abiertamente con una parte de esta música".

Para algunos, sin embargo, entre los cuales estaba Nikel Pallat, el mánager de la polémica y abiertamente de izquierda banda de rock Ton Steine Scherben, Kaiser representaba al típico embustero liberal que quería quedar bien con Dios y con el diablo. Este cisma llegó a su punto más alto en un debate televisivo del que participaron ambos en 1971 para un programa de la WDR. La discusión, que puede verse en YouTube, llevaba como título *Pop & Co. Die "andere" Musik zwischen Protest und Markt* [Pop y Cía. La "otra" música, entre la protesta y el mercado]. Entre las cosas que delatan la época no están solo el largo del pelo de los participantes, el hecho de que estén todos fumando en el estudio, o el color naranja del suéter de Kaiser —que de solo mirarlo da una sobredosis de vitamina C—; es sobre todo la admirable seriedad y avenencia con la que los panelistas vienen discutiendo la viabilidad de un derribamiento del capitalismo a través del rock. Cuando Kaiser intenta enfriar un poco

este anhelo ultraizquierdista, el debate empieza a acalorarse. Traducida, la acción transcurre de la siguiente manera.

“El cambio social va a tener la forma de un proceso evolutivo”, afirma Kaiser. “No es algo que vaya a suceder mañana, sino un desarrollo que probablemente lleve cien años.” Señala también que la idea de un cambio inmediato fue la ilusión de la gente que se movilizó en los años sesenta, aunque se cuida de aclarar que todas esas protestas fueron importantes.

Pallat rechaza con furia ese discurso reformista sobre un progreso lento y evolutivo, sosteniendo que equivale en definitiva a apoyar la continuidad de la opresión. “Estás trabajando para el opresor, no en contra suyo. ¿Te das cuenta?”

Kaiser se defiende argumentando que hay que entender cómo funcionan los medios. “¿Para quién trabajas?”, insiste bruscamente Pallat. “No puedes negar que trabajas para el capitalista.”

“¿A quién representas tú aquí?”, le responde Kaiser con la misma brusquedad. “¿No piensas que la televisión es también un órgano capitalista?” (El moderador interviene en ese punto para aclarar que las opiniones de Kaiser no representan los puntos de vista de la emisora.)

Pallat ya ha tenido suficiente: “Aquí está la televisión haciendo esta mierda de programa liberal, permitiéndonos hablar en contra del materialismo y discutir ideas socialistas. Que si hay que hablar en términos de evolución o de revolución. Pero objetivamente nada cambia y la opresión continúa. La televisión es un instrumento de la opresión en esta sociedad de masas. Y por eso, resulta absolutamente obvio que para que pueda cambiar algo hay que pararse y hacer frente al opresor, y no permanecer neutral. Y por eso es que me voy a parar en este mismo instante y voy a destruir esta mesa”.

Momento en el cual, fiel a sus palabras, Pallat saca un hacha del bolsillo de su chaqueta y se pone a aporrear la mesa en medio de gruñidos e insultos mientras los otros panelistas se alejan consternados. Su encono contra la mesa se dirige también contra el valor simbólico de esta como instrumento del consenso urbano y liberal. Una vez frustrado su intento de destruir esa insultante pieza de mobiliario, que se muestra notablemente resistente a sus ataques feroces, Pallat dice: “Bueno, continuemos con nuestra discusión”. Pero los otros participantes se muestran un poco

renuentes. Aprovechando la libertad temporaria que le otorgó su hacha para hacer lo que se le diera la gana, Pallat recoge los micrófonos que habían quedado abandonados sobre la mesa y se los mete en el bolsillo anunciando que los está expropiando en nombre de los oprimidos. "Necesito los micrófonos para los jóvenes que están en las cárceles." La tolerancia de los demás funciona en cierto modo como metáfora de la tolerancia y liberalidad de una cultura alemana de izquierda cuya apertura y vocación conciliadora era capaz de aguantar hasta un ataque con un hacha.

El hecho de que Pallat tuviera consigo un hacha en el estudio sugiere a los cínicos que había algo de premeditado en su arrebato. De todas maneras, como ejemplo de televisión insurreccional hace palidecer la entrevista de los Sex Pistols con Bill Grundy. Junto a Can y Faust, Blixa Bargeld de Einstürzende Neubauten incluiría también a Ton Steine Scherben entre sus más admiradas bandas alemanas de los setenta. No es difícil entender por qué viendo la fuerza de esta performance. Muestra también el sentimiento y el compromiso revolucionarios que se habían apoderado de las mentes y los corazones de los jóvenes alemanes más radicalizados, además de la habilidad de Kaiser para sacar a las personas de sus casillas.

Kaiser afirmó sobre el sello Ohr: "En 1970 no había compañías discográficas alemanas que estuvieran interesadas en la música alemana. Nosotros le mostramos al público alemán que podían confiar en su propia música". Lo cual no era del todo cierto: los principales sellos alemanes se habían movido con bastante celeridad para absorber a grupos como Can, Cluster, Kraftwerk e incluso Faust. Pero Kaiser se dio cuenta de que había otra ola o camada de bandas alemanas, que tenían distintos sonidos pero un mismo potencial para convertirse en propuestas significativas y comercialmente exitosas.

Kaiser unió fuerzas con Peter Meisel. Este último había fundado en 1962 el sello Hansa Musik Produktion especializado en una línea claramente Schlager. Había tomado conciencia, sin embargo, del amanecer de una nueva era, firmando, aunque un tanto a ciegas, con bandas como Tangerine Dream y Xhol Caravan. Meisel conocía el negocio de la música pero no tanto la nueva música. Kaiser, que en líneas generales era más hippie, era su socio ideal. Instalieron su operación en Berlín y diseñaron

un logo en color con una oreja humana y el eslogan *Macht das Ohr auf* [Abran sus oídos] (una parodia inteligente del eslogan del detestado periódico sensacionalista *Bild*, *Macht das Tor auf* [Abran la puerta], que hacía referencia a la Puerta de Brandemburgo, la cual se había convertido en un monumental apéndice del Muro de Berlín). Rápidamente lanzaron una serie de álbumes entre los cuales estuvieron *UFO* de Guru Guru y *Electronic Meditation* de Tangerine Dream, que marcaron el comienzo de dos notables trayectorias musicales, además de *Mandalas* de Limbus 4, que más bien marcó el final de la suya. Editaron también discos de Embryo y Floh de Cologne, al igual que *Lieder von Vampiren, Nonnen und Toten* de Bernd Witthüser, quien más tarde formaría el dúo Witthüser & Westrupp. Como resulta comprensible, no había aún una estética propia del sello. Más bien habían puesto sus fichas en varios números al mismo tiempo, esperando acertar un pleno o algún otro premio.

Resultó de ayuda que Kaiser hubiera logrado adquirir los servicios del productor e ingeniero de sonido Dieter Dierks. Este ayudaría más tarde a lanzar la carrera de Scorpions, pero en 1970 tenía una reputación similar a la de Conny Plank de ser capaz de extraer los mejores efectos posibles de la tecnología de estudio más reciente. Al igual que el ingeniero de sonido de Faust, Kurt Graupner, Dierks tenía también la capacidad de mantener su cabeza enfocada en el estudio cuando todos a su alrededor parecían haber perdido las suyas. Esto, sumado a las habilidades del diseñador Reinhard Hippen, le dio un aire de calidad y distinción a Ohr. Sin embargo, y a pesar de la audacia y el talento para el marketing de Kaiser, para 1972 la limitada plantilla de artistas de Ohr estaba en peligro de estancarse. Las ventas se mantenían estables y Kaiser había creado un segundo sello, Pilz, para darle salida a lanzamientos más tranquilos y menos psicodélicos. Pero aunque recién habían pasado pocos años de los setenta, los últimos sesenta parecían un momento ya muy lejano. A esta altura, cualquier fervor revolucionario mal concebido que Kaiser pudiera haber albergado había sido desplazado por su dedicación a los placeres de las drogas alucinógenas, en particular del LSD. Kaiser sentía que este podría servir realmente como base de una sociedad alternativa, y no depositaba ya esperanzas en una erradicación del capitalismo que, en lugar del LSD, parecía involucrar hachas.

En su libro *Rock-Zeit*, de 1972, no solamente hizo un elogio del “viaje” como parte integral de la creación y la percepción de la nueva música, sino que también se tomó el trabajo de ayudar a sus lectores a conectarse con personas de ideas afines. “Escribió sobre las escenas de las distintas ciudades e incluyó los números de teléfonos de gente *cool* a las que podía valer la pena llamar”, cuenta Diedrich Diederichsen. “Si miras la edición del libro puedes ver que hay números de teléfono de Berlín. Algunos son de gente que conozco y les he preguntado si esos eran sus números en 1969. Era una idea increíble, poder conectarte de esa forma con gente *cool*, que tenía buenas drogas y con las que tal vez podías llegar a quedarte una noche.”

No era solo a las puertas de residentes de Berlín relativamente desconocidos que Kaiser mandaba a sus lectores. El libro incluía también los datos de contacto de Allen Ginsberg, Nico y el abogado de la RAF. A través de este tipo de red de contactos Kaiser llegaría a establecer una conexión muy real aunque algo efímera entre el sello Ohr y el aficionado a las drogas más famoso del mundo, Timothy Leary. Su encuentro se traduciría en uno de los álbumes más olvidables y una de las historias más inolvidables de toda la era del krautrock.

Timothy Leary había escapado de una cárcel de baja seguridad en los Estados Unidos. Estaba cumpliendo una sentencia de diez años por la posesión de pocos gramos de marihuana, a la que le habían agregado otros diez años por una ofensa anterior igual de “grave”. Se las ingenió para mejorar primero sus condiciones, sometién dose a pruebas psicológicas que en algunos casos habían sido escritas por él mismo durante su época de profesor de psicología en Harvard, pasando con éxito como un tipo manso y cohibido, resignado a cumplir con su condena. Y luego llevó a cabo un arriesgado plan: se subió al techo del pabellón trepándose a un árbol ubicado en el patio de ejercicios y se escapó por unos cables de teléfono. De alguna manera logró que no lo vieran desde un patrullero que pasaba, porque hasta se le cayeron los lentes a la calle. Una vez fuera, consiguió un pasaporte falso, se afeitó la cabeza y se escapó a Argelia gracias a los favores del grupo revolucionario clandestino Weathermen. Estos no pudieron resistir la tentación de jactarse de su participación en un comunicado en el que resaltaban el lugar de prestigio que ocupaba Leary en la contracultura.

“El Dr. Leary estaba detenido contra su voluntad y contra la voluntad de millones de jóvenes en este país. Era un preso político, capturado por el trabajo que realizó por todos nosotros para la creación de una nueva cultura en las tierras yermas que han sido impuestas a este país por demócratas, republicanos, capitalistas y asquerosos. El LSD y la hierba, al igual que las plantas, los cactus y los hongos de los indios norteamericanos y de las numerosas civilizaciones que han habitado el planeta, nos ayudarán a crear un mundo futuro en el que podamos vivir en paz.”

Leary pasó luego a Suiza, el país natal de Albert Hofmann, quien había sintetizado por primera vez LSD en los laboratorios de Sandoz. Fue recién cinco años después de eso que tomó conciencia de sus efectos, luego de absorber accidentalmente la sustancia a través de la yema de sus dedos. “Una condición nada desagradable similar a una intoxicación, caracterizada por una estimulación extrema de la imaginación”, recordó más tarde. “En un estado de ensueño, con los ojos cerrados, percibí un torrente ininterrumpido de imágenes fantásticas, formas extraordinarias con un juego de colores intenso y caleidoscópico.” Fueron la elocuente celebración de Leary de estos efectos y su propuesta de que los trabajadores abandonaran sus puestos y dejaran de someterse a una esclavitud sobria de asalariados las que contribuyeron a que siguiera siendo un hombre buscado en 1973. En Suiza, Leary se manejaba con suma cautela. No permanecía mucho tiempo en un mismo lugar y se mantenía siempre un paso por delante de las fuerzas que lo buscaban para extraditarlo, moviéndose de un cantón a otro.

Por otro lado, aunque se daba aires de estar viviendo a lo grande en Europa, rodeado de una exótica aristocracia de místicos, poetas y devotos del hachís, Leary estaba en verdad luchando contra la depresión y añoraba su país natal. Para levantar sus ánimos se contactó con Brian Barritt, un escritor británico y autoproclamado padre del submundo psicodélico al que había conocido en Argel. Consumían mucha heroína juntos y sus habituales estados alterados los hicieron susceptibles a los avances de Hartmut Enke, bajista de Ash Ra Tempel, que había buscado a Leary para alcanzarle una copia de su último álbum, *Schwingungen*. Ni Barritt ni Leary habían oído hablar de la banda, pero el disco les encantó. Reconocieron al instante y con aprobación cuán lejos se hallaba de los titanes del rock angloamericano de fines de los sesenta, como Pink Floyd, que

en los setenta estaban comenzando a sonar demasiado sobrecargados y complacientes para los oyentes más extremistas.

Klaus Schulze tuvo la oportunidad de grabar con Leary pero se mostró receloso. "Me negué a involucrarme mucho en el proyecto por Leary. Su reputación como dealer era bien conocida y no tenía ningún interés en promocionarlo." Klaus Mueller, el colaborador y editor de Schulze, cooperó sin embargo con el traslado y la instalación de los equipos para las sesiones de *Seven Up*. Su testimonio permite reconstruir la historia. "Hartmut viajó a Suiza y habló con Tim [Leary]. Estaba muy entusiasmado. Tim era toda una inspiración y rápidamente pensaron un concepto para el álbum. La música debía presentar ocho estadios de la conciencia. En el libro de Leary *La política del éxtasis*, que estuvo prohibido en Alemania durante veinticinco años, se mencionaban solo siete estadios, pero Tim creía ahora en ocho. Uno: miedo, nacimiento, emoción. Dos: el ego. Tres: los otros, los juegos sociales, el alcohol. Cuatro: el eros, la sensualidad, la melancolía. Cinco: vibraciones y armonía. Seis: el descubrimiento del cosmos exterior. Siete: el descubrimiento del cosmos interior, el ADN y el código genético. Ocho: luz blanca, renacimiento, muerte... Era algo así."

Barritt y Leary habían buscado recorrer esos estadios con medios farmacológicos. Cuanto más ascendían en esa escalera, más polémicas se volvían sus afirmaciones. Las sonoridades *kosmische* de Ash Ra Tempel parecían al menos ofrecer un soundtrack plausible para esos estados teóricos de una superconciencia.

Enke probablemente haya omitido mencionarles que Leary había sido en verdad el plan B. La idea inicial de la banda había sido grabar con Allen Ginsberg y producir algo basado en su poema "Aullido", al que habían hecho ya referencia en su álbum debut. Pero ni con la ayuda de los datos de contacto incluidos en el libro de Kaiser les fue posible ubicar a Ginsberg. Enke y Leary se reunieron entonces en un café en Berna que alguna vez había frecuentado Einstein y firmaron un contrato. Enke se volvió a Berlín con su copia y se hizo cargo él mismo de reclutar músicos para agregar a la formación de la banda. Ash Ra Tempel es considerada en general como la criatura de Manuel Götsching, pero este álbum fue más una iniciativa de Enke. La banda ensayó algunos temas que servirían de base para darle forma musical al concepto de Leary, según el cual el

álbum estaría dividido en dos mitades cuyos conceptos eran un tanto ambiciosos: "Space" y "Time".

Puesto que estaba fuera de discusión que Leary viajara a Alemania Occidental, la banda se dirigió a Berna en una vieja camioneta amarilla que pertenecía al baterista Dietmar "Didi" Burmeister y sufrió varios percances en el trayecto. Se alojaron primero en una gran casa, propiedad de un amigo de Leary de nombre Albert Mindy, donde pasaron un tiempo agradable. Leary causó una gran impresión en los jóvenes músicos, que estaban tan encantados con su carácter amable y sociable como con la filosofía que exponía. Un gurú cómplice, que logró que se relajaran. Había, sin embargo, una inquietud general por la falta de un plan de acción inmediato. Y de acuerdo con el relato de Mueller, Kaiser no fue de mucha ayuda en esa situación.

370 "Era todo un poco confuso y vago. Excepto la música, ahí las cosas eran bastante claras. Teníamos planeado, por ejemplo, un solo de batería para el segundo estadio, un beat simple de rock para el tercero y un blues para el cuarto. Para el sexto estadio se había pensado usar partes de *Schwingungen* de Ash Ra Tempel, y el séptimo y el octavo iban a ser compuestos 'electrónicamente', lo mismo que el primero." El grupo intentó ensayar pero tuvieron que parar debido a quejas de los vecinos. "Pasábamos mucho tiempo echados sobre el pasto en el frente de la casa con Tim. Era todo muy bello, el clima, la situación, el trato amistoso y la atmósfera general. Pero nadie tenía idea si alguien había hecho los arreglos necesarios para que pudiésemos grabar, o cuándo íbamos a hacerlo. Kaiser no nos respondía y no podíamos ubicarlo. Timothy Leary me preguntaba a mí cómo seguía el asunto, pero yo solo estaba a cargo de los equipos y no sabía nada. Como era el mayor del clan de Ash Ra Tempel, traté de hablar con Kaiser y terminé teniendo una fuerte discusión. A esa altura debatimos ya sobre la posibilidad de hacer la grabación por nuestra cuenta, como un proyecto independiente. Kaiser empezó entonces a recular. Él era oficialmente el productor [para el sello Ohr] y parecía haber perdido el control. Al final se abandonó la idea de realizar el disco en forma independiente porque nadie tomó la iniciativa o tuvo el coraje para hacerlo." Mientras se desarrollaba esta escena de incómoda inercia, Barritt se entretuvo organizando una orgía, pero nadie del equipo de Ash Ra Tempel participó.

“Conocimos gente de todo tipo durante esos días, todos amigos de Tim”, cuenta Mueller. “Toda la escena underground de Suiza estaba vinculada a Tim Leary, o eso parecía. Estuvimos con Sergius Golowin, el escritor y mago, y con el pintor Walter Wegmüller. También había un extraño que manejaba un Corvette Stingray, que tenía la apariencia de Keith Richards y actuaba como él. Se rumoreaba de hecho que era parte del entorno de los Rolling Stones y que había venido a buscar drogas de buena calidad. Pero desde ya que esos eran solo rumores.”

Finalmente comenzaron a grabar en el estudio Sinus de Berna, un lugar sumamente pequeño, ubicado por debajo del nivel de la calle y donde las condiciones eran tan sofocantes como sugiere el nombre. “Ese estudio en un sótano era extrañamente estrecho y terriblemente caluroso”, recuerda Mueller. “Kaiser había invitado al ingeniero de sonido con el que solía trabajar en Alemania, Dieter Dierks, que se sumó a un muy agradable ingeniero suizo. El primer día, Dierks no hizo más que dar vueltas con cuestiones técnicas. No tocamos ni una nota de música. Fue aburrido para todos y estábamos un poco frustrados.” Para amenizar la ocasión, el yerno de Leary, Dennis DiMartino, echó ácido en una botella de 7-Up y la hizo circular entre los integrantes del grupo sin avisarles. Ahora al menos tenían un título para el álbum. Leary y Barritt, mientras tanto, garabateaban ideas para las letras, tratando de traducir las formas abstractas de colores a algo con una cierta coherencia.

“El segundo día en el estudio finalmente estábamos listos para rockear”, afirma Mueller. Leary tomó el micrófono y para sorpresa de todos se puso a improvisar. “Nosotros tocábamos y Tim pronunciaba sus eslóganes sobre el ‘estadio’ de la conciencia que estábamos tocando. En cierto momento empezamos a improvisar y Tim se sumó. Se prolongó bastante y fue muy entretenido, ¡pero nadie sabía si se estaba grabando! Después nos enteramos de que sí lo habían grabado, pero no le gustó ni a Kaiser ni a su ingeniero de sonido. Los únicos que estaban contentos con el resultado eran Tim y la banda. Acortaron la pieza a veinte minutos y planearon usarla para el lado B del álbum. Yo estoy ahí tocando e improvisando un poco con una pandereta. Los músicos tocaron en una habitación; y en la segunda habitación estaban los dos cantantes, Tim junto a dos amigos, Rosie [novia de Manuel Göttsching] y yo. Tim iba y venía de un cuarto al

otro. En un momento se tropezó con una botella. En otro, tosió." Todo eso era considerado como materia prima sónica para el álbum.

Para el tercer día, la cordialidad químicamente reforzada de las sesiones estaba empezando a sufrir las consecuencias. "El último día en el estudio yo estaba en un mal viaje", cuenta Mueller. "Los demás estaban terriblemente cansados o también en algún viaje, pero de alguna forma se logró controlar la situación. Habíamos grabado suficiente material para el álbum. Debido a los costos, solo habían reservado el estudio por tres días. Kaiser grabó algunas voces adicionales con Tim mientras nosotros juntábamos nuestros equipos."

No obstante toda la jovialidad de las sesiones —que pudieron en un momento escucharse a través de la radio local, después de que Dierks se las arreglara para convertir transitoriamente el estudio en una emisora—, parecía que con el ácido en la botella se habían disuelto también las posibilidades de que algo realmente decente pudiera resultar de las mismas. Hubo demasiadas distracciones, demasiada gente, y nadie con la experiencia o la autoridad necesarias para echarse el proyecto al hombro. Kaiser no pareció ser de mucha ayuda y logró alienar no solo a Mueller sino también al propio Leary. Puede que estuviera siendo práctico, habiéndose dado cuenta ya de que lo que estuviera grabándose en las cintas iba a necesitar un considerable trabajo de retoque en el estudio. Leary sospechaba que Kaiser iba a meter la mano en las grabaciones y le pidió a Barritt que no dejara que Kaiser "jodiera" el álbum al volver a Colonia, pero a fin de cuentas no podía quejarse mucho si los resultados no eran los esperados. "El álbum finalmente fue editado, pero solo después de que Kaiser y Dierks hicieran retoques y regrabaciones con músicos sesionistas que no tenían nada que ver con Ash Ra Tempel", recuerda Mueller.

De acuerdo con el plan original de Leary, *Seven Up* consiste de dos lados, "Space" y "Time". Estos están, sin embargo, divididos en temas o segmentos individuales. El primero, "Downtown", es básicamente el que grabaron los músicos de Ash Ra Tempel. Suena sorprendentemente letárgico y blusero, casi una antítesis de todo lo que la banda había logrado en su álbumes anteriores. Es como si hubieran retrocedido a sus días previos al krautrock como Steeplechase Blues Band. ¿Fue acaso para aplacar la

nostalgia de Leary por su país natal? Lo que es peor, falta por completo su voz, ya que al parecer la toma original había salido mal. Dierks se vio obligado entonces a recurrir a una cantante local, Portia Nkomo, una sesionista ajena a la banda a la que hace referencia Mueller. Brian Barritt, presente en el estudio durante esas sesiones posteriores, intentó desconcentrarla susurrándole obscenidades al oído, pero ella no se dejó distraer y redondeó una performance competente aunque un poco rutinaria, que ciertamente carece de la efervescencia épica del tema homónimo de Petula Clark. Como si se hubiera sentido obligado por una especie de mandato psicodélico, Dierks baña el tema en olas de sonidos electrónicos abstractos y absorbentes, que parecen querer compensar la cualidad lo-fi y estándar de la grabación original y ocultar una falta de inspiración sónica general. La superposición de esos elementos podría haber funcionado en un estilo similar al de Pere Ubu, especialmente en "Right Hand Lover". Este avanza resoplando como Hendrix en sus días en el Chitlin Circuit, pero las voces caprichosas y llenas de una fingida jactancia rockera de Leary – "Got a hinge on my thumb/ I'll manipulate you baby" [Tengo una bisagra en el pulgar/ te voy a manipular, nena]– resultan penosas y no tienen otro valor que la rareza, sobre todo por los aullidos que acompañan en armonía. Los arcos zumbantes que describen los sintetizadores ahogan la ejecución terriblemente convencional, pero se nota que son un agregado posterior, el equivalente a alguien salpicando con pintura un retrato de mala calidad para darle un aire pollockiano. ¿Qué relación guardan estas raciones ordinarias y mal cocidas de un blues inauténtico con los estadios de una conciencia superior?

Si son acaso un reflejo de las dimensiones respectivas del espacio y el tiempo es una cuestión discutible, pero el lado "Time" de *Seven Up* es significativamente mejor. Está más cerca del Ash Ra Tempel que conocemos por álbumes como *Schwingungen*. De hecho, está compuesto a partir del segmento climático de ese álbum, con las guitarras de Götttsching en primer plano, saltando desde los acantilados del blues terrestre hacia rincones cósmicos inexplorados donde ya no hay puntos de apoyo. Encima de eso, entre las formas espiraladas que salen flotando de los trastes de la guitarra de Götttsching y los mansos tramos de órgano, se oyen frases que emergen intermitentemente desde la oscuridad infinita, pronunciadas por

Leary: "Welcome to our time machine" [Bienvenidos a nuestra máquina del tiempo]. Nuevamente, la grabación suena un poco áspera, como si hubieran empleado cintas de mala calidad o ya gastadas, lo cual le suma a su encanto granulado pero no ayuda a la claridad. Al igual que en "Space", toda la contundencia intelectual de su supuesto apuntalamiento conceptual parece haberse disuelto en algún lugar del proceso. "Free yourself from your body..." [Libérate de tu cuerpo], exhorta Leary, y balbucea unas palabras más que resultan casi ininteligibles. Podría tratarse tranquilamente del goteo de la conciencia apenas perceptiva de una mente fumada, y no de los pensamientos profesionales del principal teórico radical mundial del LSD. Tal vez consideró que no era esta una ocasión para dar un discurso, y que una pequeña demostración podía ser incluso más útil que las largas explicaciones. Las palabras, después de todo, son meramente una escalera al cielo; una vez allí, puede prescindirse de ellas.

