



1 de junio de 2016 | Vol. 17 | Núm. 6 | ISSN 1607 - 6079

ARTÍCULO

KRAUTROCK: LA ESTÉTICA DEL RUIDO, INTERTEXTUALIDAD DE UNA REVOLUCIÓN SILENCIOSA

<http://www.revista.unam.mx/vol.17/num6/art44>

*Adolfo Noé Sarabia Palacios
(Profesor en los campos de la semiótica,
comunicación y estudios culturales)*

KRAUTROCK: LA ESTÉTICA DEL RUIDO, INTERTEXTUALIDAD DE UNA REVOLUCIÓN SILENCIOSA

Resumen

La influencia del surrealismo, los movimientos y vanguardias pop, los movimientos artísticos de vanguardia, la máquina, y el ruido inhumano son elementos que ayudan a constituir el krautrock como un estilo musical sin formas definidas pero con elementos distintivos. Estos elementos formaron parte de una sonoridad que transformó como elemento de subversión las venideras tendencias musicales bajo una incorporación del ruido, los sonidos sintéticos, la resonancia y la repetición. En este escrito se realiza una exploración en el género desde puntos de vista estéticos y literarios para pensar en su carácter subversivo y trascendente.

Palabras clave: intertextualidad, *différance*, parodia, literatura menor, música concreta, krautrock, ruido

KRAUTROCK: THE NOISE AESTHETICS, INTERTEXTUALITY IN A SILENCE REVOLUTION

Abstract

The surrealism influence, as well as the pop movements and vanguards, the machines and the inhumane noise are elements that constitute the Krautrock as a musical style with no defined shapes but with distinctive elements. These elements belong to a sonority that transformed the musical tendencies into a subversive element, within the incorporation of noise, synthetic noises, resonances and repetition. In this text, an exploration of the musical genre is conducted from different aesthetic and literary points of view, in order to conceive its subversive and transcendent character.

Keywords: *intertextuality, différence, parody, minor literature, concrete music, krautrock, noise.*

KRAUTROCK: LA ESTÉTICA DEL RUIDO, INTERTEXTUALIDAD DE UNA REVOLUCIÓN SILENCIOSA

Introducción

El krautrock fue una corriente musical en la Alemania de la posguerra, cuya mayor actividad creativa se dio entre 1968 y 1981. Los estilos e influencias en los grupos eran muy variados: desde el hard rock hasta el space rock, la música psicodélica, las músicas tradicionales del América y Asia, el jazz, el funk, el soul o cualquier otro estilo de la época. Lo común en estos grupos era la intervención de sonidos sintéticos, de la experimentación sónico-tecnológica, en la que se confunde quién comanda la maquinaria. En su sonido se difumina la frontera entre el ejecutante y el aparato. La materia de este sonido, mas no su estilo, emergen de una materia no formada de expresión: el ruido, el sonido azaroso, impreciso: el que irrumpe en la escucha. No se trata del ruido como cualquier sonido azaroso, sino del sintético, el cual se tratará más adelante.

La intención que puede observarse a primera vista en las letras, portadas, títulos y demás metatextos contenidos en esta corriente, invitan a una exploración interna de lo onírico, del sinsentido, de la ironía que emerge de las negaciones que cohabitan en la repetición de los procesos inconscientes y que son expresados en el automatismo de las máquinas y el fluir de la improvisación. Por un lado, la contradicción en la que se completa el caos y el orden, pulsiones y represiones, son el devenir en el escucha, entre el reconocimiento de diversos estilos muy establecidos, la incertidumbre de la improvisación y las sonoridades sintéticas. La propuesta emergente propone ubicarse más allá de este mundo, en el exterior, en el cosmos. Por otro lado, existe un peculiar sentido del humor, una forma de inconformarse de su situación, entremezclando estilos hasta el sinsentido, con lo que se solía parodiar el rock anglosajón.

DJ. Autor: Patrik Nygren.



