

Fecha de recepción: 4 abril 2019
Fecha de aceptación: 16 septiembre 2019
Fecha de publicación: 9 febrero 2020
URL: <https://oceanide.es/index.php/o12020/article/view/22/167>
Océánide número 12, ISSN 1989-6328
DOI: <https://doi.org/10.37668/oceanide.v12i.22>

Sara Arenillas Meléndez

Universidad de Oviedo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4613-3816>

Rock y literatura: El caso de Héroes del Silencio

Resumen

Héroes del Silencio ha sido uno de los grupos más destacados de la escena del rock nacional de finales de los ochenta y principios de los noventa. La banda poseía un discurso atractivo para gran parte de la audiencia, en el que los textos de las letras eran un elemento que la diferenciaba. Estos textos estaban confeccionados por el cantante de la banda, Enrique Bunbury, y se distinguían por su carácter metafórico y trascendental, con ciertas aspiraciones literarias. A esto contribuían las propias declaraciones de Bunbury, donde destacaba su inclinación a la poesía y la lectura de autores como Blake o Verlaine. El objetivo del artículo es examinar cómo esta tendencia literaria de los textos de Héroes del Silencio contribuyó a su identidad y personalidad como grupo, así como analizar el papel que jugaban las letras en la configuración del discurso del grupo. Para ello he escogido las piezas “Mar adentro”, “El estanque” y “El mar no cesa”, además del videoclip de “Sirena varada”, que son representativas de la formación y que obedecen a la inclinación del grupo a incluir la imagen del mar de forma poética en sus trabajos. A través de ellas analizo mediante una metodología interdisciplinar cómo el texto literario se combina con el plano musical y visual para transmitir un mensaje ambiguo, en el que Héroes del Silencio se define como “auténtico” grupo de rock, al tiempo que introduce el artificio a través de la retórica presente en sus letras, enfatizada por el discurso musical y audiovisual.

Palabras clave:

Héroes del Silencio; rock; autenticidad; mar; poesía

Abstract

Héroes del Silencio has been one of the most remarkable rock bands in the Spanish popular music scene of the late 1980s and early 1990s. The band had an appealing discourse for most of the audience, in which lyrics were an important feature that made it stand out above the rest. These texts were written by its singer, Enrique Bunbury, and contained a metaphorical language infused with literary aspirations. In fact, Bunbury's own statements showed a fondness for poetry and authors such as Blake or Verlaine. The main goal of this article is to show how Bunbury's penchant for literature contributed to the identity of the band, as well as to analyse the role played by lyrics in the configuration of the band's discourse. For this purpose I have chosen their songs “Mar adentro”, “El estanque” and “El mar no cesa”, as well as the video of “Sirena varada”. These are well-known works of the band which exemplify its tendency to include the poetic image of the sea in their songs. Using an interdisciplinary methodology, I examine how in the band's production the literary text is combined with music and image to convey an ambiguous message to the audience: Héroes del Silencio defined itself as an “authentic” rock band while introducing artifice through the rhetoric of its lyrics, which is emphasized by the musical and audiovisual discourse

Keywords:

Héroes del Silencio; rock; authenticity; sea; poetry

Héroes del Silencio ha sido uno de los grupos de rock más destacados de nuestro país de finales de la década de los ochenta y la primera mitad de los noventa. Durante su carrera la banda logró vender un número considerable de discos no sólo en España sino también en el extranjero¹. Héroes del Silencio comienza su andadura a principios de los ochenta en Zaragoza. La banda se forma bajo el nombre Zumo de Vidrio por iniciativa de Juan Valdivia (guitarra) y su hermano Pedro (batería). Más tarde se unió al grupo Enrique Ortiz de Landázuri (que adoptará el nombre artístico de Enrique Bunbury) y el resto de los miembros que conformaron la plantilla estable de la banda: Joaquín Cardiel (bajo) y Pedro Andreu (batería). El grupo tomó el nombre “Héroes del Silencio” en 1984, y cosechó un destacado éxito de ventas con su primer maxi titulado *Héroes del silencio* (EMI, 1987). Éste contenía canciones que más tarde formaron parte del primer álbum de la banda, *El mar no cesa* (EMI, 1989). La formación se mantendrá estable hasta la separación del grupo en 1996, con la excepción de la incorporación del guitarrista estadounidense-mexicano Alan Boguslavsky en 1993. Héroes del Silencio firmó desde sus inicios con la multinacional EMI, con la que grabó cuatro discos: *El mar no cesa* (1989), *Senderos de traición* (1990), *El espíritu del vino* (1993) – los dos últimos producidos por Phil Manzanera, ex componente de Roxy Music – y *Avalancha* (1995), producido por Bob Ezrin. La banda tenía un estilo marcado inicialmente por el *afterpunk* y la *new wave*, para facturar después un rock más duro y cercano al *hard rock*, que presentaba paralelismos con el de bandas como U2.