Seven Up es considerado en general como un álbum accidentado, cuyo proceso de creación resultó en definitiva más interesante que el resultado. Es difícil ver a qué apunta, cómo se supone que encajan las partes musicales y teóricas y cuál es la relación entre sus intenciones y el resultado. Ciertamente, no es la mejor publicidad para la introducción del LSD en las etapas claves del proceso creativo. El presidente Nixon, padre de la desastrosa "Guerra contra las drogas", describió a Leary como "el hombre más peligroso de los Estados Unidos", pero si *Seven Up* sirve de testimonio de algo, es de la incapacidad de Leary para servirse del rock and roll como medio para tomar el mundo por asalto. Aunque se comenta que él estaba orgulloso del lanzamiento, y particularmente contento con el hecho de que, a diferencia de los otros álbumes en los que había participado, en este había podido tomar el micrófono, en sus escritos autobiográficos no se menciona para nada el hecho. Las autoridades norteamericanas lo alcanzaron al poco tiempo. Fue arrestado en Kabul y extraditado a los Estados Unidos, donde permaneció bajo custodia con una fianza de cinco millones de dólares. El juez a cargo de la audiencia de prisión preventiva sostuvo: "Si se le permite viajar libremente continuará hablando en público y difundiendo sus ideas". Leary le hizo creer al FBI que cooperaría con su investigación contra los Weathermen y aunque solo les dio información que ya no tenía ningún valor, terminó cumpliendo solamente tres años de

una sentencia original a noventa y cinco años de prisión en California. Fue liberado en 1976.

En cuanto a Kaiser, los años que permaneció aún en el negocio de la música fueron tan intensos como una supernova. Sus antiguos colegas habían empezado a dispersarse. Viejos colaboradores, como Bruno Wendel y Günter Körber, supieron ver lo que se avecinaba y se alejaron de Ohr en 1972 para fundar el sello Brain, que sería un competidor directo. En mayo de 1973 también renunció Peter Meisel, que había sido uno de los fundadores de Ohr. Meisel se mudó a los Estados Unidos, donde se convertiría en socio de la cadena de comida rápida Wendy's. Ante la ausencia de esos colaboradores, ya no había ningún contrapeso sobrio a las decisiones cada vez más extravagantes de Kaiser y Lettmann. Esta última estaba a su vez adquiriendo paulatinamente una mayor influencia dentro de la empresa. En lo que respecta a los artistas, Klaus Schulze y Tangerine Dream en particular estaban ansiando librarse de los contratos onerosos que les había hecho firmar Kaiser, cuyos términos les dejarían deudas prácticamente impagables con Ohr. El abstemio Froese no estaba tampoco nada contento con la descripción que hacía Kaiser de la música de Ohr, incluida la de su banda, como "LSD sónico", sobre todo después del agrupamiento de los viejos sellos subsidiarios bajo el nuevo estandarte de Kosmische Kuriere [Mensajeros cósmicos]. Cuando Kaiser dio a conocer sus intenciones de subcontratar a Brian Barritt y su pareja Liz Elliot como mánagers de varias de las bandas de la compañía, Froese le escribió en términos muy duros: "Sabemos fehacientemente por nuestra propia experiencia que son grandes adictos a la jeringa. Se suma a esto que no puedo comprender tus interpretaciones sobre la necesidad del consumo de drogas". Froese eventualmente tuvo que recurrir a la justicia para obtener reparaciones de Ohr. Pero cuando logró su victoria legal en 1978 resultó que las regalías por las que estaba querellando habían sido tan inexistentes como las proyecciones astrales cada vez más desconcertantes de Kaiser.

Además de la expansión de la mente, Kaiser había planeado una expansión financiera en 1973. El plan que diseñó proyectaba un incremento en la facturación de más de un seiscientos por ciento, que sería en gran parte reinvertido en nuevas producciones. Lleno de esperanza y

ambición, el magnate de los Kosmische Kuriere publicó avisos a doble página en *Rolling Stone* y montó otros trucos publicitarios para promocionar los productos de Ohr. Alquiló por ejemplo un vagón ferroviario, lo revistió con colores psicodélicos y subió a sus artistas más obedientes para que fueran a visitar redacciones de periódicos locales por toda Alemania Occidental. En ocasión de una conferencia de prensa, fletó un ómnibus con periodistas a una locación secreta en el medio del bosque, donde había instalado un equipo de sonido y armado un espacio con sillones blancos inflables. Se trenzó en una pelea de mucha resonancia pública con la revista alemana *Sounds*, acusándola de difundir en su cobertura de la grabación de *Seven Up* fotos de Leary que habían sido provistas por la CIA. Había un aire delirante e intoxicado en el comportamiento de Kaiser y Lettmann, que parecían sentirse por encima de todo, en estos años. Extrañamente, sin embargo, cuando Archie Patterson de *Eurock* fue a entrevistar a la pareja, los encontró muy civilizados y cultivando un perfil bajo. Estaban viviendo en Colonia, en un departamento alquilado y amueblado en un estilo conservador. Tal vez nunca fueron delirantes sino más bien víctimas de graves errores de cálculo, ya que todos sus planes grandiosos y expansivos eran inversamente proporcionales a sus posibilidades reales de acción, que se iban acotando cada vez más.

Su último gran gesto de desmesura fue el lanzamiento de una serie de álbumes de The Cosmic Jokers, anunciados en la gacetilla de prensa con la típica extravagancia recargada. “La nave del tiempo flota a través de la galaxia de la alegría. En los sonidos de la electrónica. En los flashes de la luz. Aquí vas a descubrir la Ciencia Ficción, el planeta de los COSMIC JOKERS, el SUPERMERCADO GALÁCTICO y la FIESTA DE CIENCIA FICCIÓN. Ese es el nuevo sonido. Espacio. Telepatía. Melodías. Alegría.”

En cierta medida, los discos estuvieron sin embargo a la altura de esos anuncios. En “Cosmic Joy”, del primer álbum, el torbellino desamarrado de un órgano viaja laberínticamente hacia las estrellas y más allá. Sus tonos dorados y purificantes son el estímulo musical ideal para una exploración ilimitada del espacio imaginario. El tema que le da título al segundo álbum, “Galactic Supermarket”, es más agitado, con guitarras encrespadas y una flauta profunda y volada que deambulan por la mezcla, interrumpidas por intervenciones punzantes de sintetizadores que recuerdan a “Cosmic

Explorer" de Sun Ra. Los Cosmic Jokers evidentemente sabían cómo maniobrar en el sistema solar. ¿Pero quiénes eran?

Allí estaba el problema. La historia es que ni los mismos Cosmic Jokers estaban al tanto de su propia existencia. Los álbumes, editados uno atrás del otro en un breve período de tiempo, habían sido cosechados a partir de cintas de sesiones espontáneas en el estudio de Dieter Dierks. Entre los participantes habían estado Jürgen Dollase y Harald Grosskopf de Wallenstein, además de Manuel Götttsching de Ash Ra Tempel y Klaus Schulze, cuya presencia fue trascendental. Las sesiones fueron anunciadas como "fiestas de ácido" en las que los músicos recibían drogas de regalo para estimular sus performances. Kaiser se llevó las cintas y editó todo el material hasta lograr fragmentos de una duración adecuada para armar los álbumes. Gille Lettmann les agregó luego unos overdubs con contribuciones vocales suyas empapadas de eco y claramente accesorias, que parecían intentar imponer una unidad al resultado de las sesiones y validarlo como un producto terminado hecho a conciencia.

Se cuenta que el mismo Manuel Götttsching solo se enteró de la existencia de algo llamado Cosmic Jokers cuando entró a una disquería en Berlín intrigado por el rock espacial que salía por los parlantes, preguntó de quién era el disco que estaba sonando. El empleado de la disquería le dijo que era de Cosmic Jokers y le mostró una copia del álbum, que tenía en la contratapa una foto del guitarrista. La historia adquirió un estatus legendario pero Götttsching desmintió más tarde que no hubiera estado al tanto de la existencia de la banda como tal. "Por supuesto que sabía de los lanzamientos. Hubo un contrato de por medio y hasta recibí un adelanto de las regalías. No fue mucho dinero, pero no es motivo para hacer circular ese tipo de rumores. Se pueden decir muchas cosas sobre el productor Rolf-Ulrich Kaiser, pero en lo que a mí respecta no tengo motivos para afirmar que haya actuado en forma incorrecta."

Sin embargo, muchos de los otros músicos involucrados protestaron y afirmaron lo contrario en su momento. Klaus Schulze fue quien formuló las objeciones más fuertes, lo suficiente para asegurarse de que después de que hubieran irrumpido en la escena musical con cuatro álbumes consecutivos en 1974, los Cosmic Jokers desaparecieran con la misma rapidez y nunca se volviera a saber nada más de ellos. Götttsching probablemente

tiene razón en un aspecto. Si uno escucha los álbumes, suenan demasiado bien pensados y son francamente demasiado buenos (considerablemente mejores, por cierto, que el primer lado de *Seven Up*) como para que pudiera tratarse del acompañamiento musical de una fiesta llena de confusión y drogas en la que los músicos simplemente tocaron para divertirse. Claramente hubo algo de simulación y de engaño de por medio, y la decisión de Kaiser de producir y editar estos álbumes de la manera en que lo hizo resulta sin duda cuestionable.

El fiasco de Cosmic Jokers y las disputas legales que siguieron marcaron el final de la aventura de Kaiser en el negocio de la música, que había durado unos siete años. Su boicot a la revista *Sounds* no resultó una jugada inteligente. La revista se ensañó entonces con Kaiser y Lettmann, apodándolos los “mensajeros ridículos”. Y aunque sus gacetillas de prensa y comunicados sin duda habían sido escritos con un sentido del humor excesivo y autoperódico en el estilo del empresario circense P.T. Barnum, ello no ayudó a que sus artistas fueran tomados en serio y terminó perjudicándolos.

378

Manuel Götsching fue quien se mantuvo el mayor tiempo junto a Kaiser, pero también comprendió que era el final del recorrido. “Nunca tuve verdaderos problemas con él”, afirmó en 1998. “Me caía bien. Tenía esas ideas suyas verdaderamente extrañas y realmente estaba muy adelantado a su tiempo. Lo que sucedió fue que perdió contacto con la realidad. Se volvió alguien muy mal visto entre los periodistas y el resto de la gente del negocio de la música. La gente decía: ‘Está loco, olvídate de él’. Eso hizo que se enojara y fue entonces que reaccionó en forma realmente inmadura, diciendo: ‘Soy mejor, lo sé’. Así que trató siempre de superarse y al final ya nadie le prestaba atención. Fue triste, pero me vi obligado a dejar la compañía porque tenía amigos que me decían: ‘Tengo ganas de escribir sobre tu música y apoyarte, pero no puedo hacerlo mientras sigas afiliado a Ohr’. Kaiser mandaba material promocional todos los días, pero ya nadie quería leerlo porque eran puras locuras. Decía cosas como que éramos más grandes que los Beatles, que tocábamos en Marte, que este era nuestro siglo. Durante un tiempo estuvo bien, uno podía tomarlo como una broma y reírse. Pero después se volvió demasiado.”

En 1975, Kosmische Kuriere se declaró en quiebra, dejando de esa manera liberados a artistas como Klaus Schulze y Tangerine Dream,

que pudieron finalmente firmar con otros sellos y florecer. Si fuera posible viajar en el tiempo, los coleccionistas de vinilo de la actualidad, que a menudo se ven obligados a pagar cientos de euros por los LP de música *kosmische*, harían fila para meterse en una máquina y setear los controles en dirección a la tienda de departamentos alemana Karstadt, que estaba liquidando sus saldos de Kosmische Kuriere a 2,95 marcos por disco en una época en la que el precio de un LP nuevo podía llegar a diecinueve. Esas copias habrían prácticamente centuplicado su valor en las décadas siguientes.

Para Kaiser y Lettmann no habría segundas oportunidades. Se vieron obligados a abandonar sus oficinas en Berlín y el departamento elegantemente amueblado que tenían en Colonia. Fueron desalojados y sus pertenencias rematadas, otro tesoro para futuros sabuesos de objetos vinculados a la historia del krautrock con la paciencia necesaria como para recorrer mercados de pulgas y revolver cajas de discos. Luego de eso desaparecieron por completo de la faz de la Tierra, pero no porque hubieran emprendido un viaje astral. Circularon muchos rumores sobre su paradero. Se decía que la pareja se había visto reducida a vivir en la calle mendigando, que Rolf y Gille se habían desconectado del mundo entregándose al exceso lisérgico y habían terminado en un hospital psiquiátrico, e incluso que Rolf había muerto.

El escritor Jan Reetze, que es probablemente la mayor autoridad en Kaiser y todo lo relativo a su ascenso y caída, ha revelado sin embargo la verdad sobre su tranquila existencia post-Kosmische. Kaiser y Lettmann se mudaron a la casa de la madre de ella en las afueras de Colonia y vivieron allí hasta la muerte de esta en 1990. Después se trasladaron a un departamento en la región del Sauerland, pero en algún momento no pudieron hacer frente al alquiler y fueron nuevamente desalojados. Eventualmente recibieron asistencia de Walter Westrupp (de Witthüser & Westrupp). En 2007, este les encontró un lugar en una residencia administrada por la Iglesia Católica y ubicada también en la región de Sauerland. Kaiser asomó su cabeza brevemente desde la oscuridad para reclamar su parte por una serie de reediciones de álbumes de Ohr y Pilz que se habían hecho a fines de los años ochenta, para lo cual tuvieron que recordarle que había renunciado a todos sus derechos sobre esas grabaciones cuando se declaró

en quiebra. Luego de eso volvió a sumergirse en un ostracismo del que hasta ahora no ha vuelto a salir. No tiene presencia en Internet, no concede entrevistas ni tampoco recibe visitas.

Gille, sin embargo, mantuvo su personaje de "Sternenmädchen". De hecho, pasó a ser el único apelativo que acepta y es el nombre que figura en su papel membretado. Que la realidad hubiera postrado a los Kosmische Kuriere no hizo más que intensificar su retirada de la misma. Sus actividades se restringen a editar un "boletín esotérico" que distribuye a un grupo selecto de lectores —antiguos amigos, políticos, industrialistas—, aunque no resulta claro si estos reciben la publicación a pedido.

Sería tentador extraer de todo esto un cuento moral sobre la música *kosmische* y su comunión con el LSD. Sobre todo después del final del pobre Hartmut Enke, que había buscado con tanto entusiasmo establecer el primer contacto con Timothy Leary. Su fortaleza psíquica resultó finalmente menos fuerte que el camino de excesos que había elegido. Más tarde, en una entrevista con la revista *Mojo*, Manuel Göttching recordó: "Durante nuestro último concierto en Colonia, en febrero de 1973, Hartmut paró de tocar el bajo en la mitad del concierto y se quedó sentado en el escenario. Klaus y yo nos miramos y seguimos tocando. Pensamos que tal vez necesitaba un descanso. Después del concierto le preguntamos: 'Hartmut, ¿qué pasó?', y nos dijo: 'Es que la música que ustedes estaban tocando era tan hermosa que no sabía qué agregar. Prefería quedarme escuchándola'". Enke dejó la banda y nunca volvió a trabajar en el ámbito de la música. Murió en 2005, con apenas cincuenta y tres años.

La historia de Kaiser es una extraña mezcla de idealismo y espíritu empresarial, de oportunismo creativo y negocios sospechosos. Uno siente que el mundo de la música necesita figuras como la de Kaiser, por más exasperantes y propensas al desastre que puedan ser. Hasta los artistas que le hicieron juicios tuvieron en algún momento de sus carreras razones para estarle agradecidos por su habilidad para crear oportunidades de la nada y para abrir puertas en el negocio de la música. Aunque tenía mucho de estafador, solamente el ritmo incansable de su actividad literaria (en sus días como escritor solía estar ya en su escritorio a las cinco de la mañana) daba muestras de su determinación de crear una empresa real y

operativa a partir de las buenas intenciones de la contracultura alemana de los sesenta. Su deriva desde el izquierdismo de base de fines de los sesenta hacia las abstracciones nebulosas de unos años setenta quemados por el ácido fue el reflejo de un cambio general en el clima cultural después de que la movilización de 1968 perdiera casi todo su impulso, frenada por el aire sutilmente conciliador del gobierno de Willy Brandt. Se dio entonces una impaciencia frente a la incapacidad que había demostrado la humanidad para perfeccionarse de la noche a la mañana y entre los elementos más radicales del antiguo movimiento de protesta emergió una corriente subterránea de violencia de la que el hacha de Nikel Pallar fue tan solo una punta.

¿Qué decir entonces de la música que se dio en llamar *kosmische*? Tangerine Dream es una banda a la que suele colgársele dicho término, pero al menos para Edgar Froese existió siempre una división entre su propio grupo y el eje de Ash Ra Tempel. "Ash Ra Tempel vive en un mundo de ensueño", le dijo en 1973 al periodista francés Jean-Pierre Lantin. "Piensan que todo va a salir de la mejor manera, que la expansión de la conciencia va a conquistar el mundo y se van a resolver todos los problemas. Nosotros tratamos de ser más realistas. La expansión de la conciencia es solamente una parte de la realidad. También lo son la miseria y el horror y no se puede ignorar esa otra parte." Como se refleja en las extensiones lúgubres y estáticas de obras como *Atem*, la visión del universo de Tangerine Dream es más sombría y recuerda las filosofías de Schopenhauer o Spinoza, vastas e indiferentes a los asuntos humanos, frías y neutrales. A pesar de este pesimismo y de esta severidad, la visión de Tangerine Dream logró llegar a un amplio público internacional. Ese éxito les permitió cambiar sus instrumentos convencionales modificados por grandes paneles con el último equipamiento electrónico, y el sonido y el espectáculo de estos disminuyó aún más el elemento "humano" dentro de su *Weltanschauung* [cosmovisión].

Klaus Schulze también se distanció de la etiqueta *kosmische*: "No es un buen término, toda música es cósmica". Afirmó en cambio que prefería el término más preciso de *musique planante*, "porque la coloco por encima del suelo, al menos a unos diez centímetros. Te permite flotar mientras la música flota a tu alrededor".

A decir verdad, Kaiser y Lettmann eran los únicos contentos con promover el término *kosmische*, ya fuera con fines promocionales y de marketing o bien, como en el caso de Lettmann, para subirse a la ola con su personaje de "Sternenmädchen". El espurio canon del género abarca una serie de obras que, en el peor de los casos, epitomizan la época con encanto y se atreven a abrir y mirar a través de las puertas de la percepción que en nuestra época más escéptica parecen cerradas desde hace mucho tiempo. Y en los mejores casos, sirven como modelos perennes de expansión en el siglo XXI, una triste era posespacial en la que el espíritu de aventura del rock ha sido reemplazado por una especie de cobardía agresiva y conservadora que se resiste a aceptar que el futuro ha llegado.

Sergius Golowin fue una de las personas que pasaron por las sesiones de *Seven Up*. Nacido en 1930 en Praga, su padre se reubicó en París para continuar con su trabajo como escultor mientras que él y su madre emigraron a Suiza. Allí tuvo distintos trabajos de oficina: fue asistente de bibliotecario, empleado de una oficina del gobierno local y archivista. Llevó, sin embargo, otras vidas, como activista ecologista, político, experto en folklore y tarot, y escritor. Era alguien que tenía entre sus amigos no solo a Timothy Leary sino a figuras tan diversas como Martin "Tino" Schippert, el fundador de los Hell's Angels de Suiza (sí, tal cosa existía), y el brillante escritor y dramaturgo Friedrich Dürrenmatt, cuyas obras macabras y sobrenaturales a menudo se enfrentan cara a cara con los horrores de mediados del siglo XX. En 1972, Kaiser invitó a Golowin al estudio de Dieter Dierks en Stommeln para que grabase un álbum con un grupo de músicos que incluía a Klaus Schulze y a los guitarristas Bernd Witthüser y Walter Westrupp. El resultado fue *Lord Krishna von Goloka*.

Golowin había consolidado su estatus de gurú con la publicación de *Die Magie der verbotenen Märchen* [La magia de los cuentos de hadas prohibidos], un tratado sobre hierbas, hechicería y hongos mágicos cuya influencia se extendió hasta el underground profundo de la comunidad de hippies de Alemania Oriental. En la tapa del álbum se lo ve sentado sobre el pasto crecido de un idílico paisaje rural, sus ojos cerrados en una ar-

monía solemne con el aura de la naturaleza. En el tema "Der Reigen", los músicos suenan como si las connotaciones reverenciales del proyecto los hubieran inhibido. Se dejan caer en una especie de trance krishnaísta mientras Golowin pronuncia sus cánticos lentos y frágiles. "Die weiße Alm" [El blanco pasto alpino] está dominado por los punteos salpicados y soleados de Witthüser y Westrupp. Las palabras de Golowin, bañadas de eco y pronunciadas con un fuerte acento que dificulta su comprensión hasta para los hablantes nativos del alemán, entran y salen sugestivamente de la mezcla. "Dann fliegt Zeit... Stehen sämtliche Ewigkeiten" [Entonces el tiempo vuela... eternidades enteras se mantienen en pie], entona antes de que el más extenso "Die Hoch-Zeit" recorra los distintos estilos *kosmische* como sistemas solares.

A muchos se les hace difícil hoy en día suscribir un sistema de creencias en el que se sostiene que hay una verdad prístina y elevada a la que es posible acceder emulando a los trovadores harapientos de una época extinta, recurriendo a la hechicería, o bien por medio del estudio y la ingesta de hongos. Para los aficionados a la magia neopagana, o para quienes insisten en que existe en el universo algo así como la magia, tal vez sea posible concentrarse en las palabras lacónicas de Golowin hasta alcanzar una iluminación. Pero su estela arrastra consigo a algunos de los mejores músicos de Kosmische Kuriere y los lleva a trepar nubes de excelencia que de otra forma podrían no haberse visto inspirados a ascender. Como alternativa a la nada, *Lord Krishna* resulta sin duda gratificante.

Witthüser y Westrupp eran más conocidos por mérito propio como proveedores de "folk cósmico". El mejor ejemplo es su álbum de 1971, *Trips und Träume*. La música del disco no encaja del todo con la violencia de la tapa, un choque de lilas y naranjas que muestra lo que parece ser el rostro de un hippie brutalmente desfigurado por un pincel. En temas como "Trippo Nova", sin embargo, sus punteos tienen una aspereza y una asimetría que los coloca en las antípodas de Donovan. Es como si en su viaje se llevaran por delante sus propias cuerdas y acordes. Sus letras en alemán resultan casi toscas y están entonadas en un estilo que parece diseñado más para dar sacudones que para producir somnolencia, mientras golpean sus guitarras acústicas como si estuvieran aporreando con impaciencia las puertas de la percepción.

Otra figura clave de Kosmische Kuriere fue Walter Wegmüller. Nació en Suiza al igual que Golowin, era pintor y había trabajado durante muchos años en un mazo de cartas de Tarot que reflejaba sus propios intereses folklóricos. Entre los músicos reunidos por Kaiser para su álbum doble *Tarot* estuvieron Jerry Berkers, Hartmut Enke, Manuel Götttsching, Klaus Schulze, Harald Grosskopf, Walter Westrupp, Bernd Witthüser y Rosi Müller. *Tarot* puede colocarse junto a *Seven Up* y *Lord Krishna von Goloka* como parte de una trilogía de álbumes de spoken-word liderados por un gurú. Al igual que los episodios de *Seinfeld*, los títulos de los temas constan de un único sustantivo precedido por el artículo definido: “Der Narr”, “Der Magier”, “Die Hohepriesterin”, “Die Herrscherin”, “Der Herrscher”, cada uno de los cuales representa una carta del mazo. *Tarot* está bastante alejado en sus climas del misticismo bucólico de *Lord Krishna*. Como muestra por ejemplo “Die Welt”, por momentos es sorprendentemente funk. El wah-wah agobiante y los grooves incisivos, interceptados por ondas sonoras de teclado, recuerdan al último Hendrix o al Miles Davis de su época fusión.

384

Francamente, tal es el groove que logran que las intervenciones ocasionales y prosaicas de Wegmüller resultan tan oportunas, cuando ocurren, como las de un conserje asomándose en el estudio para pedirles que bajen el sonido. Julian Cope describió *Tarot* como “el álbum más funk jamás tocado por muchachos blancos”. Puede ser una afirmación exagerada, pero sin duda es uno de los más funk en el canon del krautrock. En otras partes el ruido blanco tiene un carácter más ácido —en “Der Magier”, por ejemplo—, y en general, a lo largo del álbum doble, predomina un aire atípico y maníaco. Es difícil decir en qué medida eso estuvo inspirado en la filosofía del tarot o simplemente en los climas anímicos de las sesiones. El “rock tarot” no fue por cierto algo que llegara a ponerse realmente de moda como práctica. El rol de Wegmüller en el álbum es esencialmente el de un talismán. Después de este proyecto se concentró en su carrera como artista visual y no volvió a haber grabaciones bajo su nombre.

Detengámonos por último en el regalo más reluciente y duradero de la música *kosmische* al firmamento: Ash Ra Tempel, la banda liderada por Manuel Göttsching. Sus primeros álbumes, junto a un deslumbrante retorno electrónico en 1981, a la vez definen y trascienden lo *kosmische*.