Esta expresión es un vástago directo de la música concreta, cuyo manifiesto propone una oposición a la música abstracta¹ y una revolución popular del rock como rebelde y subversivo. Esta música, aparentemente olvidada, ha trascendido en cuanto a la incorporación tecnológica de sonidos sintéticos y del estudio de grabación como parte de la escritura y hechura musical. Por otro lado, la idea de una música que evoque tanto el cosmos como el devenir psíquico la hace profunda, y a veces melancólica y fría. En ella se ubica, además, lo arcaico y lo futurista. Por otra parte, la propuesta musical se politiza de forma peculiar: influenciada por el existencialismo y el surrealismo, se plantea un manifiesto político que no tiene lugar: en plena Guerra fría, tanto el bloque capitalista como el socialista se debaten por un territorio como lugar. Este movimiento se ubica en una subversión sutil y en oposición dialéctica: del interior al cosmos.

Para adentrarnos en este movimiento artístico proponemos mirar la música como un texto oral, que posteriormente se escribe y se lee mediante un discurso. Aproximamos, asimismo, que es posible analizarlo en términos de una literatura. Además, reflexionando sobre los términos que Julia Kristeva emplea en relación con sus concepto de parodia y *menipea*, construiremos algunas referencias, ya que éstas son unas de las principales herramientas de expresión utilizadas por este estilo musical. Finalmente, y de acuerdo con sus circunstancias, trataremos de explorar el krautrock como una "literatura menor" con la finalidad de explorar su discurso.

El legado silencioso que ha dejado esta música parece no ser tan evidente, por lo que postulamos también que la revolución estética puede ser una subversión sutil como intertexto que ha transformado gran parte de la música popular contemporánea.

La muerte del autor y el rock

Es común comprender la música pop del siglo XX, ya sea rock, jazz, blues o pop en términos de innovadores, así como los personajes iniciadores de tendencias, de cuyo eje se desprenden diversos seguidores o replicantes. En el caso del krautrock, como lo es ahora la música electrónica de baile, se cuenta con un carácter tecnológico entre sintetizadores, procesadores de sonido y muestreadores que reprocesan cualquier sonido, fragmento musical, de cine o televisivo en una nueva dimensión sónica. Se trata de una fragmentación repetida que compone un nuevo todo como base de un diálogo musical.

En cuanto a quién fue el primero, en el caso del krautrock es difícil saberlo, pues aunque existen grupos representativos, también hubo una infinidad de fugaces agrupaciones que a lo más dejaron un disco o sencillo como legado. Lo interesante aquí es que los grupos colaboraron continuamente entre sí. Así, el miembro de un proyecto participaba en otros, además de compartir escenarios frecuentemente.

Esta reflexión se inspira en autores y grupos que por su carácter pionero logran de la música un nuevo lenguaje, uno que invita a leerse desde el interior: Agitation Free, Anima, Electric Sandwich, Amon Düül II, Ash Ra Tempel, Guru Guru, Kluster, La Düsseldorf, Iere Der Nacht, Conrad Schnitzler, Damo Suzuki Band, Popol Vuh, Anima-Sound, Annexus Quam, Bröselmaschine, Gomorrha, S.Y.P.H., Mammüt, Limpe Fuchs, Ikarus, Embryo, Dom, Necronomicon, Seeselberg, Klaus Schulze, Nektar, Emtidi, Space Explosion, Roedelius, Blue Point Underground, Between, Gila, Can, Xhol Caravan, Zweistein, The Pyramid Label, Thomas Dinger, Spacebox, Tangerine Dream, Kraftwerk, Faust, Sand, Cos-



[1] Para propósitos de este texto, se entenderá por música abstracta toda la música sinfónica, orquestal, comprendiendo periodos como el clásico, barroco y romántico, que corresponden a la modernidad.

mic Jokers, Ash ra temple y Neu!. Éstos son algunos ejemplos que se invita a escuchar. Otros menos son analizados en este ensayo.

