

BIENVENIDOS A LA MÁQUINA

El despertar del techno en Estados Unidos, 1997-2010

Estados Unidos ha destruido sistemáticamente sus formas de arte nativas a través de un consumo y de un sentido de la apropiación voraz.

TODD ROBERTS Y TAMARA PALMER,
The Next Big Thing, URB

En este país resulta muy complicado que el pensamiento creativo escape al capitalismo.

JUAN ATKINS,
«The Roots of Techno», *Wired*

Nunca le des la espalda a los medios de comunicación: son los responsables de comerte la cabeza con las palabras de moda. Hasta el lector ocasional de noticias de entretenimiento debería ser capaz de identificar el término «electrónica», el tema de docenas de artículos, columnas y noticias redactadas a partir de 1997, saludado unánimemente como la última corriente musical en usurparle su anquilosado cetro al rock.

El término «electrónica», un invento mediático de lo más práctico, se acuñó para abarcar estilos tan variados como la reconfigurada música disco, el minimal y los ritmos analógicos abstractos, el hip-hop instrumental, el pop electrónico melódico o los ritmos quebrados del drum'n'bass; o sea, prácticamente todo lo que ostentara el sello de producción electrónica en la portada. Si bien «electrónica» es un término que funciona bien para categorizar, publicitar y sacar tajada del fenómeno electrónico en general, también excluye

el verdadero entendimiento de los entresijos, las anécdotas y los pormenores musicales del género. Todos y cada uno de los estilos padecen las consecuencias de estar bajo el paraguas electrónico, aunque ninguno más que el techno, el género que ha tenido mayor repercusión mundial, y el que tiene la historia que más merece ser contada.

El techno se propagó por diferentes países y culturas mucho más deprisa que cualquier otro género musical en nuestra historia reciente. En Japón, el productor techno Ken Ishii recibió el encargo de componer la música para las ceremonias de inauguración y clausura de los Juegos Olímpicos de Invierno de 1998 que se celebraron en Nagano. En Holanda, el tema «Pull Over» de Speedy J entró en la lista del Top 40 en 1990. El 2 de julio de 2005, Jeff Mills, uno de los pioneros del techno de Detroit, interpretó varias de sus piezas en Pont du Gard, Francia, acompañado por los setenta integrantes de la orquesta filarmónica de Montpellier, y en noviembre de 2008 sería distinguido con la Legión de Honor por el gobierno francés. Aquel mismo año, Carl Craig y Moritz von Oswald «recompusieron» extractos de grabaciones del *Bolero* de Ravel y de Modest Mussorgsky para el sello Deutsche Grammophon. Y en Alemania, la multitudinaria Love Parade —un festival callejero anual para veinteañeros en el que la música electrónica suena sin descanso— sigue convocando a millones de participantes cada año.¹

Incluso Detroit, no solo el hogar espiritual, sino también el centro de investigación del techno, acaba de celebrar la dé-

¹ Como se observará en numerosas ocasiones en las páginas sucesivas, el tiempo presente de este ensayo oscila entre 1997-98, año en que fue redactado originalmente, y 2009, cuando su autor trabajó en la segunda edición revisada. La Love Parade sería cancelada definitivamente en Alemania en 2010 después de que una avalancha humana terminara con la vida de 21 de sus asistentes, el 24 de julio de aquel año, en Duisburgo. (*N. del. T.*)

cima edición de su festival de música electrónica en Hart Plaza, a orillas del río Detroit.

El techno también está cada vez más presente en el mundo del cine, donde había empezado a calentar motores gracias al trabajo del cineasta británico Danny Boyle. Los primeros minutos de *A tumba abierta*, su película de 1994, y el categórico y emotivo desenlace de *Trainspotting* en 1996 incorporaron, respectivamente, la música de Leftfield y de Underworld. Por su parte, las películas estadounidenses han optado por las recopilaciones a modo de «bandas sonoras», como en *Blade*, antes que por composiciones íntegramente escritas por un solo artista. No obstante, ha habido algunas interesantes excepciones, como el enérgico tema de Orbital para el largometraje de 1997 *El Santo* (una versión del tema principal de la vieja serie de televisión homónima) y la inteligente mezcla entre techno y narrativa audiovisual de *Pi*, en 1998.

