

## LA ASIMILACIÓN DEL *KRAUTROCK* EN ESPAÑA: ANÁLISIS DISCURSIVO Y MUSICAL

### *THE ASSIMILATION OF KRAUTROCK IN SPAIN: DISCURSIVE AND MUSICAL ANALYSIS*

Ugo Fellone

Universidad Internacional de Valencia  
ufellone@universidadviu.com  
ORCID ID: 0000-0002-7131-511X

#### Resumen

El *krautrock* es un género musical que emerge en la década de los setenta del siglo XX para agrupar a una serie de bandas alemanas como Kraftwerk, Can, Neu!, Faust o Tangerine Dream. Las claras divergencias entre ellas han llevado a una visión multiforme sobre el género, que varía en función de los ejemplares que se tomen para concebir esta categoría. En este artículo se analizará el modo en el que este género fue asimilado en España desde sus orígenes a la actualidad. Para ello se adoptará un enfoque flexible sobre lo que constituye dicho objeto de estudio, capaz de reflejar el modo en el que los marcadores del mismo se han ido reconsiderando a lo largo del tiempo. Con esto en mente se procederá a realizar un análisis discursivo de la prensa y, en base a este, un análisis interobjetivo de las propuestas nacionales que se asimilan al género. Esto permitirá trazar una panorámica que va desde la música electrónica de los setenta a la neopsicodelia, pasando por el techno pop y el *indie*.

#### Palabras clave

*Krautrock*, prensa musical, música alemana, género musical, música electrónica, *indie*, *pop-rock*, música española.

En la configuración de un canon para las músicas derivadas del *rock and roll* hay dos países que han adquirido una clara centralidad: los Estados Unidos y el Reino Unido. Esto ha condicionado que sean las manifestaciones provenientes de la anglosfera aquellas que más afectan al desarrollo de lo que Motti Regev llama el campo del *pop-rock*.<sup>1</sup> No obstante, existen una serie de países que han conseguido proporcionar un elemento de alteri-

<sup>1</sup> Motti Regev, *Pop-rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity* (Cambridge: Polity Press, 2013).

#### Abstract

*Krautrock* is a music category created in the 1970s in order to talk about a series of German bands such as Kraftwerk, Can, Neu!, Faust or Tangerine Dream. The clear stylistic differences among them have provoked a multi-layered vision of the genre, that changes according to the exemplars selected to define this category. In this article it will be analysed the way in which this genre was assimilated in Spain since its origins until today. In order to do that, a flexible approach about what constitutes our subject of study will be adopted. With this in mind, we will perform a discursive analysis of the music press and an interobjective analysis of the Spanish music associated to the genre, related to genres such as 1970s electronic music, techno pop, indie rock or neopsychodelia.

#### Key words

*Krautrock*, music criticism, German music, music genre, electronic music, indie, pop-rock, Spanish music.

dad dentro de dicho canon, siendo Alemania uno de los ejemplos más claros. Así, ya sea por el gran desarrollo del *power metal* acontecido en dicho país o la escena de *techno* articulada en la ciudad de Berlín, Alemania ha tenido un lugar destacado en lo que atañe al desarrollo global de ciertas músicas populares urbanas.<sup>2</sup> Pero dicho impacto

<sup>2</sup> Algunos trabajos que abordan la construcción de la identidad germana en las músicas populares serían: Robert G.H. Burns, «German Symbolism in Rock Music: National Signification in the Imagery and Songs of Rammstein», *Popular Music* 27,



Aunque, como veremos, el *motorik* es entendido en la actualidad como el principal identificador de esta música, el *krautrock*, como cualquier otro género, ha ido cambiando de valor y significado con el tiempo, fruto de un proceso de negociación dialógica en contraste transformación. En él, las reglas que ayudan a definirlo, sus prototipos más sobresalientes o el conjunto total de sus ejemplares están en constante redefinición, afectándose mutuamente dentro de un ensamblaje mediado por diferentes elementos musicales y paramusicales.<sup>8</sup>

En este artículo se analizará el modo en el que el *krautrock* y las músicas asociadas al mismo han sido recibidos y asimilados en España desde la década de los setenta del siglo XX a la actualidad. Con esto se pretende contribuir a la creciente bibliografía sobre *krautrock* en el ámbito académico, llevando a cabo un estudio que permita entender el modo en el que esta música ha contribuido a conformar el campo del *pop-rock* en España.<sup>9</sup> Se optará por analizar lo vertido sobre el género en diversos libros, revistas y contenidos en línea publicados en el país, en base a los cuales se determinarán las diferentes propuestas que han incorporado la influencia del género en España.<sup>10</sup> Estas propuestas se analizarán desde un prisma interobjetivo con el que se pretende comprender el modo en el que estas prácticas se relacionan con las propuestas extranjeras del género y los discursos locales producidos sobre ellas. Todo ello se hará desde una perspectiva flexible sobre los géneros musicales, en una constante negociación entre presentismo e historicismo.

---

recta), por sus similitudes con conducir en línea recta sin fin. Adelt, *Krautrock*, 33.

<sup>8</sup> David Brackett, *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music* (Los Ángeles: University of California Press, 2016).

<sup>9</sup> Los tres libros más destacados sobre *krautrock* son las ya mencionadas monografías de Ulrich Adelt, *Krautrock*, y Alexander Simmeth, *Krautrock transnational*, y el recientemente publicado *companion* realizado por Uwe Schütte, ed., *The Cambridge companion to Krautrock* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022).

<sup>10</sup> Se han consultado libros especializados en el tema como *Rock alemán* de Antonio de Miguel, *La nueva música* de Adolfo Marín y *Can: el milagro alemán* de Jaime Gonzalo; los números disponibles en la Biblioteca Nacional de España de las revistas *Disco expres*, *Vibraciones*, *Rock espezial*, *Rockdelux* (y su suplemento *Factory*) y *Ruta 66* publicados entre 1972 al 2015; webs como *La fonoteca*, *Mondosonoro*, *Muzikalia*, así como artículos concretos en otros medios en línea. Para una relación detallada de estas fuentes, véase el Apéndice I.

Con ello se pretende articular un panorama que permita comprender la recepción y asimilación del *krautrock* atendiendo a dos vertientes relacionadas: las prácticas musicales (sonoro-performáticas) y el aparato discursivo que (las) generan, apreciable, no solo en la crítica o el público, sino también en los paratextos de la propia música, las letras o la dimensión performativa. Para llevar esto a cabo, el artículo se divide en cuatro grandes bloques (correspondientes a los años setenta, los ochenta, los noventa y el siglo XXI) en los que se pone a dialogar los discursos obtenidos en el vaciado de las fuentes con la realidad discursivo-musical presente en la música nacional asimilable al género. A pesar de las marcadas diferencias en las fuentes de cada periodo, se procurará plasmar en todos los apartados, en primera instancia, la percepción general que se tiene sobre el género a nivel internacional, para pasar posteriormente a hablar de algunas manifestaciones musicales nacionales del periodo analizado, procurando una estructura circular que establezca un camino de ida y vuelta entre lo particular y lo general, la recepción y la asimilación, lo discursivo y lo sonoro o las reglas y prototipos que caracterizan a los géneros musicales.

## 1. LA LLEGADA DEL ROCK ALEMÁN A ESPAÑA

A pesar de que el desarrollo del *krautrock* presenta ciertos puntos de conexión con España, contribuyendo a lo que Simmeth entiende como su carácter transnacional,<sup>11</sup> lo cierto es que, en los años de mayor auge del mismo, este apenas era escuchado en el país.<sup>12</sup> En parte, esto se

---

<sup>11</sup> El carácter transnacional del *krautrock* se aprecia no solo en el paso de los músicos por distintos países, sino en el interés que cosecha el género fuera de Alemania (lo que afecta a la auto-percepción del mismo) o el modo en el que sus prácticas musicales, las tecnologías empleadas, el consumo de drogas o la actitud contracultural son inconcebibles sin un marco transnacional en el que se insertan. Véase Simmeth, *Krautrock transnational*, 82-83.

<sup>12</sup> Edgar Froese de Tangerine Dream estaba fuertemente influido por Salvador Dalí y llega a tocar para él en Cadaqués con su primer grupo, The Ones. Del mismo modo, el segundo álbum del grupo Can se titula *Tago mago* en honor a un islote situado al noreste de Ibiza y el batería de dicho grupo, Jaki Liebezeit, vivió en Barcelona entre 1961 y 1962, llegando a compartir escenario con Tete Montoliu en la Sala Jamboree. Véase Álvaro Corazón Rural, «Can: cuando Alemania desafió el imperialismo anglosajón del rock con música telepática», *JotDown* (marzo de 2015): <https://www.jotdown.es/2015/03/can-cuando-alemania-desafio-el-imperialismo-anglosajon-del-rock-con-musica-hecha-por-telepatia/>.

debe al hecho de que, antes de 1974, tan solo se había editado en el país un disco vinculable al *rock* alemán, el debut homónimo de Neu!, el cual daría lugar a un pequeño éxito alrededor del tema «Hallogallo», que llega a ser publicado a modo de *single* en España, dado su éxito en las pistas de baile.<sup>13</sup> Así, no es hasta 1974 cuando empiezan a publicarse tímidamente en España algunos discos de *rock* alemán, gracias a la adquisición de Ariola de la distribución de Virgin (que publicaban a Faust y Tangerine Dream) y la de Hispavox de United Artists (cuya filial Liberty publicaba a Can y Amon Düül). Esto limitaba el acceso a esta música a los viajes al extranjero y la compra-venta o trueque de discos usados, algo que constantemente era comentado en los artículos que, desde el año 1973, aparecen hablando de este nuevo género.<sup>14</sup>

Aunque la difusión del término *krautrock* entre la prensa inglesa condicionó su adopción en la propia RFA, cuesta encontrar alusiones al mismo en la crítica española.<sup>15</sup> En su lugar, se prefiere hablar de *rock* alemán o, en su defecto, *deutsch-rock*,<sup>16</sup> etiquetas también en circulación entre la prensa británica.<sup>17</sup> En esto pudo haber tenido cier-

<sup>13</sup> Diego A. Manrique, «Música e ideología. El rock alemán», *Triunfo* 588 (5 de enero de 1974): 32. Jaime Gonzalo, *Can. El milagro alemán o cómo se vivió el krautrock en España* (Barcelona: Libros crudos, 2018), 12-13. Antonio de Miguel, *Rock alemán* (Barcelona: Iniciativas Editoriales, 1978), 72.

<sup>14</sup> En muchos artículos los críticos explican que han tenido que viajar al extranjero para escuchar esta música tanto en disco como en concierto, dado que, salvo las giras de Tangerine Dream en 1976 y 1978 y los conciertos de Can y Amon Düül II en 1977, ningún grupo de rock alemán actúa en España en esa década; véase Gonzalo, *Can. El milagro alemán*, 12-13, 21-22, 121. La falta de conciertos explica la expectación que causaron los pocos realizados, con cinco mil espectadores en Barcelona en el caso de Can y Amon Düül II, algo de lo que se harán eco revistas alemanas como *Sounds*. Simmeth, *Krautrock transnational*, 145.

<sup>15</sup> En revistas alemanas como *Musikexpress* y *Sounds*, el término privilegiado hasta 1973 era el de *Deutsch-Rock*, el cual coexistía con la categoría de *kosmische Musik*. No obstante, estos medios experimentan un giro favorable hacia *Krautrock* porque esta música tenía más éxito en Reino Unido que en Alemania, llegando a sacar las propias discográficas alemanas recopilatorios que empleaban la etiqueta. Véase Adelt, *Krautrock*, 10-11.

<sup>16</sup> Fruto de una errata en el título de uno de los primeros textos sobre *rock* alemán, durante unos meses no es infrecuente ver escrito *deutch-rock* para remitir a esta música. Juan Francisco Melero, «Deutsch-rock: Amon Düül II», *Disco expres* 256 (4 de enero de 1974): 13.

<sup>17</sup> Jens Gerrit Papenburg, «Kosmische Musik. On krautrock's takeoff», en *Perspectives on German Popular Music*, ed.

ta influencia el hecho de que la prensa española se mostraba bastante pegada a los discursos sobre el *rock* alemán producidos en Francia, país donde mayor éxito tendría el *krautrock* en la década de los setenta. Así, no es extraño que los autores citen las ideas de críticos de *Rock & folk* como Philippe Paringaux o Paul Alessandrini, los cuales preferían etiquetas distintas a la de *krautrock*.<sup>18</sup>

El primer texto publicado en España en el que se habla sobre el *rock* alemán es el libro *El mundo de la música pop* de Rolf Ulrich-Kaiser, que constituye asimismo el primer libro sobre *rock* que se traduce en España, en 1972. Escrito en 1969, en él se habla tangencialmente del surgimiento de este movimiento, en cuyo desarrollo Ulrich-Kaiser tuvo un importante papel como periodista, mánager y productor.<sup>19</sup> Influido claramente por este libro y el interés que el *rock* alemán había generado en la prensa británica, el primer artículo extenso sobre el género se publica en el número 216 de *Disco expres*, del 23 de marzo de 1973, cuya portada está directamente dedicada al *rock* alemán.<sup>20</sup> El texto en el interior de la revista, a cargo de Julián Ruiz, deja claro que ninguno de los discos está publicado en España y que gran parte del contenido del texto deriva del libro de Ulrich-Kaiser.<sup>21</sup> Esta tímida toma de contacto sería continuada por otros informes similares, como el de Diego A. Manrique para la revista *Triunfo* en enero de 1974, o el que Ramón Gotor, Paco Ramos y Diego A. Manrique escriben para *Vibraciones* en junio de 1975.<sup>22</sup>

Casi todos los artículos publicados en la década de los años setenta tienen un propósito enciclopédico, ayudando a

Michael Ahlers y Christoph Jacke (Londres: Routledge, 2017), 59.