Al krautrock le sucedió en los sesenta lo que décadas después se repetiría en la "música de baile electrónica [donde] las cosas funcionan de forma diferente. No tiene sentido y es complicado tratar de identificar quién vino primero con una ruptura en el ritmo o sonido. En su mayoría, las ideas emergen del anónimo proceso de creatividad colectiva" (REYNOLDS). Los grupos se influenciaban entre sí, y los integrantes también participaban en los proyectos y con una especie de curiosidad colectiva se alimentaban de los logros a causa de la experimentación de sus colegas. Lo cierto es que el espíritu de la época los transportó a un comunitarismo intelectual y creativo.

Las vanguardias musicales y el ruido

No solo la música para bailar mantiene una obsesiva relación con las máquinas: sintetizadores, computadoras, sampleadoras, procesadores de efectos, secuenciadores y un sinnúmero de procesos especializados. Estos estilos en general se han catalogado con el prefijo "techno"; aunque, el rock y el jazz en algunas de sus vertientes también se vieron inmersos en las sonoridades construidas a partir de ruido.

Para entender este concepto de ruido, hay que trascender las clásicas concepciones de "sonido molesto". La historia de la música ha dado cuenta de que el sonido emitido por un cuerpo material y físico, usualmente percusivo, puede conformar parte de una música. De lo que estamos hablando es del ruido como sumatoria equilibrada de todas las frecuencias. Éste sólo se puede construir a partir de instrumental eléctrico y electrónico. Su origen son los transmisores de radio y los osciladores que regulan la emisión de frecuencias. A este tipo de ruido, según su composición y atenuación, se le denomina ruido rosa, blanco o café.

Foto: Designatic.



Técnicamente, el ruido procesado mediante filtros y osciladores constituye la base del sonido sintético. A partir de este ruido se puede concebir también el sonido puro, una frecuencia única sin armónicos resonantes. Éste es el principio técnico del sintetizador.

El origen de esta revolución tiene lugar en las vanguardias del siglo XX, especialmente en las de la música concreta. El primero en incorporar el concepto de máquinas como postura estética fue el futurismo, con el agitador, poeta, novelista y dramaturgo Giacomo Marinetti, quien arremetió con el *Manifiesto Futurista* en 1909. En él hacía apologías a la guerra y la juventud, cuya exigencia estaba en velocidad y máquinas. Lamentablemente, al final apostó por el fascismo.

Bajo esta idea, Balilla Pratella expone el *Manifiesto de la música futurista*, en el que invoca a la juventud pues existe una curiosidad y sed de novedad. Este manifiesto se ve materializado en la obra de Luigi Russolo (1885-1947) que construye los *intonarumori*, aparatos productores de ruido cuya finalidad era ampliar la gama sónica en la textura de la música, concediéndole la misma jerarquía al sonido articulado que al no articulado, es decir, el ruido.

Con este manifiesto se inicia una peculiar relación en cierta forma "renacentista": la del músico inventor, la del compositor tecnológico, la del intérprete ingeniero, y el devenir de la relación tecnología, máquina y música. Su resultante expresado es la ecuación ruido = sonido, sonido = música, ruido = sonido = música. El oído popular comenzó a habituarse a partir de la llegada de este nuevo lenguaje, el cual era perfecto para el cine, además de un vehículo que llega a acentuar el carácter del misterio, la tragedia, lo inhumano y lo ficcional.

La música concreta escapa de la ideología de los manifiestos cuya postura política dejaba en la historia un notorio fracaso. Supone, por el contrario, una revolución estética que parte del dodecafonismo de Schönberg, pero con la idea de hacerse inconcebible sin la participación de aparatos tecnológicos. La revolución estética consistió en la emisión de sonidos que no provenían de forma directa de instrumentos controlados por cuerpos humanos. El término de música concreta, acuñado por Pierre Schaeffer, se opone a la música abstracta. La primera no se escribe en la clásica pauta; sino que puede escribirse en una banda magnética, o bien, en un software como hoy día.