Las canciones de Héroes del Silencio presentaban unas letras que hacían uso de artificios literarios como la metáfora con el fin de crear imágenes poéticas y simbolismos. Estos textos eran confeccionados por el vocalista y líder de la banda, Enrique Bunbury, quien trataba de recoger en ellos influencias de la poesía simbolista y de escritores como William Blake, emulando el discurso de bandas como The Doors. El objetivo principal de este artículo es analizar el papel que jugó la utilización de un lenguaje de corte poético y literario dentro de la estética y el discurso de Héroes del Silencio. Parto de la base de que ello constituyó una de las señas de identidad del grupo que ayudó a construir su autenticidad, aunque no siempre fue bien recibida. En este sentido, tengo en cuenta que el acercamiento a un campo como la poesía y la literatura constituye, como señalan autores como Astor (2010), una estrategia de legitimación dentro del rock y la música popular urbana, que no es exclusiva de Héroes del Silencio y que ha sido utilizada por otros grupos y artistas.

Para mi análisis he tomado como ejemplo la utilización de la imagen del mar a modo de recurso poético dentro de la producción del grupo, debido a que ésta es usada de forma especialmente recurrente por la banda. A través del análisis de temas contenidos en el álbum debut de la banda, *El mar no cesa* (EMI, 1989), como “Mar adentro” o “El estanque”, trato de analizar cómo el texto literario y la música se unen para crear una atmósfera onírica y alegórica en las piezas, con destacados momentos de clímax. Igualmente, en un segundo apartado he estudiado la relación entre la imagen, el texto y la música en el videoclip de “Sirena Varada”, tema contenido en el tercer disco del grupo, *El espíritu del vino* (EMI, 1993), que también utilizaba elementos y referencias al mar. Para mi análisis utilizo una metodología interdisciplinar que combina la musicología con los estudios culturales y de cultura audiovisual. Así, para el estudio de la construcción de la autenticidad he tomado como referencia fundamental a Allan F.

Moore (2002) y Keir Keightley (2001), así como a Pete Astor (2010) y Simon Frith (1988) para el papel que juega el acercamiento a un lenguaje “poético” en la legitimación de los artistas de pop y rock. Para el análisis de los textos y los tropos y figuras literarias que en ellos aparecen sigo a Umberto Eco (1986 [1974]) y María del Carmen Díaz Bautista (1990), así como a José Ángeles (1966) por su estudio de la figura del mar en la poesía de Antonio Machado. En este sentido, cabe apuntar que el análisis del lenguaje ha sido realizado atendiendo a la retórica y los artificios literarios propios de ésta que se utilizan en los textos de Héroes del Silencio, y que indican una tendencia o deseo de infundir un tratamiento poético a los mismos. Para el estudio de la relación entre el texto y la música he aplicado el método de análisis semiótico propuesto por Luiz Tatit (2003). Por último, para el análisis del videoclip he tomado como referencia la teoría del gesto audiovisual de Eduardo Viñuela (2004; 2009).

Rock y autenticidad: las letras de Héroes del Silencio

Uno de los aspectos clave del discurso del rock ha sido la construcción de un relato de autenticidad. Pete Astor (2010) señala que en los sesenta, con la llegada de la contracultura, los fans del rock y el pop comenzaron a identificarse con las letras de forma más activa con el objetivo de “situare their tastes alongside more ‘high’ cultural values” [situar sus gustos junto a valores culturales más ‘elevados’] (144). La consideración de las letras de las canciones como piezas literarias o poemas era, según Astor, una de las bases de la legitimación de los artistas de la contracultura y el folk de aquel momento. Astor menciona a autores como Jim Morrison y Bob Dylan, junto al recopilatorio de Richard Golstein *The Poetry of Rock* (1969), como ejemplos de esta estrategia. Así, Astor comenta que los fans de Dylan rechazaron su “electrificación” (el cambio de la guitarra acústica a la eléctrica) porque para ellos la guitarra eléctrica representaba una forma “vulgar” de rock and roll que no les dejaba prestar suficiente atención a las palabras (Astor 2010, 143–5).