Göttsching nació en Berlín en 1952 y pasó sus años de juventud inmerso en la tradición angloamericana del blues, absorbiendo la obra de Jimi Hendrix, Peter Green y el Eric Clapton de Cream. Su primera banda, Steeplechase Blues Band, fue claramente imitativa y le sirvió para ganar experiencia y hacerse un nombre. Pero Göttsching no estaba en última instancia interesado, como tantos de sus jóvenes contemporáneos alemanes, en replicar simplemente los licks de aquellos artistas y en sumarse de esa manera a los vástagos de una cultura pop originada en los Estados Unidos. Tomó nota, sobre todo, del modo en que aquellos artistas encaraban sus solos, que era cuando realmente levantaban vuelo. Ash Ra Tempel y él tomarían la posta allí donde la había dejado el rock de los sesenta, en los límites de un rock de improvisación en el que el blues era conservado mayormente en la memoria como plataforma de lanzamiento. “Había algunas bandas en Alemania que estaban intentando resistir a la invasión angloamericana”, recordaría Göttsching en 2000. “Estaban creando un estilo propio y distintivamente alemán dándole la espalda a las estructuras de canción más comunes. Era una música hecha desde cero.”

Göttsching participó tempranamente en la escena del Zodiak Free Arts Lab y llegó a tocar por un tiempo junto a Klaus Schulze en el grupo de Conrad Schnitzler, Eruption. Sin embargo, al igual que muchos otros jóvenes músicos que se formaron en esos años en Berlín, encontró a su mentor en Thomas Kessler, compositor de origen suizo y más tarde fundador del Berlín Electronic Beat Studio. Aunque Göttsching no llegaba a comprender del todo en esta etapa la música “abstracta y matemática” de Kessler, la clases de composición e improvisación que tomó con él le dieron esa base formalista y europea que lo distinguió de la generación beat de los sesenta.

En 1971, Göttsching, Hartmut Enke y Schulze formaron el trío que bautizaron Ash Ra Tempel. El nombre refleja los tintes orientales y de la Era de Acuario que eran costumbre en esa época: “Ra” es una referencia al dios egipcio del sol; “Tempel” es la palabra alemana para templo y señala

que su música sería una zona contemplativa. Pero la palabra más significativa era "Ash", ceniza en inglés, con la que se mentaban los restos carbonizados de aquello que había dejado de existir. La banda se posicionaba de esa manera como una suerte de "post-rock", o como algo que operaría más allá de los límites del rock y el blues psicodélico de los sesenta. La formación era la clásica formación de power trio, con Götttsching en la guitarra, Enke en el bajo y Schulze en la batería. Sin embargo, mientras que en los sesenta hasta The Jimi Hendrix Experience había transitado un camino evolutivo desde el sonido relativamente compacto de *Are You Experienced?* hasta la amplitud inigualada de *Electric Ladyland*, Ash Ra Tempel ya había llegado a ese punto en su álbum debut homónimo de 1971. Su declaración musical inaugural podría tranquilamente haber sido su declaración final.

Ash Ra Tempel consistía en dos largos temas y tenía un elaborado arte de tapa en forma de tríptico con imágenes de una pirámide y de órbitas celestes. Está, sin embargo, bastante exento en general de esa cháchara cósmica demasiado literal típica de la época y de esas ridiculeces hippies que resultarían disuasivas para futuras generaciones. Los títulos son bien concisos: "Amboss" [Yunque] y "Traummaschine" [Máquina de sueños].

En los casi veinte minutos de "Amboss", la guitarra de Götttsching describe cruces gigantes en el cielo antes de emprender una verdadera ascensión atraída por las crestas de platillos de Schulze, que en cuestión de minutos hace que la Tierra y su blues parezcan manchas distantes. Los tratamientos electrónicos le dan a la mezcla unos tintes y una textura extraterrestres. Götttsching acelera luego a fondo, pero en vez de abrirse camino en el espacio cortándolo es como si lo encendiera con una serie de explosiones de los trastes de su guitarra, una línea dorada a través de un agujero de gusano. Opera en una esfera celeste más elevada respecto de lo que en el Reino Unido se conocía entonces como "rock progresivo", cuyos gestos eran virtuosos pero no se despegaban de la Tierra, anclados en todo el metal y el boogie. Se escuchan chirridos de un wah-wah que son como una interferencia súbita de emisiones radiales alienígenas, antes de que las guitarras penetren en una capa ulterior de oscuridad aterciopelada en un unísono frenético, como si el espacio mismo hubiera colapsado.

"Traummaschine" es todavía más largo, llegando casi a los veintiséis minutos. Comienza en un modo ambiente de una oscuridad total, como después del diluvio. Sonidos espiralados de guitarra asoman a lo lejos, suenan zumbidos en distintas frecuencias como gritos en el vacío. Si el primer lado es lo que sucede después del rock, este segundo lado viene a ser lo que queda después del primero, sus secuelas sin beats. Los propulsores han sido arrojados al vacío y solo resta flotar libremente hacia un infinito nebuloso. Los zumbidos de guitarra giran y se extienden, pero sin júbilo. Son tonos cargados e inquietantes. Golpes percusivos distantes de origen incierto empiezan a salpicar la mezcla mientras el tintineo etéreo de las guitarras de Görttsching retrocede y la percusión de Schulze comienza a retumbar. El bajo de Enke está allí, en algún lado, pero es más difícil de discernir. El instrumento no cumple en el álbum su función habitual de "anclar" el sonido, sino que está también allí en lo alto, junto a los otros elementos. La guitarra es ahora uno más de una serie de elementos envueltos en un diálogo discreto, lanzando una frase cada tanto. Emergen sonidos vocales y con ellos acude a la mente un precedente: "Careful with That Axe, Eugene", de Pink Floyd. Aunque este se adentraba en el espacio, aquí suena como un distante eco del pasado. Ash Ra Tempel continúa mucho más allá del núcleo solar, en dirección al resplandor ámbar y mortecino en el que concluye hermosamente la pieza, con todos los instrumentos convergiendo nuevamente en un mismo punto.

En 1972 la banda sacó su segundo disco, *Schiwngungen*. Klaus Schulze ya se había apartado para seguir su propio camino y había sido remplazado en la batería por Wolfgang Müller. El otro nuevo integrante era el misterioso cantante "John L.". El primer lado está dividido en dos piezas relativamente breves y meditativas que elaboran los motivos de la luz y la oscuridad. "Light: Look at Your Sun" representa un curioso retorno al planeta del blues que recuerda a la guitarra de Peter Green en el tema de Fleetwood Mac "Albatross". Como cantante, John L. continúa con la tradición del krautrock de fracasos interesantes. Su voz entrecortada y apasionada asegurando que "we are all one" [somos todos uno] es el tipo de gesto que hubiera convencido al comentarista de rock británico promedio del amateurismo del rock alemán. Görttsching enmienda un poco el tema con un solo chirriante, pero no es nada

representativo y sería una introducción pobre y atípica a la banda si alguien escogiera el álbum de la batea y pusiera la aguja de su tocadiscos en este primer tema.

“Darkness: Flowers Must Die” ya se parece más a Ash Ra Tempel. Los trinos alienígenas de la guitarra de Götttsching son preludiados por las vibraciones gangosas de una especie de birimbao tocado por John L. Pero luego hace su aparición nuevamente el cantante invitado, aullando caprichosamente en un lamento sobre esa mortalidad floral a la que alude el título. Lo acompañan el saxo alto de Mathias Wehler y un ritmo traqueteante y como de helicóptero que recuerda a Can, exacerbado por efectos de phasers y paneos estereofónicos. Fugazmente se adelanta allí a los momentos más maníacos de Cabaret Voltaire.

Las gotas borrosas de un vibráfono tocado por Wolfgang Müller introducen “Suche/Liebe”, que ocupa el segundo lado del álbum. Las guitarras de Götttsching describen un bailoteo centelleante como la aurora boreal contra un cielo espectral de teclados, hasta que un coro humano ataca una suerte himno para la sección final, “Liebe”. El álbum es muy disfrutable, pero después de un debut en el que se habían lanzado al más allá en una forma tan resonante y eficaz resulta un poco regresivo. Es también más notoria, en comparación, la deuda con *Ummagumma* de Pink Floyd, sobre todo con el disco en vivo. Por otro lado, la principal innovación respecto de aquel —la voz de John L.— es algo de lo que tranquilamente podrían haber prescindido.

El álbum siguiente a *Seven Up* fue *Join Inn*, de 1973. Grabado y producido por Dieter Dierks durante las sesiones para *Tarot* de Walter Wegmüller, tiene de hecho algunos de los sabores succulentos de ese álbum. Klaus Schulze se unió también a la formación por una última vez. En los pasajes iniciales de “Freak’n’roll”, él y Götttsching se trenzan en un diálogo agresivo y disperso de percusión y guitarra. Schulze también trajo consigo su Synthi A a las sesiones y los elementos electrónicos serpentean en la mezcla. Sin embargo, a pesar de todo el flujo y reflujo de las guitarras de Götttsching y de las cumbres de virtuosismo que escalan juntos, la sensación que transmite es la de un puro intercambio instrumental. Las imágenes que evoca son de músicos tocando juntos y no ya de intersticios cósmicos, como sucedía en el álbum debut.

En "Jenseits" [Más allá], sin embargo, Schulze prescinde por completo de su batería y el tema son veinticinco minutos de guitarras y sonidos electrónicos copulando y entrelazándose. La cantante Rosi Müller, por entonces pareja de Götttsching, deja caer voces spoken-word como pétalos en un lago mientras unos efectos de glissando giran y relucen como la hoja de un cuchillo a la luz del sol y los sintetizadores sostienen sus ondulaciones mecánicas de un sonido como de lava. *Join Inn* fue editado casi al mismo tiempo que *No Pussyfooting* de Fripp y Eno. Aunque difieren en sus énfasis, los dos discos podrían ser agrupados como experimentos con texturas en una química puramente musical (que Fripp y Eno continuarían elaborando en el tema "An Index of Metals" de *Evening Star*). Pero Götttsching parecía haber llegado a sus resultados por un camino más intuitivo y menos sistemático que el de Eno.

Después de su alejamiento de Ohr, Götttsching lograría cierto éxito como artista solista bajo el nombre de Ashra. En 1976 sacó *New Age of Earth*, que en cierto modo tiñó por asociación a toda su producción posterior. Parecía destinado a convertirse en otro músico alemán cuyo pasado experimental y radical había dado paso a algo bastante más confortable y comercialmente viable a medida que su discografía fue adquiriendo los rasgos típicos de la mediana edad. Sin embargo, los grooves y pulsos amables de su producción de fines de los setenta serían de hecho estaciones previas en el camino hacia otra gran obra que tenía guardada y que resultaría muy significativa. Habiendo empleado tantos dispositivos para modificar sus guitarras, fue inevitable que gravitara hacia los instrumentos electrónicos cuando estos se volvieron más ampliamente usados. En 1981, Götttsching entró a su estudio en Berlín, encendió su surtido de sintetizadores y secuenciadores y puso en marcha un patrón fluctuante y pulsante de una simplicidad tan engañosa que solamente alguien embebido del *ethos* "menos es más" del krautrock se hubiera animado a usar, y a emplearlo extendiéndolo a casi una hora. Ondulando entre las dos acordes a los que hace referencia el título pero desplegando sutilmente, al mismo tiempo, capas de variaciones, *E2-E4* es una obra maestra del minimalismo electrónico. Desde un lugar hipercrítico, podría decirse que las floridas capas de guitarra de la segunda parte son un adorno un poco innecesario, pero de ninguna manera resultan superfluas. Anticipan desarrollos de la

música electrónica de los noventa e incluso posterior con la misma efectividad y acaso mayor precisión que *Computer World* de Kraftwerk, de ese mismo año.

Pero *E2-E4* recién fue editado en 1984. Götttsching se lo había ofrecido con cierta displicencia a Virgin en 1982 y finalmente salió a luz en el sello de su viejo amigo Klaus Schulze, Inteam. La pieza sería eventualmente objeto de un reconocimiento retrospectivo como precursora del house, el techno y el trance después de que fuera sampleada por el conjunto italiano Sueño Latino en su hit homónimo.

Todo esto ilustra el hecho de que el legado de la mejor música *kosmische* fue estructural, que el género llegó a alterar las posibilidades reales y materiales para hacer música popular, e incluso no tan popular. Ash Ra Tempel es el punto de procedencia de un amplio espectro de producción sónica, desde ambient oscuro hasta música electrónica bailable (EDM) brillante y arpegiada. En muchos aspectos, fue una propuesta tan mecánica como Kraftwerk. La música no funcionaba en última instancia solo como conducto para disparates místicos y adivinatorios, tratados pseudo-biológicos sobre la naturaleza, ufología o el culto de otras sabidurías en virtud de su antigüedad o su origen no occidental. A uno le gustaría creer a veces que todo esto ha sido erradicado de la cultura a fuerza de risas, junto con el batik y los pantalones oxford, pero evidentemente no es el caso. Predicadores new age de la índole más espuria mantienen todavía un importante y deprimente dominio sobre las mentes más crédulas mientras el racionalismo se ve asediado, tal como lo documentan lamentaciones como la de Francis Wheen en su libro *How Mumbo Jumbo Conquered the World*. Hay quienes argumentan que el racionalismo, en tanto sinónimo del gran proyecto occidental de la industrialización, impuesto a todo el resto del globo, merece ser cuestionado en virtud del profundo desorden ecológico y espiritual que ha provocado y los brutales desplazamientos de pueblos y culturas. Y entienden que ello da cuenta del amplio espectro de sistemas de creencias que surgieron en los años sesenta, desde el misticismo más tonto hasta el posestructuralismo. Al mismo tiempo, aunque nada podría haber estado más alejado de la mente de un Sergius Golowin, por ejemplo, resulta indiscutible que el nazismo se nutrió de la misma raíz romántica que muchos elementos del hippismo, como el naturismo, el

ocultismo y demás. Cuando el estado de ánimo prevaleciente en la contracultura se desplazó desde un compromiso político enojado hacia una huida de la realidad, sus pronunciamientos verbales, aunque estuvieron lejos de saludar inocentemente la llegada de un Cuarto Reich, tendieron cada vez más hacia lo especulativo y fatuo.

Pero a fin de cuentas, así como Sun Ra compuso algunos de los mejores temas de nuestra era, en los que se fusionan continentes enteros del ruido contemporáneo, a partir de una personal filosofía egiptológico-cosmológica que muchos encontrarían irrisoria, con el sonido *kosmische* sucede algo similar. También este surgió de una sensación de que la vida real en su forma presente —ya fuera que se tratara del “sur profundo” de los Estados Unidos a mediados del siglo XX, o de las ruinas espirituales presididas por los viejos nazis de la Alemania Occidental de la década del sesenta— no era el lugar donde había que permanecer. El espacio era ese lugar, en un sentido muy real, y la música demostraba cómo y por qué. Es por eso que lo *kosmische* no debe considerarse solo como el portal a alguna “sabiduría alternativa”, sino como algo en sí mismo. Sus giros, su alcance y su amplitud pueden ser disfrutados con el mismo asombro ajeno a cualquier misticismo con el que un ateo contempla la trayectoria de un meteorito o el sistema solar.

C A P Í T U L O 11

UN NUEVO CONCRETISMO: LA NEUE DEUTSCHE WELLE

Al igual que en el Reino Unido, el punk impactó en la escena musical alemana como una cuchilla de carnicero. Pero mientras que muchos de los representantes británicos de la generación del punk y del postpunk abrazaron el krautrock, reconociendo en él una fuerza antitética a los antojos pomposos y autoindulgentes del rock progresivo, en Alemania la historia fue diferente. Allí se sintió fuertemente la intersección del krautrock con el hippismo y el género tuvo críticos muy incisivos. Diedrich Diederichsen, que escribía para la revista musical alemana *Sounds* (que no tenía ninguna relación con la publicación inglesa del mismo nombre), me lo explicó de la siguiente manera: "Siempre me resultó extraño que hubiera este interés por el krautrock en la época en que surgió el movimiento punk en personas como Pete Shelley y John Lydon. Porque a mí, durante mi juventud en los setenta, la mitad de esas bandas me parecían horribles. No tanto musicalmente. Musicalmente tal vez estaba bien lo que hacían, pero venían de lo peor de la cultura hippie. Creían en las peores tonterías hippies, en las cosas más estrambóticas y esotéricas. Mucho peor que gente como The Incredible String Band o T. Rex, que creían en una u otra de ese tipo de cosas. No me refiero a Amon Düül, Can o Kraftwerk. Con Kraftwerk

tengo algunos problemas, otras cosas de ellos me gustan mucho. Pero sí me refiero a todos esos viajeros a la India, que combinaban esas inclinaciones con un romanticismo alemán sin tener una conciencia sobre la historia cultural alemana. Porque el romanticismo alemán es lo que llevó al nazismo. No puedes retomar el hilo del romanticismo alemán y mezclarlo con esa mierda de ensueño hippie. Y eso es para mí lo que representa el 'krautrock'".

Mientras que el krautrock era bucólico y nostálgico, propenso a los bosques y mecido por cálidas olas instrumentales de anhelos utópicos, la música postpunk alemana, que sería codificada más tarde bajo la etiqueta de Neue Deutsche Welle [Nueva Ola Alemana], fue —al menos en sus encarnaciones más tempranas— tan brutal como un pedazo de concreto arrojado contra algo. Mientras que el krautrock era *kosmische*, flotando en una deriva sin beats hacia órbitas exteriores, el postpunk alemán representó en cambio un descenso abrupto al nivel de la calle, como el ángel de Bruno Ganz en *Las alas del deseo* cuando se vuelve súbitamente mortal y aterriza de cabeza con todo su peso corporal en medio de una Berlín quebrada. Mientras que el krautrock invitaba a soñar con un Oriente místico, la nueva música alemana te despertaba a sacudones a la realidad de un Occidente desgarrado por la Guerra Fría. Mientras que el krautrock era cálido e inmersivo, la primera ola de administradores de shocks de la NDW fueron como un baldazo de agua fría en el rostro. Al igual que en el Reino Unido, la diferencia cultural estuvo también demarcada por la elección de drogas. La marihuana y el ácido, las sustancias de los sueños y los párpados pesados, fueron reemplazadas por estimulantes que producían estados de alerta, como las anfetaminas (aunque la heroína también fue muy prevaleciente). Mientras que los músicos del krautrock se escondían detrás de grandes superficies de pelo facial y craneal y se sumergían con sus instrumentos en esfuerzos comunales al tocar, las estrellas de la Neue Deutsche Welle estaban bien afeitadas y tenían cortes militares con los pelos parados. Tenían una imagen antiicónica y saltaban atrás de los micrófonos obligando al oyente a mirarlos a la cara. Eran nerviosos, no relajados. Mientras que el krautrock tendió a reducir el rol de las voces a una mera capa entre otras de las que componían sus texturas sonoras y a menudo usaron el inglés para facilitar su consumo, los músicos de la

nueva ola cantaban y gritaban *auf Deutsch*, usando a su favor y con resultados abrasivos todas las supuestas desventajas de la lengua alemana.

A pesar de su feminización y de su rechazo de las costumbres más agresivamente masculinas del rock angloamericano, el krautrock estuvo atravesado en muchos aspectos por los supuestos no elaborados de su época. Y de acuerdo con estos, las mujeres tenían —en el mejor de los casos— roles de apoyo y cuidado, y en el peor eran meros objetos sexuales para los jóvenes excitados de las comunas. De modo similar a como sucedió en el Reino Unido, la NDW fue el vehículo de una nueva autoafirmación femenina. Nina Hagen es el ejemplo más conspicuo y popular, pero hubo otras, como las brillantes Malaria! —entre las que estaba Gudrun Gut—, que incorporaron elementos de electrónica minimalista y ráfagas liberadoras de free jazz en su postpunk multiforme y taladrante, y tendieron puentes con la escena neoyorquina de la No Wave, en particular con Lydia Lunch.

Existen también paralelos entre los orígenes sociales del punk y el postpunk en el Reino Unido y los de los movimientos homólogos en Alemania. Allí había reinado una sensación de desgaste terminal y se cayó con desgano en las calamitosas medidas “correctivas” del thatcherismo. En Alemania, las actividades de la RAF alcanzaron un pico de intensidad entre 1976 y 1977, dejando en evidencia la enorme impotencia de esa construcción prefabricada que era el Estado de Alemania Occidental. Su autoridad moral se vio comprometida aún más por la serie de misteriosos suicidios de los principales líderes de la RAF —incluyendo los de Ulrike Meinhof, Andreas Baader y Gudrun Ensslin—, que algunos sospecharon que habían sido asesinatos por orden del Estado.

Aunque fuera como un gesto nihilista, los punks de Alemania Occidental estuvieron bastante más dispuestos a declarar su apoyo por la RAF que sus predecesores más reflexivos y serios del krautrock. Los punks del Reino Unido, al menos en sus comienzos, habían lucido esvásticas, pero no porque simpatizaran con el fascismo sino para fastidiar a la generación de sus padres, entre la cual la germanofobia todavía era un sentimiento dominante. Los punks alemanes también las usaron, tanto como táctica de shock como para mostrar su desdén por los tabús no resueltos de una sociedad cuya dirigencia todavía estaba contaminada por antiguos nazis. Pero a quienes más detestaban era a los hippies y su “contracultura” rancia

y deteriorada, que se había alejado de sus orígenes radicales a medida que sus protagonistas fueron envejeciendo y ablandándose, degenerando en la alabanza de una “Nueva Era” mítica.

Berlín sería un vórtice clave de esta Neue Welle. A pesar del estatus legendario del Zodiak Free Arts Lab, de la etiqueta “Escuela de Berlín” y del aterrizaje de David Bowie en la ciudad y su uso de la misma como fondo para su reinención como “*young european*”, por razones prácticas la ciudad tendió a ser más una plataforma de lanzamiento para los músicos del krautrock que un hogar permanente. Tenía sin embargo esa imagen de abandono y de ruina prematura que la hacían ideal para un renacimiento musical. A eso se sumó que, con el corrimiento hacia la derecha de los gobiernos occidentales —cuando Thatcher, Reagan y Kohl reemplazaron a Callaghan, Carter y Helmut Schmidt—, se reactivaron los miedos a una guerra nuclear que habían permanecido inactivos desde inicios de los sesenta. Berlín estaba ubicada en el centro histórico y geográfico de lo que los estrategas militares llamaban el “teatro de la guerra”. El centro de la ciudad todavía era una zona bombardeada, testimonio arquitectónico de las cuestiones geopolíticas que la Segunda Guerra Mundial había dejado irresueltas, mientras que el Muro funcionaba como un recordatorio diario de la realidad de la Cortina de Hierro. En lugar de mudarse a los climas más agradables de la República Federal, los punks de Berlín se regocijaron en su exilio insular y cultivaron un desprecio hacia los que denominaban “*Wessies*”, adoptando el término que empleaban los alemanes orientales para referirse a sus compatriotas occidentales. También del otro lado del Muro surgió una escena punk y se dio una repentina convergencia con lo que sucedía en Berlín Occidental. Los valientes y fatalmente ilustres integrantes de aquella escena sufrieron no obstante un trato severo a manos de las autoridades que excedió por mucho cualquier cosa que hayan tenido que soportar en el lado occidental.

En el Reino Unido, la primera ola de punks lúmpenes fue desplazada rápidamente, primero por los ambiciosos pero igual de efímeros representantes de la New Wave, más afines a *Top of the Pops* (The Motors, The Rezillos), y en el más largo plazo por el postpunk, que vino a ocupar el cráter que había dejado la detonación del punk. Ya en 1981, el punk británico se había visto reducido a grupúsculos de réprobos con

borceguíes Doc Martens y crestas, sentados sobre los bancos en King's Road y posando para los turistas, power trios anticuados de suburbios periféricos y grafitis en las paradas de ómnibus que resistían con consignas desafiantes como "punx not dead". En Berlín, particularmente en la zona de Kreuzberg, la escena punk resultó mucho más obstinada y perdurable. En términos musicales, sin embargo, el relevo a manos de las tendencias artpunk o Neue Deutsche Welle fue rápido y formalmente más radical que en el Reino Unido, a pesar de estar guiado por la misma energía nerviosa.

La antología en CD y DVD *Berlin Super 80: Music and Film Underground West Berlin 1978-84* reúne ejemplos de la escena de cine en Super 8 que acompañó a la nueva música durante esos años, y que también fue particularmente activa en la antigua y futura capital. Son películas de muy bajo presupuesto y estéticas radicales, precursores analógicos de la hegemonía lustrosa de la era del video. El celuloide rayado y el siseo de los carretes le dan esa textura que es un elemento clave de su atractivo. Lo que estas películas muestran es la importancia que tuvo la dimensión visual en la Neue Deutsche Welle. Hay allí un claro contraste con el krautrock, que era en comparación una experiencia más para cerrar los ojos, ponerse auriculares y dejarse llevar a un espacio interior. Popol Vuh aparece sin embargo en la antología, en el corto *Sax* de Yana Yo, donde un saxo toca el tema del soundtrack de *Nosferatu* de Florian Fricke mientras una *troupe* de postpunks sube marchando arduamente por una de esas escaleras amplias y agrietadas que huelen a cien años de historia, con las que cualquiera que haya visitado o vivido en un departamento berlinés estará familiarizado. El propio Muro de Berlín, que apenas si es mencionado en todo el canon del krautrock y en cambio está muy presente en la Neue Deutsche Welle, aparece también en la antología, pintarrajado en una excursión nocturna. Reina un desánimo cortante, como en la chirriante pieza satírica de Die Tödliche Doris, "Berliner Küchenmusik". La gente realmente asumía que estaba viviendo los días finales, que la historia turbulenta del siglo XX estaba a punto de llegar a su culminación en un último Big Bag termonuclear. "No future" no significaba que no había buenas perspectivas de empleo, sino que realmente no había futuro. Resultó, sin embargo, que el prototipo minimalista de electropop que quedó capturado en los carretes de los cortos de *Berlin Super 80* era el titilar de una nueva estética naciente.