<sup>18</sup> Así, por ejemplo, en la portada del número 101 de *Rock & folk*, de junio de 1975, se anuncia un dossier sobre bandas asimilables al *krautrock* bajo la etiqueta de «rock allemand».

<sup>19</sup> El texto original es del año 1969, por lo que solo menciona a ciertos grupos, como Amon Düül, Tangerine Dream, Guru Guru, Floh de Cologne o Can. Gonzalo, *Can. El milagro alemán*, 13-14.

<sup>20</sup> En la portada aparecen fotografías de Tangerine Dream, Can, Agitation Free, Floh de Cologne y Wallenstein y se nombran a Kraftwerk, Lucifer's Friend y Amon Düül, siendo descritas tanto como «“Descendientes” de Wagner» como «La nueva vanguardia», marcando la pauta de muchos de los discursos que se verán sobre este género.

<sup>21</sup> Julián Ruiz, «“Descendientes” de Wagner. Rock alemán», *Disco expres* 216 (23 de marzo de 1973): 8-9.

<sup>22</sup> Diego A. Manrique, «Música e ideología», 30-33. Ramón Gotor, Paco Ramos y Diego Manrique, «Deutsch rock», *Vibraciones* 9 (junio de 1975).

familiarizar al público con un género y unos grupos de los que probablemente no habrían escuchado nada. En líneas generales, se puede afirmar que los proyectos que más interés generaban en aquella época eran Amon Düül II, Can, Kraftwerk, Tangerine Dream y Klaus Schulze<sup>23</sup> y el crítico que con más asiduidad habla sobre el género es Antonio de Miguel, el cual escribe tanto para *Disco expres* como para *Vibraciones*.<sup>24</sup> Este será el autor del primer libro sobre *rock* alemán de España, publicado en 1978 por Iniciativas Editoriales (la editorial detrás de *Vibraciones*), a pesar de haber sido anunciado dos años antes por *Disco expres*.<sup>25</sup> Así, podría decirse que la recepción del género es marcadamente tardía, ya que sus discos más canonizados se publican antes de que aparezcan los primeros textos. Esto, sumado a los cambios experimentados en la crítica con la llegada del punk, provoca que la actitud hacia esta música se vuelva tibia. Además, debemos tener en cuenta que la información de la que disponían los periodistas sobre el género siempre fue limitada. Así se aprecia en el libro de Antonio de Miguel, en el que no solo repite los contenidos de artículos suyos sobre Amon Düül II, Tangerine Dream o Can, sino ideas fácilmente rastreables en textos previos de Diego A. Manrique y Damián García Puig.

Se puede considerar que existe una serie de discursos compartidos por los periodistas a la hora de abordar este tipo de música. Entre estos sobresale la idea de que el *rock* alemán suponía una alternativa a la hegemonía musical anglosajona.<sup>26</sup> En este contexto, el género se inserta en un claro *europolitismo* en el que diversas propuestas europeas (asimilables al metagénero progresivo)<sup>27</sup> consiguen rivali-

zar con la música anglosajona.<sup>28</sup> Esto lleva a decir que «por primera vez en los veinte años del *rock*, las ideas más atrevidas y radicales no vienen de Inglaterra o USA, sino de uno de los países colonizados», resaltándose cómo, «mientras las bases musicales de cualquier grupo inglés (generalmente los *blues*) miran al pasado», estos grupos miran al futuro apoyándose en diversos desarrollos tecnológicos del presente, como sintetizadores o ecos.<sup>29</sup> Esta actitud dialoga tanto con la de la prensa francesa, que se interesa por el *rock* alemán porque permite una alternativa a lo inglés de la que el país galo carece, como con la de la prensa británica, en la que se entremezcla el miedo a ser superados por otros países con el interés por ampliar el mercado tras la entrada en la Comunidad Económica Europea en 1973.<sup>30</sup>

Esta situación genera la necesidad de establecer una distinción entre el «*rock* alemán» (entendido como género) y la música de bandas alemanas que se ajusta a modelos ingleses y estadounidenses;<sup>31</sup> este es el caso del heavy metal de Lucifer's Friend o el *rock* espacial de Nektar.<sup>32</sup> No obstante, dichos límites eran sumamente porosos,<sup>33</sup> lo que provocó claras resistencias a la hora de emplear la etiqueta por parte de la crítica.<sup>34</sup> Por ello, de cara a delimitar el género se tiende a usar conceptos amplios y generales, como la ex-

<sup>23</sup> Esto no es muy distinto de lo que Simmeth refleja para la prensa británica, con la salvedad de un menor interés por Klaus Schulze y un mayor interés por Faust. Simmeth, *Krautrock transnational*, 227.

<sup>24</sup> A pesar de haber sido los primeros en ser publicados, Neu! apenas son abordados por la crítica, en parte porque dejan de sacar música después de 1975, momento en el que la prensa española empieza a hablar con más frecuencia del género. Es más, el texto más completo que existe en la prensa española de la época sobre el grupo es una carta de un lector en la que pide a los periodistas que escriban un artículo sobre ellos. Calatayud (Carcagente), «Cartas. Más sobre Neu!», *Disco expres* 302 (19 de noviembre de 1974): 2.

<sup>25</sup> Gonzalo, *Can. El milagro alemán*, 121.

<sup>26</sup> Ruiz, «“Descendientes” de Wagner», 8-9. D.S., «Can... o la vanguardia inédita en España», *Disco expres* 233 (27 de julio de 1973): 6.

<sup>27</sup> Chris Anderton, «A Many Headed Beast: Progressive Rock as European Meta-Genre», *Popular Music* 29, n.º 3 (2010): 417-435.

<sup>28</sup> El mejor ejemplo de esto es la portada (y artículo) que *Disco expres* dedica a nuevas bandas europeas, en la que se sitúa al mismo nivel a los holandeses Focus, Can y Amon Düül II; véase Jordi Sierra i Fabra, «El gran desafío del continente. Ha llegado la hora de Europa», *Disco expres* 235 (10 de agosto de 1973): 8-9.

<sup>29</sup> Manrique, «Música e ideología», 30.

<sup>30</sup> De Miguel, *Rock alemán*. Glen, «NEU! Europe», 439-465.

<sup>31</sup> Esto es algo sobre lo que reflexiona explícitamente Antonio de Miguel, que refleja en 1975 que uno de los grandes problemas para la aceptación del género en España era la «anárquica edición» de discos de *rock* alemanes de los que tan solo unos pocos son *rock* alemán. Antonio de Miguel, «Rock ¿Aleman?», *Disco expres* 335 (1975). Citado en Gonzalo, *Can. El milagro alemán*, 87.

<sup>32</sup> Un buen ejemplo de esta problemática es el de Nektar, que son promocionados por su distribuidora como «un grupo inglés que hace *rock* alemán y que triunfa en USA». *Vibraciones* 1 (octubre de 1974): 54.

<sup>33</sup> Buena muestra de ello son las dudas de Antonio de Miguel, *Rock alemán*, 13-16, sobre si incluir en su libro a grupos como Embryo.

<sup>34</sup> Véase Claudi Montañá, «El 30 de enero en España. Tangerine Dream. Correo cósmico alemán», *Vibraciones* 16 (enero de 1976): 60-61; y J.M. Costa, «Popol Vuh. Das Hohe Lied Salomos», *Vibraciones* 24 (septiembre de 1976): 46-47.

perimentación, subordinándose otros elementos a esta, ya fuese la electrónica, la fascinación con lo oriental, el colectivismo o el énfasis en el proceso frente al producto final.<sup>35</sup> No obstante, a pesar de estos rasgos compartidos, se asume que existen ciertas subdivisiones en su seno, separándose a las propuestas más afines al *rock*, como Amon Düül II, los grupos de Düsseldorf (Neu! y Kraftwerk, entre otros), la música cósmica de Berlín (Tangerine Dream, Klaus Schulze), los grupos políticos (Floh de Cologne, Witthuser & Westrupp) y bandas experimentales más difíciles de clasificar como Faust o Can.<sup>36</sup>

Con el objetivo de recalcar el elemento diferencial del género era común que se buscara marcar distancias con cualquier corriente anglosajona. Para ello, las claras conexiones del género con el *underground* estadounidense (The Mothers of Invention, The Velvet Underground, Grateful Dead, entre otros) eran minimizadas en favor de elementos ajenos al canon del *rock*, como el *free jazz*, el tribalismo africano, el misticismo orientalista y, en especial, la tradición académica occidental, con especial énfasis en la electrónica.<sup>37</sup>

En términos paramusicales, es bastante normal recalcar el modo en el que este tipo de música desafía patrones comunes de las músicas populares urbanas, empezando por sus propios modelos organizativos. Así, se considera que el *rock* alemán trasciende la capacidad del lenguaje para asirlo, así como la dimensión material.<sup>38</sup> Esto lleva a insistir en términos oníricos, casi surrealistas, con los que se pone un gran énfasis en la posibilidad que tiene esta música de hacer viajar a la mente.<sup>39</sup> Esta subver-

sión de modelos convencionales del *rock* estaba también muy ligada al misticismo oriental y las conexiones con el espacio exterior, estas últimas especialmente presentes en los grupos de Berlín, que en este periodo ya empezaban a ser englobados bajo el apelativo de música cósmica.<sup>40</sup> Este derivaba del concepto alemán *kosmische Musik*, que en la década de los setenta era usado por ciertos periodistas alemanes para hablar del *krautrock* en su totalidad.<sup>41</sup> En este tipo de asociaciones extramusicales hay una continuación de ciertas rupturas ya presentes en la contracultura.<sup>42</sup> En general, tal y como expresa Timothy Brown, existe una búsqueda de transitar diferentes espacios en el *krautrock*, los cuales subdivide en lo exótico-extranjero, lo rural-premoderno (muy ligado al carácter comunal), el espacio interior (lo psicodélico-onírico) y el espacio exterior. Así, aunque grupos individuales rechazaran ciertas formas de escape, entender el género dominado por este escapismo contracultural permite encararlo de una manera más unitaria.<sup>43</sup> En todo ello no subyace sino el interés por mostrar al *rock* alemán como una práctica distinta de la producida en otros países. Así, aunque en ocasiones los críticos son conscientes de la aparente contradicción que existe en encontrar elementos distintivamente alemanes en una música que bebe de múltiples prácticas de fuera de Alemania, lo cierto es que hay una constante búsqueda de recalcar este aspecto alemán.

Al igual que en la prensa extranjera, los críticos le daban mucho peso al contexto sociopolítico de Alemania

<sup>35</sup> De Miguel, *Rock alemán*, 16.

<sup>36</sup> Incluso estas divisiones presentaban ciertos problemas, como cuando Popol Vuh, provenientes de Múnich, son introducidos dentro de la vertiente cósmica berlinesa a pesar de tener una propuesta esencialmente acústica. Incluso, de Miguel tiene problemas para introducir a Ash Ra Tempel como parte de la música cósmica, por su parte roquera. De Miguel, *Rock alemán*, 40 y ss. J.M. Costa, «Popol Vuh. Das Hohe Lied Salomos», 46-47.

<sup>37</sup> Dichas alusiones van desde autores alemanes, como Bach o los románticos, a ciertos compositores de principios del siglo XX, como Debussy, Mahler, Ives o Schoenberg. No obstante, las conexiones más claras tienden a establecerse con la música electroacústica y, en especial, Stockhausen.

<sup>38</sup> Claudi Montañá, «Can. Ege Bamyasi Okrshoten», *Vibraciones* 4 (enero de 1975): 48. Damián García Puig, «Klaus Schulze. Time Wind», *Vibraciones* 21 (junio de 1976): 45. Damián García Puig, «Tangerinedreamania. Segunda visita en un año». *Vibraciones* 28(enero de 1977): 10-11.

<sup>39</sup> Esto lleva a decir que grupos como Tangerine Dream ha-

bían supuesto un cambio radical en los hábitos de escucha del público *rock*, al dejar espacios para que el oyente los complete. «Tangerine Dream. El sueño de la intemporalidad», *Disco expres* 401 (19 de noviembre): 7-10.

<sup>40</sup> De Miguel, *Rock alemán*.