Las agencias de publicidad también se han subido al carro, exprimiendo al máximo la música electrónica en anuncios de televisión. Un anuncio del Mitsubishi Eclipse que empezó a emitirse en 2002 incorporaba el tema «Days Go By», de Dirty Vegas, a modo de banda sonora para una copiloto que hacía «pop-locking» en su asiento. No importaba demasiado si la música de Dirty Vegas era realmente «techno» o si aquel baile espontáneo tenía algo que ver con la venta de coches. Una canción de Model 500 fue utilizada para comercializar el Ford Focus, los jeep Hummer avanzaron al ritmo de la música de Matthew Dear, y unos beats de Dabrye se abrieron paso en un anuncio de Motorola. Estados Unidos estaba empezando a acostumbrarse a los sonidos electrónicos, o al menos estaba empezando a desarrollar una afición por ellos.

En el pasado, el público estadounidense había tenido que esforzarse más que sus colegas internacionales para encontrar y escuchar techno. Sin embargo, todo cambió en 1997 con el estallido de la escena electrónica y el advenimiento del

late show semanal *Amp*, en la cadena MTV. *Amp* vinculó el ritmo del techno a imágenes memorables, procurándole al género su primer baño de masas. Conjuntamente con el llamado festival *Organic*,² una noche entera de electrónica al aire libre, *Amp* demostró ser uno de los más incontestables emisarios del techno en Estados Unidos en la época.

Al techno también se le daría juego en Estados Unidos gracias al documental *Modulations* (1998) de Iara Lee, una serie de esbozos que trazaban desahogadamente la evolución de la música electrónica desde 1910 hasta finales de los noventa. La aventura narrativa de noventa minutos de Lee abordaba el devenir de la música desde el ruido industrial de Luigi Russolo, en 1913, hasta los malabarismos con tocadiscos de Invisible Skratch Piklz a finales de los noventa. Para cuando se hizo la película, el techno ya contaba, como mínimo, con una década de mutaciones y procreaciones, algo que Lee intentó sintetizar con valentía.

La historia particular de la aportación de Detroit ha sido documentada cinematográficamente en *High Tech Soul*, de Gary Bedow (2006), y se ha convertido en exposición en la muestra *Techno: Detroit's Gift to the World*, celebrada en el museo de Historia de Detroit desde enero del 2003 hasta agosto del 2004. La exploración del pasado del techno ha empezado incluso a profundizar en algunas de sus características particulares, en lugar de condensarlo todo en un párrafo apresurado.

² El festival *Organic* se celebró en el bosque nacional de San Bernardino, en California, el 22 de junio de 1996, y contó con las actuaciones en directo de The Orb, The Chemical Brothers, Orbital, Underworld, Meat Beat Manifesto y Loop Guru.

DESORDEN MEDIÁTICO

Sin embargo, la mayoría de medios de comunicación se habían quedado en la periferia del fenómeno, aun habiendo décadas de historia por investigar, y el grueso de la cobertura musical se había dejado a merced de los periodistas especializados en rock, un mundo en que la fe en la dinámica de las «bandas» determina qué artistas merecen su incorporación al árbol podado con esmero de la historia del rock. El techno seguía sufriendo en esta esfera mediática: a pesar de que la música de baile se produce y evoluciona a mayor velocidad que el resto de géneros, a menudo está desprovista de la *historia* necesaria para mantener el ritmo. El techno cuenta con sus personajes importantes, qué duda cabe, pero generalmente carece de los *rockismos* que dan vida a los artículos más sensacionalistas. En el techno, las sobredosis, las divisiones internas de las bandas y la anarquía hotelera no son frecuentes (y cuando esto sucede, de repente nos parecen mucho menos glamurosas que cuando se dan entre las estrellas del rock).