Berlín era una cápsula de nuevas atmósferas y ningún otro artista o banda capturó eso mejor que Einstürzende Neubauten. Para los aficionados o periodistas del rock no especialmente familiarizados con la música alemana, Einstürzende Neubauten (que puede traducirse como "Nuevos edificios que colapsan") simbolizan la aspereza y la dificultad destructiva que se atribuyen a todas las cosas teutónicas. Esta noción se exacerbó en forma infame en enero de 1984, cuando la banda tocó en el Institute for Contemporary Arts de Londres presentando su *Concerto for Voice and Machinery*, que empleaba una mezcladora de cemento, un taladro y un martillo neumático. Sus tendencias piromaníacas sobre el escenario ya los habían metido en problemas en los Estados Unidos y tenían prohibido tocar en numerosos locales por haber destruido escenarios y decorados con su maquinaria pesada. En esta ocasión tenían planeado cavar en el suelo para tratar de alcanzar una red de túneles secretos subterráneos que creían que llegaba hasta el propio Palacio de Buckingham. Usando sierras de gasolina y herramientas neumáticas, lo que lograron fue generar un montón de ruido y humo, además de enardecer al público. Refiriéndose al evento bastantes años después, el guitarrista de Neubauten, Alexander Hacke, sugirió que lo único que la banda hizo fue disparar un perturbador mecanismo destructivo que ya estaba latente en el público. Este podría fácilmente haber llegado a destruir todo el edificio esa noche si no hubieran cortado la electricidad del ICA a los veinte minutos.

Blixa Bargeld, el líder del grupo, tuvo de hecho un papel menor en el *Concerto for Voice and Machinery* y en entrevistas posteriores eludiría el tema irritado ("No deberían preguntarme sobre esto. Yo no estuve involucrado"). Pero ya su nombre artístico tiene como origen la provocación como medio y fin del arte: hace referencia al pintor y poeta dadaísta Johannes Baargeld. "Blixa" es por otra parte un nombre femenino y en ese sentido su pariente más cercano en el rock sería Alice Cooper. Llamado de nacimiento Christian Emmerich, sería uno de los brotes más tenaces que crecieron de los escombros del punk. Alto, pálido, flaco y de ojos saltones, con las mechas de un peinado cyber-gótico, su aspecto físico era el epítome del espíritu de la nueva música alemana. Tenía un aire enfermizo, consumido y mesiánico, como si hubiera inhalado todo el amianto y los derivados tóxicos del milagro económico alemán de la posguerra

para expiar nuestros pecados. Mientras que el krautrock fue un producto retardado de las ruinas de la Segunda Guerra Mundial, Einstürzende Neubauten surgió del colapso hipotéticamente inminente de una República Federal creada a los apurones y en forma precaria, por así decirlo, cuyas estructuras grises e inadecuadas eran una característica arquitectónica distintiva de Berlín. Al escuchar a Neubauten uno tiene la sensación de que hubieran barrido de sus mentes todo el pop de la posguerra, desde el rock and roll hasta el rock progresivo e incluso el punk, y se hubieran trasladado a un 1946 hipotético para comenzar de nuevo con cualquier pedazo de metal que se hallara a mano.

Porque si bien Bargeld estuvo vinculado durante un tiempo al movimiento punk, más tarde fue bastante despectivo con este. Le parecía una continuación de una narrativa del rock ya desacreditada. En 1987 tuve la oportunidad de entrevistarlos. Neubauten estaba de gira promocionando su álbum *Fünf auf der nach oben offenen Richterskala*. Stevo, del sello Some Bizarre, que manejaba a la banda en esa época, había elaborado como estrategia que tocaran en el National Club de Londres con la banda de rock and roll revival Showaddywaddy como grupo soporte. Supuestamente, la idea era que el público pudiera comparar esos dos especímenes y los espacios que ocupaban en el espectro del rock. Si existía también la intención de que el público se riera a costa de una banda que ya había dejado atrás su momento de mayor popularidad, la estrategia resultó contraproducente. Hasta los fans británicos de Neubauten terminaron defendiendo a Showaddywaddy. Lejos de burlarse, el público vitoreó a la banda durante su performance y se mostró solidario antes sus quejas sobre el trato del que habían sido objeto detrás de escena. No le hicieron ningún favor a Neubauten. Su set resultó un poco artificioso y teatral, y quedaron a merced del estado de ánimo que se había apoderado de la noche.

Bargeld se mostró bastante afable antes y después de la entrevista, pero no tanto durante la misma. En su momento pensé que estaba siendo deliberadamente hostil, pero hubo algunos factores atenuantes. Yo tenía entonces menos de un año de experiencia como periodista y mis preguntas —que hoy releo con cierta vergüenza— probablemente hayan sonado un poco pedantes, provocadoras y precoces. También sucedió que durante la entrevista me serví, sin darme cuenta, algunas de las latas de cerveza rubia

que Bargeld seguramente había puesto allí para tomar él. Considerando estas circunstancias, creo que de hecho fue más bien paciente. Desestimó mi pregunta sobre si su salud física era algo que lo preocupara. “¿Mi salud física? No. En absoluto. Solo mi salud mental. Pero el cuerpo es importante para la experiencia sensual.” Cuando le pregunté si Neubauten habían surgido de la nada, me respondió: “Sí. De Kraftwerk”. ¿Qué otras bandas o artistas escuchaba? “Faust. Blues.” Estaba siendo honesto. Tanto en el uso sobre los escenarios de equipamiento extramusical como en su sonido pesadamente industrial y agresivo, el principal precedente de Neubauten era Faust, como puede comprobarse escuchando “Mamie is Blue” del álbum de Faust *So Far*.

Bargeld nunca le dio vueltas a esa cuestión. No obstante todos los contrastes entre Neubauten y el krautrock de los setenta, era un gran admirador no solo de Faust sino también de Can, Kraftwerk y Ton Steine Scherben, cuyas canciones tenían un mayor énfasis en las letras y una clara vocación de protesta. Tenía muchas cosas en común con esos artistas, más allá de la ruptura introducida por el punk. Lo acercaban a ellos sus ideas sobre la relación entre deconstrucción y reconstrucción como un imperativo estético y cultural. Bargeld estaba llevando esos principios más lejos, sin embargo, y operaba en un contexto epocal distinto y más desesperado.

Una diferencia significativa era el uso que hacía Neubauten de la lengua alemana. “Siempre fue algo problemático en la música alemana cantar en nuestro propio idioma”, me dijo. “En otros países que no tuvieron esa interrupción que fue el Tercer Reich, como Francia e Italia, es algo bastante natural para las bandas cantar en francés o en italiano. Yo aprendí a construir la música alrededor de la lengua alemana, en la que no es posible producir las inflexiones que requiere el rock and roll. Aprendí de qué modo tiene que ser diferente la música para poder acomodar la lengua.”

Eso es indudablemente cierto. La lengua alemana y el entorno moderno son factores vitales en la topografía sonora de Neubauten. Durante un breve período de tiempo se los asoció al movimiento “metal bashing”, que tenía entre sus adherentes a los australianos SPK y a los británicos Test Department. Pero la memoria colectiva de los actos en Núremberg lo hacían desconfiar de estos últimos y sus ritmos regulares e inadvertidamente marciales. Los beats de Neubauten son siempre irregulares, se detienen y

entran en erupción sin dejar nunca que el oyente se acomode a un patrón. A una de sus primeras grabaciones la realizaron en un estrecho espacio debajo del paso elevado de una autopista. También grabaron en el interior de una torre de refrigeración. En ambos casos, la resonancia de esa arquitectura involuntaria es un factor determinante de la música. El arsenal de Neubauten incluía desde ollas hasta pedazos de hormigón, especies de xilofones montados con restos de metal, taladros y láminas metálicas. A lo cual agregaban pulsos electrónicos despiadados, como los ruidos de la maquinaria de una fábrica que hubiera quedado accidentalmente funcionando después del último turno, y andanadas feroces y abstractas de guitarra eléctrica.

Alrededor de todo eso, Bargeld se enrosca sensualmente adoptando posturas dramáticas y emite su distintivo grito, que es menos un rugido poderoso de rock and roll que el estertor de un caballo atrapado en un alambre de púas. Aunque en "Engel der Vernichtung" [Ángel de la aniquilación], de su álbum de 1983 *Zeichnungen des Patienten O.T.*, Bargeld y la música descienden como un espíritu vengador, y en temas como "Der Tod ist ein Dandy" [La muerte es un dandy] la música de Neubauten parece reírse del apocalipsis, Bargeld más bien epitomiza una especie de decadencia humana, una condición lastimosa. "Halber Mensch" [Medio humano], que logra toda la dureza característica de la banda recurriendo tan solo a un coro de voces, habla sobre esa inadecuación. Paradójicamente, esa es la gran fortaleza de Bargeld y Einstürzende Neubauten, de donde extraen un revoltijo deforme de significados y materiales. Es a lo que se refiere Biba Kopf cuando resalta el modo en el que su amplio y variado repertorio de ruidos "erotiza las zonas no saneadas y muertas de la vida contemporánea".

"Escuchen con dolor", cantaba Bargeld provocadoramente. "Los oídos son heridas", agregaba. Los fans del rock tradicional seguramente suscribirían entre risotadas esa descripción de la experiencia que ofrece Neubauten. Pero era Bargeld el que absorbía ese dolor ignorado, convirtiéndolo en un placer autoerótico, afirmativo de la vida y revitalizante. Al igual que Showaddywaddy, Neubauten también apostaba a un "revival", pero de una especie diferente: del espíritu y la carne debilitada, víctimas de una condición ignorada. Neubauten nunca colapsó. Excedieron el rock,

en vez de caer en las garras de sus cambios volubles y dialécticos. Con el tiempo excedieron también la brutalidad de sus primeros días, trabajando en distintos medios, creando soundtracks para danza y teatro, incluyendo obras de Heiner Müller y la compañía La La La Human Steps.

Constituye una de las grandes paradojas de la escena berlinesa de los años ochenta que mientras se nutría de una fascinación con su propio deterioro y su trágica partición geopolítica, estaba en realidad sentando las bases para la reunificación de la ciudad y su resurgimiento como un centro internacional de la cultura luego del colapso de ladrillos y cemento que ocurrió sorpresivamente en 1989. Porque la caída del Muro de Berlín fue un hecho casi universalmente imprevisto. Ciertamente no lo había sido en ese melancólico himno cinematográfico en alabanza de la ciudad que fue *Las alas del deseo* de Wim Wenders, estrenada un año antes.

En Düsseldorf, mientras tanto, la capital de los nuevos ritmos en Alemania Occidental, que había albergado previamente a Neu! y Kraftwerk, se estaba cocinando otro nuevo beat. Con sus dos primeros álbumes, *Produkt der Deutsch-Amerikanischen Freundschaft*, de 1979, y *Die Kleinen und Die Bösen*, de 1980, Deutsch-Amerikanische Freundschaft (D.A.F.) se había hecho ya una cierta reputación. En el título elegido para su “producto” había ecos de la sátira de Neu! a las empresas industriales y comerciales de la ciudad, mientras que el nombre de grupo apuntaba más directamente contra la alineación de Alemania Occidental con los Estados Unidos y todo el confort vacío que había traído luego de la Segunda Guerra Mundial. En aquellos dos primeros álbumes tenían una formación numerosa y se debatían entre un punk de guitarras feroces y un synth pop más crudo. Pero para la trilogía de álbumes editados por Virgin Records entre 1980 y 1982, comenzando con *Alles ist Gut*, el grupo se depuró hasta lo más absolutamente esencial: Gabi Delgado-López en las voces y Robert Görl en batería y sintetizadores. No más guitarras.

“Nos gustaba la energía del punk, pero nunca entendimos por qué seguían usando los instrumentos de sus padres, las mismas viejas herramientas y los mismos riffs. Pensamos entonces que sería bueno combinar

esa vitalidad fresca y nueva con los nuevos estilos musicales, y dejar a un lado el rock and roll”, le dijo Delgado-López a *The Quietus* en 2012.

El minimalismo de la banda recordaba a Kraftwerk, pero Robert Görl profesaba un cierto desdén por el cuarteto de Düsseldorf. “En ese momento en Europa estaban solamente esos tipos ricos con sus enormes sintetizadores, gente como Kraftwerk o Tangerine Dream. Siempre usaban sus equipos de un modo muy preciso. A nosotros no nos gustaba en absoluto ese tipo de abordaje. Queríamos usar la electrónica de una manera diferente, de una manera libre. Sin reglas, incluso sin preceptos sobre cómo tratar una máquina.”

Como hijo de inmigrantes españoles que se habían instalado en la región del Ruhr, Delgado-López se sintió alienado en esa próspera sociedad alemana de la que Ralf Hütter y Florian Schneider fueron vástagos despreocupados. En “Kebab Träume”, D.A.F. resalta y celebra a los *Gastarbeiter* [trabajadores invitados] turcos y la amenaza que representan para elpreciado y perniciosamente banal sentimiento de una identidad nacional alemano-occidental. “Deutschland, alles ist vorbei!” [Alemania, ¡todo ha terminado!], corea Delgado-López, y agrega: “Wir sind die Türken von Morgen!” [Somos los turcos del mañana]. No hay rastros en D.A.F. de ese sentimiento kraftwerkiano casi burgués de armonía con el mundo moderno. Cada uno de sus temas se siente como un forcejeo físico. Delgado-López cantaba en un registro grave que recuerda a Alan Vega —cuya banda Suicide fue la predecesora norteamericana de D.A.F., con la misma formación de dúo de voces y electrónica; sin embargo, explotaba al igual que Blixa Bargeld toda la dureza del alemán. Sus letras están plagadas de imperativos paródicos y órdenes disolutas (“Verschwende deine Jugend” [Gasta tu juventud]). Estaban inflamados por el espíritu de la época postpunk. Cuando la cantante Nicole ganó la edición de 1982 del Festival de la Canción de Eurovisión por Alemania Occidental con la canción “Ein bisschen Frieden” [Un poco de paz], D.A.F. contrató en *Für Immer* con la ametrallante “Ein bisschen Krieg” [Un poco de guerra].

Aunque en muchos aspectos eran antitéticos a Kraftwerk, D.A.F. adoptaba también muchos de los principios establecidos por ellos y los reducía aún más. Mientras que la formación de cuarteto y la sofisticada puesta

en escena de Kraftwerk despedían una suave fragancia camp, el set-up de dúo de D.A.F., con ambos integrantes rapados y vestidos enteramente de cuero, tenía claras connotaciones homoeróticas. La relación hombre-máquina era en su caso algo más parecido a un combate de lucha grecorromana, con sus tomas y forcejeos. La postura impasible y de una falsa ingenuidad de Kraftwerk, por medio de la cual tomaban una distancia muy precisa y conscientemente calculada respecto del mainstream del rock y la cultura en general, fue intensificada por D.A.F., que tuvo un sentido propio muy desarrollado de su autopoicionamiento en términos culturales y existenciales. Este se revela en temas como "Der Mussolini" y "Ich und die Wirklichkeit" [Yo y la realidad].

Como sucedía con Kraftwerk, D.A.F. se revelaba menos a través de las letras que por el modo en que forjaban las estructuras de sus canciones. En temas como "Goldenes Spielzug" [Juguete dorado], los ritmos se asemejan a diagramas emocionales o a escaleras absurdas como las de los grabados de Escher, que ceden bajo el peso de la ironía. Contaron para ello con la colaboración del por entonces ya veterano productor Conny Plank. Este echó mano de sus viejos métodos al trabajar con el grupo: establecer lazos con las personas compartiendo comidas y largas caminatas para luego ayudarlas en el estudio a realizar sus visiones con mayor fuerza y claridad. Son las habilidades de Plank para hacer los ajustes más precisos las que le dan a "Der Mussolini" ese brillo elevado y logran que el tema nos asalte a través de sus grandes contornos geométricos, incomodándonos, como si quisieran representar la indocilidad humana o la resistencia de las máquinas a ser dominadas por los humanos. También al igual que Kraftwerk, D.A.F. alcanzó una lógica culminación creativa a comienzos de los ochenta. Después de *Für Immer*, no había mucho más que pudieran decir o hacer con sus métodos. Esos primeros álbumes, sin embargo, son considerados muy influyentes y al mismo tiempo ocupan un lugar solitario, como esculturas móviles colgantes que ni el paso del tiempo, ni los supuestos avances de las tecnologías de estudio llegan a tocar. Vienen a ser un testimonio de la dicha de un arte de máquinas antes de que las codiciosas manos humanas se apoderaran del mismo.

Chrislo Haas estuvo entre los primeros integrantes de D.A.F., pero cuando estos se redujeron a un dúo, se mudó a Berlín. Allí fundó Liaisons

Dangereuses en 1981 junto a Beate Bartel, que había sido parte de Mania D y Einstürzende Neubauten, y el misterioso Krishna Goineau, que se pasea por la mezcla agregando alaridos eufóricos. El álbum debut de Liaisons Dangereuses también fue producido por Conny Plank. Uno de los ejemplos más extremos de su respuesta tonificada a los arreglos fríos y medidos del synth pop kraftwerkiano tal vez sea el tema "Dancibar", incluido en una compilación en casete de la *NME* de 1982. Se parece a pocas cosas anteriores o posteriores: una caja de ritmos escupe un beat irregular que no termina de encajar con los maníacos clusters de sintetizadores salpicados y es atravesado por agresivas incursiones aleatorias y zigzagueantes de una consola sobrecalentada. Arriba de todo esto, Goineau suelta al micrófono un insistente monólogo en español.

El álbum es menos efervescente pero, una vez más gracias a Conny Plank, está magníficamente logrado y es una de las obras maestras a menudo subestimadas del electropop. Aún hoy suena prístino y sorprendente. Aunque no tiene la opulencia de Yello, "Mystère dans le bruyard" es igual de cinematográfico. Parece un cortometraje de terror en blanco y negro ejecutado a la perfección. Otros temas que se destacan son "Peut être... pas", capaz de convertir la pista de baile en un horno, y "Los niños del parque", su tema más conocido. Este y "Der Mussolini" sonaban todas las semanas en una fiesta gótica que organizaba durante mis días en la universidad. Más tarde lo citarían como favorito los precursores de la escena techno de Detroit. Su zigzagueo insistente y agitado, como si hubiera un gusano dentro de la máquina, anticipa las líneas estrujadas del Roland TB-303 del acid house. Estos aspectos pioneros fueron reforzados en una serie de grabaciones en casete que hicieron los integrantes de Liaisons Dangereuses en 1981, en particular el taladrante y plagado de zumbidos "Neger brauchen keine Elektronik" [Los negros no necesitan electrónica]. Pocos años después, un derivado de este sonido, podado de sus salientes más estrambóticas y mórbidas, se convertiría en un componente esencial de la escena rave. Pero para ese momento Liaisons Dangereuses había dejado de existir. Eran objeto, en entrevistas, del reconocimiento de artistas como Derrick May, pero ya no estaban allí para capitalizarlo en el contexto de una escena mundial pequeña, pero crucial, que habían prefigurado. Kraftwerk trazó las líneas fundamentales, pero Liaisons le agregó

la sustancia negra, el giro mutante. Chrislo Haas, aquejado por problemas de alcoholismo y abuso de sustancias, murió sorpresivamente cuando tenía apenas cuarenta y siete años.

Der Plan se formó en Düsseldorf en 1979. Kurt Dahlke, alias Pyrolator, también había sido integrante de D.A.F. durante un tiempo. Las dos bandas compartían el interés por la perversión y el minimalismo, y habían tomado la misma decisión de expresar su disenso punk y su sensibilidad ruidosa a través de la electrónica en vez de usar guitarras. Temas como “Adrenalin lässt das Blut kochen” [La adrenalina hace hervir la sangre], con sus ritmos que parece salir de una turbina, y “Gerfährliche Clowns” [Payasos peligrosos] se insertaban bien en un paisaje contemporáneo que incluía a The Residents, Throbbing Gristle, Robert Rental y The Normal (todos especímenes decadentes y al mismo tiempo muy evolucionados, que reflejaban tanto el declive desahuciado de su época como las nuevas posibilidades electrónicas). Pero Der Plan, que más tarde harían lo que denominaron “Elektronische Schlager”, agregaba algo específicamente alemán a la mezcla, que se nutría de una reconexión con sus tradiciones artísticas y cinematográficas. Su álbum *Normalette Surprise* es, en muchos aspectos, una relectura en miniatura de la clásica película muda de terror *El gabinete del doctor Caligari*, dirigida por Robert Wiene en 1920. (Y en 1982, Der Plan compuso el soundtrack para la película de Rainer Kirberg, *Die letzte Rache* [La última venganza], en la que el integrante de la banda Moritz R colaboró también como escenógrafo.)

Los tratamientos electrónicos proyectan sus sombras por todas partes. Hay paisajes repentinos y súbitos colapsos de la perspectiva que son auténticamente caligarescos en su inventiva y su carácter amenazante, por ejemplo, en temas como “Wenn der Sonne ist verblüht” [Cuando el sol está marchito], con sus destellos sonoros de campanas de iglesia, del ambiente inquietante y jadeante de un parque de diversiones, y voces de canción de cuna pesadamente procesadas y nada reconfortantes. O “Pausen-Sassa”, que recorre el dial a través de una serie de emisoras alemanas de música ligera, yuxtaponiendo una canción de jardín de infantes con fragmentos

de pornografía. Aunque el sampleo se convertiría en un lugar común aburrido una vez que los samplers se volvieron algo sumamente disponible comercialmente, su uso en *Normalette Surprise* exhibe todo un espectro de formas imprevistas en la que puede ensamblarse una canción pop que podría abrir nuevas posibilidades para la música. En sus álbumes como solista, Pyrolator haría un uso notable del Brontologic, un instrumento en forma de guitarra inventado por Werner Lambertz que, una vez conectado a una matriz, era capaz de producir los efectos de múltiples secuenciadores corriendo al mismo tiempo pero en ciclos diferentes. Los resultados pueden escucharse en temas como "Happiness" de su álbum de 1981 *Ausland*, que simula la órbita de un satélite alrededor del planeta. Los clusters jubilosos y aéreos de melodía synth pop suenan increíblemente adelantados a su época, y parece incluso que estuvieran fuera de las coordenadas espaciotemporales del pop.

La Neue Deutsche Welle eventualmente se diluyó y terminó siendo codificada y convirtiéndose en algo irrisorio. Blixa Bargeld se burlaría diciendo que en definitiva era un nuevo Schlager para los años ochenta. Su hit internacional más conocido fue "99 Luftballons" de Nena. El ritmo medido y los tonos synth pop ocultan el hecho de que se trata de una canción sobre la aniquilación global: los globos a los que hace referencia son soltados accidentalmente, causando una tercera guerra mundial. Si esa imagen impactó de alguna manera en las mentes de todas las personas que se movieron al ritmo de la canción en millones de fiestas de casamiento es otra cuestión. La NDW fue, sin embargo, una fuente de orgullo para los fans alemanes de la música. Pudieron apreciarla y disfrutar a conciencia de sus logros en su propio tiempo y no décadas más tarde.

En su primera ola, no obstante algunos grandes contrastes, hubo una base común y una especie de síntesis con el krautrock. Compartieron una misma voluntad de absorber la tecnología electrónica que tenían a disposición, una misma preocupación por la forma y por la necesidad de romper todo y empezar de nuevo, y un mismo imperativo que los impulsó a innovar. Bandas como Einstürzende Neubauten, D.A.F. y Der Plan no representaron una negación del krautrock sino más bien un post-scriptum compacto.

1000
1000
1000

1000
1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

C A P Í T U L O 1 2

DESPUÉS DE BOWIE, DESPUÉS DEL PUNK, HOY Y MAÑANA

1977 fue el año del llamado “Otoño alemán”, en el que la RAF organizó un complejo último estallido de violencia terrorista antes de terminar efectivamente diezmados luego de los suicidios colectivos de sus líderes presos. Fue también el año en el que el krautrock en su conjunto se quedó sin energías y muchos de sus protagonistas fueron acomodándose en carreras ya menos radicalizadas. Neu! se había separado en sus dos componentes opuestos: Klaus Dinger perseguía un estatus de culto con La Düsseldorf, y Michael Rother lanzaba su carrera solista con álbumes basados en guitarras y sintetizadores que se ubicaban justo en el lado correcto del new age. La leyenda de Neu! iba sin embargo a quedar en suspenso por décadas. Amon Düül y Popol Vuh habían labrado sus propios caminos individuales. Can había llegado a aparecer en *Top of the Pops* el año anterior, pero sus miembros estaban empezando a aburrirse, soñando con proyectos solistas y apoyándose en músicos invitados y en las nuevas comodidades de los estudios modernos. Los días en que se alimentaban de la energía y la proximidad mutua, como en la época de *Tago Mago*, habían quedado lejos. Faust desapareció por completo del mapa después de las sesiones de Múnich. Se tomarían una década y media de descanso

sabático antes de retornar furiosamente en los noventa como si nunca se hubieran alejado, aunque lamentablemente ya sin uno de sus miembros clave, Rudi Sosna.