<sup>41</sup> Alexander C. Harden, «Kosmische Musik and its Techno-Social Context», *IASPM Journal* 6, n.º 2 (2016): 155. Dicha categoría también sufriría claras críticas, diciéndose que esta era un «argumento publicitario» que pone marco «a algo inexistente como ente auto-suficiente o real». De Miguel, *Rock alemán*, 40.

<sup>42</sup> El *krautrock* debe entenderse como una muestra temprana del encuentro entre contracultura y capitalismo, en línea con las ideas de Thomas Frank sobre el consumidor *cool*; véase Simmet, *Krautrock transnational*, 25.

<sup>43</sup> Timothy Scott Brown, «In Search of Space: The Trope of Escape in German Electronic Music Around 1968», *Contemporary European History* 26, n.º 2 (2017): 345. No obstante, el texto de Brown no da una explicación satisfactoria sobre el modo en el que grupos como Neu! o Kraftwerk operan algún tipo de escape, resultando difícil encuadrarlos en alguna de las cuatro tendencias que encuentra.

Occidental para explicar este tipo de música, así como al carácter de las ciudades de las que provenían los grupos.<sup>44</sup> Igualmente, a pesar de su uso de la tecnología, se entiende que estos buscan dignificar el glorioso pasado alemán.<sup>45</sup> Esto lleva a tratar a los músicos como descendientes de Bach, Beethoven o Wagner,<sup>46</sup> o a compararlos con Fausto, los nibelungos o vampiros como Nosferatu.<sup>47</sup> En suma, que el *rock* alemán se comprendía bajo marcadas relaciones de alteridad, lo que llevaba a los críticos a incurrir en exageraciones acerca del género, como la constante conexión con la música clásica alemana y, en especial, con Stockhausen. En esta última vinculación tiene un claro peso el papel jugado por Alemania en las segundas vanguardias musicales, gracias al desarrollo del primer laboratorio de música electroacústica en Colonia o los cursos de Darmstadt. No obstante, aunque existan algunos puntos de contacto con estas corrientes, lo cierto es que muchos de los desarrollos del *rock* alemán se pueden vincular a otras tradiciones experimentales populares (psicodelia, *free jazz*, *dub*...) y académicas (minimalismo neoyorquino) o a los propios ofrecimientos de las tecnologías usadas por los músicos.<sup>48</sup> Y, como cabe esperar,

todas estas conexiones eran mucho menos enfatizadas, al no ser prácticas tan claramente vinculables con la idiosincrasia alemana que se le presupone al género.

En suma, se puede afirmar que el apelativo de *rock* alemán era usado como un signo de distinción que comportaba capital (sub)cultural a aquel que habla de él. Esto es algo de lo que habla explícitamente Antonio de Miguel, el cual ataca la actitud claramente esnob que, especialmente en Francia, había mitificado al género, convirtiéndolo «en una música kitsch, una música de colorines y de evasión, pasto propicio para *snoobs* desempleados» que tergiversaban el sentido de una etiqueta que debía servir para señalar nuevas posibilidades en las músicas populares urbanas.<sup>49</sup>

Aunque el grupo que más elogios tiene a lo largo de la década es Can,<sup>50</sup> lo cierto es que la tendencia más popular para el público eran los grupos cósmicos de Berlín y, en especial, Tangerine Dream, como prueba que pasen por España en dos giras, las revistas regalen pósters suyos o la portada del libro de Antonio de Miguel consista en una foto de uno de sus miembros, Peter Baumann, rodeado de sintetizadores. Así, la también conocida como vertiente planeadora (por la sensación de ingravidez que provocan los extensos pasajes de *drones* atmosféricos y/o secuencias repetitivas de sintetizadores) será la única que en la década de los setenta empiece a ser asimilada por músicos de fuera de RFA.<sup>51</sup> En España, dichas influencias se materializan en la fundación del grupo Neuronium, los cuales publican en 1977 el álbum *Quasar 2C361*, que es considerado no solo el primer disco de música cósmica del país, sino el primer disco electrónico de las músicas populares urbanas nacionales.<sup>52</sup>

<sup>44</sup> Esto es espacialmente palpable cuando se habla de los grupos cósmicos del Berlín en decadencia y del sonido electrónico y dominado por las máquinas de un Düsseldorf industrial. Claudi Montañá, «El 30 de enero en España. Tangerine Dream. Correo cósmico alemán», *Vibraciones* 16 (enero de 1976): 60-61. Antonio de Miguel, «Kraftwerk o la tecnología funcionalizada del rock», *Disco expres* 425 (6 de mayo de 1977): 19-20, y, del mismo autor, «La Dusseldorf. Teldec», *Disco expres* 419 (25 de marzo de 1977): 10.

<sup>45</sup> Ruiz, «“Descendientes” de Wagner», 8-9. Incluso se dice que la inclinación tecnológica de los grupos se debe al pasado cultural autóctono, en el que siempre se ha entendido que arte y ciencia son conceptos que pueden marchar parejos. «Tangerine Dream. El sueño de la intemporalidad», 7-10.

<sup>46</sup> En esto se nota la influencia de los textos de Paul Alessandrini en *Rock & folk*, en los que se habla del «romanticismo wagneriano» que hay en todos los grupos alemanes. Ruiz, «“Descendientes” de Wagner», 8-9.

<sup>47</sup> Damián García Puig, «Klaus Schulze. Moondawn», *Vibraciones* 26 (noviembre de 1976): 47. De Miguel, *Rock alemán*, 36.

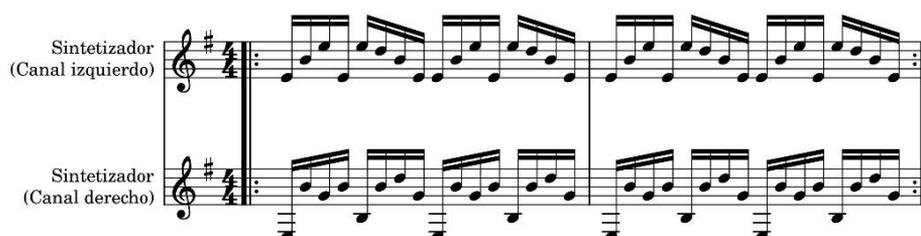
<sup>48</sup> Esto es algo que critica explícitamente Antonio de Miguel, *Rock alemán*, cuando afirma que, aunque dos miembros de Can hayan sido alumnos de Stockhausen, lo cierto es que la corriente académica con la que más tiene que ver el género es la «nueva música americana» de Terry Riley, LaMonte Young y Steve Reich, especialmente por el «sonido único» del segundo o las «reiteraciones evolutivas» del primero.

<sup>49</sup> De Miguel, *Rock alemán*, 91-95.

<sup>50</sup> Antonio de Miguel, «Can. La revolución permanente del rock alemán», *Disco expres* 424 (29 de abril de 1977): 9-10, 15-16.

<sup>51</sup> Gonzalo, *Can. El milagro alemán*, 155. De Miguel, *Rock alemán*, 92-95.

<sup>52</sup> Algunos desarrollos previos de la electrónica nacional, como Música Electrónica Libre, compuesto por Eduardo Polonio y Horacio Vaggione, reconocían, entre otras, influencias de Kraftwerk y Tangerine Dream; véase Antonio de Miguel, «Música electrónica para un público rock. ¿Se conseguirá?», *Disco expres* 414 (18 de febrero de 1977): 12-13. No obstante, otros pioneros de la electrónica popular coetáneos a Neuronium, como Herminio Molero, se reconocen más afines a propuestas británicas, como Brian Eno, mostrando que las influencias germanas no son las únicas que ayudan a articular el surgimiento de esta música en España. El tramoso de Sevilla, «Molero. El



**Figura 2.** Transcripción de las principales secuencias de los sintetizadores de «Quasar 2C361» de Neuronium, apreciables desde el minuto 1.

En su primera formación estable, Neuronium estaba compuesto por el teclista belga Michel Huygen (antiguo miembro de Suck Electrònic Enciclopèdic), el teclista Carlos Guirao y el guitarrista Albert Giménez. Aunque en diversas críticas se les intenta distanciar de Tangerine Dream, Ashra y Klaus Schulze, lo cierto es que su música es deudora de las pautas musicales inauguradas por estos.<sup>53</sup> La mejor muestra de ello es el tema que ocupa la primera cara de su primer LP, la homónima «Quasar 2C361», con una duración de 26:32 minutos. La instrumentación empleada es bastante similar a la manejada por Tangerine Dream, conjugando teclados polifónicos (conjuntos de cuerdas de las marcas Elka y Logan) con sintetizadores analógicos (Roland y Poly Korg), flauta y guitarras, todos ellos altamente procesados con diversos efectos (reverberación, distorsión, *phaser* o filtros de frecuencia).<sup>54</sup> Lo mismo ocurre con la estructura, que replica la de las largas composiciones de discos como *Phaedra* o *Rubycon*, abogando por una forma tripartita ABA en la que, al igual que el grupo alemán, una sección basada en la repetición insistente de secuencias en los sintetizadores (véase Figura 2) es precedida y sucedida por una sección de *drones* y progresiones armónicas sin pulso fijo o con un tempo lento.<sup>55</sup>

Todas estas secciones abogan por un movimiento armónico reducido, alternándose extensos pasajes que no

perverso sintetizador», *Disco expres* 492 (17 de diciembre de 1978): 6-8.

<sup>53</sup> «Quasar 2C361 (Neuronium) LP Harvest», *Disco expres* 467 (3 de marzo de 1978): 16.

<sup>54</sup> En *Phaedra*, Tangerine Dream emplea sintetizadores (Moog, EMS VCS3), guitarras, bajo, pianos eléctricos, flautas, así como un mellotrón (cuyas funciones a la hora de producir largas notas tenidas es análoga a la que los emuladores de conjuntos de cuerdas tienen en Neuronium); véase Harden, «Kosmische Musik and Its Techno-Social Context», 163-164.

<sup>55</sup> Harden, «Kosmische Musik and Its Techno-Social Context», 164-166.

se mueven del centro tonal (Mi menor) con otros en los que se aboga por la alternancia entre dos polos armónicos (por lo general la tónica y la subtónica), imperando así cierta tendencia a lo que Christopher Doll concibe como armonías catatónicas.<sup>56</sup> Esto permite que el énfasis de la música se encuentre más en el desarrollo tímbrico y vertical, entroncando así con el interés por la circularidad y las teleologías recombinantes del *krautrock*.<sup>57</sup>

Al igual que ocurre con Ashra o Tangerine Dream, en la propuesta de Neuronium nos encontramos con una música menos dependiente del rol del ejecutante, con altos grados de lo que Denis Smalley llama subrogación, es decir, la separación de los gestos del sonido.<sup>58</sup> Esto se consigue principalmente por dos medios, por un lado, el procesamiento de largas notas tenidas y, por el otro, la utilización de secuenciadores que permiten automatizar la producción de notas en los sintetizadores. Alrededor de los grupos berlineses era común entender que la tendencia a la subrogación provocaba, en términos paramusicales, una clara asociación con el elemento onírico y espacial. Este

<sup>56</sup> Christopher Doll, *Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era* (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2017).

<sup>57</sup> No obstante, existen pasajes que remiten a influencias externas al *rock* alemán. Así, la inclusión de una guitarra acústica (min. 1:58-4:10) con acordes rasgueados acompañados de diferentes ruidos de sintetizadores remite auralmente a «Welcome to the machine» de Pink Floyd. Incluso podría decirse que la prolongación de una nota a modo de bordón desde el principio también conecta con el propio desarrollo de «Shine on you crazy diamond». Igualmente, las partes en las que la guitarra eléctrica tiene un papel más protagonista evitan un tratamiento abstracto de su sonido, como ocurre en Tangerine Dream, para aproximarse a punteos próximos en sonido a Robert Fripp o David Gilmour.