Otro factor que ha contribuido a la exigua cobertura que ha merecido el techno es la constante obsesión de los medios de comunicación por lo «nuevo». Irónicamente, había sido esta obsesión la que había contribuido a despertar el interés por el techno y la electrónica desde el primer momento: a finales de los noventa el rock había empezado a mostrar arrugas y manchas en la piel, y al lado de aquel embarazoso y desfasado vejestorio cualquier género aparentemente nuevo podía prosperar durante algunos meses. Esta tendencia a lanzarse sobre la presa cada vez que el aroma «del siguiente gran hit» impregna el aire suele ser saludable, pues permite que haya nuevos artistas y sonidos que merezcan una atención desproporcionada durante un tiempo breve. Ahora bien,

semejante oportunismo podía ensombrecer también el contexto cultural de cualquier género musical, que resulta necesario para entender de dónde vienen sus ideas.

Ni siquiera el programa *Amp* de MTV hizo mucho por cultivar un público informado. El espacio, que estuvo en antena de 1997 a 2001, decidió tomar la insólita decisión artística de emitirse sin presentador ni locutor. No incluía entrevistas, y la información sobreimpresionada del artista y del sello solo se mostraba *después* del final de cada canción (MTV acostumbraba a mostrar esta información tanto al principio como al final de cada vídeo). Todo ello, aparte de algunas enigmáticas cortinillas,³ convirtieron al programa en una especie de *video mix* que buscaba ser una fiel imitación de una sesión de DJ. Lo que MTV necesitaba programar era algo más parecido a sus documentales de rock, un intento de poner a su público al día en la abundancia informativa que rodeaba a la música.

Esta falta de una cobertura profunda no es exclusiva del techno: la cobertura de la escena grunge en el Noroeste del Pacífico entre 1989 y 1991 se antojó igualmente apresurada y somera. *Hype!*, el brillante e incisivo documental de Doug Pray de 1996, puso en tela de juicio toda esta superficialidad, al mostrar cómo tanto la prensa como la industria musical habían intentado resumir varias décadas de evolución musical con solo una o dos actuaciones, e incidiendo en la efímera moda de las camisas de franela a cuadros (tal como relataba la película, en Seattle la gente lleva ropa de franela porque hace frío y llueve mucho, no porque sean creadores de tendencias). Un consternado Eddie Vedder, de Pearl Jam, ofreció la mejor y más sencilla crítica a la cobertura periodística del

³ Las cortinillas son programas o segmentos de identificación de las emisoras que se utilizan como recordatorios de la programación de la emisora entre el programa que está siendo emitido y los anuncios publicitarios.

grunge: «Ellos [los medios] cometieron un error... No fueron más allá para buscar otras bandas».⁴

HERMANOS Y SISTEMAS

La industria musical de Estados Unidos empezó a darse cuenta de verdad de la existencia del techno después de que el sello neoyorquino Astralwerks, una rama semi independiente de Virgin Records, publicara en el mercado americano *Exit Planet Dust*, el disco de 1995 de The Chemical Brothers, lo que brindaría a Tom Rowlands y Ed Simons, los dos integrantes de la banda británica, su primer éxito en el país. Apenas un par de años después, su siguiente álbum, *Dig Your Own Hole* (1997), alcanzó el disco de oro en Estados Unidos y el de platino en todo el mundo, y se hizo con el premio Grammy de 1998 a la mejor canción de rock instrumental por uno de sus temas: «Block Rockin' Beats».

Si bien Chemical Brothers trabajaron duro para obtener el éxito, parte del mismo puede también atribuirse a «los dos años de estancamiento de las ventas, y a la sensación de que el rock alternativo estaba agotado»,⁵ o por decirlo con otras palabras, al cataclismo general registrado entre 1995 y 1996. Músicos como Rowlands y Simons irrumpieron en el momento adecuado, cuando los grandes sellos habían empezado a salir en busca de soluciones. Otra explicación surge del lógico clamor contra la impostura, especialmente entre los jóvenes: la cultura de la saturación mediática había alcanzado de-

⁴ A lo largo del libro, las declaraciones extraídas de las entrevistas informales que llevé a cabo, y de mis conversaciones con distintas personalidades de la industria musical, no serán citadas.

⁵ Reilly, Patrick, «Will Pulsing Techno Sounds Rev Up Music Business?», *Wall Street Journal*, 27 de enero de 1997.

finitivamente su punto de saturación. A diferencia del rock, el techno es un género cuya atención está concentrada únicamente en la música —al margen de los retos que plantea su puesta en directo, los seguidores de los DJ y la gente que espía lo que pasa en la cabina—. El público no tiene letras que memorizar ni personajes histriónicos a las que idolatrar, dos de los conceptos de marketing más estandarizados en otros tiempos. Como explica Peter Wohelski, antiguo director de la división de cazatalentos de Astralwerks, «esta *no* es música para las masas».