Tangerine Dream se había vuelto internacional, pero su nombre en inglés y su atractivo global se ocupaban de dispersar cualquier residuo discordante de aire teutónico. Cluster trazó un itinerario firme por las aguas periféricas del ambiente, mientras que Conrad Schnitzler siguió siendo un homenaje de una sola persona al espíritu original arrasador del Zodiak Free Arts Lab. La energía general de la escena que había florecido a fines de los sesenta y comienzos de los setenta se había disipado en forma inevitable a medida de que muchos de sus protagonistas se acercaron a la mediana edad y empezaron a sentir la tentación de establecerse y ganarse la vida, en vez de seguir dándose la cabeza contra esa pared inamovible que separaba el experimentalismo de vanguardia de la popularidad y la prosperidad económica. La mayoría de las bandas clave ya había sentado su legado. Habían dicho y hecho las cosas por las que serían más conocidos. El "krautrock" había cumplido un ciclo y, si bien ciertamente no había pasado desapercibido, parecía que su destino era quedar enterrado debajo de una pila de productos de la historia musical contemporánea mayormente angloamericanos, desde el rock progresivo hasta el glam y desde el soul de Filadelfia hasta el country rock. Todavía permanecía en efecto una aversión generalizada a tomar en serio la música popular alemana, o a escuchar un acento alemán sin ponerse de inmediato a bromear con el paso de ganso del Ejército. Europa en general era considerada como una buena fuente de música disco y que podía producir alguna que otra curiosidad, pero fuera de eso seguía siendo sobre todo un lugar para ir de vacaciones y un motivo de risa.

A contramano de todo esto estaba Kraftwerk. La banda había dejado bien atrás en el tiempo su fase de improvisaciones y pelos largos. Se habían fabricado a sí mismos como prototipos de una futura revolución electrónica del pop y en el momento en que sus contemporáneos estaban desapareciendo, ellos estaban a punto tanto de alcanzar un gran éxito internacional como de producir sus obras más significativas y fieles a sí mismas. El suyo era un proyecto desacomplejadamente alemán que en vez de debilitarse parecía robustecerse con la burla. En ese sentido, eran

los últimos portadores del virus del krautrock y serían, para una generación venidera, el portal hacia la música alemana y otros universos sonoros más remotos. John Doran, uno de los fundadores de la revista online *The Quietus*, reconoce este hecho. “¿Cuál fue el primer gran movimiento futurista de los setenta? El krautrock. ¿Y cuál fue su detonante? ‘Autobahn’. Es en todos los aspectos, la primera canción pop completamente electrónica. Es cierto, ya había salido ‘Popcorn’ de Hot Butter, o bien las cosas de Pierre Henry en el ámbito de la vanguardia. Pero este fue el verdadero punto de inflexión. En ese sentido, aunque pueda resultar completamente arbitrario, ‘Autobahn’ representa para mí el nacimiento de la música moderna. De allí sale después esa línea que llega a Afrika Bambaataa y al hip-hop. Si no hay un vínculo sonoro hay un vínculo estético, es decir que cuando el vínculo no es formal, es filosófico. Kraftwerk serían entonces nuestros Beatles.”

Dave Ball de Soft Cell describe la misma sensación. “Mi primer contacto con la música electrónica fue a través de Kraftwerk. Fue cuando escuché ‘Autobahn’ en 1975”, me cuenta. “Creo que ‘Autobahn’ y la cortina de *Doctor Who* fueron las razones por las que me interesé por la música electrónica. De ahí pasé a Tangerine Dream, [Isao] Tomita, Wendy/Walter Carlos, *Switched on Bach*, y también Brian Eno en el ámbito británico, que junto con Bowie estaba coqueteando con ideas del krautrock. Después vinieron Throbbing Gristle y Cabaret Voltaire, que también tomaron cosas de ese mismo mundo. La influencia de Can, por ejemplo, fue enorme.”

El “krautrock” había dejado de existir como movimiento, pero 1977 —cuando Kraftwerk editó *Trans-Europe Express*— fue el año en el que el krautrock comenzó a existir como leyenda y fenómeno póstumo. Ese mismo año la revista británica *Sounds* dedicó un número especial a lo que llamaron “New Musick”. Jon Savage en particular supo identificar, aunque en términos algo oblicuos, las energías que se anunciaban en el aire tóxico del Reino Unido de fines de los setenta y que surgirían del cráter que había dejado el impacto del punk. Allí estaban incluidos Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire y Wire, además de Kraftwerk, Can y Neu!, cuya música de principios de los setenta se veía ahora refractada en un contexto completamente nuevo. Savage también mencionaba a Siouxsie and the

Banshees, que estaban dándole a su sonido un lustre abstracto y metálico que se volvería característico del postpunk. Donde mejor puede escucharse es en su tema "Metal Postcard (Mittageisen)", cuya letra está basada en el fotomontaje del artista alemán y satirista antinazi John Heartfield *Hurrah, die Butter ist alle!* [¡Hurra! ¡Se terminó la mantequilla!], que muestra a una familia sentada a la mesa comiendo una cena hecha de partes de bicicleta y piezas de metal. A su manera, los Banshees estaban creando una nueva mutación de la metalúrgica para su consumo pop. Siouxsie Sioux había sido una de esos punks que en los primeros días del movimiento usaban esvásticas como una forma un poco irreflexiva y reactiva de irritar a la generación de sus padres, que todavía se alimentaba a base de viejas películas de guerra y del recuerdo del triunfo en la batalla de Inglaterra. La práctica fue reprimida con bastante celeridad cuando voces más politizadas, como las de Tom Robinson y el movimiento Rock Against Racism, alinearon sus fuerzas con el punk. A partir de ese momento, el amor por el reggae y el odio hacia el National Front se volvieron casi obligatorios. Siouxsie estaba sin embargo entre quienes miraban a Europa en búsqueda de algo más que símbolos con un efecto de shock. En el artículo de *Sounds*, Siouxsie and the Banshees eran llamados "coldwave", un término que generaría todo un movimiento, muy popular sobre todo en Francia. En ese sentido, fue parte de un nuevo capítulo en el diálogo del punk y el postpunk del Reino Unido con el continente.

La "New Musick" implicó el surgimiento de una nueva estética, una nueva edad de hielo del pop, que tomaba elementos de bandas que habían estado ya en actividad por algunos años, como Kraftwerk y Can en Alemania, y Throbbing Gristle y Cabaret Voltaire en el Reino Unido. También prefiguró grupos que estaban apenas tomando forma, como Joy Division, que en ese momento aún se llamaba Warsaw y apenas había dejado atrás su fase punk.

David Bowie había sido el precursor de todo esto. A mediados de los setenta, su ascenso al estrellato había convertido su vida en un caos. Este no se sustentaba solo en los vastos ingresos en los que se traducían su éxito, sino también en su disposición innata a reinventarse y seguir adelante en esas condiciones, a llevar una existencia sin ningún tipo de límites. Estaba solo (aunque seguía casado), pensando y actuado sin fronteras. A medida

que iba perdiendo el control, empezó a temerle a su propia sombra. Sus propias aventuras desenfrenadas lo llevaron a la conclusión de que su vida era un síntoma de una sociedad al borde del colapso. También abrigaba una especie de presentimiento nietzscheano sobre la llegada de un "Homo superior", como cantaba en "Oh! You Pretty Things". Nada de esto fortalecía en él el respeto hacia las convenciones sociales. Se comportaba de manera desconsiderada con los demás. Disolvió sin miramientos a The Spiders from Mars en cuanto sintió que el glam rock había completado su ciclo y se marchó súbitamente hacia los Estados Unidos. Allí, para mantenerse a tono con el estilo de vida de Hollywood y del negocio de la música en general, empezó a consumir cantidades enormes de cocaína, llegando a pesar menos de cuarenta kilos.

Se volvió paranoico. Estaba convencido de que cualquier luz que atravesaba el cielo era un ovni, almacenaba su propia orina en la heladera, y se sentía inmune a las necesidades de los mortales, como el sueño regular. Desarrolló también un interés obsesivo por el ocultismo. Era casi un extraterrestre. Esta sensación de ser alguien sin raíces en ninguna parte, un hombre sin identidad geográfica, se vio reflejada en su rol en la película de Nic Roeg *El hombre que vino de las estrellas*. Sus rasgos casi translúcidos y sus ojos penetrantes lo volvían un alienígena absolutamente convincente. Parecía también alguien fuera del tiempo, con una apariencia posmoderna y futurista. Era una presencia singularmente llamativa en una época, la de mediados de los setenta, en la que el estilo estaba realmente atravesando una crisis.

Sin su entorno, y sobre todo sin su asistente personal y figura protectora, Corinne "Coco" Schwab, Bowie no hubiera sido capaz de funcionar ni en el nivel más básico en esta etapa tan delirante y arriesgada de su vida. Y sin embargo, esta época de mediados de los setenta fue no solo el período más brillante de su producción discográfica, sino también un momento en el que Bowie parecía capaz de percibir en un nivel muy profundo y casi físico los movimientos tectónicos que se anunciaban en la cultura popular. En ese estado realmente penoso, incapaz de cumplir con ningún compromiso, ni de ocuparse del cuidado de su propio cuerpo, y apenas capaz de hilvanar una oración coherente en sus entrevistas en la televisión, Bowie tenía sin embargo una vista de halcón para lo que estaba sucediendo, lo

que iba a suceder y lo que tenía que suceder. En términos creativos era absorbente, visionario y disciplinado.

Bowie llegó a Nueva York en 1974 con la ambición relativamente convencional —y compartida con grupos como Slade— de conquistar los Estados Unidos. En cuanto aterrizó, sin embargo, se obsesionó con lo que estaba sucediendo realmente en ese momento allí: la escena soul, la cual estaba a punto de ser codificada en las discotecas como disco. Nueva York, Filadelfia, Los Ángeles, Bowie lo absorbió todo. Y no lo hizo de una forma degradante, adoptando los gestos del soul para compensar un sentimiento de inadecuación caucásica. Acuñó para lo que estaba haciendo el término “plastic soul”, cuya franqueza recordaba a las “Ethnological Forgery Series” de Can. La palabra “plástico” era ambigua, sin embargo. No tenía solo el sentido de lo artificial o lo falso, sino que también se refería a las artes plásticas. En cierto modo, y como era habitual en él, Bowie se asemejaba a una abeja succionando el néctar de una escena en pleno florecimiento. Pero *Young Americans* mostraría que el soul era solo un aspecto del lienzo en el que estaba trabajando en ese momento. Sus preocupaciones generales eran de una naturaleza más mórbida.

414

En 1975 declaró que el rock estaba muerto, le parecía “una vieja sin dientes” y ya no quería tener nada que ver con él. Tenía algo de razón, tratándose de ese año en particular. Sus socios por ese entonces eran gente como los asiduamente alcoholizados Harry Nilsson, Ringo Starr y Keith Moon, además de John Lennon. Con este lograrían, sin embargo, mantenerse a flote lo suficiente para grabar el brillante “Fame”, cuya amargura autocrítica fue un chispazo de lucidez en medio del hedonismo excitado y arrasador del período.

Lennon encarnaba el callejón sin salida en el que se hallaba en 1975 la aristocracia del rock dominante. Rico pero sin reservas creativas, ya no tenía ni la necesidad de, ni la habilidad para tratar de empujar nuevamente los límites del rock. Promediaba los treinta años y ya había producido lo mejor de su obra. ¿Qué otra cosa podía hacer que entregarse a los excesos? ¿Qué objetivos podía fijarse ya un ex integrante de los Beatles como él, o Starr, o Harrison allí lejos con sus gurúes, o McCartney, encabezando la notablemente inferior *Wings over America* con su mujer en el lugar de Lennon? También los Rolling Stones sufrían artísticamente a la sombra

de los logros de su pasado reciente. Richards cayó en la adicción a la heroína mientras Jagger ascendió a la estratósfera de un jet-set al que un cordón de terciopelo mantenía siempre protegido de cualquier "street fighting man". De lo único que hablaban en las entrevistas era de la cantidad de impuestos que tenían que pagar en el Reino Unido y de cómo se veían obligados a vivir sus días en el extranjero. Se habían vuelto unos niños ricos malcriados.

Led Zeppelin estaba realmente en la cima de su desmesura, con Robert Plant gritando "¡Soy un dios dorado!" desde la ventana de su suite en el Hyatt de Sunset Strip en Los Ángeles. Pero su declive y su "tiempo de morir" estaban a la vuelta de la esquina. Otro artista que estaba en la cima era Elton John. Aunque era bastante talentoso como pianista y cantante, la escala de notoriedad que alcanzó a mediados de los setenta probablemente sea un gran interrogante para los musicólogos del futuro. En 1975 sacó su exitosísimo y poco disimuladamente autobiográfico *Captain Fantastic and the Brown Dirt Cowboy*. Sin embargo, la enorme demanda de sus servicios —para que llenara con sus lentes y botas desproporcionados ese desesperante vacío de superestrellas—, terminó desgastándolo y se retiró completamente exhausto en 1977.

Ese manojo de fuerzas gastadas y almas desperdiciadas eran los pares de Bowie. Estaban en un claro camino descendiente y Bowie no estaba dispuesto a acompañarlos. Así como había abandonado el glam británico en el momento en que se dio cuenta de que el movimiento no tenía más nada que ofrecer, abandonó ahora los Estados Unidos en dirección a Europa. Era también, en cierto modo, una jugada práctica. Allí podría volver a cargar sus baterías creativas, disfrutar de un cambio de ambiente, absorber nuevas influencias y limpiarse de las drogas.

Editado antes de su reubicación, *Station to Station* ya anunciaba sus intenciones, sobre todo en los más de diez minutos de su primer tema, el cual comienza con un paneo estereofónico que simula el motor de una locomotora. En ese momento Kraftwerk no había sacado aún *Trans-Europe Express*. Bowie compartía con ellos su aversión por los aviones (una de las pocas tecnologías que se abstuvieron de celebrar), y en 1973 había hecho un largo viaje en tren desde Japón hasta Europa que le permitió experimentar una serie de choques culturales desde la ventanilla de su vagón. A

medida que el tema cobra intensidad, recuerda a los sonidos empapados de feedback de “And the Gods Made Love” con los que empieza *Electric Ladyland* de Jimi Hendrix, un preludio instrumental que parece restregar y borrar cualquier rastro de lo que lo precedió.

El resto del tema está segmentado y es casi como un número de ópera rock que repasa las estaciones de su vida creativa. Desde la cima de un beat pesado que parece aludir a “When the Levee Breaks” de Led Zeppelin, Bowie se lanza en un parapente y aterriza en una Europa imaginaria, anunciando “the return of the thin white Duke” [el retorno del esbelto duque blanco] y demorando el estribillo: “It’s not the side effects of the cocaine [...] The European canon is here” [No son los efectos secundarios de la cocaína... El canon europeo está aquí].

En los hechos, Bowie se reubicó primero en Suiza en 1976, pero al poco tiempo se dio cuenta de que en ese dorado patio de juegos europeo su hábito de consumo de cocaína no hacía más que empeorar. De nuevo, se manejó también desastrosamente en otros planos. Fue por esa época que le dijo a un periodista británico que Inglaterra necesitaba un “Estado fascista” que impusiera algo de la disciplina que tanto le hacía falta. Fue una declaración que arrastraría consigo durante décadas y que puso en peligro la credibilidad de sus esfuerzos para reorientar las mentes del rock hacia una forma de pensar más europea. Esa era una rama del pensamiento europeo de la que ciertamente podía prescindirse. Su declaración coincidió también con un momento en el que grupos de extrema derecha —como el National Front— estaban atizando y explotando los miedos que despertaban el “problema” de la inmigración y la mayor visibilidad de las minorías étnicas. Por otro lado, tampoco era el producto de un análisis detenido e informado sobre la condición de la sociedad británica, sino una mera proyección de su propia necesidad de encontrar algún tipo de disciplina y austeridad que pusieran un freno a sus hábitos y a su declive.

Bowie se mudó entonces a Berlín, convenciendo a Iggy Pop de que lo acompañara. La reubicación tendría sus efectos en ambos, despojándose de todo lo accesorio, purgándose, y adoptando una nueva forma, como si hubieran estado bajo los efectos imaginarios de esa dosis de “fascismo” que Bowie había prescrito. Conocerían a los integrantes de Kraftwerk, endurecerían sus nervios. Bowie colaboraría con Eno y se beneficiaría de

sus "estrategias oblicuas". El "esbelto duque blanco" seguía enredado en disputas familiares y preso de la confusión mental, pero entendió —acaso sin entender exactamente qué era lo que había entendido— que reubicarse en Europa constituía una necesidad imperiosa, y no solo para él sino para todo lo que arrastraba consigo. Al trasladarse de la "joven América" —y desde las no tan jóvenes compañías del rock que había tenido allí— a Berlín, se estaba anticipando al postpunk. La Europa a la que se mudaba representaba una respuesta opaca a la falta de profundidad de su opuesto transatlántico. Allí viviría entre las sombras más largas de culturas más antiguas, ayudando a despertar algunas de sus memorias mientras estas lo rejuvenecían en términos artísticos. Berlín y los fantasmas de su pasado reciente serían el futuro. Ese sería el escenario delante del cual posaría, tanto para sí mismo como para el mundo, y delante del cual se desarrollaría el drama de sus canciones y de su cambiante personaje.

La nueva ola de eurofilia habría ocurrido con o sin Bowie, pero su "período de Berlín" ciertamente le dio una bendición y una mayor legitimidad al movimiento. Para ponerlo en términos sencillos: si Bowie pensaba que Alemania era *cool*, entonces Alemania era *cool*. Su presencia allí ajustaba el aspecto y la temperatura del lugar. Bowie tenía también una fascinación frívola y mórbida con la Alemania nazi, que era compartida por algunos de sus admiradores devenidos músicos. Ese tipo de flirteo con un imaginario sospechoso generaría alguna tensión entre algunos representantes del movimiento art y postpunk y la Anti-Nazi League. Joy Division en particular, cuyo nombre hacía referencia a los burdeles de los campos de concentración, despertaría bastantes sospechas. El póster incluido en su lanzamiento debut, *An Ideal for Living*, incluía imágenes de un miembro de las Juventudes Hitlerianas tocando el tambor y de un soldado alemán apuntando a un niño con su fusil, además de una foto en la que Bernard Sumner lucía bien rubio y con el pelo rapado. Sin embargo, aunque en palabras de su viuda Deborah, Ian Curtis tenía una "obsesión con el uniforme nazi", sus lecturas incluían autores como Dostoievski, Nietzsche, Jean-Paul Sartre y Hermann Hesse, y fue también un admirador de John Heartfield y sus fotomontajes.

A medida que el postpunk se fue desarrollando, la nueva eurofilia se manifestó en toda una serie de nombres de artistas, títulos de canciones y

letras: el tema de Magazine inspirado en Dostoievski, "Song from Under the Floorboards", Warsaw, Josef K, Spandau Ballet, Bauhaus, Cabaret Voltaire, "Midnight Bahnhof Café" de Wire, "White Car in Germany" de The Associates, "Kant-Kino" y "I Travel" de Simple Minds. (Este último fue el soundtrack de una nueva generación de jóvenes usuarios de los pases de trenes europeos que hacían sus tours *low cost* después de egresar del colegio secundario.) El impulso mantenía mucho del espíritu del punk, y coincidentemente también del krautrock. Rechazaba la americanización del rock británico, quería revertir el trayecto de Rod Stewart en *Atlantic Crossing*, y dejar en el olvido todos esos dolorosos falsos acentos norteamericanos que las superestrellas británicas se sentían obligadas a adoptar para mantener un alto perfil internacional. En su lugar, proponían una disposición más cerebral hacia la cultura europea, y cuanto más seria, radical y futurista, mejor.

Por otro lado, en esa época la eurofilia tenía también un carácter político y no era solo una preferencia estética. Ronald Reagan fue elegido presidente de los Estados Unidos en 1980 y Heaven 17 respondió con el pulso neumático de su clásico instantáneo electropop "We Don't Need This Fascist Groove Thang". La relación especial que mantuvo con Margaret Thatcher fue percibida por muchos como una reducción del Reino Unido a uno más de los Estados Unidos, sobre todo cuando recrudecieron las tensiones entre las superpotencias nucleares. Las afiliaciones a la Campaña para el Desarme Nuclear subieron dramáticamente después de la decisión del Reino Unido de comprar el sistema misilístico Trident, de la instalación dentro de su territorio de misiles teledirigidos norteamericanos y de las desastrosas operaciones en el exterior de los Estados Unidos (en Irán, por ejemplo). Una Europa en la que todavía no habían sanado las cicatrices y líneas divisorias de los conflictos anteriores se veía atrapada y destinada a ser un futuro teatro de guerra. Esa conciencia europea exacerbada resultaba preferible a seguir soñando un sueño americano cada vez más vano, o a plegarse al optimismo desastrosamente extraviado del eslogan para la reelección de Reagan, "Morning in America". Para muchos, la situación era más bien la que reflejaban los pocos minutos para la medianoche del Reloj del Apocalipsis.

Colin Newman de Wire estaba entre aquellos que pensaban que había que mirar a Europa en lugar de los Estados Unidos para elaborar las bases de una nueva identidad. “No es que fuéramos deliberadamente antinorteamericanos, es que éramos británicos. Si venías de un lugar como Salford, ¿por qué ibas a querer cantar sobre la Ruta 66? Al mismo tiempo, cantar sobre el Arndale Centre tampoco resolvía la cuestión”, afirma.¹ “Había una rigidez muy británica. Esa resaca de los sesenta, esa nostalgia instantánea que vendían bandas como The Kinks. La verdad es que estábamos también hartos de Inglaterra. Así que en 1978 empecé a tener un amorío con la Europa continental. Quería huirle a una cierta condición británica, que empezaba en la niñez, con la escolarización, cuando se determinaba qué clase de persona estabas destinada a ser. En ese sentido, Europa significaba ser quien quisieras. Requería asumir ciertas pretensiones, pero eso era algo necesario si querías ser otra cosa que una persona común y corriente.”

Wire tiene editado un CD en vivo de un concierto en un local céntrico de Londres, bastante temprano en la carrera de la banda, donde tocaron para una sala completamente vacía. Aunque tuvieron sus seguidores, a menudo se hallaron a contramano del público británico, que prefería que se limitaran a tocar miniaturas punk como “12XU”. Wire, que no podía ocultar sus ambiciones artísticas, las exhibía ante ellos en forma provocadora. Esa indiferencia y hostilidad de estación de servicio de ruta a la que los tenía acostumbrados la Inglaterra de fines de los setenta contrastaría enormemente con la recepción que les esperaba en Europa.

“En Inglaterra, cuando tocabas un concierto te trataban como a un ciudadano de segunda categoría”, afirma Newman. “Podías estar en la tapa de la *NME*, pero en los lugares más periféricos llegabas al local y a lo sumo había un par de cervezas para la banda, pero nada de comer. Y en cuanto terminabas de tocar cerraban todo. No ganábamos nada de dinero. Hasta que fuimos a Europa. Tocamos en el Ratinger Hof en Düsseldorf. Fuimos la primera banda no alemana que invitaron. Fue una experiencia tan diferente de todo a lo que estábamos acostumbrados. La

1. Los Arndale Centres fueron los primeros centros comerciales de “estilo norteamericano” que se construyeron en el Reino Unido. [N. del T.]

gente era más amigable, querían conversar con nosotros. La comida era buena. Los bares estaban abiertos hasta tarde en la noche. Había una cultura de un rock inteligente y no norteamericano con la que nos sentimos muy conectados.”

Hay que decir que, de hecho, fueron saludados por ciertos sectores de la prensa alemana como salvadores y como ejemplos de la exquisita música extranjera que hacía pasar vergüenza a toda la basura doméstica. Para Newman, en todo caso, la experiencia de viajar por las largas arterias de las autopistas alemanas fue tan sinfónica como lo había prometido Kraftwerk. “Me gustaban Faust, Can y más tarde también Neu!, pero mi banda alemana favorita era Kraftwerk. Todo en ellos era brillante. El sonido, el aspecto, el humor. Siempre con esa mirada desaprobatoria, pero al mismo tiempo tan naturales. Podía quedarme horas mirando la tapa de *Trans-Europe Express*. Tan fantásticamente europeo: los ecos orquestales, las ruedas girando infinitamente. Podíamos relacionarnos con eso después de todas las horas que pasamos en las autopistas cuando salimos de gira como banda soporte de Roxy Music.”

420

Pero no fue solo la novedad existencial de los viajes por Europa lo que acercó tanto la música alemana a la generación del postpunk, ni tampoco su atmósfera sombría. (“Berlín era claustrofóbico”, recuerda Newman. “Yendo de un café al estudio podías ver a los guardias que protegían el Muro.”) Resultó que la mayoría de los nuevos grupos que surgieron en ese nuevo año cero habían pasado sus años de formación escuchando krautrock. Aunque se ensañaban con el rock progresivo y los dinosaurios del rock de los setenta, rechazando su énfasis pseudoclásico en el virtuosismo por encima de la comunicación, el krautrock era algo diferente. No todas las bandas alemanas se salvaban, por cierto. “Para mí, Tangerine Dream estaba más cerca de bandas británicas como Zorch”, afirma Newman. “La manera en que usaban sus sintetizadores tenía mucho de rock progresivo, como si fueran aparatos demasiado importantes para hacer música pop con ellos. Pero mencionar a bandas como Can se volvió algo de entendidos. The Rich Kids [la banda punk de Midge Ure entre Silk y Ultravox] solían decir que sus bandas favoritas eran Can y Abba.”