<sup>58</sup> Harden, «Kosmische Musik and its Techno-Social Context», 162.

tipo de conexiones son correspondidas por Neuronium en sus paratextos, siendo especialmente palpable en la portada de *Quasar 2C361*, probablemente inspirada en la película *2001*, dada la presencia de un feto flotando frente a un planeta. Aunque aparecen en un momento de claro declive del género a nivel internacional, la novedad que supuso su propuesta en el panorama musical español hizo que el interés por esta formación se mantuviera hasta principios de los ochenta, como prueban sus apariciones televisivas en *Musical express*.<sup>59</sup> No obstante, ya a finales de los setenta empiezan a aparecer críticas a su propuesta, en un contexto en el que ya solo el «rock electrónico» de Kraftwerk era lo único que seguía interesando del *rock* alemán.<sup>60</sup>

## 2. LA DÉCADA DE LOS OCHENTA

Para finales de los años setenta, el *deutsch-rock* se encontraba en un claro declive en términos de interés por parte de la prensa. Esto se ve acrecentado por el hecho de que, salvo Kraftwerk, Tangerine Dream o Klaus Schulze, pocas son las bandas que continúan activas con el cambio de década. En este contexto irán apareciendo nuevas tendencias alemanas que acapararán el interés de crítica y público, como la Neue Deutsche Welle.<sup>61</sup> Mientras, el *rock* alemán se vuelve música para «un pequeño núcleo de incondicionales»,<sup>62</sup> aludiéndose a él solo en textos retrospectivos.<sup>63</sup> Esta mirada retrospectiva, alimentada por el giro discursivo supuesto por el punk y la *new wave*,<sup>64</sup> se

caracterizará porque las propuestas cósmico-planeadoras empiezan a ser fuertemente atacadas como representantes, junto al *rock* sinfónico, de los peores vicios de los años setenta. Por el contrario, las bandas más próximas al *rock* y, en especial, Kraftwerk, gozarán de una visión mucho más positiva.<sup>65</sup>

A principios de la década de los ochenta, Kraftwerk ya no son percibidos como una parte tan integral del género, interpretándose como pioneros del tecno-pop.<sup>66</sup> En todo ello hay una difícil reconceptualización sobre los límites del género y, en especial, de sus propuestas más electrónicas: si en los setenta todas ellas formaban parte del *rock*, con el cambio de década empieza a haber posturas disímiles sobre el lugar que grupos como Kraftwerk ocupaban dentro de esta cultura de género. Así, mientras ciertos autores insisten en que el *tecno-pop* es heredero del *rock* alemán, otros alejan discursivamente a estas propuestas del *rock*, abogando asimismo por una nueva concepción sobre el elemento diferencial europeo —ya alejada de cualquier vinculación con el *rock* sinfónico—, en la que lo alemán se entremezcla con lo británico.<sup>67</sup>

---

i Fabra, véase Fernán del Val Ripollés, «Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015), 272 y ss.

<sup>59</sup> Existen dos grandes muestras de esta actitud. La primera sería la enciclopedia de artistas que *Rock espezial*, primero, y *Rockdelux*, después, fue publicando a lo largo de la década. En ella se pueden ver textos muy positivos sobre Amon Düül II, Faust y, en especial, Can, obviándose a los grupos cósmicos de la misma. La otra muestra sería la lista de los 100 LPs de los años setenta que *Rockdelux* realiza en 1988, en la que se incluyen dos discos de Kraftwerk (*Trans-Europe express* en el puesto 4 y *The man machine* en el 32), uno de Can (*Tago mago* en el 57) y otro de su bajista, Holger Czukay (*Movies* en el 95). Véanse: «Los 100 Lp's de la década de los 70», *Rockdelux* 43 (julio-agosto de 1988): 81; Diego A. Manrique, «Amon Düül II», *Rock espezial* 15 (noviembre de 1982): 6; Diego A. Manrique, «Can», *Rock espezial* 21 (mayo de 1983): 52, y David S. Mordoh, «Faust», *Rockdelux* 1 (noviembre de 1984): 23.

<sup>60</sup> Así se aprecia en el informe de *Rock espezial* dedicado a esta tendencia o en el libro de Adolfo Marín (pseudónimo de Víctor Nubla de Macromassa), *La nueva música. Del industrial al tecno pop* (Barcelona: Ediciones Teorema, 1984), en el que Kraftwerk no se sitúa en el apartado dedicado al *rock* alemán, sino en uno sobre «la nueva música alemana», junto a Der Plan, D.A.F. o Malaria.

<sup>61</sup> Jaime Gonzalo, Diego A. Manrique, Miguel Ángel Arenas y Juan Bermúdez, «Dossier electropop», *Rock espezial* 11 (julio de 1982): 42-46.

---

<sup>59</sup> Para dicho programa Neuronium realizará improvisaciones junto a Ashra en 1981 y Vangelis en 1982.

<sup>60</sup> Ramón de España, «Destellos musicales. Ciudad condal. Estos no son mis Neuronium», *Disco expres* 499 (abril de 1979): 15-16.

<sup>61</sup> Para un estudio en profundidad de las conexiones entre el *krautrock* y la Neue Deutsche Welle, véase Adelt, *Krautrock*, 162-166.

<sup>62</sup> Santi Palos, «Holger Czukay, cuestión de bigotes», *Ruta* 66 7 (mayo de 1986): 9.

<sup>63</sup> La tónica general en dichos textos es la de resaltar el impacto que alguna de estas propuestas tuvo en grupos como PIL, Cabaret Voltaire o Talking Heads, siendo poco común que se discuta dicha influencia en textos no dedicados al *rock* alemán, ni siquiera para hablar de la *Trilogía de Berlín* de David Bowie, que en la actualidad se entiende como la bisagra entre el *krautrock* y la generación del punk y la *new wave*. Glen, «NEU! Europe», 439-465.

<sup>64</sup> Para más información sobre el modo en el que los discursos de críticos como Jesús Ordovás o Diego A. Manrique sustituyen a los de autores de los años setenta como Jordi Sierra

Independientemente de la concepción genérica de la que partamos, es innegable que lo que en los años setenta se entendía como *rock* alemán es fundamental para múltiples propuestas españolas de los ochenta. Así, por ejemplo, Aviador Dro se fundó gracias a un anuncio en una revista en el que se buscaba gente a la que le gustara el *rock* alemán, al cual respondieron los miembros de este grupo que terminarían formando Esplendor Geométrico.<sup>68</sup> Del mismo modo, la influencia del género —y, en especial, de Kraftwerk— se puede encontrar en otros grupos afines a la Movida madrileña (Derribos Arias, Décima Víctima o La Orquesta Mondragón<sup>69</sup>) o en los orígenes del bakalao en Valencia.<sup>70</sup>

Tal y como reflexiona Jaime Gonzalo en 2018, más allá de los que «indirectamente recogieran el *krautrock* a través de *new wave*, *industrial* y *techno*, las influencias de ese género se manifestaban principalmente en su vertiente electrónica».<sup>71</sup> Para él, su influjo era especialmente palpable en una serie de propuestas surgidas entre finales de los setenta y principios de los ochenta en la escena *underground* experimental de Barcelona. Además de Neuroonium o Pascal Comelade, el crítico destaca dos grupos que tendrán cierto recorrido. Al primero, Líneas Aéreas (y el proyecto paralelo Scherzo) los ve muy próximos a Kraftwerk y la escuela de Düsseldorf;<sup>72</sup> al segundo, Klamm, los

considera los únicos que reconocían la influencia de Can en esa época, aunque musicalmente eran bastante dependientes del modelo de King Crimson en *Discipline*.<sup>73</sup>

No obstante, en la prensa de la década de los ochenta, cuesta encontrar vinculaciones de estos grupos al *rock* alemán, fruto del descrédito atravesado por el género. Este descrédito no comportó la osificación de los discursos existentes en los setenta, los cuales fueron transformándose, especialmente en lo que respecta a la pertenencia de según qué ejemplares al género. Así, fruto de a) la consolidación de la música electrónica como campo de producción cultural propio y b) la percepción desfavorable de la música progresiva tras la llegada del punk y la *new wave*, el lugar ocupado por la música cósmica y Kraftwerk dentro del *rock* alemán empieza a volverse más secundario. Esto sienta las bases para los discursos que traerá la recuperación del género en la década de los noventa, la cual afecta de manera más clara a ciertas propuestas que a otras.

### 3. EL REVIVAL DEL KRAUTROCK DE LOS NOVENTA

La década de los noventa supone un momento de renovado interés por el *krautrock*. Este se materializa en múltiples manifestaciones: la proliferación de críticos y músicos que reivindican su legado, el desarrollo de corrientes musicales que recuperan sus prácticas estilísticas o el hecho de que ciertos grupos, como Faust, se reúnan para publicar música.<sup>74</sup> La recuperación del *krautrock* en los noventa se opera fundamentalmente porque desde finales de los ochenta este género empieza a formar parte del canon ampliado del *indie rock*. No obstante, el hito más destacado a la hora de explicar este interés es la publicación en 1995 del libro *Krautrock sampler* de Julian Cope (exmiembro del grupo de post-punk The Teardrop Explodes), el cual condiciona sobremedida los discursos sobre el género a partir de entonces, ayudando asimismo a que este empiece a interesar a los críticos estadounidenses.<sup>75</sup>

Durante los años ochenta el *indie rock* era una música ética y estéticamente acotada alrededor de cier-

<sup>68</sup> Antonio Bret, «Interview. Aviador Dro», *Popchild* (23 de noviembre de 2004). [http://www.popchild.com/viewArtFile.php?id\\_articulo=1917&id\\_tipo=1](http://www.popchild.com/viewArtFile.php?id_articulo=1917&id_tipo=1).

<sup>69</sup> Sara Arenillas Meléndez, *Discursos, identidades y transgresión en la música popular española (1980-2010): el caso del glam rock y sus variantes* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2020), 119.

<sup>70</sup> Eduardo Leste y Fernán del Val, «Más allá del postpunk. New romantics y góticos entre Madrid y Valencia en los años ochenta», *Resonancias: Revista de investigación musical* 50 (junio de 2022): 215-239.

<sup>71</sup> Gonzalo, *Can. El milagro alemán*, 156.

<sup>72</sup> Un caso bastante destacado de la marcada influencia alemana recibida por estos grupos es el tema «Landschaften» de Líneas Aéreas. Ya la portada del *single*, que consiste en la gráfica de una pista de aterrizaje, conecta con el interés por los medios de transporte presente en los álbumes de Kraftwerk *Autobahn* y *Trans-Europa Express*. Musicalmente, más allá de una letra monótona en alemán, se pueden constatar otras similitudes con Kraftwerk, como el uso del *vocoder*, un ritmo insistente (asimilable al *motorik*), los sintetizadores con formas de onda sencillas y una armonía reducida. Véase Manuel Diumenjo, «Líneas Aéreas. Frecuencia abierta», *Rock especial* 2 (abril de 1983): 22.

<sup>73</sup> Gonzalo, *Can. El milagro alemán*, 156, también aprecia la influencia del *rock* alemán en Suck Electrònic Enciclopèdic, Melodinàmika Sensor, Idee du Femelle, las propuestas de Almeria Nirvana e Hypokeimenon (vinculadas a la figura de Juan Manuel Cidrón) y Juan Francisco Padilla.

<sup>74</sup> Jesús Brotons, «Faust. El camino del exceso», *Ruta 66* 140 (junio de 1998): 54-59.

<sup>75</sup> Adelt, *Krautrock*, 169-172.

tos modelos del *pop-rock* de los años sesenta, como The Velvet Underground o The Byrds. Pero hacia finales de la década este subcampo de producción cultural empieza a incorporar influencias externas a su canon;<sup>76</sup> entre ellas sobresale el *krautrock*.<sup>77</sup> Este interés renovado por el *rock* alemán llevará a medios como *Ruta 66* y *Rockdelux* a publicar a lo largo de la década diversos textos retrospectivos, usualmente sobre grupos concretos.<sup>78</sup> El estudio más exhaustivo es un dossier sobre el género publicado en enero de 1996 en *Ruta 66* con el título de «Krautrock. Guía iniciática para jóvenes consumidores» a cargo de Jaime Gonzalo, quien se consolida en los noventa como el crítico que más escribe sobre el género.<sup>79</sup>

Que en el título del artículo se abogue abiertamente por el término propuesto por la prensa inglesa es una buena prueba de que la etiqueta *krautrock* se impone, sustituyendo a partir de entonces a la de *rock* alemán. Este cambio terminológico refleja el fuerte peso que los críticos anglosajones y, en especial, el libro de Julian Cope tendrán en la recuperación del género, actuando como principal vía de entrada al mismo para una nueva generación de críticos, la cual se consolida de manera paralela a la escena *indie* nacional.

Uno de los principales logros del libro de Cope es el de conseguir rescatar el *krautrock* para una generación posterior al punk. Para ello era necesario alejar discursivamente al género de los atributos negativos del *rock*

progresivo-sinfónico, como el virtuosismo y la pretenciosidad.<sup>80</sup> Esto ayuda a consolidar un canon del género ya sugerido por los críticos durante los ochenta. En él, adquieren clara centralidad las propuestas más próximas al *rock*, como Can, Neu! o Faust, excluyéndose del mismo los discos de Kraftwerk a partir de *Autobahn* o las propuestas cósmicas, que siguen asimilándose a músicas repudiadas como inauténticas y aburridas para la crítica como la *new age* o el *rock* sinfónico.

Dicha transformación en los ejemplares del género comportará modificaciones en los tópicos que se establecen sobre él, poniéndose un mayor énfasis en los ritmos *motorik* insistentes y, por extensión, la relación del género con la formación de la banda de *rock*.<sup>81</sup> Esto provocará que, aunque se reconozca el impacto de ciertas propuestas de *krautrock* en la música electrónica posterior,<sup>82</sup> la mayor parte de textos apunten a las conexiones del género con el *rock* alternativo y, en especial, con el *post-rock*.<sup>83</sup>

Así, ya sea en las vertientes británicas que ayudaron a Simon Reynolds a acuñar la categoría (Moonshake, Pram, Seefeel, Flying Saucer Attack, entre otros) como en las estadounidenses que transformaron el sentido posterior del género (Labradford, Tortoise, Cul de Sac), lo cierto es que la influencia del *krautrock* será un elemento

<sup>76</sup> Ugo Fellone, «Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. tonti-pop», *Cuadernos de etnomusicología* 12 (2018).