En el caso de Héroes del Silencio, la utilización de un lenguaje inspirado en poetas y autores literarios y la referencia explícita a estos fue un elemento que contribuyó de manera determinante a su legitimación. Por ejemplo, el título del tercer álbum de la banda *El espíritu del vino* (EMI, 1993) constituye una referencia a “L’Âme du vin”, soneto incluido en *Las flores del mal* (1857) de Baudelaire. En el libreto de este disco se incluyó, además, la conocida cita de *El matrimonio del cielo y el infierno* (1790) de William Blake, “el camino del exceso lleva al palacio de la sabiduría”. El propio Bunbury contribuía con sus declaraciones a crear la impresión de que las letras del grupo que él confeccionaba eran material con una cierta aspiración literaria. Así, cuando el periodista Javier Losilla le preguntaba en 2002 de dónde venían los textos “enrevesados” de las letras de Héroes del Silencio y si manejaba “a la manera de Jim Morrison” referencias a poetas simbolistas, Bunbury contestaba:

Pensaba entonces en autores extranjeros que me gustaban. [...] Pensaba en Leonard Cohen y en Dylan. En gente así, que consideraba grandes escritores de canciones y que no me parecían fáciles de comprender. Así que creía que había dos formas de escribir: cosas como *She loves you, yeah, yeah, yeah...* o *Tutti frutti orruti* o, por el contrario, acercarse un poco a la poesía culta, a la literatura. Y en cierto modo provoqué, sin grandes conocimientos, que las letras de Héroes fueran así. (Losilla 2000, 20–1)

En la misma entrevista Bunbury dejaba clara su afición por la poesía y citaba a autores como Verlaine o Apollinaire (Losilla 2000, 21), a la vez que manifestaba su pretensión de envejecer a la manera de Van Morrison y no de Mick Jagger. Bunbury veía en Van Morrison, cuya aura de legitimidad descansa en la inspiración y emulación de poetas como Blake o Yeats y la denotación de espiritualidad (Mills 1994), “una forma de hacer rock adulto, [...] de desviarse lo suficiente como para no depender de la rebeldía y del erotismo” (Losilla 2000, 33). El resultado fueron unas letras crípticas, de aire metafísico y trascendental, que hacían uso recurrente de tropos como la metáfora, que a veces podían resultar ininteligibles, y que en varias ocasiones fueron percibidas como pretenciosas y excesivamente ambiciosas por la crítica.

Umberto Eco señala que la retórica “no codifica las relaciones de lo inusitado” sino un tipo de información “juiciosa”, a diferencia del discurso poético, que se apoya en “zonas de mínima redundancia”, imponiendo al lector un esfuerzo interpretativo y una readaptación de los códigos (1986 [1974], 156). La poética utiliza y estudia los tropos como recurso artístico, como “instrumento y medio del *delectare*”, siendo su finalidad estética. La retórica, sin embargo, busca convencer de lo argumentado, pudiendo utilizar para ello los tropos (Díaz Bautista 1990, 155). Los tropos son “estrategias discursivas” cuya definición básica es la sustitución de una palabra por otra (Díaz Bautista 1990, 153). Se suelen considerar como tropos la metáfora (sustitución de un término por otro con el que existe una semejanza o analogía), la sinécdoque (el tropo de la parte por el todo y del todo por la parte) y la metonimia (la sustitución de un término por otro por la proximidad referencial del objeto o concepto denotado), aunque hay autores que hacen otra división². La utilización de tropos como la metáfora – que son un “artificio” que, creado desde la “actividad imaginaria”, hace surgir un conocimiento nuevo de la realidad – puede ser considerado como marca o indicio de una construcción poética (Díaz Bautista 1990, 182). Como veremos en el análisis de los ejemplos propuestos, Bunbury hacía uso de un lenguaje que utilizaba recursos como la metáfora, propios de la poética y la retórica, con una clara intención de acercarse a la literatura y al estatus que ésta tenía, como sugieren las declaraciones recogidas más arriba.