Jim Kerr de Simple Minds, que se crio en Glasgow, fue otro adolescente para el que el krautrock fue una improbable revelación. “Charlie

[Burchill, guitarrista de Simple Minds] tenía un hermano mayor, Jamie, que era el tipo más *cool* en nuestro complejo habitacional. Fue el primero en decolorarse el pelo, en ponerse un piercing, comprarse una guitarra y escuchar música extraña. Tuve la suerte de vivir en el bloque contiguo al de Charlie cuando éramos adolescentes. Mis amigos tenían hermanos mayores. Cada vez que iba a visitarlos estaban escuchando Faust, Van Der Graaf Generator o Neu!. A veces íbamos con ellos a escuchar bandas en las McLellan Galleries. Yo tendría catorce años y pude ver a John Cale, Nico. Muchas cosas me superaban, pero era genial poder ir al día siguiente al colegio y decir que habías ido a ver a Nico. No era solo para presumir. Era esta sensación de 'gracias a Dios que suceden cosas más allá de estas cuatro paredes y que hay otra música que la que pasan en el programa de Tony Blackburn'."

En su libro *Krautrock sampler*, Julian Cope cuenta una anécdota según la cual Kerr tuvo después un ataque de ira contra el krautrock y arrojó sus discos de Faust desde la ventana de su departamento. Muchos escritores se hicieron eco de la historia citándola como prueba del filisteísmo de Kerr. Con una sonrisa, él corrige la historia. Estaba tan fuera de sí en ese momento que de hecho arrojó casi toda su colección de discos. No fue nada contra Faust en particular. "Yo amaba Faust", protesta. "Los vi en Glasgow. Ian McCulloch [de Echo and the Bunnymen] estuvo en el concierto que dieron en Liverpool. Conversando nos dimos cuenta de cuánto teníamos en común, a pesar de los sonidos tan diferentes que produjo cada uno." Irónicamente, el hit "The American" de Simple Minds surgió a instancias del productor Steve Hillage, del grupo de los setenta Gong, que "trajo al estudio todos estos discos de krautrock, Moebius and Roedelius, Holger Czukay. Y pudimos producir ese gran tema".

Johny Lydon de Public Image Ltd. era otro gran admirador de Can, y durante un tiempo circuló la historia apócrifa de que iba a sumarse a la banda después de la separación de los Sex Pistols. Otros admiradores de la banda eran Pete Shelley y Mark E. Smith de The Fall, cuyo tema "I Am Damo Suzuki" cuenta, en ese estilo abstruso, áspero y alterado típico de Smith, la historia del fortuito desembarco de aquel en la banda, desde el encuentro en la Marktplatz de Colonia hasta su desertión para unirse a los Testigos de Jehová. Aunque Smith no compartía el *ethos* contrario a los

liderazgos personales de Can, la interacción que lograron entre el cantante y la banda tendría una clara influencia en The Fall.

Andy McCluskey de *Orchestral Manoeuvres in the Dark* era prácticamente un experto en Kraftwerk; Bill Drummond, que antes de integrar The KLF fue productor y mánager de Echo and the Bunnymen y The Teardrop Explodes, fue otro adepto temprano del krautrock, donde descubrió una alternativa a los manierismos del rock progresivo de comienzos de los setenta. Mark Stewart, de la banda The Pop Group, de Bristol, amaba a Neu!, pero acota que también le gustaban otras bandas más oscuras que no suelen ser tenidas en cuenta por los historiadores de la música alemana. "Me encanta la música de la escena de Hamburgo, el rock psicodélico alemán y el freakbeat más crudo", afirma. "Bandas post-Beatles periféricas que eran absolutamente psicodélicas." También estaba por supuesto Julian Cope, que se convertiría en un auténtico defensor de todo lo que tuviera que ver con el krautrock. Sus primeras entrevistas para la *NME* están plagadas de elogios hacia todo el espectro de la música alemana. Cada una de esas referencias era un pequeño pasadizo para el tipo de lector entusiasta de esa época para el que el postpunk fue la vía de acceso a mundos musicales tan diversos como los de Lee "Scratch" Perry, Stockhausen, Charlie Parker o Charlie Feathers.

Aunque Cope era el admirador más ferviente de la música alemana, la influencia de esta en The Teardrop Explodes no resulta tan evidente. Temas como "Reward" o "Treason" son ejemplos de ese pop grande, efusivo, épico y con arreglos para metales que fue característico de Liverpool en esa época, y que se diferenciaba del sonido más parco de Manchester. Aquella influencia es en cambio más clara en el sonido posindustrial de Throbbing Gristle y Cabaret Voltaire, bandas que habían estado en actividad desde 1972 y 1975, respectivamente. En el empleo de equipos modificados o reconstruidos y de sintetizadores modulares ensamblados por ellos mismos, en sus collages sonoros o en el uso de loops y formas brutales de repetición ("Discipline" de Throbbing Gristle, tal como fue magníficamente perpetrado en vivo en Berlín, es un severo ejemplo de ello), tenían mucho en común con extremistas del ruido como Guru Guru y Faust. Compartían un cierto registro y emulaban muchos de sus métodos. Operaban, sin embargo, en un contexto diferente y con otros fines. Ningún grupo

de krautrock le hubiera puesto "Baader Meinhof" de título a un tema suyo como sí hicieron los oriundos de Sheffield, Cabaret Voltaire. En sus sampleos de predicadores norteamericanos desencajados o títulos como *Red Mecca*, capturaban ese oscuro clima de terror geopolítico y paranoia que se había instalado. Líneas retorcidas como "What's going to happen next?" [¿Qué va a suceder a continuación?], "Ready to die" [Preparado para morir] y "Seconds too late" [Segundos demasiado tarde] salen reptando como sobrevivientes de sus escenarios sonoros distópicos y fracturados.

La fijación casi cruel de Throbbing Gristle con la toxicidad y lo abyecto estaba similarmente enraizada en una experiencia perniciosamente lúgubre de la Inglaterra de los setenta y los colocaba en las antípodas de la fuerte inclinación del krautrock hacia la renovación, la reconstrucción y los sueños utópicos. Y sin embargo, tanto Throbbing Gristle como Cabaret Voltaire coincidían con el krautrock en el rechazo de cualquier tutela musical, en el uso de la nueva tecnología como tratamiento de electrochoque y en su insistencia en que su temática y su razón de ser misma los instaban a destruir lo viejo y retorcer los escombros, los cables y las vigas hasta crear algo nuevo.

La influencia del krautrock también resultaba palpable, sin embargo, en grupos que trabajaban dentro de formatos comparativamente más convencionales, que mantenían un parecido con las estructuras de estrofa y estribillo del rock y el pop de guitarras y batería. En el postpunk estándar hay una relación reconstituida y democratizada entre los instrumentos, un sentido del espacio entre los músicos. La forma de tocar de Stephen Morris en Joy Division es un ejemplo del abordaje cíclico y loopeado que se remontaba a Jaki Liebezzeit y que no requería de esas anticuadas habilidades de pulpo al estilo de Cozy Powell. Las guitarras son aplicadas en pincelazos incisivos y abstractos (en sus mejores momentos, el postpunk logra ser al mismo tiempo minimalista y pictórico), el bajo a menudo cumple una función melódica y las voces tienen una solemnidad impasible y ominosa, como para cantar con el mentón pegado al pecho en vez de exteriorizando sentimientos con gestos ostentosos. Los solos están mal vistos, las alas del virtuosismo han sido recortadas y todos trabajan en un esfuerzo colectivo. Otras influencias como el dub y el funk contribuyeron

también mucho en esa época a aflojar las abrazaderas de la ortodoxia del rock. Pero la astucia y la necesidad con las que el krautrock se resistió a las viejas formas de hacer las cosas fueron un modelo vital.

El synth pop tenía sus claros antepasados en el krautrock, como no tuvieron problema en reconocer Andy McCluskey de Orchestral Manoeuvres in the Dark y Dave Ball de Soft Cell. Así lo entendió también el cineasta Ben Wheatley, que en la banda de sonido de su comedia negra *Sightseers* (2012) combinó synth pop de los ochenta con algunos temas de krautrock. “Llegué a interesarme bastante por el krautrock y me di cuenta de que me habían vendido este cuento de niños de que el punk y la new wave eran algo que habíamos inventado en el Reino Unido”, le comentó al periodista Stephen Dalton. “Porque de hecho, si miras la historia te das cuenta de que todo eso empezó en Alemania. Desde ya que la música es fluida, y seguramente se puede rastrear de dónde viene el krautrock. Pero Neu! es para mí un grupo del que surge un montón de música. Harmonia obviamente viene de Neu!. Así que tuve esta idea de usar dos tipos de música: esa música estridente de sintetizadores que se producía en el Reino Unido en los ochenta, pero por debajo también esa música alemana que fue de donde salió aquella.” Antes de 1980, sin embargo, Kraftwerk era considerado antitético al pensamiento contracultural del rock. Su fe benévola en las máquinas era vista como obstinadamente naif en una época en la que la creciente automatización del trabajo amenazaba con engrosar las filas del desempleo. Por otro lado, el futuro alimentado por energía nuclear que parecían celebrar en “Radio-Activity” acarrearba la amenaza de un desastre ecológico –de la que la fusión parcial del reactor de Three Mile Island en Pensilvania en 1979 ofreció una advertencia–, e incluso, en el peor escenario, de una aniquilación global. Los sintetizadores no eran el sonido de “un mundo feliz”, sino un sustituto barato y ordinario de los sonidos orgánicos y humanos, una plaga inminente, la sustancia de la hegemonía futura de una música de ascensores. Los álbumes de Gary Numan, que posaba en las tapas con una cara de impasibilidad que parecía hecha de silicona, eran para muchos un presagio sombrío y desagradable (aunque resultó que ese look era el resultado de un laqueado de emergencia del departamento de maquillaje de *Top of the Pops* después de que sufriera un ataque de acné justo antes

de su presentación en el programa). Numan era la personificación del synth pop y de ese futuro distópico que anunciaba, ilustrado en sus canciones heroicamente abatidas y llenas de efectos de flanger sobre androides afligidos y máquinas cantantes.

Daniel Miller, que en 1978 había grabado el temprano single synth pop "Warm Leatherette" bajo el nombre The Normal, era otro admirador confeso de la música alemana, que editaría profusamente en su sello Mute. En esa época de polarización política descubrió, sin embargo, que las asociaciones que muchos hacían entre la música de sintetizadores, su énfasis en ritmos fríos y regulares, y su origen alemán, los hacía a menudo sacar conclusiones completamente incorrectas. Cuando llevó a Deutsch-Amerikanische Freundschaft —a quienes acababa de firmar para su sello— a tocar en el Reino Unido, un grupo de personas del público empezó a sacudirse al ritmo de la música con sus brazos rígidamente extendidos hacia adelante haciendo el saludo nazi. A Miller, de familia judía, no le hizo ninguna gracia la ironía, la cual tampoco fue del agrado de los (obviamente antinazis) D.A.F. Ni los inocuos Soft Cell, con su cantante gay y sus covers de northern soul, fueron inmunes en esa época a este tipo de malinterpretación.

"Leeds era tan de derecha", recuerda Dave Ball sobre la ciudad en que se formó Soft Cell. "Era un verdadero bastión para el National Front. Estuve allí entre 1977 y 1981. Me acuerdo de los skinheads con sus camisas negras, eran intimidantes. Una vez un grupo importante, como de sesenta tipos, vino a uno de nuestros conciertos en un local que se llamaba Amnesia. Éramos nosotros tocando y un público lleno de New Romantics, y estábamos todos asustadísimos. Pensé: '¡Dios mío! De aquí no salimos vivos'. Pero el líder del grupo se me acercó y me dijo: 'Nos gusta mucho tu música'. Me imagino que eso sucedió porque habrían oído sobre Spandau Ballet y el 'funk blanco', o porque el look New Romantic incluía cosas como sombreros de ala ancha y pantalones de montar, o bien porque Steve Strange se había dejado retratar por Helmut Newton. Como fuera, la cuestión es que creían equivocadamente que podían encontrar simpatizantes allí. Pero al mismo tiempo, si uno mira a Kraftwerk, *The Man-Machine*, hay un imaginario que es un poco ambiguo. El pelo rapado, el uniforme. Aunque es cierto que lucían de rojo comunista." Eso

tampoco le había impedido a un reportero del periódico neoyorquino *Village Voice* describir a las integrantes de Malaria!, cuando tocaron con Nina Hagen en el Studio 54 y subieron al escenario vestidas de negro y rojo, como “vestidas como nazis en Yom Kippur”. Ese tipo de malentendidos eran moneda corriente hasta en la prensa progresista y de izquierda.

A medida que avanzaron los años ochenta, el tribalismo, los miedos apocalípticos y la atmósfera políticamente cargada de los primeros años de la década dieron paso a una resignación gradual, a una aceptación cómoda del corrimiento hacia la derecha de Occidente. Los sintetizadores se volvían algo muy extendido en el pop, el mundo seguía girando, se anunciaban la glásnost y la Perestroika, y Kraftwerk, cuya metodología hombre-máquina parecía ahora algo más bien pintoresco, se refugiaba en su estudio. La explicación que dieron fue que era para convertirlo de analógico en digital, pero como quedó en evidencia, fue más bien porque ya no tenían nada que decirle al mundo eléctrico. *Electric Cafe*, de 1986, fue a todos los efectos su último álbum. Marcó también el punto de mayor separación entre el krautrock y el discurso del rock.

A mediados de los ochenta me incorporé a *Melody Maker*. Era un momento un poco anodino para la música, en el que el espectáculo arrollador del Live Aid aparentaba succionarle la vida a todo. Parecía que el megapop de estadios había logrado un dominio global permanente. La idea alguna vez plausible de una radicalización del pop mediante incursiones estratégicas desde afuera del mainstream (ABC, The Associates, Scritti Politti, etc.) parecía completamente caduca e inútil. La música indie estaba atrapada en una laguna post-postpunk, como si se hubiera replegado a una pequeñez deliberada, con bandas grises y excesivamente modestas como The Housemartins, The Wedding Present y Bogshed, que hacían una virtud de su carácter derivado y andrajoso, de su estrechez de miras y su falta de ambición sonora.

Fue en ese momento que, de la nada y sin ningún propósito ulterior, el sello ReR —conocido anteriormente como Recommended Records— reeditó el álbum de Faust *Munic and Elsewhere*, que compilaba sus últimas

grabaciones antes de su prolongada desaparición. En mi reseña del mismo describí a la banda como “manchas en su propio paisaje”. Su sonido, en otras palabras, era mucho más grande que ellos mismos. Era una inversión de la norma para las estrellas de rock y del histrionismo ostentoso de ese soul blanco que personificaban Mick Hucknall, Phil Collins o Annie Lennox. Era una idea a la que valía la pena aferrarse. Y entonces, de repente, como explosiones distantes en el horizonte, empezaron a emerger un montón de nombres nuevos: en el Reino Unido, grupos como A.R. Kane, Spacemen 3 y Loop; de Irlanda, My Bloody Valentine; de Suiza, The Young Gods; de los Estados Unidos, Big Black y unos Sonic Youth verdaderamente nacientes. Ninguna de esas bandas tenía planeado ser unos nuevos Stones, ni siquiera unos nuevos Pistols. Ninguna estaba apostando fuerte a los charts, sino que más bien apostaban a un gran efecto colectivo. En una reseña de Hüsker Dü, Simon Reynolds proclamó el “regreso del rock” y más tarde habló de los “raptos del rock”. Era una respuesta velada a esa máxima de comienzos de los ochenta según la cual toda la música de guitarras debía ser declarada demasiado “rockera”, blanca y masculina como para ajustarse al nuevo credo funky y popero de la *NME*. En *Melody Maker*, resaltar a esta nueva camada de artistas se volvió para nosotros un esfuerzo evangelizador. Los poníamos en las tapas como si fueran estrellas y les dedicábamos largas piezas plagadas de adjetivos elogiosos con la esperanza de empujarlos hacia un público más grande, que muchos de ellos finalmente alcanzaron.

Todas estas bandas tocaban la guitarra, pero lo hacían con una pesadez y una espaciosidad ondulante que los envolvía y en la que parecían inmolarsse. No había nada aquí de esa asertividad del rock agresivamente masculino. Era una disolución, una aniquilación neopsicodélica. Y muchos de estos músicos tenían el krautrock entre sus influencias. Kevin Shields de My Bloody Valentine era un verdadero fanático del movimiento, Steve Albini hizo un cover de “The Model” de Kraftwerk con su banda Big Black, y Loop, de Robert Hampson, homenajeó a Can con una versión de “Mother Sky”.

“El krautrock tuvo sin duda una influencia enorme en la música de Loop. Fue clave en las estructuras sonoras y las dinámicas, tanto como las otras influencias en el sonido de la banda”, afirma Hampson. “La idea de

Loop surgió de muchas etapas de la música y de las maneras de fundirlas para crear algo nuevo. Can y Neu! fueron por supuesto las principales influencias. Can, por los experimentos sonoros dentro de ciertas estructuras de canción, y Neu!, por todo el abordaje *motorik*. El uso de la repetición en Loop tenía dos claras influencias: la música minimalista o de sistemas, y el krautrock. Supe desde el primer día que Loop haría eventualmente una versión de 'Mother Sky'. Al principio la tocábamos en vivo como bis, pero rápidamente decidimos dedicarle todo el lado de un single de doce pulgadas. No hay otro período como el del krautrock, ni siquiera en el Reino Unido de fines de los sesenta, con bandas como Soft Machine o Pink Floyd. Esas bandas influyeron a las del krautrock, junto a Velvet Underground, pero el espíritu de avanzada alemán estaba a años luz de las brasas del fulgor psicodélico británico. Era mucho más arriesgado y peligroso, más sofisticado en términos sonoros. El único punto de comparación era probablemente cuánto hachís se fumaba. Fuera de eso, el krautrock estaba en otra galaxia."

428

La dialéctica había cambiado. El rock era "grande" de nuevo, pero solo en su carácter físico. Los charts seguían dominados por cantantes inmersos en una reverencia paralizante por un pasado muerto, con las solapas de las chaquetas levantadas y coristas góspel de rigor, remolcadas para investir de autenticidad y *soul* [sentimiento] a lo que, en definitiva, no era más que una pose. Pero eso era un fenómeno como el del Schlager. Esto era, en cambio, un rock cuyo significado e implicaciones se escondían en sus texturas abrumadoras, y no en letras acusatorias o en una abierta y poco sutil politización. Era un retorno a la forma, al volumen y al ruido como imperativos, no como formas de complacencia. Un redescubrimiento del fuego y de nuevas formas de ser.

En 1989, Can salió nuevamente a la cancha con el oportuno *Rite Time*, otra vez con Malcolm Mooney al frente. La gacetilla de prensa afirmaba que este había encontrado el pasaje de vuelta de su vuelo de Europa a los Estados Unidos en 1969 y se había decidido a usarlo después de veinte años. Entrevisté a la banda en las oficinas de Phonogram en Londres,

donde los cuatro miembros fundadores (sin Mooney) se dedicaron a recordar plácidamente las violentas discusiones que habían tenido en el estudio a lo largo de los años. Yo estaba atónito y me sentía un testigo presencial del retorno de los dioses. Traté de no exteriorizarlo en mi línea de interrogación, pero terminé preguntando, por ejemplo, si era justo afirmar que Can era la mejor banda de rock del mundo. A lo que Irmin Schmidt respondió, sin tomárselo a pecho, que no estaba en condiciones ni de afirmar ni de negar esa proposición.

Rite Time ciertamente no es el mejor álbum de Can, pero supera a la mayor parte de su producción posterior a *Soon Over Babaluma*. Sobresalen los temas más largos, como "Like a New Child", que resulta notablemente cercano al sorprendentemente radical *Spirit of Eden* de Talk Talk, producido por la misma época. El tema avanza lentamente en una deriva amazónica potencialmente infinita, rodeado de opulencia tropical, con claros ocasionales y estratégicos de ruido que interrumpen el ensueño. Es un viaje de una especie de solemnidad dichosa. Cada tanto, Schmidt alimenta el caudal con olas azules de teclados, como si buscara evitar el inevitable anochecer. Esto era Can dando su última y postergada batalla, un último florecimiento elegíaco en el momento en el que el rock entraba en su fase de supernova. Después del cataclismo ácido de "To Here Knows When" de My Bloody Valentine y la codificación del "retorno del rock" con Nirvana y el grunge, su narrativa se detuvo abruptamente con el suicidio de Kurt Cobain. Habría rock después de 1994, pero solo rock retrógrado o post-rock. En lo que respecta al krautrock, seguiría floreciendo después de muerto.

Las generaciones de entusiastas continuaban relevándose. Geoff Barrow de Portishead se encontraba trabajando ya en *Dummy*, un álbum que resultaría fundacional para el movimiento del trip-hop en los años noventa, cuando prendió un día la radio sin saber que estaba a punto de tener una tardía experiencia reveladora.

"Estaban entrevistando a Mark E. Smith en la BBC Radio 1. Era la época en la que todavía tenían invitados interesantes. La entrevista era sobre sus diez temas preferidos y uno era 'Vitamin C' de Can. Estaba escuchando en un radiocasete que tenía en la cocina y lo oí de casualidad. Pensé: '¿Qué demonios es esto?'. Puse un casete de inmediato para

grabarlo. Honestamente, creí que era alguna banda nueva. Tenía ese beat estilo James Brown, esas voces fumadas casi mancomunadas y la misma línea de bajo que parecía algo que podía haber estado en un tema de A Tribe Called Quest. Pensé: 'Esto es una locura, esta es la mejor banda del mundo. Alguien lo hizo, alguien cumplió mi sueño'."

"Smith dijo entonces: 'Eso era Can, de 1971'. Salí corriendo a la disquería local y le pregunté al tipo que estaba detrás del mostrador si tenía el tema 'Can' del grupo Vitamin C. Muy sarcástico, me respondió que no. Parecía el vendedor de cómics de *Los Simpson*. Y me señaló la batea de la letra C. Me compré *Ege Bamyasi* y quedé enganchado para siempre. Sigue siendo mi álbum favorito de todos los tiempos. No me cansó nunca de escucharlo."

Tras los pasos de Iggy Pop (y de Peter Dinklage, el expatriado que había tocado con Faust), una de las primeras bandas norteamericanas en absorber el krautrock —y a Can en particular— fue Talking Heads. David Byrne había nacido en Escocia y estaba más al tanto que sus colegas de la escena postpunk del Reino Unido. Lo había impresionado sobre todo A Certain Ratio, con el sonido mordaz y desecado de su funk blanco gótico. En tándem con Brian Eno, Byrne emprendería un diálogo entre una subjetividad caucásica exploradora pero inhibida y su "Otro" oscuro y étnico, plasmado en álbumes como *My Life in the Bush of Ghosts*. Se acercó también con un espíritu similar al funk y al disco en el brillante *Remain in Light* de 1980. Allí explotó la distancia entre su personalidad cerebral y neurótica —un cerebro hiperconsciente que no podía apagar—, y el consuelo que encontraba en los ritmos más "instintivos" del soul y la música dance, donde podía "dejar de hablar con sentido" ("stop making sense") y sacudirse como un misionero perdido en África.

El riesgo de una apropiación condescendiente se veía compensado por el humor autodegradante y por la evidente devoción y comprensión de esa música que tenía Byrne. Era muy claro, al mismo tiempo, que había estado expuesto a Can, quienes también habían elaborado la relación entre sus subjetividades alemanas y sus fuentes etnológicas. "Listening Wind", de *Remain in Light*, es prácticamente un homenaje a "Come Sta, La Luna", de *Soon Over Babaluma*. Si hacía falta recordar la influencia de Can en 1980, allí estaba Holger Czuckay en plena actividad. Su álbum *Movies* fue

un favorito de los entendidos que leían la *NME*, y en esos años colaboró, entre otros, con Jah Wobble (en el EP *How Much Are They?*) y con David Sylvian luego de la separación de Japan.

El impacto del punk en los Estados Unidos fue más difuso que en el Reino Unido. Era un lugar demasiado descentralizado como para ser afectado por una única detonación como la de los Sex Pistols. El punk apareció en fases y desde distintos lugares, de la Costa Este a la Costa Oeste. Se trató más bien de una serie de momentos, de The Ramones a Black Flag, y de Sonic Youth a Nirvana. Con Sonic Youth, en particular, el indie rock norteamericano adquirió un sentido de la historia y la geografía del género. Los integrantes de Sonic Youth no eran solo músicos, sino también estudiosos y portavoces del rock en todas sus manifestaciones extremas, incluido por supuesto el krautrock. "Neu! y el krautrock fueron importantes para Sonic Youth", afirma Steve Shelley. "Diría que el krautrock en general, y Can y Neu! en particular, fueron tan importantes como fuentes de inspiración como Velvet Underground, Television, The Stooges y Captain Beefheart. Escuché Kraftwerk por primera vez a comienzos de los ochenta en una radio de funk y soul de Saginaw, Michigan. Yo vivía en Midland y creo que también llegué a escuchar ahí alguna de esas copias raras extrañadas de *Autobahn* en manos de fanáticos del rock progresivo. Era más o menos la época de *Computer World*, que al día de hoy sigue siendo mi álbum favorito de Kraftwerk. Y poco después también sonaba mucho en los clubes de Detroit, generalmente clubes gays, que eran los únicos donde permitían tocar a nuestras bandas en esa época. Y probablemente escuché a Neu! viajando por Europa, específicamente por Alemania, la primera vez que fuimos con Sonic Youth, hacia 1985-1986. Recorriamos las tiendas de usados buscando febrilmente discos de Neu! y Can. Neu! era uno de los casetes favoritos en la camioneta. Gran música para conducir, por supuesto. Como dejamos en claro en 'Two Cool Rock Chicks Listening to Neu!', nos habían volado la cabeza dos tipos que no esperábamos tener la oportunidad de conocer jamás. De hecho, teníamos tan poca información sobre las personas que estaban detrás de la música que no había forma de que no adquirieran un estatus legendario para nosotros."