<sup>77</sup> Buena muestra de esto es que cuando a finales de los años ochenta se publica en *Ruta 66* un artículo sobre Can, ya no solo se habla de su impacto en el post-punk / *new wave* de Talking Heads, PIL o The Fall, sino en bandas próximas al *noise pop* como Sonic Youth, Loop y Jesus & Mary Chain; véase Jaime Gonzalo, «Can. Hipnosis profunda», *Ruta 66* 46 (diciembre de 1989): 32-33.

<sup>78</sup> Jaime Gonzalo y Ramón Vendrell, «Can. Fisión hipersensorial», *Ruta 66* 129 (junio de 1997): 50-56. Quim Casas, «RDL revisión. Can», *Rockdelux* 137 (febrero de 1997): 31-34. Brotons, «Faust», 54-59.

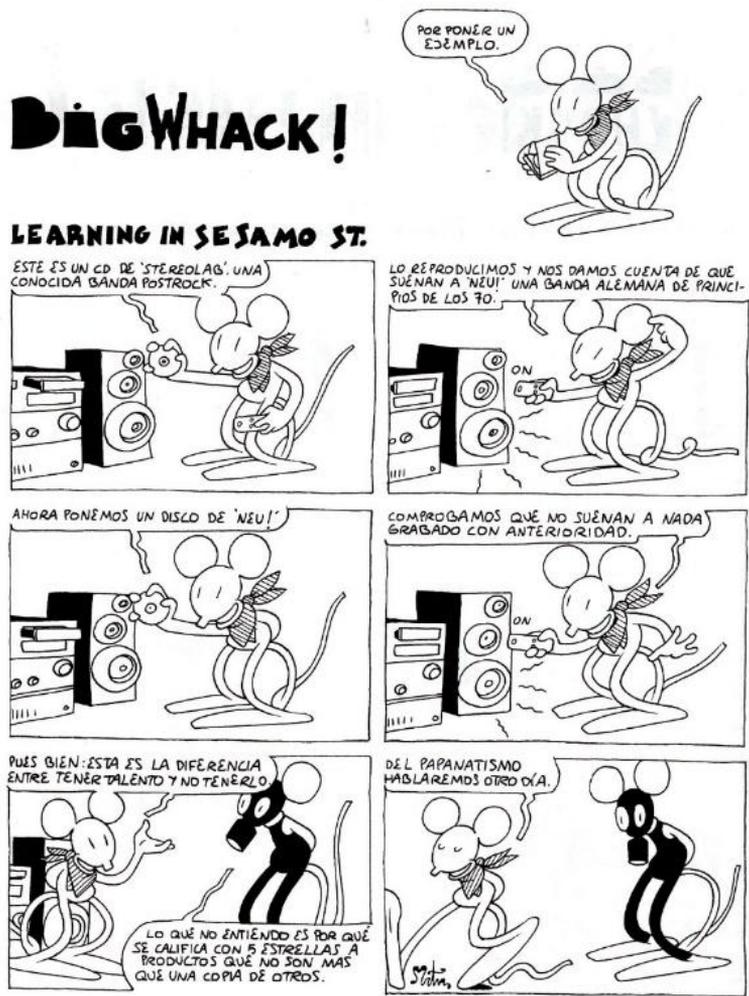
<sup>79</sup> Jaime Gonzalo, «Krautrock. Guía iniciática para jóvenes consumidores», *Ruta 66* 113 (enero de 1996): 50-56. Este, que ya hablaba positivamente del género en los años ochenta en *Vibraciones* o *Rock espezial*, reconoce que fue la escucha de *Future days* de Can en 1975 la que le animó a escribir su primer artículo, el cual presenta en las redacciones de varias revistas, aunque no llega a publicarse; véase Gonzalo, *Can. El milagro alemán*, 105-106.

<sup>80</sup> Esto es algo que durante la década de los noventa se lleva a cabo con otras músicas ligadas en los setenta al progresivo, como King Crimson, Van Der Graaf Generator, Henry Cow y el sonido de Canterbury. Véase Jordi Bianciotto, «King Crimson. Movimientos indisciplinados», *Rockdelux* (septiembre de 1995): 34-35.

<sup>81</sup> Así se puede apreciar en los dos rasgos a los que remite Jaime Gonzalo en el dossier de *Ruta 66*, «Krautrock. Guía iniciática para jóvenes consumidores», 51, para explicar el *krautrock*: «1) El ritmo monocorde y sus reacciones hipnóticas; la pulsión metronómica compartida por Kraftwerk y Neu!, el golpe regular de Jackie Liebezeit en Can, la percusión mecánica y expresionista. 2) La espacialidad y el sentido cosmogónico: la huella romántica de Wagner expuesta a tratamientos que van del minimalismo de Neu! y Popol Vuh al monolitismo de Can y Faust».

<sup>82</sup> Véanse: Luis Lles, «Cibersonidos. Del futurismo al trip-hop», *Rockdelux* 113 (noviembre de 1994): 60-62; y Jaime Gonzalo y Germán Méndez Valle, «La criatura del doctor Moog, la otra revolución industrial y la consumación del paradigma capitalista en la era de las máquinas. Concisa historia de la música electrónica pre-techno y los sonidos sintetizados», *Ruta 66* 141 (julio-agosto de 1998): 67-75.

<sup>83</sup> El *post-rock* es visto por Jaime Gonzalo, «Krautrock. Guía iniciática para jóvenes consumidores», 50, como un «refrito de *kraut* y sinfonismo».



**Figura 3.** La fuerte dependencia de los ritmos *motorik* de Stereolab sería objeto de burla en varias viñetas que Miguel Ángel Martín realiza para su serie Big Whack! En la imagen, una de ellas, publicada en el número 15 (julio-septiembre de 1998) de *Factory*, suplemento orientado al *indie* de *Rockdelux*.

fundamental para el canon de artistas previos de gran parte del *post-rock*.<sup>84</sup> De entre todos estos grupos, Stereolab

son de los que se enfatizan más estas conexiones, resaltándose su fuerte dependencia del modelo de Neu!

<sup>84</sup> En el *dosier* de *Ruta 66* se considera a Stereolab «los abanderados europeos del movimiento de recuperación del *rock* germano» y que su sello discográfico, Too Pure, es «la reserva espiritual de una concepción musical en pleno resurgimiento», no solo por Stereolab, sino por Moonshake, Pram, Raincoats, Laika, Th' Faith Healers y Mouse On Mars. Fuera de estos tam-

bién se cita a Flying Saucer Attack y Seefeel, más interesados en los ambientes. Pasando a Estados Unidos habla de Labradford, Tortoise, Cul de Sac, Run o Uí, viendo en alguno de ellos la tendencia atmosférica del género y en otros el «frenesí rítmico». Véase también Rafa Cervera, «Afterkraut exploration», *Ruta 66* 113 (enero de 1996): 52-53.

La influencia tomada por Stereolab del *krautrock* es buena muestra de la centralidad adquirida por los ritmos repetitivos como marcador de este género. Puesto que, salvo algunas propuestas que conectaban con su elemento más atmosférico y cósmico, la mayor parte de grupos de *post-rock* se vinculan al *krautrock* por su tendencia a unos ritmos insistentes que favorecen una construcción tímbrica y vertical de la música, en la que la experimentación en el estudio de grabación adquiere clara centralidad.<sup>85</sup>

La conexión entre el *post-rock* y el revival del *krautrock* afectará a la percepción de ciertos proyectos alemanes de electrónica y *rock* experimental, como Mouse on Mars, Kreidler, SchneiderTM o To Rococo Rot, a los que, en cierto modo, se les entiende como continuadores del *rock* alemán de los años setenta.<sup>86</sup> Estas asociaciones se mantienen hasta la actualidad, provocando que alguno de estos grupos llegue a ser etiquetado como *post-krautrock* o *krautpop*.<sup>87</sup> En todo esto no existe sino una voluntad de encontrar muestras de una especificidad musical netamente alemana, cuya genealogía comienza con el *krautrock* en los setenta para pasar por la Neue Deutsche Welle y Einstürzende Neubauten en los ochenta y llegar a estos híbridos de electrónica y *rock* experimental en los noventa.

Pasando a la producción local, es bastante palpable que el *krautrock* se torna una referencia común dentro de la escena *indie*, especialmente entre sus grupos más experimentales.<sup>88</sup> Así, a lo largo de la década ciertas bandas incorporarán algunos estilemas del género (como Silvania, Manta Ray o Migala) y otras toman su nombre de canciones de grupos alemanes (Paperhouse deriva el suyo de un tema de Can). No obstante, las más próximas al gé-

nero serán Medication y Beef, especialmente durante los años centrales de la década,<sup>89</sup> esos años coinciden con la publicación del libro de Cope y los picos de popularidad del *krautrock* y el *post-rock* en el país.<sup>90</sup>

Medication formó parte de la escena local articulada alrededor de la ciudad de Gijón (Xixón *sound*), comenzando con un sonido afín al *noise* pop practicado por la mayoría de los grupos de la escena. No obstante, ya desde un principio reivindicaban en sus entrevistas a los grupos de *krautrock*, llegando a hacer popurrís de Can en sus conciertos.<sup>91</sup>

Donde más claramente se aprecian las influencias del *krautrock* es en su segunda y última publicación, el EP 2 (Acuarela, 1995), que contiene dos temas, el segundo de ellos una versión de «Time» de La Düsseldorf.<sup>92</sup> Ante la explicitación de sus influencias buscarán distanciarse del *revival* del género de mediados de la década, recalcando que ellos ya estaban interesados en el *krautrock* cuando ni crítica ni público le prestaba atención.<sup>93</sup>

<sup>85</sup> Algunas propuestas no estarían exentas de las críticas sufridas por los grupos de *kosmische Musik*, deviniendo alguna de ellas, como Labradford, en prototipos negativos del propio *post-rock*; véase Ugo Fellone, «El *post-rock* en España. Genealogía de sus parámetros musicales y discursivos» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2021), 105-108.

<sup>86</sup> Jaime Gonzalo y Germán Méndez Valle, «Nuevos fármacos para combatir viejos prejuicios», *Ruta 66* 141 (julio-agosto de 1998): 72.

<sup>87</sup> David Morán, «To Rococo Rot. Speculation. Dakota Days. Dakota Days», *Rockdelux* 289 (mayo de 2010): 84. Jaime Casas, «Kreidler. ABC», *Rockdelux* 330 (julio-agosto de 2014): 42.

<sup>88</sup> Así, desde Los Planetas a Los Fresones Rebeldes, hay múltiples grupos de la escena que reconocen escuchar a las bandas del género. Half Nelson, «Como grupo no nos sentimos portavoces de nada», *Mondosonoro* (29 de febrero de 2000): <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/los-fresones-rebeldes/>

<sup>89</sup> En el dossier de *Ruta 66* se incluye una reflexión de Rafa Cervera sobre la influencia del género en España, en la que se expresa lo siguiente: «Aquí, como siempre, las cosas son distintas respecto al resto del mundo, y claro, con el *krautrock* la cosa no varía. Tan sólo dos bandas, Beef y Medication —ambas en el sello Acuarela— demuestran haber tenido curiosidad suficiente como para acceder a las raíces secretas de muchas de las cosas que hoy están consideradas modernas». Véase Cervera, «Afterkraut exploration», 52-53.

<sup>90</sup> Su incorporación de elementos del *krautrock* les valdría tímidas vinculaciones con el *post-rock*, a pesar de sus marcadas diferencias con respecto a los prototipos ingleses y estadounidenses que servían para definir el género. Véase Joan Pons, «Agitando los 90. Estilos: rock indie», *Rockdelux* 162 (abril de 1999): 33.

<sup>91</sup> Chema R. Pascual, «Medication. Nubes tóxicas», *Ruta 66* 97 (julio-agosto de 1994): 19.

<sup>92</sup> No obstante, también se aprecian ciertas influencias del *krautrock* en el tema propio, «Can't seem to remember», especialmente en lo que respecta a la repetición insistente de patrones rítmico-armónicos.