Como señala Astor, el acercamiento al ámbito de la poesía y la literatura puede ser una forma de asociarse con la perennidad o perpetuidad y la seriedad de la alta cultura, algo que encajaría con la forma más extendida del rock de oponerse al “producto comercial” del pop (Warner 2003, 4) y que fue valioso para buena parte de los artistas que menciona el líder de Héroes del Silencio como referentes (Dylan, Jim y Van Morrison, etc.). Keir Keightley señala dos tipos de autenticidad dentro del rock, la “romántica” y la “modernista”. El elitismo implícito de la consideración de los textos de las canciones como “poemas” se hallaría cercano al segundo tipo (Keightley 2001, 137). Sin embargo, en el caso de Héroes del Silencio, la utilización de un lenguaje de tipo literario no siempre fue un elemento legitimador. Moore (2002) establece tres tipos de autenticidad: en primera, segunda y tercera persona. La aplicación del primer tipo se produce cuando el compositor o intérprete logra transmitir la impresión de integridad personal, de que él representa un intento genuino de comunicarse de forma no mediada con la audiencia (Moore 2002, 214). En Héroes del Silencio la utilización de un lenguaje que incluía artificios literarios propios de la retórica y la poética pudo verse como un elemento que dificultaba la transmisión no mediada del mensaje. Esto podría explicar que la crítica percibiera a menudo las letras

del grupo como una especie de galimatías pretencioso, mientras que los fans consideraban este rasgo particular del discurso de la banda un capital cultural en el que invertir y legitimar su experiencia vital – lo que podría encajar con otros tipos de autenticidad como el “modernista”. De este modo, mientras que algunos seguidores acérrimos del grupo eran capaces de comparar los textos de Bunbury con Antonio Machado³, críticos como Fernando Martín señalaban que “escucharlos en directo o disco resulta tan entretenido como traducir a Kierkegaard al euskera” (1996).

De Zaragoza al mar: Héroes del Silencio y la poética del mar

El mar no cesa

La imagen del mar ha tenido un peso especial en la producción de Héroes del Silencio y ha sido usada en repetidas ocasiones tanto visual como verbalmente. Esto ocurrió de forma especialmente destacada en su etapa inicial. Así, con motivo de la presentación del primer álbum de la banda, *El mar no cesa* (EMI, 1989), el periódico *La Vanguardia* señalaba: “Ahora llegan [...] para [...] presentar un elepé [...] en el que se debe intuir por qué Héroes del Silencio abandonó Zaragoza para llegar al mar” (1990, 60). El propio Bunbury llegó a decir que la utilización de este recurso en el álbum debut de la banda podía parecer algo excesivo, pero encajaba con cómo se sentía o lo que quería hacer en aquel momento:

En la mayoría de los textos [de *El mar no cesa*] salía el mar o el agua, pero nos dimos cuenta conforme salían las canciones. Yo me decía, qué pesado te estás poniendo, pero llegó un momento en que me parecía hasta bien esa obsesión con el mar, nos gusta el mar. (Sensato [2009], 39)

La propia portada del disco reflejaba esta reiteración temática, presentando al grupo vestido de negro sobre una roca de acantilado, con el mar rompiendo sobre ella de fondo (véase Ilustración 1).



Ilustración 1. Portada de *El mar no cesa* (1989).

La referencia al mar estaba presente, asimismo, en grupos de *afterpunk* y *new wave* de los ochenta, como Echo and the Bunnymen⁴, que constituían una influencia para Héroes del Silencio (Sensato [2009], 20–1). La referencia a espacios abiertos e “inmensos” como el mar o el desierto puede tener relación con estrategias sonoras de creación de espacialidad que Moore señala en U2 (1998, 20–2) y que pueden relacionarse con Héroes del Silencio, ya que el sonido de ambas bandas era similar y a menudo se realizaban comparaciones entre ellas (véase, por ejemplo, Carrero 1991, 99).

Como anunciaba su portada, *El mar no cesa* contenía varias canciones que aludían al elemento del agua (“Fuente esperanza”, “La lluvia gris”, “El estanque” y “Mar adentro”) y tres que incluían en su letra el mar (“Mar adentro”, “Agosto” y “El estanque”). El grupo contaba además con una canción, “El mar no cesa”, que daba nombre al álbum, pero que finalmente no incluyeron en la grabación⁵ (curiosamente, la palabra “mar” no se incluye en la letra de esta canción). La aparición reiterada del elemento del agua en las canciones de *El mar no cesa* permea los comentarios sobre el disco; así, Pep Blay señala que las canciones de éste le suenan “líquidas”: “de todas ellas se desprende el agua”. Blay señala además que, en conjunto, las piezas del álbum constituyen un “mural lleno de colores oscuros” que refleja “estados anímicos de insatisfacción, de melancolía” y “de tristeza” (Blay 2007, 128–9).