Esta forma de hacer música permitió una innovación sin límites. Pierre Boulez, en su ensayo "Puntos de referencia", comenta al respecto que "nada estaba listo y todo estaba por hacer, y tuvimos el privilegio de no hallar nada delante de nosotros" (REYNOLDS). Lo sorprendente de los músicos concretos es que con ellos nacen conceptos que van desde *paisaje sonoro*, *radio-arte*, *arte-sonoro* e *instalación sonora*, hasta *poesía sonora*, entre otros tantos. El ruido que se incorpora al teatro a través de sus glosolalias producto de la expresividad del actor, el de la poesía surrealista, el del narrador que hace pausas y respira, este siempre presente "accidente", pasa a formar parte del centro de la creación con toda la intensidad de estar como elemento esencial.

Todo este fenómeno musical es posible mediante la circunstancia entre la audición de una grabación y las diferencias entre un aparato reproductor y otro. De esta forma lo que sucede como experimento en un estudio se convierte en parte de lo repetible en una grabación, nunca con precisión o exactitud. El punto de inicio o retrocesos siempre representará lo humano, lo no-máquina de ejecutar una función en un aparato. Una peculiaridad es que la composición y audición se suman al proceso creativo; la máquina secuenciadora² de sonidos sintéticos se encarga de repetir y elaborar sonori-



[2] Secuenciador es el nombre que comúnmente se le da a un dispositivo electrónico capaz de programar y ejecutar notas, ritmos, cambios de efecto, sonoridad y altura de sintetizadores. Desde la década de los años ochenta estos aparatos funcionan mediante un lenguaje de telecomunicaciones (MIDI) que permite la comunicación y reproducción entre sintetizadores.

dades que irrumpen en su desplazamiento en el tiempo el autor, dejando así la sorpresa de sí mismo frente al espectador. Esta forma de composición es una entidad en sí misma, se manifiesta en el momento de la creación en el autor y se representa en el escucha recomponiendo según su espacio como mediación para reproducir música. La constante en esta expresión es la inestabilidad, la desorientación como parte de la música grabada.

Ni como perdedores, ni con los ganadores: no lugar y el cosmos

El ruido es parte del lenguaje y de la estética de la música contemporánea. Así, desde tiempos de Shöenberg y la dodecafonía, se pretendía hacer una ruptura con los cánones armónicos clásicos. Las otras musicalidades provenientes de África y Oriente se fusionan en la tradición Europea, sobre todo en la música popular. Lo que es disonante para un sistema musical pasa a ser parte de la consonancia de uno nuevo. El sonido máquina, el ruido como fuente de toda sonoridad, tiene sus paladines: John Cage, Pierre Boulez y, principalmente, Karlheinz Stockhausen. Su concepto de *Elektronische Musik* parece ser un parte aguas en la música "de academia". Algunos de sus jóvenes alumnos trascendieron este concepto trasladándolo a los ámbitos de la música pop y a los *performances* en la vanguardia del arte berlinés de ese momento, a finales de los años sesenta y durante la década de los setenta.

Al igual que los Beatles, estos músicos se forman y adquieren habilidades performativas en Berlín, ciudad de la que emergió un movimiento artístico y cultural en los años sesenta. Artistas de diversas regiones de la Alemania occidental conferían a esta ciudad el epicentro de sus manifestaciones. *Performances*, instalaciones, poesía, cine experimental y música de vanguardia se daban lugar en este ambiente al que asistían otros exponentes de la Europa de la Posguerra.

Found photographs, collection 1. Autor: habeebee.



En circunstancias de tensión social en el centro de conflicto de la Guerra Fría, en una Alemania perdedora, atrapada entre dos frentes, la juventud no encuentra un lugar. Para ellos las dos polaridades de esta guerra se encuentran, la primera, en el capitalismo y soviétismo, los cuales se figuraban como invasores, allanadores de su territorio; la segunda, en la antigua tradición alemana que alcanza su fractura en el periodo nazi, lo cual no les producía ningún orgullo, pues se sentían alejados y de cierta manera trataban de distanciarse totalmente de esas ideologías a las que responsabilizaban de su situación sociocultural.