<sup>93</sup> Gerardo Sanz, «Medication. Geometría aplicada», *Factory* 9 (enero-marzo de 1996): 39: «A nosotros nos gustó siempre. Cuando lo defendíamos en el 91, la gente pasaba. Nos libramos un poco de la movida del *noise* pop y ahora nos van a colgar este otro sambenito. Con My Bloody Valentine en el candelero nadie hablaba del *rock* alemán de los setenta y, sin embargo, grupos como Loop o Spacemen 3 lo escuchaban. En cambio, salen Moonshake, salen Pram, salen Laika y Mouse on Mars y la crítica dice: ¡ah!, sí, claro, Neu!, Faust, Can..., ¡si los discos siempre estuvieron ahí! Hicimos esa canción [«Time» de

Aunque Medication fueron los primeros en llamar la atención por incorporar influencias del *krautrock* en la escena, su rápida disolución provocó que el grupo que más destacara por dicha fusión fueran los catalanes Beef. Provenientes de uno de los primeros grupos de *indie* nacionales, Bach Is Dead, Beef estaba principalmente dirigido por David Rodríguez. Ya desde un principio, su propuesta se alejaba del *noise* pop de la formación previa por medio de la incorporación de elementos experimentales y humorísticos, aunque no es hasta su segundo álbum, *Tongues* (Acuarela, 1995), cuando se explicitan las influencias del *krautrock*. Este disco tendrá muy buena valoración en su momento;<sup>94</sup> ello se debe en gran parte a su incorporación de influencias del *krautrock*, especialmente ritmos *motorik* insistentes, los cuales se aprecian con claridad en los temas «Pristeen take two», «Toto loto», «Homes de neu»<sup>95</sup> o «X». Esta última es especialmente representativa del modo en el que en Beef convergen elementos del *indie rock* con el *krautrock*. Este tema instrumental se articula alrededor de la repetición insistente de un patrón de batería durante siete minutos que sirve de colchón al rasgueo distorsionado de diferentes acordes en las guitarras. Es un perfecto ejemplo del modo en el que en este momento tendía a integrarse la influencia de este género en la parte rítmica, quedando el elemento tímbrico o el melódico mucho más próximo al *noise* pop característico de la escena.

Aunque las influencias del *krautrock* siguen en alguno de los discos posteriores de Beef o en Telefilme —el proyecto que David Rodríguez realiza junto a Tito Pintado— lo cierto es que hay que esperar al cambio de siglo para encontrar muestras tan explícitas de la influencia del *krautrock* en una banda española. En esto entra en juego el carácter efímero de las modas, que provoca una rápida sucesión de tendencias que hará que el interés por el *rock* alemán de los años setenta pase a un segundo plano a

---

La Düsseldorf] porque nos gustaba y porque, tal vez, alguien podía interesarse por el original y descubrir a quienes la crearon. De todas formas, es una adaptación, la adecuamos, la interpretamos... Además, nuestro bagaje no se acaba ahí».

<sup>94</sup> Llega a ser nombrado mejor disco del año 1995 y cuadragésimo mejor de la década por los críticos de *Rockdelux*; véase Ramon Llubia, «14. Beef. Tongues», *Los mejores 200 CDs de los 90* (Barcelona: Rockdelux, 2000), 83. Por su parte, los lectores de la revista lo votan el 17º mejor de la década; véase «Los mejores 200 CDs de los noventa según los lectores», *Rockdelux* 180 (diciembre de 2000): 65.

<sup>95</sup> La polisemia presente en este título («muñecos de nieve» y «hombres de Neu!») es premeditada. Nando Cruz, «Beef. Terapia de grupo», *Rockdelux* 203 (enero de 2003): 30-33.

partir de 1997, de manera paralela al primer declive de popularidad del *post-rock*. No obstante, si algo consigue asentar el *revival* acontecido en los noventa es la vinculación al género (o al menos a una parte de él) de un gran capital (sub)cultural, especialmente en los circuitos del *indie*, donde actúa como un claro signo de distinción tanto para los músicos como para los críticos.<sup>96</sup>

## 5. EL KRAUTROCK EN EL SIGLO XXI

Con el paso al siglo XXI el interés y difusión del *krautrock* irá en aumento. En ello tendrá una gran influencia, no solo internet, sino la proliferación de reediciones de álbumes de los años setenta del siglo XX, recopilatorios o discos de rarezas.<sup>97</sup> Además, gracias al circuito de festivales que se consolida en España con el cambio de siglo, las actuaciones en directo de bandas y artistas de *krautrock* aumentan en el país.<sup>98</sup>

Esta creciente presencia e interés por el género lleva aparejada la proliferación de textos retrospectivos en diversas revistas, páginas web o libros. Aunque podemos encontrarlos desde la primera década del siglo XXI, lo cierto es que una gran mayoría de ellos aparecen alrededor de 2015, coincidiendo con la edición en español del libro de Stubbs, *Future Days: el krautrock y la construcción*

---

<sup>96</sup> Para Jaime Gonzalo, *Can. El milagro alemán*, 155, lo que se estaba operando en los años noventa era una redefinición postmoderna del esnobismo que abrazó al género en la década de los setenta.

<sup>97</sup> Así, por ejemplo, Neu! no se editan en CD hasta el 2001, llegando a España sus discos en 2005; véase César Estabiel, «Neu! La leyenda del apache», *Rockdelux* 232 (septiembre de 2005): 40-41. Por otra parte, algunas de dichas reediciones correrán a cargo de discográficas españolas, como la barcelonesa Wah Wah Records, surgida en 1999 por iniciativa de la tienda de discos homónima, la cual ya colaboró en el dossier de *Ruta 66* de 1996 con una lista de rarezas del género. Esta ha recuperado música de Inner Space (la banda previa a Can), Between, Peter Michael Hamel, Amon Düül, Embryo, Guru Guru, Popol Vuh, Limbus 4 o Baba Yaga, así como de bandas nacionales como Suck Electrònic Enciclopèdic y Klamm.

<sup>98</sup> Entre estas cabría destacar las que el excantante de Can, Damo Suzuki, lleva a cabo como parte de su Never Ending Tour, que consiste en sesiones totalmente improvisadas con bandas locales. Entre otras, ha colaborado con miembros de Nudozurdo, Rosvita y Joe K-Plan (bajo el nombre de Thee Belvis Underground Experience), Dead Capo, Ginfèrno, LCDD o Za!, siendo la colaboración más frecuente con Cuzo, con los que terminará publicando un disco, *Puedo ver tu mente*, en 2011.

de la Alemania moderna.<sup>99</sup> Este, sumado al fallecimiento de algunas figuras claves en el movimiento, provocará la aparición, no solo de artículos en medios especializados como *Rockdelux*,<sup>100</sup> sino en otros más generalistas, como *Caninomag*, *El País* o *Vice*.<sup>101</sup> E, inevitablemente, condicionó la redacción del libro de Jaime Gonzalo sobre la recepción de Can en España, que se publica en 2018. En estos textos encontramos ciertas ideas ya presentes en discursos previos (el énfasis en las texturas y timbres, la cualidad onírica o la identidad germana), aunque también es fácil detectar ciertos cambios. Los principales son una actitud mucho más positiva hacia la *kosmische Musik*<sup>102</sup> y un reconocimiento más claro del lugar de Kraftwerk dentro del género.<sup>103</sup> En esto el libro de Stubbs tiene una influencia clave, provocando asimismo que los críticos empiecen a introducir en el canon del género el disco de 1984 *E2-E4* de Manuel Göttschling.<sup>104</sup>

El canon se fue ampliando;<sup>105</sup> y con él se amplía la

<sup>99</sup> David Stubbs, *Future Days: el krautrock y la construcción de la Alemania moderna* (Madrid: Caja Negra, 2015).

<sup>100</sup> Marcos Gendre, «Informe krautrock. Alemania, año cero», *Rockdelux* 348 (marzo de 2016): 51-54.

<sup>101</sup> Yago García, «Krautrock: una guía para principiantes», *Caninomag* (27 de septiembre de 2016): <https://www.caninomag.es/krautrock-guia-principiantes-can-kraftwerk-neu/>. Rafa Cervera, «Krautrock, el milagro musical alemán», *El País* (19 de abril de 2016): [https://elpais.com/cultura/2016/04/19/actualidad/1461049999\\_497006.html](https://elpais.com/cultura/2016/04/19/actualidad/1461049999_497006.html). Íñigo Ibáñez, «Krautrock: la sigilosa revolución que cambió la música moderna», *Vice* (1 de marzo de 2017): <https://www.vice.com/es/article/nz5wak/krautrock-la-sigilosa-revolucion-que-cambio-la-musica-moderna>.

<sup>102</sup> Buena muestra de ello es la selección de 12 discos del género realizada para el informe de *Rockdelux*, en la que se introducen *Phaedra* de Tangerine Dream o *Cyborg* de Klaus Schulze. Véase Marcos Gendre, «Informe Krautrock. Alemania, año cero», *Rockdelux* 348 (marzo de 2016): 51-54.

<sup>103</sup> Manuel Beteta, «Kraftwerk y el krautrock. Rayos-C brillando en la oscuridad cerca de la puerta de Tannhäuser», *Ruta* 66 305 (junio de 2013): 44-49.

<sup>104</sup> Este disco es considerado «la obra más visionaria del post-krautrock» dada su influencia en el *house*. Véase Gendre, «Informe krautrock», 51-54.

<sup>105</sup> Aun así, en ningún momento goza de la misma amplitud que en la década de los setenta, puesto que, más allá de los grupos electrónicos, en ningún momento se habla de bandas políticas como Floh de Cologne. Esto refleja un menor énfasis en el elemento contracultural del género, que es reivindicado desde cierto apoliticismo propio de las clases medias europeas y norteamericanas (las mismas que ayudan al desarrollo del in-

cantidad de música a la que ha influido el género.<sup>106</sup> No obstante, siguen siendo los grupos de *rock* independiente/alternativo aquellos alrededor de los que se resalta más dicha influencia, a pesar de reconocerse inestimable para el desarrollo del *techno*, el *ambient* o el *hip-hop*.<sup>107</sup> Igualmente, el *motorik* continúa tratándose como el principal marcador del género, asentándose en los años diez el uso del término por imitación de la prensa anglosajona.

Durante la primera década de los 2000, el principal grupo que incorpora influencias del *rock* alemán es la banda murciana Schwarz, cuyo nombre fue directamente tomado por su líder, Alfonso Alfonso, de una enciclopedia sobre *krautrock*.<sup>108</sup> Su propuesta entremezcla diversas influencias, tanto del *rock* psicodélico y experimental de los años setenta como de propuestas del entorno *indie* como el *space rock* de Spacemen 3. En sus discos de principios de siglo ya se aprecian rasgos asimilables al género.<sup>109</sup> Sin embargo, cuando más claramente se explicitan es en su producción de la segunda década del siglo, con los álbumes *Espíritus del desierto, yo os invoco* (2010), *Alquímica* (2012) y *Nación subterránea* (Verlag System/Goecia, 2016). La actividad de Schwarz coincide con la aparición de nuevas propuestas que empiezan a incorporar la influencia del género, llegando a decirse que ellos abanderaron el *krautrock* «antes de que se pusiera tan de moda».<sup>110</sup>

die). Véase Matthew Bannister, *White boys, white noise: Masculinities and 1980s indie guitar rock* (Londres: Ashgate, 2006).

<sup>106</sup> Un caso claro es el de Popol Vuh, de los que se resalta su influencia en Cocteau Twins, This Mortal Coil y, en general, todo el *dream pop*. García, «Krautrock: una guía para principiantes».

<sup>107</sup> Ibáñez, «Krautrock: la sigilosa revolución que cambió la música moderna».

<sup>108</sup> Miguel Cansado, «Artistas de lo complejo», *Mondosonoro* (31 de agosto de 2004): <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/artistas-de-lo-complejo/>

<sup>109</sup> Así, el tema «Tsunami» de su álbum *Hard listening* (Astro, 2000) se caracteriza por el uso de un *motorik* en compás septenario y en la colaboración que realizan con Manta Ray, *Heptágono* (Astro, 2001), se realiza una versión de «Antenna» de Kraftwerk y se incorpora una canción articulada alrededor de un ritmo *motorik* constante, «Here comes the darkness». Posteriormente, cabría destacar temas como «Arty party» y «Specimen 3» de *Arty party* (Astro, 2004) o «Angels» y «Sicksteen» de *Heavengazers* (Acuarela, 2007).

<sup>110</sup> Redacción, «Schwarz cabalgan por Andalucía», *Mondosonoro* (31 de enero de 2013): <https://www.mondosonoro.com/noticias-actualidad-musical/schwarz-cabalgan-por-andalucia/>.