En efecto, Héroes del Silencio utiliza en su debut la imagen del mar como metáfora para representar la inestabilidad emocional y la vivencia de sentimientos intensos o “profundos” que a menudo causan aflicción y conflicto interior en el narrador. Por ejemplo, la segunda estrofa de “Mar adentro” finaliza con los versos “[...] y nadar mar adentro, y no poder salir”, mientras “El estanque” termina señalando que el mar “se derrama” peligrosamente: “Tanto sube el nivel / el mar / se derrama ahogándome [...]”. Este “color oscuro” que observa Blay en el disco y que es canalizado en gran medida a través de la imagen del mar y el agua es aún más evidente en el propio tema “El mar no cesa”. Su letra alude al “vacío insostenible”, “la letal desidia” y la oscuridad (el estribillo señala que el narrador “ve” “mil puertas” “abiertas a la oscuridad”) manifestando, en su conjunto, un nihilismo existencial que genera sentimientos negativos.

Simon Frith señala que el status de los “poetas del rock” que nacieron en los sesenta, que bebían de la balada clásica, los poetas beat y la herencia romántica bohemia, residía no en su aproximación a las palabras sino en el tipo de palabras que usaban (Frith 1988, 117). Esto puede apreciarse en Héroes del Silencio en algunos de los temas que utilizan la imagen del mar: por ejemplo, en “El mar no cesa” Bunbury emplea adjetivos como “carente” y “disidente”, sustantivos como “desidia” y verbos como “alentar” o “agonizar”, que responden a un tipo de lenguaje más culto y menos coloquial que el de la mayoría de las letras de rock y pop. Como veremos también en el análisis de “Sirena varada”, estas palabras son articuladas en expresiones particulares que buscan crear un efecto estético a través de figuras retóricas: por ejemplo, en “El mar no cesa” se dice “muero por impulsos de agonizante grillete” cambiando el efecto por la causa en una metonimia (el grillete no agoniza, sino que es la causa de ello) y realizando una sinécdoque (el grillete representa la cárcel). Este tipo de utilización de los tropos estaría más cercana a la poética que a la retórica, ya que se apoya en, siguiendo a Eco y Díaz Bautista, una “zona de mínima redundancia” (la profundidad e inmensidad del mar, la relación del grillete con la prisión, etc.) para crear en el oyente

una interpretación o readaptación de la realidad y generar un conocimiento diferente – una imagen “romántica” – de la misma.

Dentro del ámbito de la literatura existen trabajos que se han acercado al análisis de la simbología del mar en la producción poética de determinados autores o épocas. Por ejemplo, Alberto Navarro (1962) ha estudiado la imagen del mar dentro de la literatura medieval castellana, mientras que José Ángeles (1966), Gustavo Correa (1981) y Derek Cagen (1999) han trabajado las referencias al mar en la poesía de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti, respectivamente⁶. En su trabajo sobre Machado, Ángeles distingue cuatro utilidades de la figura del mar. La primera usaría el mar como símil de la muerte, al estilo de Jorge Manrique, y encajaría con el texto de “El mar no cesa”. La segunda emplearía la imagen del mar como sinónimo del destino, real o soñado. Ésta podría ajustarse al tema “Agosto”, donde el mar parece representar un espacio metafísico que domina el alma: el estribillo señala “una vez en la vida / debo encontrar [...] mi alma perdida / que arrojé al mar”. La tercera acepción que señala José Ángeles sería aquella en la que el mar refleja el estado anímico o espiritual del autor. Este es el caso en el que se enmarcan la mayoría de los temas de Héroes del Silencio, y es apreciable de forma clara en “Mar adentro” y “El estanque”.

Astor señala que los textos son un elemento importante dentro del discurso musical, en cuanto a que cuando alguien usa las palabras para cantar producen un efecto de expresión de sentimiento más real y concreto que el sonido por sí mismo (2010, 147). Astor cree que se debe prestar más atención a los textos de las canciones no sólo de forma independiente, sino también en su relación con la música, ya que es en conjunción con ella como llegan a adquirir su significado completo (2010, 148). Para ilustrar cómo se produce este reflejo de las emociones a través de la música y el texto en el caso particular de Héroes del Silencio he escogido las herramientas de análisis semiótico propuestas por Luiz Tatit (2003). Tatit propone tres procesos básicos de creación de significado en la canción popular: *tematización* (que atañe a las duraciones y la reiteración de motivos melódico-rítmicos); *figurativización* (que relaciona el fragmento musical con su semejanza con el habla: así, las melodías descendentes implican asentimiento o estabilidad, mientras que las ascendentes y los saltos al agudo tendrían asociadas las emociones contrarias); y *pasionalización* (caracterizada por una ampliación melódica centrada en el aumento de las duraciones). Estas estrategias son observables en fragmentos de “Mar adentro” y “El estanque” en los que se menciona la imagen del mar:



Ilustración 2. Frases de la segunda y tercera estrofa de “Mar adentro” donde se aprecian las síncopas y los procesos de figurativización y pasionalización enunciados por Tatit⁷.