Pero cualquiera que fuera el comportamiento de los consumidores y los cambios sociales de fondo, el éxito de *Exit Planet Dust* y de otros discos de los pioneros de la electrónica inglesa sacudió la industria musical. Inmediatamente, las hordas de cazatalentos se vieron acorraladas y se exigieron dar con cualquier otra cosa que se pareciera a aquellas modestas propuestas que llegaban de Inglaterra. Poco después de que Chemical Brothers se dieran a conocer, Maverick, el sello de Madonna, fichó a otra banda inglesa: The Prodigy. Bajo la dirección y el talento para la producción de Liam Howlett, The Prodigy habían intentado conectar durante años con el público estadounidense, con escaso éxito. La electrónica disponía de repente de dos sólidos pilares sobre los que levantarse, facilitando de paso a otras bandas inglesas, como Underworld, Propellerheads, Portishead o Fatboy Slim, una plataforma sólida para tomar impulso y dar el salto al mercado estadounidense.

Ya fuera a través de procesos naturales o premeditados, casi todos aquellos músicos ingleses incorporarían elementos rockeros a su sonido. Incluso ingredientes tan sencillos como los riffs de guitarra sampleados iban a servir para que los consumidores americanos establecieran un vínculo con esta música «nueva». También ayudó el *breakbeat*, la viga maestra del hip-hop. La unión de riffs de guitarra y ritmos

rotos conectó la electrónica con una fórmula que los americanos ya conocían y amaban: la combinación de rock y hip-hop,⁶ que se remontaba al hit «Walk This Way» de Run-DMC de 1986, y a los discos de los Beastie Boys, tanto los primeros como los más nuevos.

Esta dependencia de los sonidos tradicionales de las bandas de rock resulta fácil de comprender: cuarenta y pico años de rock'n'roll han hecho que cristalice una dependencia de la balada poderosa en las mentes y las prácticas empresariales de la industria musical. Como recuerda Wohelski, «los Chemical Brothers venían de gira, y alguien, uno que era representante musical en la Costa Oeste, se reunió con mi socio y conmigo. Creía que los Chemical eran alucinantes y quería que hicieran una remezcla de un grupo del que también era representante. Dijo: “molarían mucho más si tuvieran un batería”».

CANALES PERDIDOS

En la carrera por consolidar la música electrónica en el mercado, los sellos alternaron integridad y desarrollo artístico con bombo publicitario y cifras de venta. Y no todos fueron tan cuidadosos como Astralwerks. La electrónica se convirtió en una fórmula de éxito fácil de copiar que permitía comercializar el techno, aunque se quedaran muchas cosas al margen durante el proceso.

El techno es una expresión de ideas complejas, paradójicas y delicadamente equilibradas que no siempre pueden comunicarse al público mayoritario. Al igual que el hip-hop, el techno representa una nueva forma de vivir, interpretar y distribuir la música. El hip-hop fue en sus inicios una amalgama cultural surgida del rap, del grafiti, de pinchar discos y de

⁶ Íbid.

bailar *breakdance*. Estos tres últimos elementos fueron desechados durante la ascensión comercial del hip-hop. El techno corrió una suerte similar en su intento por granjearse una definición popular, y además carecía de la habilidad del hip-hop para obtener un éxito y atención masivos mientras evolucionaba fuera del radar de la música americana: el techno ha tenido que buscarse otras vías, desde distribuidores alternativos a la gigantesca «industria invisible» de raves, clubes, disc-jockeys y promotores.

Pero de la misma manera que el techno representa la antítesis a la música de la industria, es también gran parte *de* esa industria. Desde el antiguo legado musical de Motown en Detroit a las listas de *Billboard*, el techno cuenta con un abundante patrimonio musical norteamericano que aún no ha sido desvelado o descubierto, que está muy arraigado en los confines de la música popular, y que incluye vínculos con la música disco, el soul y el R&B.