En este contexto, la primera banda en destacar a principios de la década de 2010 es la de los madrileños Lüger (nombre de una pistola de la época nazi) con los que los miembros de Schwarz se sintieron afines.<sup>111</sup> Los acercamientos al *krautrock* de ambas bandas harán que, alrededor del cambio de década, se diga que solo ellas y David Rodríguez han rendido pleitesía al «repollo-*rock*» en el país.<sup>112</sup> No obstante, al igual que ocurría con Beef, las influencias del *rock* alemán aparecen conjugadas con elementos melódicos, armónicos y tímbricos propios del *rock* alternativo, materializándose especialmente estas en ciertos tratamientos de la electrónica y, en especial, el uso del *motorik*.<sup>113</sup>

Conforme avanza la segunda década del siglo XXI aumentará el número de bandas que incorporan la influencia del género, pudiendo insertarse una gran parte de ellas dentro de lo que se conoce como neopsicodelia. Esta constituye una etiqueta con la que se alude a bandas, en su mayoría afines a la escena *indie*, que recuperan una serie de tendencias entendidas como psicodélicas: no solo el *rock* psicodélico británico y estadounidense de finales de los sesenta, sino también el propio *krautrock*, el *rock* espacial, el tropicalismo e, incluso, ciertas corrientes de la electrónica como el *acid house* o el *trance*.<sup>114</sup> Aunque

difícil de situar cronológicamente, se puede entender que el mayor pico de interés por la neopsicodelia en España empieza alrededor de 2012,<sup>115</sup> extendiéndose hasta los años centrales de la década.<sup>116</sup> Entre los grupos asimilables a la misma hay bandas en las que el *krautrock* deviene una referencia estilística a la que aproximarse ocasionalmente, fundamentalmente adoptando ritmos insistentes, asimilables al *motorik*.<sup>117</sup> Frente a estas, sí que existen otros grupos en los que el *krautrock* constituye una influencia constante. Entre ellos conviene destacar a Jupiter Lion, Hölograma, Pegasvs, Siesta! o EdredÓN, los cuales reconocen cierta afinidad entre ellos, al mismo tiempo que resaltan que sus propuestas no son ejercicios de estilo, sino que buscan reestilizar el género.<sup>118</sup> En ocasiones, estos grupos neopsicodélicos reciben la influencia del género de un modo menos explícito. Así ocurre con Pony Bravo, a los que su propuesta ecléctica se liga al género por su talante experimental y cierta concepción del ritmo insistente y repetitiva. No obstante, estos no incorporan ritmos *motorik* de un modo tan directo como otras bandas, siendo la única excepción a esto «Que os follen», canción que componen junto a Niño de Elche para el disco del excantao *Voces del extremo* (NDE/Telegrama, 2015). La asimilación de Niño de Elche de estas influencias del *krautrock* es buena prueba del modo en el que este género se ha vuelto una referencia común en la escena musical contemporánea y, en especial, en las propuestas más afines al *indie*. Esto se aprecia tanto en la discusión de referentes de los artistas como en la incorporación de influencias por parte de proyectos de la escena alejados, en principio, de las tendencias neopsicodélicas.

En la medida en la que algunos grupos importantes del *indie* han adoptado influencias del *krautrock* desde al menos finales de los ochenta, es inevitable que, aunque sea de manera indirecta, los grupos de la escena terminen asimilando

<sup>111</sup> El batería de este grupo, Raúl Gómez, formaría junto a Alfonso Alfonso el proyecto Farniente, con una clara influencia del *krautrock*.

<sup>112</sup> Gog, «A lomos de una hélice avanzando en espiral», *La fonoteca* (30 de diciembre de 2019 [resubido]): <https://lafonoteca.net/a-lomos-de-una-helice-avanzando-en-espiral/>.

<sup>113</sup> Lüger muestra la manera en la que los elementos del *krautrock* se pueden ver reconfigurados al entrar en contacto con otras prácticas estilísticas. Un claro ejemplo de ello es el tema «Monkey's everywhere», del álbum *Concrete light* (Marxophone, 2013), cuyo sonido de guitarras y voz puede recordar al *stoner rock* de Queens of the Stone Age, pero conjugado con una armonía prácticamente catatónica, el uso de sintetizadores analógicos próximos a Kraftwerk y, en especial, la tendencia a un patrón rítmico insistente en bajo, batería y guitarra (♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩) claramente asimilable al *motorik*. No obstante, en otros de sus temas este uso de ritmos *motorik* se aproxima más a los modelos establecidos por Klaus Dinger, aunque de manera acelerada y con una concepción menos estática de las dinámicas, como ocurre en «Dracula's chauffeur wants more» o «Hot stuff», pertenecientes al mismo disco que el anterior tema.

<sup>114</sup> Tomás Crespo, «Españoles, la psicodelia... ¡ha vuelto!», *Mondosonoro* (4 de diciembre de 2015): <https://www.mondosonoro.com/blog-musica/espanoles-la-psicodelia-ha-vuelto/>.

<sup>115</sup> Fermín Zabalegui, «El año de la psicodelia (los 10 grupos más lisérgicos de este 2012)», *GQ* (3 de diciembre de 2012): <https://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/el-ano-de-la-psicodelia-los-10-grupos-mas-lisergicos-de-este-2012/17491>.

<sup>116</sup> Crespo, «Españoles, la psicodelia... ¡ha vuelto!».

<sup>117</sup> Algunos ejemplos de ello serían «Kaisser» de Esperit!, «Mittwoch Morgen» de GAF, «Quemar las naves» de Mohama Saz, «Santos» de Muñeco, «Sonnen Kraut» de Teana o «Tsukamori» de Rufus T. Firefly. Que algunos de estos temas contengan títulos vinculables a Alemania (o directamente en alemán) no debe verse como algo casual.

<sup>118</sup> Eduardo Guillot, «Jupiter Lion. Paseo espacial», *Rockdelux* 314 (febrero de 2012): 65. David Morán, «Pegasvs. El ruido (no tan) infernal», *Rockdelux* 305 (abril de 2012): 20.

algunos elementos vinculables al género.<sup>119</sup> No obstante, no es hasta el paso a la segunda década del siglo cuando el *krautrock* empieza a convertirse en un elemento comúnmente referenciado por algunas de las propuestas más populares de la escena nacional. Esto cuenta con un tímido precedente en el disco *Animalitos* (Austrohúngaro, 2007) de Hydrogenesse, articulado, en palabras del dúo, en base a una mezcla entre el *glam rock* de Gary Glitter o Sparks, los ritmos insistentes de Klaus Dinger y un uso de la electrónica influido por Kraftwerk.<sup>120</sup> Ya con el paso a la siguiente década la influencia del *krautrock* es especialmente apreciable en propuestas como: El Columpio Asesino,<sup>121</sup> La Bien Querida,<sup>122</sup> o León

<sup>119</sup> Esto ha sido aprovechado por la crítica para introducir la referencia al género en múltiples críticas, una situación criticada por Alfonso Alfonso en 2012, considerando que «una de cada dos críticas de discos» mencionan al *krautrock* para hablar de grupos que ni siquiera conocen a Can o Neu!, en un claro intento de acumular capital cultural. Véase José Fajardo, «Vivir de esto es una utopía», *El mundo* (18 de diciembre de 2012): <https://www.elmundo.es/elmundo/2012/12/18/cultura/1355822185.html>.

<sup>120</sup> La canción más conocida de este disco y del propio grupo, «Disfraz de tigre», es una buena muestra del modo en el que se incorporan estas influencias, especialmente apreciables en los golpes de bombo y caja que se repiten de manera inalterada todo el tema, las voces procesadas y los sintetizadores próximos a Kraftwerk. No obstante, también se aprecia esta tendencia a ritmos *motorik* reconfigurados en otras canciones, como «Caballos y ponis» o «El poder de mis tejanos». «Animalitos», *La Fonoteca* (s.f.): <https://lafonoteca.net/disco/animalitos/>.

<sup>121</sup> Estos comienzan a introducir estas influencias en su disco *Diamantes* (Mushroom Pillow, 2011), siendo un buen ejemplo de la manera en la que lo asimilan «Tor», su canción más popular. En ella la incorporación de ritmos *motorik* en las estrofas sirve de sostén a una letra casi declamatoria en la que aparecen referencias directas a Alemania, las cuales no se ven sino reforzadas con la inclusión de una de las prácticas musicales más marcadamente codificadas como germánicas.

<sup>122</sup> En este caso la influencia proviene del hecho de que el arreglista de sus canciones es David Rodríguez, con el cual la cantante planea en 2009 reversionar canciones suyas en clave *krautrock*. No obstante, no será hasta su álbum *Ceremonia* (Elefant, 2012) cuando el *krautrock* y la electrónica se conviertan en la principal referencia estilística. Esto es algo apreciable desde la primera canción que componen para este, «Arenas movedizas», dominada por un claro *motorik*. Aunque la influencia de la electrónica se mantendrá hasta la actualidad, cuesta encontrar referencias al *krautrock* más allá del siguiente álbum, *Premeditación, nocturnidad y alevosía* (Elefant, 2015). Algo similar ocurre en la producción en solitario de David Rodríguez como La Estrella de David, que

Benavente.<sup>123</sup> Todas ellas vienen a incidir en algo similar: que el principal rasgo que se vincula al *krautrock* en la actualidad es el uso de ritmos *motorik*, mostrando asimismo las tensiones que la incorporación de esta práctica tiene en el contexto *indie*.<sup>124</sup>

La circularidad del *krautrock* tendía a orientarse a contextos instrumentales o en los que el elemento vocal tomaba un cariz más abstracto. No obstante, en comparación con los grupos neopsicodélicos, que en muchos de sus temas abogan por largos desarrollos instrumentales, las asimilaciones más *mainstream* del *motorik* tienden a insertarlo en un contexto en el que lo lírico tiene una posición privilegiada.<sup>125</sup> Esto genera una fricción que se resuelve de distintos modos, desde la asimilación de algo de esa exploración tímbrica en lo vocal (como ocurre con el Niño de Elche) a la relegación de la misma a un mero sustento rítmico sobre el que se desarrollan procesos armónicos y melódicos convencionales (como en La Bien Querida). Aun así, lo más usual es que estas asimilaciones del *motorik* sucedan en secciones concretas de los temas, sirviendo de apoyo a pequeños desarrollos instrumentales<sup>126</sup> o a procesos

se mostrará especialmente interesada por el *krautrock* en 2012, autopublicando un EP de «*revival krautrock* instrumental» llamado *Júpiter*, aunque posteriormente no se aproxima tanto al género. Véase Elena Vallés, «La canción clásica española no se agota, tiene mil posibilidades», *Diario de Mallorca* (27 de abril de 2013): <https://www.diariodemallorca.es/sociedad/2013/04/27/cancion-clasica-espanola-agota-mil-3914716.html>.

<sup>123</sup> Este grupo ha incorporado los ritmos *motorik* como parte integral de sus tres primeros discos, *León Benavente* (Marxophone, 2013), *2* (Warner, 2016) y *Vamos a volvernos locos* (Warner, 2019), debido al hecho de que cuentan en su formación con Carlos Verdú, batería de Schwarz. Además, en sus letras también hay menciones al *krautrock* y su lugar en el canon del *indie*, diciéndose en la canción «Aún no ha salido el sol», del segundo disco: «¿Recuerdas cuándo fue la última vez que escuchaste a los Smiths, a la Velvet o a los Can? ¿Sigues sintiendo algo grande? ¿Sientes algo de verdad?».

<sup>124</sup> Por ello, cuando grupos como Els Surfing Sirles buscan parodiar al género en su «Merda Alemana» abogan por este tipo de patrones rítmicos insistentes y no por otros rasgos.

<sup>125</sup> Muestras claras de largos desarrollos instrumentales en grupos neopsicodélicos serían canciones como: «Your god is human» de Jupiter Lion, de nueve minutos de duración; «Endless circle» de Holograma, que se aproxima a los quince minutos (de los cuales más de once corresponden a exploraciones tímbricas sobre células rítmico-melódicas insistentes); o «Montador de bicicletas» de Siesta!, de diez minutos y medio de duración, en la que la voz no aparece hasta el minuto nueve.

<sup>126</sup> Estos pueden ocupar una proporción considerable del

vocales de tipo repetitivo (en muchos casos directamente hablados)<sup>127</sup> que contrastan con el mayor desarrollo melódico de los estribillos. No obstante, el carácter repetitivo e insistente de esta práctica puede llevar a los grupos a prescindir de los estribillos y abogar por estrofas repetitivas (como ocurre en *Hidrogenesse*). En todo ello existe también una negociación de los preceptos melódicos y armónicos propios de estas bandas. La *Bien Querida*, que integra el *krautrock* con procesos armónicos y melódicos fríos de inspiración andaluza, es una excepción.<sup>128</sup> Lo normal es que estos grupos, al igual que ya sucedía con *Medication*, *Beef*, *Schwarz* o *Lüger*, aboguen en las secciones dominadas por el *motorik* por progresiones armónicas con tendencia a las armonías catatónicas o los *loops* de dos acordes, normalmente sustentados en *vamps* repetitivos en el bajo. En estos procesos compositivos no subyace sino una constante tensión entre las dinámicas narrativas de tensión-relajación del *indie* y estas concepciones más circulares, habiendo momentos en los que los grupos abrazan más el elemento de exploración tímbrica y ritmos hipnóticos que en otros. Dichos atributos musicales propician ciertos tópicos extramusicales que trascienden las asociaciones a lo robótico y lo mecánico que dichos ritmos han tenido históricamente. Así, no es casual que el carácter insistente del *motorik* y su carencia de resolución sirva de sostén para letras que exploran cuestiones obsesivas y enumerativas que a veces incluso lindan la locura. Pero, del mismo modo, estos ritmos insistentes

---

tema, como ocurre en la canción «Contrato» de Klaus & Kinski, en la que la aparición del elemento vocal se demora un minuto de exploración tímbrica.