El krautrock atravesó la conciencia del rock alternativo de fines de los ochenta y de los años noventa, asomándose en los lugares más inesperados.

La banda de Steve Albini, Big Black, no fue la única en hacer un cover de "The Model" de Kraftwerk. También hizo uno el guitarrista de blues rock Chris Whitley. Y en 1991 estaba cubriendo un festival para *Melody Maker* cuando entré a una sala de conciertos y quedé asombrado al escuchar a un guitarrista tocando solo y llenando todo el lugar con descargas impactantes de notas empapadas de eco que parecían multiplicarse en el aire y rebotar en las paredes en todas las direcciones, chocando y prendiéndose fuego. Después de unos instantes me di cuenta que era su versión de "Autobahn", a modo de tributo por la reunificación alemana. El guitarrista era Gary Lucas, que había sido miembro de la Magic Band de Captain Beefheart. Tuve que ir a estrechar su mano y somos amigos desde ese momento.

Los Estados Unidos siguieron siendo un bastión de la resistencia a la música europea, con sus sintetizadores y su supuesta afectación artística. "Aun en los años noventa te encontrabas con norteamericanos que pensaban que si no tocabas instrumentos reales lo que hacías no era música de verdad", cuenta Colin Newman. Sin embargo, aquella música pudo encontrar algunos nichos underground en los que ejerció una influencia. Los caminos laberínticos del conjunto de grunge alternativo de principios de los noventa Pavement y las excursiones de guitarras lentamente explosivas y calcinadas de Mercury Rev representaban los confines de esa escena desde la cual Nirvana había alcanzado la popularidad. Ambas bandas habían sentido la influencia del krautrock. En Stephen Malkmus, de Pavement, esta fue tal que en 2012 decidió salir de gira tocando *Ege Bamyasi* de Can en su totalidad. Sin embargo, el ejemplo más potente y estratosférico del krautrock como plataforma de lanzamiento para aventuras completamente nuevas es probablemente el tema "Doldrums" de la banda Cul de Sac, de Boston, incluido en su álbum de 1995, *I Don't Want to Go to Bed*. Lo que empieza con unos sonidos húmedos y oxidados, enterrados en la mezcla, va intensificándose hasta convertirse en un mantra instrumental que reúne toda la fuerza cíclica de Can y la propulsión y el empuje ciego de Neu!, además de las energías huracanadas de Ash Ra Tempel, Guru Guru y Günter Schickert.

Los años noventa fueron la era del britpop. Pero también estuvo Stereolab. Fundada por Laetitia Sadier y Tim Gane, que habían integrado

antes la banda indie McCarthy, Stereolab fue una suerte de alianza paneuropea. Las imperturbables voces en francés de Sadier evocaban esas *chansons chic* de los sesenta no especialmente memorables, pero también se remontaban a una tradición más subterránea y alejada del mainstream que nunca llegó a despertar mucha atención fuera de Francia. Tim Gane, por su parte, trató de emular el krautrock como una manera de oponerse a la hegemonía de los modelos agotados de la tradición del rock de estrofas y estribillos, que de repente se habían vuelto más populares que nunca. La Inglaterra de los noventa trató de reproducir en todos sus niveles, hasta en su selección de fútbol, la euforia juvenil de los sesenta, aunque descuidando el aspecto de la inventiva que había también caracterizado aquella época.

Antes de formar la relativamente llana McCarthy, Gane había sido un ruidista en la línea de Cabaret Voltaire, editando su música en casete. Recuerda su propia epifanía con el krautrock. “Debe haber sido alrededor de 1980, cuando se reeditaron los primeros LP de Faust. *Sounds* publicó una reseña de los álbumes escrita por John Gill en la que mencionaba a todas las bandas que me gustaban: Throbbing Gristle, Clock DVA, Nurse with Wound, Cabaret Voltaire. Yo era lector de *Sounds* en esa época, no de la *NME*. Seguía las cosas que escribían Sandy Robertson, John Gill, Jon Savage. La reseña de Gill lograba contagiar un gran entusiasmo. Tampoco había pasado tanto tiempo desde la edición original de los álbumes. Me intrigó mucho todo ese universo sonoro. Me resultó similar a las cosas que me gustaban, con ese feedback pesado e industrial. Pero de repente aparecía una banda de bronce recorriendo ese paisaje. De allí pasé después naturalmente a Can y Neu!. Me compré el primer álbum de Neu!, que me pareció muy bueno pero que no me gustó tanto en ese momento como más adelante. Todavía estaba atado por un cordón umbilical al punk y la new wave. Me llevó algunos años disfrutar de otros aspectos de su sonido.”

Aunque la producción de Stereolab está llena de homenajes conscientes a Kraftwerk y Faust, y Gane dio también pruebas de su admiración por Popol Vuh participando en 2012 en un proyecto de remixes de sus obras, sacaron la inspiración de su sonido fundamentalmente de Neu! y el “Dingerbeat”.

“Fue la manera de tocar la batería de Klaus Dinger, ese beat rígido de 4/4. Cuando estábamos haciendo los primeros ensayos con Stereolab yo era muy estricto con el ritmo que quería. No me interesaba que tuviera las inflexiones del rock o del indie, tenía que ser algo neutral, que se deslizara por la superficie del beat. Tuvimos tres o cuatro bateristas antes de dar con Joe Dilworth. Ninguno podía hacerlo. Era muy importante que no se convirtiera en una base de rock, porque si pasaba eso se perdía todo. En cuanto logramos el beat correcto, ya teníamos claramente un sonido diferente al de cualquier otra banda que estuviera tocando en el Camden Falcon, o en algún otro local de esa época. Se trataba de este sentido del espacio, de este beat de rock que de alguna manera no era rock. Yo también necesitaba algo que no requiriese de una gran habilidad técnica, solo de un espíritu exploratorio. En ese momento, no conocía otras bandas que estuvieran haciendo lo mismo.”

La escritora Frances Morgan fue parte de una escena de bandas —entre las cuales estaban They Came from the Stars (I Saw Them), Now y ocasionalmente también Radio 9— que siguieron la fórmula creada por Stereolab. Esta consistía en sintetizadores analógicos baratos tocados de manera simple y el groove *motorik* infinito. “Era simplemente una música continua”, recuerda.

“De adolescente, cuando apareció el britpop me sentí decepcionada. Si eras inteligente le tenías cierta antipatía, pero algunas cosas te gustaban porque eras joven. En medio de todo eso también estaba Pulp. En mi caso, fue gracias a ellos que empecé a escuchar música de sintetizadores, Eno y después también krautrock. Y con Stereolab tuve una verdadera relación sentimental. Los amé intensamente, y de manera bastante obsesiva.” Tanto fue así que se sintió “estafada” cuando finalmente descubrió a Neu!. Después pudo volver a apreciar los otros aspectos de la banda, como sus letras “marxistas”. “Fue más influyente Stereolab como conducto hacia el krautrock que muchos de los grupos originales”, afirma.

Para el público de los noventa, sin embargo, el krautrock no fue solo una música cerebral, neopsicodélica, para disfrutar con la cabeza. Demostró también su potencial para convertirse en una propuesta bailable. La música dance había florecido a fines de los ochenta y durante la década del noventa. Las raves masivas capitalizaron una necesidad insatisfecha,

en épocas de tribalismo y fragmentación, de reunirse en grandes eventos. Pero a mediados de los noventa todo eso había mutado ya en una cultura de clubes tan difícil de manejar y alienante como lo fue el ascenso de Oasis para los fans del rock. “Los clubes eran bastante horribles en ese entonces”, recuerda Morgan. “Era la época de los megacubos, como el Ministry of Sound. Salir a bailar era como ir al supermercado. Todas las promesas del acid house habían sido reemplazadas por estos grandes domos llenos de gente. Todo se volvió costoso, homogéneo. Los DJ cobraban sumas absurdas, lo cual a mí me generaba realmente mucho rechazo. Yo solamente quería salir y bailar.”

Junto a su colega Mark Pilkington, editor de Strange Attractor Press, Morgan encontró la escena más íntima que estaba buscando en el Kosmische Club. Kosmische fue fundado en 1996 en base a una propuesta tomada de Julian Cope, cuyo libro *Krautrock sampler* se había publicado el año anterior. Cada generación armaba su propio “krautrock” y esta era una idea apropiada para los vertiginosos años noventa. “¿Alguien debería abrir un club dedicado al krautrock!”, había sugerido Cope, y así fue. Brian Barritt, el antiguo compañero de andanzas de Timothy Leary, hizo las veces de anfitrión en la noche de apertura.

“Apreciado por las personas inquietas de mente abierta, y visitado solo ocasionalmente por viejos con barba, el Kosmische Club de a poco empezó a incluir en su jurisdicción la mejor música experimentalailable, electrónica no apta para snobs y clásicos del underground”, rezaba la descripción del Kosmische en su página web desfachatada y pertinentemente autoadulatoria. La lista de artistas que tocaron en el club en las distintos sedes que tuvo a lo largo de los años —desde Islington hasta Shoreditch y Elephant and Castle— es de una amplitud asombrosa y merece ser citada por extenso. Da una idea de la onda expansiva que generó el neo-krautrock en las últimas dos décadas, como un río subterráneo en ebullición que iba de Japón a San Francisco y abarcaba a artistas jóvenes y veteranos, ignotos y de renombre:

Add N to (X), Couch (Alemania), Damo Suzuki (Can), Silver Apples, Stereolab DJs, Cul de Sac (EE.UU.), Circle (Finlandia), Chrome Hoof, Jackie-O-Motherfucker, Jean-Hervé Péron (Faust), Delia Gonzalez y Gavin Russom

(DFA Records, EE.UU.), Shit & Shine, Ruins Alone (Japón), Brown Sierra, Nem (gamelán krautrock), Oh (Alemania), V/VM, Cobra Killer (Alemania), Charles Hayward (This Heat), Ommm (ADADAAT), Asja Auf Capri, Sunburned Hand of the Man (EE.UU.), hush arbors (EE.UU.), Sunroof, Miasmos/Somanin, Steeple Remove (Francia), Mutarotations (Robert Hampson, ex-Loop, Main), Roedelius (Kluster/Cluster), Appliance, Tele:Funken, A-Musik, ISAN, Kling Klang, Lithops (Mouse on Mars, Alemania), Echoboy, Kreidler (Alemania), Murcof (México), Now, Wauvenfold, Rothko, B. Fleischmann, Acid Mothers Temple (Japón), Hunting Lodge, Molotov art terrorists, DJs Barry 7 (Add N to (x)), Sonic Boom (Spacemen 3), Woebot, Sacha Dieu, cylob (Rephlex), Jagz Kooner (Primal Scream), Thomas Fehlmann+Alex Patterson (The Orb), Staubgold Records (Alemania), Max Tundra, Cluster, Felix Kubin, Turn On (Stereolab), E-Da (Boredoms), Miasma and the Carousel of Headless Horses, Karamasov, Global Goon, Sonic Boom (Experimental Audio Research), The Vanity Set, Freeform, Radio 9, Prey, Op:l Bastards, Zukanican, Khan con Kid Congo Powers, The Beale, Molotov Organisation, Sonic Catering Band, Shock Headed Peters, Amal Gamal Ensemble, Burning Idiot Noise, Zaum, Hunting Lodge, Duracell, The Early Years.

El Kosmische Club contradecía su nombre en cierto sentido. El género *kosmische* prescindía en general del beat y flotaba disperso en dirección a las estrellas. En el club Kosmische, en cambio, la música era inseparable de la pista de baile. Mark Pilkington recuerda a los excéntricos bailarines que lo frecuentaban. “Tangerine Dream no sonaba nunca porque no era música con la que pudieras bailar. Había grupos de personas que lo hacían casi encastradas. Iban de un lado a otro, se tropezaban. Había un tipo que bailaba imitando a un perro agitando la cola.”

“Veías chicas que hacían una especie de danza del vientre egipcia”, recuerda Morgan. “La manera en que las mujeres bailaban en el Kosmische era particularmente asombrosa.” Otros que participaban de esta comunión de inadaptados eran los integrantes de la compañía The Clones, que hacían danza contemporánea vestidos con atuendos de estilo victoriano. También iban muchos hombres gays maduros, de entre cuarenta y cincuenta años.

Como señala Pilkington, el espíritu era de hecho menos nostálgico que de celebración de esas mutaciones más recientes. “La gente venía atraída por la música, pero también por el carácter del lugar. Había un ambiente freak. Pero no era un ambiente hippie. Me intriga qué habría pensado

alguien del Berlín de mediados de los setenta si hubiera aterrizado en el Kosmische a mediados de los noventa. Si hubiera pensado que lo que hacíamos era lo mismo que hacían ellos.” Si allá por los sesenta el krautrock había sido una música para disfrutar sentado de piernas cruzadas en el suelo de alguna galería, en el Kosmische eso simplemente no era una opción. “No había dónde sentarse. Era un único espacio, un gran salón despejado para bailar. Y no había otra opción que bailar. Con la excepción de Kraftwerk, no creo que los músicos del krautrock pensarán que estaban haciendo música para mover los pies. Era más bien música para la cabeza. En los setenta se consideraba músicaailable solo la que se escuchaba en locales aailables, como discotecas. Hoy no hay una separación tan marcada. El Kosmische era una discoteca donde sonaba krautrock. Cuando se generaba el clima adecuado, podías pasar cualquier cosa siempre que tuviera algún ritmo tangible. Era difícil vaciar la pista.”

El Kosmische es más recordado, sin embargo, por sus presentaciones en vivo. Y por allí pasó también una nueva camada de bandas enfrascadas en los estertores grandilocuentes de eso que Simon Reynolds bautizó post-rock, cuyos tramos instrumentales lentos y envolventes parecían un ritual mortuario para la música de guitarras. “Tenían que invitar una banda nueva todos los meses, así que no siempre eran tan buenas”, recuerda Morgan. “Me acuerdo de una vez que tocaba una banda escocesa de post-rock. No era Mogwai, pero era similar. Fue un concierto de post-rock cerebral y aburrido, pero en cuanto terminaron de tocar el clima cambió por completo. La gente se puso bailar en forma realmente alocada al ritmo de Can. La música alemana de esa época suele ser considerada algo muy serio, pero acá era toda gente muy hedonista. Todo el acercamiento al krautrock de esa época fue muy hedonista. En este revival en particular se trataba de la conexión entre el krautrock y la música dance.”

Entre los temas que más sonaban (mezclados con una dosis importante de música dance de la época) estaban “Giggy Smile” de Faust, “Moonshake” y “I Want More” de Can, y “Hallogallo” de Neu!. Otros favoritos eran algunas cosas no tan obvias de Kraftwerk como “Ruckzuck”, que el DJ mezclaba usando dos copias a la manera de DJ Kool Herc en los primeros días del breakbeat. Partiendo de esa base se incorporaban también cosas que guardaban un cierto parentesco con el género, como Yello,

Hawkwind, Fela Kuti, Sun Ra, Soft Machine y Spacemen 3. “Funcionaba también muy bien como música para entrar en trance. La gente se volvía loca. Había siempre mucha gente bajo los efectos del ácido”, cuenta Pilkington. “Así era el ambiente. Esa vieja película de Fassbinder donde aparece tirado fumando en un show de Amon Düül se ajusta también a la descripción. Diría que, de Add N to (X) a Stereolab, todo el mundo estaba absolutamente cautivado por este gran revival del krautrock.”

Nuevamente hubo un lanzamiento de Can que coincidió con este revival. *Sacrilege*, editado en 1997, era una compilación de remixes de sus temas a cargo de artistas contemporáneos, admiradores de distintas generaciones que se habían mantenido todos bastante activos en esa década: Brian Eno, Bruce Gilbert de Wire (alias DJ Beekeeper), Steve Hillage, que estaba entonces al frente de System 7, un proyecto que se nutría de esa irradiación de idealismo del vórtice rave/trance, Pete Shelley, A Guy Called Gerald, U.N.K.L.E., Sonic Youth y Air Liquide. El título de la compilación resultaba adecuado. Para Can mismo no había nada sagrado, como demostraban sus “Ethnological Forgery Series”. Todo estaba allí listo para ser apropiado. Y esto se aplicaba ahora al propio canon de la banda, con el que una nueva generación se había mostrado dispuesta a jugar con total libertad. La compilación también mostraba el modo en que todo un espectro de estilos y subgéneros se separaban como canales distributarios de Can para convertirse propiamente en ríos: trance, acid, ambient, postpunk.

El Kosmische Club sobrevivió al cambio de siglo y siguió en actividad durante algunos años, realizando giras por el mundo hasta que eventualmente encontró un nuevo hogar en Oslo. A medida que se establecieron nuevas redes sociales y de distribución y que se multiplicaron los canales de medios, la hegemonía del Reino Unido y los Estados Unidos como vórtices inevitables de la nueva música empezó a ceder. Como editor de la sección de reseñas de *The Wire* durante esos años, era muy claro para mí que todos los lugares tenían sus propias escenas. Detrás de estas a menudo se hallaban pequeños grupos de entusiastas que no por eso dejaban de tener una importancia vital y un alcance global. Lugares como Noruega, Finlandia, Islandia, Japón, Austria, Italia, Francia, Portugal y China; estilos como folk psicodélico, electrónica, neo-postpunk,

noise, avant-rock. Era imposible sostener, a esta altura, un hilo narrativo, una “historia del rock”. Este más bien se había deshilachado en miles de hebras enredadas.

Si hubo aún un punto de encuentro físico durante esos años –distinto del espacio virtual y compartido de Internet–, ese fue Berlín, cuya autenticidad y primacía habían sido restauradas luego de la caída del Muro. Nuevamente era la capital de Alemania, tanto en el sentido político como cultural. A pesar de ello, Berlín logró mantenerse relativamente a salvo de la gentrificación, así como del tipo de renovaciones conscientes del patrimonio cultural que en el Reino Unido se asocian con los años de Tony Blair y que a esta altura le han cambiado el rostro a un gran número de ciudades británicas. Los alquileres siguieron siendo baratos, había un aire bohemio y todavía resultaba palpable la sensación de una decrepitud llena de significados. Emil Bange es un organizador de festivales que reside en Berlín y trabaja desde un viejo y espacioso departamento cuyas fachada y escaleras desgastadas parecen haber sido testigos de todo a lo largo de las décadas. Alrededor de 2007 se dio cuenta de que había un nuevo revival del krautrock en ciernes, y lo usó como inspiración para el Polyhymnia, un festival de “neo-krautrock” que sigue organizando en la actualidad.

Para Bange, “el krautrock es el eslabón perdido entre los hippies y los punks. Así que después del revival del postpunk, parecía el paso siguiente. Sin duda, la primera vez que escuché *Neu! 75* me pareció que sonaba como un demo de los Sex Pistols”.

Uno de los grupos clave que emergió de esa escena fue Camera, que tocaría junto a Michael Rother y Dieter Moebius y cuyos músicos son considerados como representantes de una largamente pospuesta nueva ola de música alemana inspirada por el krautrock. Cuando Rother tocó en Berlín en 2010, en el marco de su gira como Hallogallo junto a Steve Shelley, los integrantes de Camera montaron un show afuera de la sala del concierto. Tocarón con una formación de dos guitarras y un *cajón peruano* [en castellano en el original], que parece la caja vacía de un parlante. Sobre este, el percusionista ejecutó “un beat *motorik* puro”, recuerda Bange, que ya entonces estaba planeando el Polyhymnia Festival y decidió que Camera tenía que tener algún rol allí, aunque fuera tocando en el lobby para los transeúntes. La banda se resistió inicialmente, ya que

se veían a sí mismos como un conjunto de músicos callejeros y no como una banda propiamente dicha.

Finalmente accedieron a tocar en la apertura de un evento organizado por Bange, pero para decepción de este, lo hicieron con un set mínimo de batería en vez de con el cajón. El percusionista se disculpó, pero el instrumento había hecho que le sangraran los dedos, una imagen que recuerda el primer encuentro de Michael Rother con Klaus Dinger. Bange hizo que tocaran sets breves e improvisados entre distintos DJ que pasaban música en una sala destinada a ese fin. “La sala estaba llena todo el tiempo. La gente estaba fascinada con estos tipos que hacían ese krautrock puro. Se robaron el show”, recuerda Bange. “Musicalmente era krautrock, pero la actitud era más DIY, más punk y rebelde. Cada tanto tocan todavía en la calle o en alguna estación del metro y tienen sus encontronazos con las autoridades. No conocían, de hecho, tantas bandas de krautrock. Lo suyo era más un respuesta instintiva y emocional a lo que escucharon.” Después de infiltrar y alterar el mundo entero, el krautrock finalmente había vuelto a casa.

440

¿Por qué ese interés tardío? “Tal vez porque, por un lado, cuando el krautrock surgió, los jóvenes alemanes de la época estaban muy metidos en la política”, afirma Bange. “Y a causa de los tiempos más duros en que vivimos, con un capitalismo que se vuelve cada vez más pesado, probablemente haya un anhelo por una utopía de ese tipo. O tal vez la psicodelia y el perder la cabeza sean una forma de decir: ‘no quiero tener nada que ver con esta sociedad; solo quiero estar en el cosmos’. Esas son las dos teorías que tengo.”

En 1996 se publicó el libro de Daniel Goldhagen *Los verdugos voluntarios de Hitler*, en el que el historiador norteamericano sostenía que, lejos de no tener idea de lo que estaba sucediendo en los campos de concentración, “los alemanes comunes” fueron plenamente conscientes y cómplices entusiastas del Holocausto, habiendo sido preparados como pueblo de un modo excepcional para la aniquilación antisemita. Aunque la tesis fue eventualmente derribada por sus críticos, el libro se volvió un best seller y

servió para resaltar el hecho simple e indiscutible de que era imposible que los ciudadanos alemanes hubieran sido tan naifs respecto del Holocausto. Goldhagen no guardaba, sin embargo, ningún rencor permanente contra la nación alemana. De hecho, llegaba incluso a elogiar a la Alemania moderna como “Estado modelo”.

Aunque los alemanes mismos seguramente serían los primeros en expresar su desacuerdo con una descripción semejante, resulta lícito afirmar, considerando la enormidad de los crímenes del Tercer Reich y el terrible colapso moral y la profunda devastación que acarrearón para el país, que la eventual recuperación material y moral de Alemania y su posterior reunificación constituyen algo extraordinario, si no milagroso. “Estado modelo” puede sonar exagerado, sin duda, pero hay razones para argumentar que, de todas las grandes democracias sociales del mundo, el Estado alemán es, como mínimo, el menos malo. A diferencia del Reino Unido, Alemania mantuvo su base manufacturera y existe allí un diálogo relativamente sano entre la dirigencia empresarial y los sindicatos, cuyos trabajadores disfrutaban de una carga laboral razonable y bien compensada. A diferencia del Reino Unido, hay una actitud muy sana en relación a la vivienda, donde alquilar es la norma y no se producen burbujas especulativas en el mercado inmobiliario. Los artistas disfrutaban del apoyo de numerosas fundaciones y cada una de sus grandes ciudades cuenta con magníficas galerías y espacios dedicados al arte. Las redes de transporte son vibrantes y sumamente funcionales. Y *über alles*, el país es una república, que a diferencia de un régimen monárquico, marca la mayoría de edad de un Estado-nación (aquel vendría a ser, en cambio, el equivalente a un adulto que todavía vive con sus padres). Los bohemios tal vez miren con desprecio este cuadro de salud y eficiencia, pero no por nada Berlín es la capital de la bohemia europea.

Es cierto que la recuperación moral de Alemania se dio significativamente a la par de su recuperación económica; que los padres de la generación del krautrock vivieron en un silencio negador de la guerra, de su rol en la misma y de las humillaciones sufridas; y que los supuestos que se instalaron durante el Tercer Reich en muchos casos tardaron mucho en desaparecer. Es cierto, los viejos nazis todavía gobernaban las ciudades. En 1973, el comediante Jonny Buchardt hizo un especial para la televisión

ante un público integrado mayormente por alemanes occidentales de mediana edad. A modo de calentamiento, estaba llevando a cabo una rutina de llamadas y respuestas haciendo que el público completara frases como “hip, hip, (¡hurra!)” a un ritmo acelerado y en el medio deslizó un “*Sieg!*”. La sala estalló en un perturbador “*Heil!*” colectivo, seguido de risas nerviosas entre el público embaucado. “¡Cuántos viejos camaradas presentes esta noche!”, remató Buchardt.

Este tipo de pensamientos y tendencias constituían una mancha en el espíritu de esa generación, y el krautrock se sumó a los esfuerzos para erradicarlas de la cultura alemana. Sin embargo, no obstante la estruendosa malicia cotidiana del periódico sensacionalista *Bild* y el opresivo pánico moral de los años setenta, la idea de que la República Federal seguía siendo un Estado fascista que necesitaba ser derribado por medios violentos como los de la RAF era una crasa exageración. Es más, como quedó en evidencia en el secuestro aéreo y la toma de rehenes que terminó en la ciudad de Entebbe, si una nueva cepa de antisemitismo se estaba gestando en algún lado, era en las mentes enfermizas de los grupos terroristas alemanes de izquierda (los rehenes judíos fueron separados de los no-judíos y se los amenazó con ejecuciones durante la crisis). Mucha gente de la generación mayor abrigaba simpatías por los nazis, pero por más perturbador que pudiera resultar ese hecho, no ejercía ninguna influencia considerable sobre la forma y la dirección política de Alemania Occidental. Muchos de esos mismos simpatizantes se habían sumado a los esfuerzos de reconstrucción y habían estado dispuestos a trabajar arduamente en el contexto de paz y prosperidad de la posguerra. Si es que acaso pensaban que Hitler había tenido razón, se lo guardaban para ellos mismos. Y con el pasar de los años y las décadas, esos viejos hombres y mujeres se irían muriendo.