En 1997, cuando todavía era portavoz de Astralwerks, Wohelski estaba convencido de que el techno —a diferencia de lo que le pasó a la música disco— acabaría ganándose el respeto de todo el mundo. «Solo podemos aspirar a que esta música sea aceptada como algo distinto y vendida como tal», decía. «No puedo comercializar un disco de Herbie Hancock como lo haría con un disco de Pearl Jam, ¿verdad? Debemos aspirar a que sea aceptado por sus propios méritos musicales, y no por ser el hijastro bastardo de nadie, a que sea aceptado como un miembro estimado y de pleno derecho de la industria musical como el género que es». Una década después, como responsable del sello Americas para Beatport (una tienda de música online), Wohelski es plenamente consciente de que su esperanza parece haberse convertido en una realidad.

Teniendo en cuenta las circunstancias y acontecimientos de la última década, sí, creo que hemos alcanzado ese punto. Jamás podría

haber pronosticado que la burbuja de las *puntocom* iba a estallar, ni que la Web 2.0 iba a tener semejante repercusión en la cultura global, ni que la industria musical, tal y como la conocíamos, iba a implosionar. La música de baile y la cultura del DJ están cada vez más aceptadas en el tejido de la cultura dominante. Bandas de rock como Linkin Park tienen a un DJ, y el batería de Mötley Crüe, Tommy Lee, hace giras como disc-jockey. El género tiene representación entre las diferentes categorías premiadas en los Grammy. El desarrollo de tecnologías musicales informáticas como Ableton Live y el Reason de Propellerheads –desarrollado por DJs– se ha infiltrado en la producción musical mayoritaria.

La proliferación de música digital y el éxito de plataformas como iTunes y Beatport, ha creado un entorno donde existe un acceso sin precedentes a toda clase de géneros musicales con solo pulsar los botones del ratón. Redes sociales como MySpace y Facebook, y herramientas de descubrimientos musicales como Last.fm, han nivelado el terreno de juego, alentando al sector de la música independiente y hasta a los propios músicos, a competir con los grandes sellos. Todo lo que se necesita es construir una comunidad y hacer música que cale hondo entre la gente.

Al echar la vista atrás, resulta imposible determinar si la vertiginosa consciencia mediática de la electrónica de finales de los noventa fue lo que llevó al techno a donde está hoy, o si gran parte de todo esto ha sucedido de manera encubierta en la subcultura global. La esperanza estaba en que la música se integrara en la cultura estadounidense tanto como lo está en cualquier otro rincón del planeta. La verdad a día de hoy sigue siendo más complicada, ya que la promesa de dar un espaldarazo comercial a la electrónica se ha terminado esfumando. El éxito parece haber llegado más por ósmosis que a través de los discos o los videoclips. Incluso la revista de música electrónica *XLR8R* ha llegado a sugerir que el concepto

—por no hablar del género en sí mismo—, ha sobrevivido a su propia utilidad: «aquí es donde los medios empezaron a cavar la tumba de la electrónica, en el momento en que algún crítico sabelotodo se inventó una etiqueta homogenizadora para incluir un puñado de nichos particulares».⁷

De modo que tenemos la impresión de que la integración cultural del techno en este país será gradual, al fin y al cabo. Lo cual resulta fascinante en sí mismo: los trasnochados medios estadounidenses y el embate del marketing han terminado fracasando en su intento de elevarlo o adaptarlo a la cultura popular. Más fascinante aún, son los orígenes del techno. ¿Cómo llegó hasta aquí? ¿Y de dónde vino? El hecho es que el techno evolucionó lejos de las esferas de influencia mediática de las dos costas. Se fraguó en ciudades que *suspiraban* por el frenesí de Nueva York, Los Ángeles o Londres: en ciudades inglesas como Sheffield y Mánchester, y en los centros neurálgicos del Medio Oeste estadounidense, como Chicago y Detroit. Y lo que es más importante, esta «nueva» revolución musical ha cumplido ya casi treinta años de vida.⁸

Y EL TIEMPO SE PLIEGA EN UN BUCLE

En el corto periodo de tiempo que va de principios a mediados de los ochenta, el mundo de la música popular estaba en pleno proceso de cambio. El reflujo de la música disco aún se sentía y se podía escuchar, y las grandes estrellas del momento —Michael Jackson, George Michael y Madonna— todavía no habían emergido para hacerse con el dominio de la indus-

⁷ Parks, Andrew, «Entertain Us: The State of Electronica», *XLR8R.com*, 30 de abril, 2008.