<sup>127</sup> Ejemplos de esta tendencia al recitado serían «Toro» de El Columpio Asesino, «Tipo D» y «Ayer salí» de León Benavente o la propia «Que os follen» de Niño de Elche.

<sup>128</sup> La incorporación de influencias andaluzas es una constante en *La Bien Querida* y corresponde a una tendencia a dialogar con más referentes locales por parte de los grupos *indie* españoles que se empieza a generalizar en la segunda década del siglo XXI. Y, aunque en otros grupos que toman influencias del *krautrock* en España cuesta encontrar este tipo de alusiones, esto no quiere decir que no acontezcan. Así ocurre en «Toro» de El Columpio Asesino, en cuya segunda estrofa aparece un movimiento armónico hacia la supertónica fría que adquiere plena significación si se piensa en las connotaciones del animal que da título al tema. Véase Fernando Barrera, «De la copla flamenca a la canción indie: intertextualidad y relaciones sociales a través del análisis de distintos modelos de adaptación musical», *Ethnomusicology review*, 20 (2015): <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/20/piece/873>.

sirven como punto de conexión con ciertos procedimientos de la electrónica de baile, creándose una difícil negociación entre los atributos propios del *rock* y la propia música *dance*.<sup>129</sup>

Todo esto no viene sino a incidir en el modo en el que, fruto de la canonización que ha tenido el *krautrock* dentro del *indie*, los ritmos *motorik* se han convertido en un tópico más al que los grupos —ya sean neopsicodélicos o no— recurren ocasionalmente. Y, en este sentido, que algunas propuestas populares dentro de la escena hayan asimilado estas prácticas nos habla del modo en el que, en la actualidad, el *krautrock* ha sido asimilado de manera mayoritaria por el *indie*, el cual dialoga de un modo más constante con él que otras escenas que, en principio, podrían haber sido igual de afines al género, como la del *rock* progresivo o la electrónica ambiental. No obstante, conviene recalcar que, aunque con un carácter más minoritario, fuera del *indie* existen propuestas de corte electrónico especialmente interesadas en recuperar el legado de la *kosmische Musik*. Muchos de los representantes nacionales de esta tendencia se vinculan al sello valenciano Verlag System, organizadores a su vez del Tagomago Fest, especializado en *rock* y electrónica experimental. Aunque en estas dos iniciativas existan claros contactos con propuestas originadas en el *indie*, hay cierto desconocimiento mutuo entre ambos entornos.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Aunque el *motorik* comparte con otras prácticas basadas en teleologías recombinantes, como la música *dance*, rasgos en común, tiene ciertos atributos que la anclan a la tradición del *rock*, como su especial énfasis en el *backbeat*. No obstante, al igual que ocurre en la electrónica de baile, las proyecciones hipermétricas que genera esta música sí se oponen a la direccionalidad común dentro del *rock* y, en especial, a sus inercias de tensión-relajación guiadas por la armonía y el elemento lírico. Esto se consigue mediante unos ciclos de repetición rítmica mucho más cortos e insistentes, que fomentan, al igual que en la música *dance*, armonías reducidas, *riffs* de pocas notas y, en especial, un foco de atención en desarrollos tímbricos a gran escala poco común en el *rock*. Véase Mark J. Butler, *Unlocking the groove. Rhythm, meter, and musical design in electronic dance music* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2006). La ya mencionada «Toro» es un interesante híbrido entre el uso del *motorik* para recalcar elementos obsesivos y sus vinculaciones con la música electrónica de baile y el contexto alemán.

<sup>130</sup> Aunque este sello está especialmente vinculado a la electrónica, lo cierto es que ha publicado diversos proyectos de Alfonso Alfonso, como Schwarz, Espiricom y Artificiero, si bien estos dos últimos presentan un talante más electrónico que el grupo con el que se dio a conocer a principios de siglo.

Esto es un buen reflejo del modo en el que, aunque en los últimos años se haya recuperado la electrónica berlinesa como parte del *krautrock*, a efectos prácticos tiende a tratarse como una corriente aparte, fruto de la clara preponderancia de las formaciones más próximas al *rock* a la hora de definir el género.<sup>131</sup>

Conviene recalcar que la influencia del *krautrock* trasciende al *indie* o la electrónica, aunque estos sean los contextos que más dialoguen con él en la actualidad.<sup>132</sup> Con ello no se hace sino reflejar el modo en el que esta práctica se ha vuelto un elemento común dentro del canon global del *pop-rock* internacional, aunque ciertas dinámicas hayan provocado su mayor vinculación a unos contextos que a otros.

## 6. CONCLUSIONES

El desarrollo del *krautrock* en España apunta a una serie de elementos claves en la configuración del campo del *pop-rock* nacional. Así, si en los años setenta fue determinante a la hora de reivindicar un *rock* europeo alejado de modelos anglosajones y ayudar al desarrollo de la música electrónica, en los noventa reemerge como un elemento determinante en el canon del *indie*, sentando las bases para el modo en el que en la actualidad este ha devenido un referente estilístico compartido por propuestas que van desde el flamenco heterodoxo al rap, aunque con

especial énfasis en los grupos neopsicodélicos. Asimismo, es innegable que este estudio nos habla de la manera en la que lo alemán se entiende desde fuera. Ya que, aunque no existan muchos rasgos de la música alemana previa en el *krautrock*, los críticos y el público han volcado en este una serie de preconcepciones sobre Alemania, tanto sobre su pasado (mítico, poético, romántico) como sobre su presente (perfeccionista, preciso, rígido), las cuales nos dicen más sobre la manera en la que desde fuera se entiende a esta nación que sobre la realidad efectiva de su música.

En el presente estudio no existe sino una constatación de las complejas dinámicas que intervienen en la conformación de los géneros musicales, siempre en constante transformación por las diferentes concepciones existentes sobre sus reglas, prototipos y ejemplares, y el modo en el que estos se pueden instrumentalizar para propósitos concretos (como la obtención de un cierto capital cultural o la reducción estereotípica de una nación). Hay múltiples pruebas de ello, desde la disputa por el sentido de la categoría de *rock* alemán en los setenta, su sustitución por *krautrock* en los noventa o la difícil relación que la etiqueta presenta con sus propuestas más electrónicas conforme el significado del *rock* va mutando y con él sus nociones de autenticidad. Y todas estas disputas no hacen sino reflejar cómo las categorías musicales son, inevitablemente, porosas y cambiantes, fruto del uso, abuso y desuso que las personas hacen de ellas.

<sup>131</sup> Esta es palpable en webs como Rate Your Music e, incluso, en el propio algoritmo manejado por Spotify, en el que se separa los desarrollos de la *Berlin school* del grueso del *krautrock*. Así, los propios Neuronium son etiquetados en ambas webs como *Berlin school* y no como *krautrock*.

<sup>132</sup> Una buena muestra de ello es «A porta Liebezeit» del conjunto de rap gallego Malandrónmeda, cuyo título alude al batería de Can, al que se *samplea* para la base. La propia letra se articula alrededor de una experiencia en la carretera en la que la música del grupo alemán sirve de banda sonora, volviendo a subrayar con ello el carácter hipnótico e insistente que producen este tipo de ritmos.

## APÉNDICE I. HEMEROGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

Nombre	Periodicidad	Fechas	Números	Lugar de consulta
Disco expres	Semanal/ Quincenal	1972-1978	155-259, 260-447, 456-458, 465-472, 480, 487-502	Biblioteca Nacional de España
Factory	Trimestral	1994-2000	1-25	Biblioteca Nacional de España
La fonoteca	Online	2008-2022		En línea: <a href="https://lafonoteca.net/">https://lafonoteca.net/</a>
MondoSonoro	Mensual/ <i>Online</i>	1994-2022	1-312	En línea: <a href="https://www.mondosonoro.com/">https://www.mondosonoro.com/</a> <a href="https://issuu.com/mondosonoro">https://issuu.com/mondosonoro</a>
Muzikalia	Online	2000-2022		En línea: <a href="https://muzikalia.com/">https://muzikalia.com/</a>
Rock espezial	Mensual	1981-1984	2-17, 19-29, 37	Biblioteca Nacional de España
Rockdelux	Mensual	1987-2015	33-67, 69-85, 87-345	Biblioteca Nacional de España
Ruta 66	Mensual	1985-2006, 2008-2015	0-1, 3, 5-102, 104-105, 107-254, 256-292, 296-301, 303-309, 312-332	Biblioteca Nacional de España / Biblioteca de Catalunya
Vibraciones	Mensual	1974-1982	1-5, 16-38, 40-69, 71-87, 89-92	Biblioteca Nacional de España

**Tabla 1.** Relación de revistas consultadas para la realización del artículo.

Además de estas fuentes, se han consultado artículos concretos en línea de los siguientes medios: *Caninomag*, *Diario de Mallorca*, *GQ*, *JotDown*, *El Mundo*, *El País*, *Popchild*, *Triunfo* y *Vice*. Estos no se incorporan en la tabla al no haber sido sometidos al mismo vaciado exhaustivo que las otras fuentes.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Adelt, Ulrich. *Krautrock. German Music in the Seventies*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.
- Anderton, Chris. «A Many Headed Beast: Progressive Rock as European Meta-genre». *Popular Music* 29, n.º 3 (2010): 417-435.
- Arenillas Meléndez, Sara. *Discursos, identidades y transgresión en la música popular española (1980-2010): el caso del glam rock y sus variantes*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2020.
- Bannister, Matthew. *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Londres: Ashgate, 2006.
- Barrera, Fernando. «De la copla flamenca a la canción indie: Intertextualidad y relaciones sociales a través del análisis de distintos modelos de adaptación musical». *Ethnomusicology review* 20 (2015): 1-18.
- Brackett, David. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Los Ángeles: University of California Press, 2016.
- Brown, Timothy Scott. «In Search of Space: The Trope of Escape in German Electronic Music Around 1968». *Contemporary European History* 26, n.º 2 (2017): 339-352.
- Burns, Robert G.H. «German Symbolism in Rock Music: National Signification in the Imagery and Songs of Rammstein». *Popular Music* 27, n.º 3 (2008): 457-472.
- Butler, Mark. J. *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2006.
- Doll, Christopher. *Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2017.
- Fellone, Ugo. «El post-rock en España. Genealogía de sus parámetros musicales y discursivos». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2021. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/76338/>
- . «Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: *post-rock* vs. *tonti-pop*». *Cuadernos de etnomusicología* 12 (2018): 258-282.

- Fink, Robert. *Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkeley, CA: University of California Press, 2005.
- Glen, Patrick. «NEU! Europe: Krautrock and British Representations of West German Countercultures during the 1970s». *Contemporary British History* 35, n.º 3 (2021): 439-465.
- Gonzalo, Jaime. *Can. El milagro alemán o cómo se vivió el krautrock en España*. Barcelona: Libros crudos, 2018.
- Harden, Alexander C. «Kosmische Musik and its Techno-Social Context». *IASPM Journal* 6, n.º 2 (2016): 156-173.
- Helms, Dietrich y Thomas Phelps, eds. *Typisch Deutsch: (Eigen-)Sichten auf populäre Musik in diesem unserem Land*. Bielefeld: transcript-Verlag, 2014.
- Herbst, Jan. «From Bach to Helloween: ‘Teutonic’ Stereotypes in the History of Popular Music and Heavy Metal». *Metal Music Studies* 6, n.º 1 (2020): 87-108.
- Kronengold, Charles. *Living Genres in Late Modernity. American Music of the Long 1970s*. Los Ángeles, CA: University of California Press, 2022.
- Leste, Eduardo y Fernán del Val. «Más allá del postpunk. New romantics y góticos entre Madrid y Valencia en los años ochenta». *Resonancias: Revista de investigación musical* 50 (2022): 215-239.
- Marín, Adolfo. *La nueva música. Del industrial al tecno pop*. Barcelona: Ediciones Teorema, 1984.
- de Miguel, Antonio. *Rock alemán*. Barcelona: Iniciativas Editoriales, 1978.
- Nye, Sean Culhane. «Teutonic Time-Slip: Travels in Electronic Music, Technology, and German Identity, 1968-2009». Tesis doctoral, Universidad de Minnesota, 2013.
- Papenburg, Jens Gerrit. «Kosmische Musik. On Krautrock’s Takeoff». En *Perspectives on German Popular Music*, editado por Michael Ahlers y Christoph Jacke, 55-60. Londres: Routledge, 2017.
- Regev, Motti. *Pop-rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- Schütte, Uwe, ed. *The Cambridge Companion to Krautrock*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- Simmeth, Alexander. *Krautrock Transnational: Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD, 1968-1978*. Bielefeld: transcript Verlag, 2016.
- Stubbs, David. *Future Days: el krautrock y la construcción de la Alemania moderna*. Madrid: Caja Negra, 2015.
- Val Ripollés, Fernán del. «Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Recibido: 19.01.2023

Aceptado: 07.07.2023