Influenciado por las revoluciones juveniles de los países occidentales y las tensiones de un mundo que amenaza con una destrucción mutua asegurada como resultado inconcluso de una Segunda Guerra Mundial, emerge como movimiento el krautrock. Esta expresión se convierte en una subversión, en un sátira, desde el origen del término: ésta era la forma despectiva con la que los soldados aliados apodaban a los soldados alemanes: *Kraut*. La influencia del krautrock no fue tan espectacular y notoria o evidente como el sonido de Liverpool, la psicodelia o los grandes festivales. Por el contrario, el krautrock se nutría de todo ello, pero se transformaba a partir del libre flujo. Sus circunstancias pueden ser observadas bajo el hábito de una actitud prepunk.

Para Deleuze y Guattari, pensadores franceses, hijos de la revolución intelectual estructuralista y testigos de las revueltas de 1968, la subversión es una posibilidad de nuevas estéticas. Esta característica es parte de lo que en su análisis a Kafka denominan "literatura menor": "Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. [...] su primera característica es que en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización." (DELEUZE y GUATTARI, 1978). En efecto, la música es un lenguaje completo, que en términos saussureanos se representa como lengua en tanto colectiva, así como un habla individual en tanto individual, delimitada por sintagmas y paradigmas.

La juventud del kraut, por sus circunstancias políticas como perdedores de la Segunda Guerra Mundial y al igual que Japón, fue obligada a amar la Coca-Cola, el chicle bomba y todos los demás fetiches del capitalismo vencedor. Asimismo, se vio influenciada por la tentadora amenaza del bloque y la solidaridad con los hermanos alemanes separados por un muro que se erigió sin consentimiento alguno. Los cánones clásicos, ortodoxos e incluso su ruptura en vanguardias pertenecían a la academia formada por sus padres y sus ideales obsoletos, como el pop y sus estándares occidentales a los invasores, o el rigor clásico ruso al bloque soviético. Ante esto, ¿qué les quedaba? Les quedaban esos lenguajes alterados por los folklores, como un regreso a lo esencial, junto con las posibilidades del sintetizador y los ruidos como parte de la música. En efecto, su desterritorialización los proyectaba a buscar un mundo interior que se vinculaba al exterior.

La segunda característica de la literatura menor implica que es, casi en toda su amplitud, política. No se trata de un problema individual, y su entorno "tiende a unirse con otros problemas no menos individuales, dejando el medio social como una especie de ambiente o de trasfondo. [...] su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte con la política." (DELEUZE y GUATTARI, 1978). Encontrar un lugar, no con un bloque u otro, o bien, los problemas de un sentir personal, eran la voz de jóvenes que recobraban una posibilidad de habitar en la ficción de un lugar fuera de este territorio de ocupación e imposición.

La tercera característica de una literatura menor es su valor colectivo, además de que no hay una fijación exquisita y puntual con el talento "[...] por eso no se dan las condiciones para una *enunciación individualizada*, que sería la enunciación de tal o cual 'maestro', y por lo tanto podría estar separada de la enunciación colectiva." (DELEUZE y GUATTARI, 1978). En efecto, gustaban tanto de Deep Purple como de Elvis o los Beach Boys; sin embargo, se negaban a seguirlos, los transgredían, al igual que a Beethoven o a Shöenberg, y desobedecían a la sociedad que se les imponía. Les interesaba el colectivismo hippie, mas no su arrojo al más desparpajado naturalismo. En otras palabras, les importaba más lo comunitario que el partidismo. Una muestra de ello se ubica en el comienzo de este movimiento, con el grupo The Monks. Éstos irrumpen en una escena incipiente de rock en Berlín, con un disco que mantiene un sonido a gogó que entra con una brutal sonoridad de desesperación. La distorsión, la exageración de la repetición y la furia en la vocalización hacen de este grupo una visión deforme de Doris Day y del sonido de The Ventures. En colaboración con cinco norteamericanos que trabajaban en la base militar de la zona, se logra este híbrido que permite mirar el pop desde un ángulo *sui generis* para 1965. Con títulos como "Drunken María", del álbum *Black monk time*, el reclamo no se hace esperar.