⁸ Se entiende que el número se refiere al momento de revisión de esta segunda edición, alrededor del año 2009. (*N. del. T.*)

tria. En este marco de nuevas oportunidades, toda clase de sonidos irrumpieron estrepitosamente bajo un idéntico término comodín: «new wave». (Echando la vista atrás, el uso de un término como «electrónica» parece ineludible.) El productor de techno y antiguo DJ radiofónico Alan Oldham se refiere a este periodo como a «la época en que la MTV no dictaba el estilo y en la que nadie miraba mal a los chavales negros porque les gustara el rock». Fue durante este periodo abierto cuando la vagamente austera formación alemana Kraftwerk salió a la palestra, convirtiéndose en una referencia integral para futuros géneros musicales como el techno y el house. Tal y como Mark Sinker y Tim Barr sugerían en *The History of House*, «con todas las miradas puestas en los Beatles y los Rolling Stones, prácticamente nadie podía haber vaticinado a mitad de los sesenta que dos estudiantes de alta teoría musical en el Conservatorio de Dusseldorf [sic] iban a mostrarnos el futuro».⁹

A partir de *Autobahn*, su disco de 1974, Kraftwerk trasladaron la instrumentación electrónica fuera de los espacios de trabajo enclaustrados de los inventores y los teóricos para introducirla en el flujo sanguíneo de la música popular. La transformación de la banda, de rockeros progresivos a creadores del pop electrónico está documentada en *Kraftwerk: Man, Machine and Music*, la biografía escrita por Pascal Bussy. Escribe Bussy: «Este disco [*Autobahn*] podría haber devuelto una vez más a Kraftwerk a la categoría de “rock conceptual” de Pink Floyd o King Crimson. Pero lo que convierte en única a la canción que da título a *Autobahn* es que no se trata de una clásica sinfonía rock con partes y movimientos, sino que es, de hecho, una muy larga canción pop».¹⁰

⁹ Sinker, Mark, y Barr, Tim, *The History of House*. Edición de Chris Kempster. Sanctuary Publishing, Londres, 1996. (p.95)

¹⁰ Bussy, Pascal. *Kraftwerk: Man, Machine and Music*. SAF Publishing, Wembley, 1993. (p.54).

Para cuando Kraftwerk grabaron *Trans-Europe Express* en 1977 y *Computer World* en 1981, su meticulosidad en el estudio se había traducido en una imagen estricta de lo más imitada, y en un continuo y perfecto sonido maquinal. Ritmos limpios y sincopados propulsaron el sonido de Kraftwerk hasta el olimpo de la música de baile, descrito por muchos oyentes estadounidenses como «tan rígido que resulta *funky*».

El legado del sonido de Kraftwerk remite nítidamente a muchas otras formas de música electrónica reciente. La influencia directa del grupo en los neoyorquinos Afrika Bambaataa and The Soulsonic Force y en su productor Arthur Baker,¹¹ sin ir más lejos, desembocó en el maxi «Planet Rock» (1982) de Afrika Bambaataa, que impactó como un meteorito en la escena de baile y contribuyó a sentar las bases del «electro» (diminutivo de «funk electrónico»), cambiando para siempre la forma en la que se produciría el hip-hop. Pero «Planet Rock» era solo un single. Kraftwerk influirían también en muchos otros sonidos europeos y estadounidenses. Varios de los pioneros del house de Chicago citan otro single de Kraftwerk, «Home Computer», de 1981, como otro punto de referencia temprano. De igual manera, los músicos electro y pre-techno de Detroit se inspiraron en los extraños portamentos de riffs y en el minimalismo lírico de «Numbers», otro single de la banda también publicado en 1981.