En efecto, las inclinaciones pacifistas de Alemania ofrecen un iluminador contraste con la belicosa alianza británico-americana. El gobierno de Gerhard Schröder se negó a tener nada que ver con la invasión a Irak de 2003, en una decisión que George W. Bush no le perdonaría jamás al canciller. Cuando pude ver en la televisión a uno de los ministros de Schröder reprendiendo públicamente durante una visita al vicepresidente de los Estados Unidos, Dick Cheney, sobre la supuesta amenaza de las armas de destrucción masiva de Saddam Hussein —“¿Dónde están esas

armas? Le pido por favor que me muestre dónde están esas armas”—, me sentí orgulloso de ser europeo y avergonzado de ser británico. Alemania está liderada hoy por un gobierno nominalmente de derecha. Aun así, a fines de 2010, el ministro de Relaciones Exteriores, Guido Westerwelle, solicitó a los aliados alemanes en la OTAN el retiro de sus armas nucleares del territorio del país. En el Reino Unido, algo así solo ocurrió en la ficción, en la novela adaptada para la televisión *A Very British Coup*, de Chris Mullin, que imagina lo que sucedería si un líder de extrema izquierda llegara al poder en Inglaterra. Cuando uno visita Alemania, se siente en un país de periódicos de gran formato, y el regreso al Reino Unido es en comparación como la vuelta al reino de la prensa sensacionalista. Los británicos se acostumbraron a reírse de la supuesta “falta de humor” de los alemanes, pero harían bien en emular su seriedad.

El krautrock rechazó el nacionalismo vulgar y representó un proceso de renovación identitaria. La cultura británica de posguerra nunca sintió una necesidad de ese tipo. Inglaterra permanece en un estado de negación sobre sus crímenes históricos, perpetrados en su mayoría contra sus antiguas colonias, que aunque no estén en una misma escala que el Holocausto, sí revisten una gravedad ineludible. Cuando en los años noventa surgió en el Reino Unido un movimiento que combinaba un sentido de la identidad nacional con un desarrollo musical, el resultado fue el britpop, que en casi todos los aspectos era un concepto y un constructo antitético al krautrock. Nostálgico y retrógrado, el britpop y los sentimientos más amplios que se apoderaron de la nación representaban un optimismo forzado y una necesidad de sentirse bien con el propio país, con el propio pasado y con su bandera. Los “treinta años de dolor” a los que hacían referencia David Baddiel y Frank Skinner en el tema oficial de la selección inglesa “Football’s Coming Home” adquirieron una resonancia que iba más allá del deporte. “Ganar la guerra” significó diferir, en todos los niveles, cualquier autoexaminación profunda y purgativa. Eso se tradujo en una sociedad más rígida y conservadora. Es cierto que Alemania no está completamente exenta de esos rasgos, pero en otros aspectos es una nación más avanzada política, social y culturalmente. Y ello puede ser en parte el resultado de haberse visto obligada a admitir crímenes terribles, a reconciliarse consigo misma y a reconstruirse desde los cimientos.

El krautrock, como vimos, fue abrazado con menos entusiasmo en Alemania que en Japón, Francia, los Estados Unidos y el Reino Unido. Sería difícil sostener que esta fue la música que inspiró la regeneración de un país, y de hecho estuvo claramente lejos de ser así. Sin embargo, surgió de esa misma fuente de energía, de las mismas grandes tradiciones de industria e invención y del mismo romanticismo (potencialmente peligroso) que explican la recuperación del país y su notable madurez. Prosperó en nichos de tolerancia cultural que prevalecieron a pesar de una atmósfera nacional de represión conservadora.

El rock suele celebrar el deterioro, el desánimo y la rebelión implacable. Son todas virtudes, compartidas por ejemplo por Einstürzende Neubauten. Pero las planicies del krautrock tienden a ser más fértiles. Abundan los ríos y bosques, y hay largas autopistas y vías férreas que lleven de una ciudad a otra. Es, en definitiva, una música de renacimiento y vuelta a las fuentes, de una rica ascendencia y una gran visión, pero también consciente de la oscuridad circundante propia de la condición humana. De Kraftwerk a Cluster y al *kosmische*, esas son sus partes constitutivas. El rock tradicional, de The Doors a Springsteen y a Queen, habla de un deseo de “liberarse”, de “abrirse camino al otro lado”. El krautrock ya está del otro lado, verdaderamente libre y plenamente consciente del alcance y los límites de la “libertad”.

Todo ello se hizo en respuesta a una necesidad cultural profundamente enraizada que trasciende ese sentimiento más corriente de querer dar rienda suelta a un espíritu adolescente. El krautrock es, en ese sentido, rock en su estado más maduro, y se diferencia del rock progresivo, que representa su versión más innecesariamente recargada. Es una música constructiva y de sanación. La etiqueta de “nihilista” que lo hermanos Coen le aplicaron en *El gran Lebowski* a su ficcional grupo kraftwerkiano no podría haber sido más tonta y menos acertada. El krautrock fue una empresa de vastas proporciones y de una absoluta seriedad y solemnidad, por más que a veces haya sido llevada adelante —no puede negarse— en un estado semiconsciente y en medio de una bruma de drogas. Pero para crear ese movimiento abarcativo y plural se sirvió de una multiplicidad de tradiciones, géneros y medios, cosa que al rock angloamericano —con esa línea más directa que se remontaba

de los Beatles y los Stones a Elvis y el blues— solo se le ocurriría soñar mucho más tarde.

El krautrock fue un “producto de Alemania Occidental”, de una situación histórica y cultural extraordinaria que uno espera que no pueda repetirse ni en el futuro próximo ni en el más remoto. Hoy en día ya no hay una necesidad, ni para los alemanes modernos ni para nadie más, de volver la mirada a esa condición de posguerra para hacer música. Lo viejos nazis ya están muertos; Alemania se ha reunificado, sus heridas han sanado y se enfrenta, regenerada, a nuevos problemas. El krautrock fue un producto de Alemania Occidental, pero hoy le pertenece al mundo. Es parte del presente y también, crucialmente, del futuro.

Hace ya décadas que el rock se viene sintiendo debilitado por su servidumbre hacia un pasado que resulta cada vez más lejano pero del que no parece poder escapar. Como los enormes acantilados en *El preludio* de Wordsworth, de los que el joven poeta se aleja remando solo para que vuelvan a erguirse más altos frente a él, los héroes legendarios del rock aún llenan estadios y parecen adquirir una estatura cada vez mayor como septuagenarios. Esta veneración es hasta cierto punto una especie de ilusión óptica. Los Beatles, Dylans y Stones de este mundo son magníficos, pero no están tan por encima de sus pares como sugiere la exorbitante atención que le dedican los medios en esta fase tardía de sus vidas.

Dirigimos la mirada hacia el pasado a raíz de un sentido de inferioridad —¿están detrás nuestro los mejores días?—, pero también por un anhelo conservador y nostálgico de algo que nos resulta grande y épico de un modo familiar pero que seguramente desconcertó a las primeras generaciones de adeptos al rock and roll. Lo que contaba para ellos era lo recién acuñado. También envidiamos esa inocencia de nuestros predecesores. Esta se revela para nosotros en las tipografías hábiles pero pintorescas de sus diseños, en la producción analógica, en las letras idealistas y los sentimientos de una era en la que, no obstante la amenaza de bomba y todas las ansiedades que generaba, había una conexión palpable con el aquí y ahora, con el hoy y el mañana, que brotaba de cada acorde, de cada poro, pero cuya lozanía inocente hoy solo puede ser imitada. Los viejos géneros son revisitados y re-explotados; generaciones posteriores que los admiran por su carácter íntegro y auténtico —y que

se sienten fragmentadas e inauténticas en comparación— se dedican al mismo tiempo a hacer pastiches con ellos. De hecho, nuestra época está hasta tal punto fragmentada que el solo uso de las palabras “nosotros” y “nuestro” resulta presuntuoso y necesita ser matizado. Pero la retro-manía, en todas sus formas, desde las más obvias a las más sutiles, es ciertamente un lugar común.

Sin duda, el krautrock pertenece al pasado. Es reverenciado por su carácter antiguo y vintage. El arte de sus discos tiene una cualidad kitsch residual; su ubicación en las neblinas analógicas de los setenta le otorga ese encanto mítico. Es el producto de un estado que ha dejado de existir, lo cual lo arrastra aún más hacia el reino de un pasado irrecobable. Escuchar esa música puede suscitar la añoranza más exquisita y nostálgica por una época mucho más virgen, cuando la cultura pop estaba menos sobresaturada.

Y sin embargo, hay algo que hace único al krautrock en comparación con los otros movimientos de los años setenta. El rock progresivo, el glam y el soul eléctrico han tenido sus escuelas de imitadores y versiones “neo” (aunque el rock progresivo no ha sido tan recordado como se hubiera imaginado en su momento). En primer lugar, porque todos esos movimientos gozaron de un éxito significativo y de un reconocimiento comercial en su propio tiempo. Tenían estilos y tropos que hasta cierto punto serían su perdición en el largo plazo, pero que fueron una bendición para los que les rendirían homenaje más tarde, sirviendo como marcas de identificación. Pelos largos, zapatos grandes, fraseos de guitarra, beats pesados. Esto sucede menos con el krautrock, con la excepción tal vez de Kraftwerk (quienes para entonces estaban ya en lo que muchos llamarían su fase “post-krautrock”). El krautrock tuvo muy poca visibilidad en su momento, de ningún tipo. No hubo una forma de vestirse típica del krautrock, sus artistas no tuvieron un perfil público y la música era demasiado abstracta como para ofrecer puntos de apoyo fáciles u obvios. Era una música hecha en los setenta pero, dejando de lado algunos peinados y vestimentas cuestionables, estaba relativamente libre de los significantes perecederos de su era. Y sus campos de actividad yacieron relativamente intactos para las generaciones posteriores. Como lo expresa Frances Morgan: “No está fechado. Tiene mutabilidad”.

Hoy en día ya no quedan territorios vírgenes para la música; la única opción es volver a visitarlos a todos. Los anales del krautrock están llenos de lugares que esperan ser explorados. Allí están las producciones de Conny Plank, tan claras, llenas de color y con una alta definición que hace que suenen como la próxima novedad. Allí están las presentaciones en vivo de Kraftwerk, en las que sus sonidos industriales y electrónicos actualizados impactan a una velocidad en 3D inimaginable en los setenta. Allí está la improvisación orgánica de Can, en el que el tiempo se suspende. Y allí están también el idealismo y la audacia de Amon Düül, que una generación politizada por una creciente adversidad y menos consentida, hastiada y posmoderna que la nuestra podría considerar apropiado retomar. Está también la inmovilidad gélida de la Escuela de Berlín, Tangerine Dream y otros, semejante a una región de la Vía Láctea recién descubierta y apenas tocada. Está la progresión lineal de Neu!, que se aleja manejando de la comodidad de las estructuras familiares del rock, con sus estrofas y estribillos para corear en festivales, hacia lugares no iluminados e inexplorados, en las altas horas de la madrugada del rock. Están las brutales yuxtaposiciones neodadaístas de lo pastoral y el hormigón de Faust, sus mutaciones soldadas al instante y su estudiado atavismo, propios de una banda que pide a gritos ser redescubierta por una ola futura de intrépidos creadores sonoros.

Porque a pesar del hábito de las generaciones de posguerra de quejarse sobre la calidad de toda la música posterior a la de su juventud dorada, las generaciones más jóvenes estarán siempre un paso adelante en su manera de recibir y transmitir la cultura. Lo local va perdiendo sentido, las fronteras se desdibujan y son sobrevoladas en el ciberespacio. El ruido y los sonidos atonales de la vida cotidiana invaden la producción musical moderna allí donde antes no había otra cosa que los espacios vacíos entre las notas. Y nuevamente, 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.

El krautrock es un manantial al que podrá volverse y se volverá una y otra vez. Es un río subterráneo, una fuente que se renueva y se purifica a sí misma. Ha sido visitado por décadas en busca de inspiración y aún parece estar poco explotado y lleno de potencial. El beat *motorik* se ha vuelto un

recurso un tanto habitual, es cierto. 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. Se trata menos de un modo de tocar que de un conjunto de valores. Es una de las razones por las que el krautrock ha inspirado a tantos artistas cuya música no necesariamente suena como krautrock. Es también la razón por la que, cuando finalmente lleguen los próximos años setenta, en el 2070 —una época que probablemente sea más compleja y preocupante de lo que podemos imaginar en la actualidad—, las herramientas y los instrumentos modificados forjados en la Alemania Occidental de fines de los sesenta y comienzos de los setenta seguramente sonarán tan relucientes y afilados como siempre. La paz embravecida del krautrock no se habrá apagado todavía.

AGRADECIMIENTOS

449

Un libro como este es producto de años de escuchas acumuladas, de lecturas y conversaciones, además de la investigación y las entrevistas que realicé una vez que el proyecto recibió luz verde. Son muchas las personas a las que debo agradecerles, empezando por mi profesor de alemán, el Sr. McGarrigle, que fue quien encendió por primera vez una mecha de germanofilia en mi mente, incluso mientras lidiaba con las tremendas dificultades que tenía con la lengua misma. Debería agradecer también a mis padres por tolerar las molestias que les ocasioné con los sonidos extraños que retumbaban de forma repetitiva y perturbadora provenientes de mi habitación. Y a mis compañeros del colegio secundario, que me convencieron con sus burlas sobre mis gustos musicales de que había descubierto algo que valía la pena.

Agradezco a Lee Brackstone de la editorial Faber y a mi agente, Kevin Pocklington, por haber hecho posible que me embarcara en este proyecto. Mi viejo amigo Simon Reynolds fue quien me alentó por primera vez a escribir sobre música cuando estudiábamos juntos en la universidad. Sus sugerencias constructivas ayudaron a darle a este texto su forma actual.

Quiero agradecer también a Dave Watkins de Faber por su apoyo y sus valiosos comentarios, así como a Dan Papps y al resto de sus colegas en la editorial. También a Ian Bahrami y Eleanor Rees, quienes trabajaron en forma diligente y detallada, ayudando a pulir el manuscrito.

Günther Simmermacher me ayudó enormemente con sus conocimientos sobre la escena del Schlager alemán, y me brindó su asistencia para traducir el material de audio.

Son muchos también los que me ofrecieron una ayuda invaluable a lo largo del camino, accediendo a compartir sus recuerdos de la época o sus pensamientos sobre la música y la cultura que la rodeó, dejando de lado en algunos casos las dudas que abrigaban sobre el impertinente término “krautrock”. Otros me facilitaron contactos, materiales de archivo o me ayudaron con las transcripciones. Agradezco entonces muy especialmente a David Ball, Emil Bange, Geoff Barrow, Chris Bohn, Chris Cutler, Holger Czukay, Geeta Dayal, Diedrich Diederichsen, John Doran, Danny Fischelscher, Tim Gane, Andy Gill, Robert Hampson, Jim Kerr, Felix Kubin, Andrew Lauder, Jaki Liebezeit, Gaby Meierding, Dieter Moebius, Stefan Morawietz, Frances Morgan, Klaus Mueller, Colin Newman, Ash O’Keeffe, Jean-Hervé Péron, Mark Pilkington, Stephan Plank, Jono Podmore, Sandra Podmore, Michael Rother, Roland Rynkowski, Irmin Schmidt, Klaus Schulze, René Tinner, David Toop, Luke Turner, John Weinzierl, Ben Whalley, Kevin Whitlock, Richard Williams, Sophie Williams, Simon Witter, Keleigh Wolf, Miki Yui (viuda de Klaus Dinger) y Rob Young. Mis sinceras disculpas a quien pudiera haber omitido. Por último, agradezco a Julian Cope haber acuñado la frase “una paz embravecida”, que resonó en mi cabeza durante todo el proceso de escritura de este libro.

D.S.

BIBLIOGRAFÍA

- Bangs, Lester, "Kraftwerk: The Final Solution to the Music Problem?", *NME*, septiembre de 1975. 451
- Barr, Tim, *Kraftwerk: From Düsseldorf to the Future (with Love)*, Ebury, 1999.
- Becker, Jillian, *Los hijos de Hitler: historia de la banda terrorista Baader-Meinhof*, España, Aymá, 1979.
- Beevor, Antony, *Berlín. La caída, 1945*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.
- Behrman, Greg, *The Most Noble Adventure: The Marshall Plan and the Time When America Helped Save Europe*, The Free Press, 2007.
- Bell, Max, "Tangerine Dream: Is This the End of Rock as We Know It?", *NME*, noviembre de 1974.
- Buckley, David, *David Bowie: Una extraña fascinación*, Barcelona, Ediciones B, 2001.
- Bussy, Pascal, *Kraftwerk: Man, Machine and Music*, SAF, 2004.
- Cutler, Chris, *Faust: The Wümme Years, 1970-73*, ReR, 2000.
- Dallas, Karl, "Faust and Foremost: Faust Profile and Interview", *Melody Maker*, marzo de 1973.

- Dallas, Karl, "Tangerine Dream: Twilight of the Dream", *Melody Maker*, diciembre de 1976.
- Dalton, Stephen, "Kraftwerk feature", *The Times*, junio de 2005.
- Dayal, Geeta, "Conny Plank feature", *Frieze*, agosto de 2012.
- Dedekind, Henning, *Krautrock*, Berlín, Hannibal Verlag, 2008.
- Dellar, Fred, "Exclusiv Interview mit Tangerine Dream", *NME*, junio de 1974.
- Diliberto, John, "Man vs Machine: Conny Plank", *Electronic Musician*, febrero de 1987.
- Doctor Rock, "Kosmische Polymath Michael Rother: Eno, Bowie & Making Peace with Dinger", *The Quietus*, noviembre de 2009.
- Doran, John, "From Neu! to Kraftwerk: Football, Motorik and the Pulse of Modernity", *The Quietus*, enero de 2010.
- Gill, Andy, "Krautrock retrospective", *Mojo*, abril de 1997; "Kraftwerk: Terminal Weirdness à Paris", *NME*, abril de 1978.
- Goldman, Vivien, "Can: Tales of the Supernatural", *Sounds*, diciembre de 1975; "Can Laundered", *Sounds*, octubre de 1976.
- Hesse, Herman, *El juego de los abalorios*, Barcelona, Alianza, 2005.
- Hewitt, Ben, "Our Band's Not Electric: Edgar Froese from Tangerine Dream Interviewed", *The Quietus*, agosto de 2003.
- Higgs, John, "The Making of Seven-Up", *Mojo*, abril de 2003.
- Iliffe, Stephen, "Painting with Sound: The Life and Music of Hans-Joachim Roedelius", Meridian Music Guides, 2003.
- Judt, Tony, *Postguerra: una historia de Europa desde 1945*, Barcelona, Taurus, 2006.
- Kaes, Anton, *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, Harvard University Press, 1992.
- Kampmann, Wolf, *Can Box book*, Medium Music, 1998.
- Keenan, David, "Interview with Conrad Schnitzler", *The Wire*, mayo de 2006; "Interview with Peter Brötzmann", *The Wire*, noviembre de 2012.
- Kershaw, Ian, *El final: Alemania, 1944-45*, Península, 2013.
- Knight, Julia, *New German Cinema: Images of a Generation*, Wallflower Press, 2004.
- Kopf, Biba, "Klaus Dinger interview (unedited)", *The Wire*, 2001.

- Kotsopoulos, Nikos (editor), *Krautrock: Cosmic Rock and Its Legacy*, Black Dog Publishing, 2010.
- Lessour, Théo, *Berlin Sampler: From Cabaret to Techno: 1904-2012, A Century of Berlin Music*, Ollendorff Verlag Berlin, 2012.
- MacDonald, Ian, "Krautrock: Germany Calling", *NME*, diciembre de 1972.
- MacDonogh, Giles, *Después del Reich. Crimen y castigo en la posguerra alemana*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.
- Miles, "Krautwerk: This Is What Your Fathers Fought to Save You from", *NME*, octubre de 1976.
- O'Brien, Glenn, "Kraftwerk: Deutsche Disko", entrevista, 1977.
- Patterson, Archie, *Eurock: European Rock & The Second Culture*, Eurock Publications, 2002.
- Pozo, Carlos M., entrevista con Conrad Schnitzler, Angbase, 1998.
- Reynolds, Simon, *Energy Flash: un viaje a través de la música rave y la cultura del baile*, Barcelona, Contra Ediciones, 2014.
- Richter, Hans, *Dada: Art and Anti-Art*, World of Art, 1978.
- Sassoon, Donald, *Cultura. El patrimonio común de los europeos*, Barcelona, Editorial Crítica, 2006.
- Sebal, W.G., *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- Sereny, Gitta, *El trauma alemán: testimonios cruciales de la ascendencia y la caída del nazismo*, Madrid, Península, 2005.
- Stockhausen, Karlheinz, *Stockhausen on Music*, Marion Boyars, 1989.
- Stump, Paul, *The Music's All That Matters: A History of Progressive Rock*, Quartet, 1998.
- Taylor, Frederick, *Exorcising Hitler: The Occupation and Denazification of Germany*, Bloomsbury, 2011.
- Taylor-Taylor, Courtney y Rugg, Jim, *One Model Nation*, Titan, 2012.
- Toop, David, *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, Serpent's Tail, 1995.
- Watson, Peter, *The German Genius: Europe's Third Renaissance, the Second Scientific Revolution and the Twentieth Century*, Simon & Schuster, 2011.
- Williams, Charles, *Adenauer: The Father of the New Germany*, Abacus, 2003.

- Williams, Richard, "The Can: Monster Movie review", *Melody Maker*, mayo de 1970.
- Wilson, Andy, *Faust: Stretch Out Time 1970-75*, The Faust Pages, 2006.
- Witter, Simon, "Kraftwerk: Ralf Hütter – He's More 'Aaaaaah'", *Dummy*, mayo de 2006; "Kraftwerk: Paranoid Android", *Mojo*, septiembre de 2005.
- Young, Rob (editor), *Undercurrents: The Hidden Wiring of Modern Music*, Continuum, 2002.
- Yui, Miki, *Ihr Könnt Mich Mal am Arsch Lecken*, archivo de Klaus Dinger, Slowboy Gallery, 2012.

ÍNDICE

Unna, Alemania Occidental, 1970	7
Introducción	13
Prólogo	27
1. Amon Düül y el ascenso desde las comunas	91
2. Can: No Führers	113
3. Kraftwerk y la electrificación de la música moderna	153
4. Faust: Hamburgo y los Beatles alemanes	209
5. Atravesando la noche: Neu! y Conny Plank	239
6. La Escuela de Berlín	271
7. Compañeros de viaje	303
8. Una paz embravecida: Cluster, Harmonia y Eno	321
9. Popol Vuh y Herzog	345
10. El viaje astral: Rolf-Ulrich Kaiser, Ash Ra Tempel y Kosmische Kuriere	359
11. Un nuevo concretismo: La Neue Deutsche Welle	393
12. Después de Bowie, después del punk, hoy y mañana	409
Agradecimientos	449
Bibliografía	451

Esta edición se terminó
de imprimir y encuadernar en noviembre de 2015
en Elías Porter y Cía. S.R.L.,
Plaza 1202 / Ciudad de Buenos Aires,
Argentina

«*Future Days* no solo captura la esencia del krautrock, sino que la desencadena. Con su prosa desinhibida y poderosas imágenes, Stubbs logra describir todos los aspectos de esta música que trasciende el tiempo y el espacio.» **Simon Reynolds**

Alemania Occidental después de la Segunda Guerra era un país en estado de shock que había adoptado de manera acrítica el sueño americano como una forma de reprimir la pesadilla del nazismo. Y sin embargo, ese paisaje colonizado cultural y económicamente resultó ser el terreno propicio para una generación de músicos que, estimulados por la revolución psicodélica, las experiencias comunales de los años sesenta y la radicalidad política de las rebeliones juveniles, daría forma a un capítulo único en la historia de la música contemporánea: el krautrock. Al igual que sus pares del Nuevo Cine Alemán, estos pioneros sonoros se propusieron desarrollar un lenguaje propio más allá de las convenciones del rock angloamericano, recurriendo a fuentes tan diversas como el misticismo de Oriente, la música electroacústica de Stockhausen, el arte reparador de Joseph Beuys y la estética moderna de la industria y las serpenteantes autopistas alemanas. Si bien su historia ha sido pocas veces contada, la influencia de grupos como Kraftwerk, Can, Faust y Popol Vuh y de personalidades como Conny Plank, Manuel Göttsching o Klaus Schulze es incalculable. Fueron claves para el desarrollo de movimientos musicales que van desde el postpunk hasta el techno y el ambient, y han inspirado a artistas tan diversos como Sonic Youth, Aphex Twin y Einstürzende Neubauten. Sin olvidar que fue el krautrock el caldo de cultivo a partir del cual David Bowie compuso su célebre trilogía de Berlín.

Future Days es un estudio profundo sobre esta meditativa, por momentos abstracta, y frecuentemente hermosa música, y sobre los grupos que la hicieron posible: un libro ineludible para los amantes del género y la oportunidad, para aquellos que no lo conocen, de descubrir una de las escenas más visionarias y originales de la música del siglo XX.

DAVID STUBBS (Londres, 1962) fue uno de los fundadores, junto a Simon Reynolds, de la revista *Monitor* y uno de los miembros históricos del staff de *Melody Maker*. Escribió también para medios como *NME*, *The Wire* y *The Guardian*. Ha publicado varios libros, entre ellos, *Jimi Hendrix. The Stories Behind Every Song* y *Fear of Music*.

Traducción / Tadeo Lima