[3] Traducción propia.

No nos gusta el ejército,
 ¿Cuál ejercito, qué importa cuál ejercito?
 Por que matan a todos esos niños en Vietnam,
 Mi hermano murió en Vietnam.
 ¿James Bond? ¿Quién es él?
 Deténganlo, deténganlo, no me gusta [...]³ (COPE, 1996)

black monk time - 09
 drunken maria - the monks

https://youtu.be/pwkbE-qge_jw



La temática del grupo no era tan diferente a la que Dylan podía haber tratado

con mejor estilo poético. Por el contrario, a la simpleza ordinaria de esta letra cantada con un acento alemán y haciendo uso de gruñidos, chasquidos y demás glosolalias y flexiones vocales sobre un surf intenso, energético e hipnótico, se le añadía distorsión y ruido. Todos estos elementos componen una protesta burlesque de la situación, con la que ni los soldados norteamericanos varados en Alemania, ni los jóvenes alemanes sitiados estaban conformes. Esta inconformidad los unía.

De manera opuesta al resto de occidente, el krautrock no nace como una expresión popular. En este caso, son las juventudes universitarias, educadas y politizadas las que irrumpen con el manifiesto. Si en el resto del mundo John Lennon validaba la politización del rock en Berlín, Yoko Ono, reconocida artista de las vanguardias del momento, fue quien las introdujo. A partir de ella se valida el rock para la expresión artística. El manifiesto político y la influencia del hipismo y los demás movimientos estudiantiles del tiempo inspiraron a que incluso el modelo de creación fuera politizado. Por citar un ejemplo, Edgar Froese, fundador y partícipe de varios proyectos, estaba en contra total del capitalismo, por lo que se negaba a cobrar. *Kosmiche Music* es un término acuñado por "Edgar Froese, futuro líder de Tangerine Dream, pero en 1969 todos los jóvenes músicos idealistas hababan acerca de la *Kosmiche Music* con una gran reverencia, al tiempo que ellos sabían que ese era su camino a las estrellas."⁴ (COPE, 1996). De esta forma, los grupos llegaron a tocar por horas de forma gratuita.

Por otro lado, existe una comuna autónoma y anarquista, cuya finalidad musical es transmitir un mensaje universal: música para todos los mundos, sin dominio, sin otra relación que el disfrute y la abstracción del escucha. Su nombre es Amon düül. En el capítulo "Mama Düül & her Sauerkrautband", Julian Cope señala que después de su primer presentación, el grupo se dividió en dos formas autónomas pero colaborativas: Amon düül I y Amon düül II. Este último se consagra en occidente con su álbum *Falus Dei*, título por demás subversivo, que invita a la reflexión de un no dominio, diría Derridá, "fallogocentrista".

El ruido como elemento de parodia de la música occidental

En el krautrock, la intervención del ruido, de la degradación del sonido o la "destonación" de otras piezas o estilos de autores, implica un mecanismo de expresión. La indefinición de las sobre secuencias, la integración de otras armonías exóticas y la repetición hacen del ruido "una *materia no formada* de expresión, que va a ejercer su acción sobre los otros términos. Por un lado servirá para expresar los contenidos que resultaran, relativamente, cada vez menos formalizados [...]" (DELEUZE y GUATTARI, 1978). Es decir, que esta indefinición permite una nueva expresión, cuya irrupción violenta es la trasgresión de la música impuesta y establecida, a manera de degradación, pero también esta degradación e imprecisión da lugar a un nuevo lenguaje expresivo.