Esta conexión entre Detroit y Kraftwerk puede resultar misteriosa hasta que se indaga, literalmente, en dos de los miembros originales de la banda, Ralf Hütter y Florian Schneider.¹² Sobre el escenario y en varias de sus portadas, Karl

¹¹ A Baker se le recuerda por haberles descubierto a los británicos New Order el sonido del club FunHouse, que podía escucharse en toda su intensidad en «Confussion», su rompedistas de 1983.

¹² A menudo se cita a la pareja como Ralf & Florian, probablemente por haber publicado un álbum homónimo en 1973.

Bartos y Wolfgang Flür, los otros dos integrantes de la banda, aparecían situados en el centro, interpretando las labores de percusión electrónica. Bartos y Flür se incorporaron a la banda en momentos distintos: justo después de los álbumes *Autobahn* y *Ralf & Florian*, respectivamente. Gracias a esta abnegada sección rítmica, el sonido de Kraftwerk asumió una nueva dimensión, que lo acercaría más al *soul* y a la música de baile (y a Detroit), a la vez que lo alejaba de la teoría musical.

Precisamente en el momento en que los críticos empezaban a descifrar la influencia de Beach Boys en las melodías líricas de *Autobahn*, el amor de Kraftwerk por el *soul* y la música de baile comenzó a hacerse un hueco en la música del grupo. Tal como relata el antiguo miembro de la banda Karl Bartos, «éramos fans de la música estadounidense: del *soul*, de toda la movida Tamla/Motown, y, por supuesto, de James Brown. Siempre intentábamos que los ritmos tuvieran un rollo estadounidense y las armonías y las melodías, un enfoque más europeo». Esta combinación resulta perceptible como mínimo desde *Trans-Europe Express*, en 1977, aunque es más evidente en el superventas «Tour de France», single de la banda de 1983. «Tour de France», que probablemente sea la imitación más explícita y visceral de un objeto real acometida por el grupo, apuntala su ritmo alrededor de los sonidos de la cadena, los pedales y el cambio de marchas de distintas bicicletas. Ya sea de manera intencionada o no, el deslizamiento metálico y acompasado de estos sonidos recuerda al preciso trabajo de Jimmy Nolen al frente de la guitarra rítmica en clásicos de James Brown como «Cold Sweat».

Con la publicación del «Tour de France», Kraftwerk quedaron encumbrados en lo alto de un bucle de retroalimentación cultural: su transformada noción del pop y del *soul* conectaría con músicos de R&B que ya habían empezado a incorporar la electrónica a sus propuestas. Cuando se publicó *Electric Café* en 1986, los norteamericanos ya conocían la música de

Kraftwerk, gracias a los intrépidos programadores radiofónicos que conectaban con el disco y el rock progresivo, y también por la asimilación de la banda de las escenas new wave y «neue Deutsche Welle» en Inglaterra y Alemania, respectivamente. (Kraftwerk sería también una influencia directa para todas las bandas que iban a emerger de ambos movimientos).

En muchas reconstrucciones históricas de los orígenes del techno se nombran a Kraftwerk y el funk como las dos únicas influencias del techno en su estadio primitivo. Tal vez fuera la siguiente cita de Derrick May, uno de los pioneros del techno, la que sentara el precedente de dicho vínculo: «La música [techno] es exactamente como Detroit: un absoluto error. Es como si George Clinton y Kraftwerk se quedaran encerrados en un ascensor».¹³ ¡Si al menos May hubiese podido cobrar royalties por esa cita! Ya que, por mucho que no pretendía ser más que un comentario improvisado, la prensa europea se lo apropiaría y sería utilizado como la definición de manual del techno desde entonces. Pero si bien es cierto que Kraftwerk tuvieron una influencia trascendental en la música electrónica en su totalidad, la simplificación se olvida del complejo entramado de influencias que forjaron el techno, muchas de las cuales no provenían tanto de Alemania como de una ciudad del Medio Oeste estadounidense: Detroit.

HIJOS DE LA PRODUCCIÓN

Sorprendentemente, el sonido de Kraftwerk sería absorbido más fácilmente y de manera más exhaustiva en el Medio Oeste estadounidense que en metrópolis más grandes como Nueva York o Los Ángeles. Esto resultaría especialmente evidente

¹³ Cosgrove, Stuart, «Seventh City Techno». *The Face*, n.º 97 (Mayo, 1988): p. 86.