Si bien estos sonidos pueden funcionar como irónicos y se relacionan con ese frío humor alemán, su contexto musical y estético está subrayado por los metatextos en la obra –como son títulos, portadas, e incluso letras–. Pensamos en cada obra como un texto: "[...] un texto paródico es la articulación de una síntesis" (HUTCHEON, 1992). Dentro del contexto del Kraut, existe la ironía y la sátira, pero por su carácter político como literatura menor, su *ethos* es paródico, entendiéndolo como una respuesta dominante



[4] Traducción propia.

que es deseada y realizada por el texto. En su desempeño se puede asomar en el escucha y observador perspicaz una "pequeña sonrisa de reconocimiento", cuya apariencia es neutra y no toma partido por ningún discurso dominante. Además es respetuoso, pues no se dirige directamente a persona, organismo o circunstancia, y se vale de los mitos para su decir, sin perder por ello su carácter contestatario.

Esta parodia es clara y sutilmente contestataria en el grupo Can, formado como una comunidad⁵ anarquista por Irmin Schmidt, alumno de Stockhausen. Dicha comunidad se negó a tener un liderazgo, por lo que su creación musical es colectiva. En un principio contaron con un vocalista de color que los impulsaba a tomar elementos escénicos del blues y el rock and roll, sensibles y mecánicos, pero más tarde la voz fue completada por Damo Suzuki, un viajero, vagabundo japonés, que se ganaba el sustento en las plazas públicas. De esta forma Can incorpora música étnica, rock y jazz, así como una estructura repetitiva de música concreta en un idioma inglés interpretado por un japonés. Una lengua nueva, llena de irrupciones y sorpresa sónicas como lengua menor, con la que los hijos de los perdedores de la gran guerra buscan su lugar.

Los temas que Can toca en sus letras tienen una obsesión con el ritmo, la repetición, lo onírico y lo psicótico que sorprende frente a un continuidad como calma. La música es la fuente de sus letras, mismas que, en términos griegos, forman una especie de *menipea*. En un carnaval de estilos, su discurso es performativo, pensado para la improvisación sobre los mismos patrones que el grupo crea. En su repetición imperfecta permutan dos espacios: el estructural y el azaroso. En esto se alcanza un delirio en la percepción. Retomando a Kristeva, quien también plantea la parodia como subversión, para el caso del krautrock dicho concepto es perfecto. Su ambivalencia en el diálogo musical lo oponen a lo épico, a lo instituido, a lo impuesto y generalizado. Es una oposición a un monologismo de prohibición, el tener un lugar como hijos de la derrota.



[5] En estos casos hablamos de comunidad como un grupo de músicos con diversos proyectos que en múltiples ocasiones convergían en proyectos y agrupaciones, y no nos referimos a comuna, pues ésta sólo era la referente a los proyectos Amon Düül antes mencionados.

Can- Paperhouse

<https://youtu.be/8QLL2j8ZtxE>



El grupo Kraftwerk no escapa de este *ethos* carnavalesco. Comienza con experimentos e improvisaciones sónicas, apoyados de la sonoridad de los sintetizadores. Su evolución, sin embargo, irrumpe en lo cotidiano, en pleno auge posthippie, donde el pelo largo y la informalidad en el vestir son lengua común entre las juventudes occidentalizadas. Ellos, en contraste, visten de traje a la usanza de los empleados industriales de la época y un cabello corto, perfectamente recortado. Alteran la estética mediante tonalidades rojas y blancas, en un ambiente futurista a la mejor visión de Kubrik. Con un sentido muy "autómata" se plantea un tropo como idea: la ironía de un mundo capitalista e industrializado. El hombre que deviene en máquina y una música fría y robótica que encontrará un objeto de culto en los músicos sajones de la era inmediata al punk.

Así es como Kraftwerk, a veces catalogado como creadores del technopop por sus seguidores anglosajones, encuentran este discurso. El new-wave, el synth pop y el postpunk, entre otros estilos, encuentran en este discurso paródico un punto de partida. El krautrock empieza a trascender bajo este discurso en el mundo. Su inferencia no se limita al rock, sino también a toda la música electrónica de baile como el Acid House o el PsychedelicTrans. Esta estética sigue afectando a los nuevos sonidos, desde Radiohead, VII y Muse, hasta el postrock, el drone, y las nuevas formas de *noise* japonés, los cuales parten de un mismo principio: los sonidos imposibles.

Esta escuela no se limitó a llegar al rock. El cine y la televisión cobran nuevas ambientaciones. Esto puede apreciarse desde Werner Herzog, cineasta que acompaña sus narrativas con la música de Popol Vuh.

El mundo del arte visual no escapa de este movimiento: Dalí, por citar un ejemplo, colaboraría en la estética y nombre de Tangerine Dream. Este es un grupo experimental que ha evolucionado a formas más convencionales a partir de la segunda mitad de los años ochenta y que en el albor del nuevo milenio retomó la vía experimental. Sus paisajes sonoros invitan a lo onírico, razón por la que han sido autores de diversos *soundtracks* para cine y televisión. Podemos concluir que el krautrock es un intertexto invisible en la música contemporánea, acompaña su sonoridad, su producción y en ocasiones su ejecución. Le toca a usted estimado lector, escuchar y elaborar su juicio.

Bibliografía

Bibliografía marco teórico

- [1] ADORNO, Theodor W. "Acerca de la relación entre la pintura y la música hoy." *Sobre la música*. Introducción Gerard Vilar. España: Paidós, 2000.
- [2] CUEVAS, Josafat. *La imposible escritura de Antonin Artaud*. México: Funda, 2006.
- [3] DELEUZE, Gilles y Felix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1978.
- [4] _____, *El antedipo: Capitalismo y Esquizofrenia*. España: Paidós, 1985.
- [5] DERRIDA, Jaques. *De la gramatología*. México: Siglo XXI Editores, 2005.
- [6] DIDIER-WEILL, Alain. *La nota azul. El objeto del arte. Incidencias Freudianas. Colección Freud-Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- [7] HUTCHEON, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". Trad. Pilar Hernández Cobos. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992.
- [8] KRISTEVA, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En Navarro, Desiderio, sel. y trad. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC; Casa de las Américas; Embajada de Francia en Cuba, 1997.

Bibliografía temática

- [9] BLANQUEZ, Javier y Omar Morera, Omar. Coord. *Loops. Una historia de la música electrónica*. Barcelona: Reservoir Books, 2002.
- [10] CASSIDY, Aaron and Aaron Einbond. *Noise in and as music*. Huddersfield: University of Huddersfield, 2013.
- [11] COPE, Julian. *Krautrock sampler*. Reino Unido: Head Heritage, 1996.
- [12] CUEVAS SALAZAR, Josafat. *La imposible escritura de Antonin Artaud*. Funda. México, 2006.
- [13] GODDARD, Michael, Benjamin Halligan y Nicola Spelman. *Resonances: Noise and Contemporary Music*. Estados Unidos: Bloomsbury Publishing, 2013.

- [14] FREEMAN, Steve y Allan Freeman. *A Crack in the cosmic egg: Encyclopedia of Krautrock, Kosmiche Musik and Other Progressive, Experimental and Electronic Musics from Germany*. Reino Unido: Audion Publications, 1996.
- [15] KETTELWELL, Ben. *Electronic Music Pioneers*. Estados Unidos: Pro Music Press, 2002.
- [16] PINSENT, Ed. *Krautrock Kompendium in Kolor*. Reino Unido: The Sound Projector, 2007.
- [17] SIMMEL, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla, 2003.
- [18] STUBBS, David. *Future Days. Krautrock and the building of a modern Germany*. Estados Unidos: Faber & Faber, 2014

Referencias discográficas

- [19] CAN. Tago Mago. *Spoon*. 1972. ASIN: B0002XV2R0. CD.
- [20] Kraftwerk. *Die Roboter*. Kling Klang, 1978. 1 C 006-32 941, EMI Electrola. Vinyl.
- [21] Popol Vuh. *Aguirre*. Alemania: Wah Wah Records, 1973. LPS158. Vinyl.
- [22] Tangerine Dream. *Stratosfear*. Alemania: Virgin records, 1976. ASIN: B009XEA6RQ.