“Mar adentro” hace referencia a sentimientos de tipo amoroso regidos por la pasión: la canción comienza “Y por fin he encontrado el camino / que ha de guiar mis pasos / y esta noche me ~

espera el amor / en tus labios”, y el estribillo repite la frase “en la prisión / del deseo estoy”. La palabra “mar” aparece en la segunda y tercera estrofa, en las frases “y nadar mar adentro / y no poder salir” y “y nadar mar adentro / y no querer salir”, respectivamente. En ellas se enfatiza la palabra “adentro”, que implica profundidad, gracias tanto al uso de síncopas que hacen que el acento musical coincida con el lingüístico, como a los saltos hacia el agudo (figurativización). Según el proceso de figurativización de Tatit, los saltos hacia el agudo reflejarían sonoramente la desestabilidad y el desasosiego que “adentrarse en el mar” (que podría entenderse como el “dejarse llevar” por los sentimientos de pasión) produce en el narrador. Asimismo, la segunda vez que aparece la palabra “mar”, en la tercera estrofa, se produce una prolongación de las duraciones, lo que responde a un proceso de pasionalización: en esta ocasión, las notas que acompañan la sílaba acentuada de “adentro” se amplían (la negra se alarga medio tiempo). Igualmente se produce de nuevo una subida hacia el agudo en el final de la frase (figurativización) donde el narrador cambia la palabra “poder” por “querer”. Todo ello contribuye a ilustrar y subrayar sonoramente la tensión, personificada en la imagen del mar, que apremia al narrador y que es expuesta por la letra (véase Ilustración 2).

Estos procesos semióticos señalados por Tatit se observan también en el tema “El estanque”: el mar se utiliza para reflejar un estado creciente de angustia o ansiedad que “asfixia” al narrador. Así, en los versos en donde se alude al ahogamiento se llevan a cabo repeticiones (tematización), subidas al agudo (figurativización) y aumentos de la duración (pasionalización) que contribuyen a expresar en términos sonoros la tensión que enuncia la letra (véase Ilustración 3). A través de estos dos ejemplos podemos apreciar cómo la música y el texto se combinan en el trabajo de Héroes del Silencio para lograr transmitir estados anímicos personales (de tensión pasional o de angustia) a través de la figura del mar, que actúa como metáfora de los mismos.



Ilustración 3. Frases de la última estrofa de “El estanque” donde se aprecian los procesos de figurativización, pasionalización y tematización.

La cuarta y última acepción que señala José Ángeles utilizaría la imagen del mar como representación metafórica de la humanidad o el universo. Ésta tendría menor aplicación en el caso concreto de Héroes del Silencio y, en especial, en el de su álbum debut. Ángeles concluye su trabajo indicando que, en última instancia, el mar simbolizaría para Machado la eternidad temporal que envuelve el breve período de la existencia humana. Esta “infinitud” asociada al mar podría verse representada musicalmente en las canciones de Héroes del Silencio mediante recursos como la repetición en bucle de un rasgueo de guitarra a modo de ostinato, o la introducción de ambigüedades en la acentuación gracias al uso de síncopas. Por ejemplo, “Mar adentro” y “El estanque” tienen rasgueos de guitarra, ambos en la tonalidad de Re menor, que se repiten

motoramente y conducen el tema (véase Ilustración 4). Además, gracias al uso de la síncopa el rasgueo de “Mar adentro” logra tener una acentuación ternaria, a pesar de encontrarse en un compás de división cuaternaria (4 por 4). El uso de acentuación ternaria es un punto común con “El estanque” (en 3 por 4), así como con el arpeggio introductorio de “El mar no cesa”: éste, como el rasgueo de “Mar adentro”, utiliza la síncopa en el segundo y tercer tiempo para unir acentuaciones y jugar con la introducción de tiempo ternario en un compás de cuatro pulsos (véanse Ilustraciones 4 y 5). El empleo de una acentuación ternaria contribuye a generar una atmósfera “ondulante”, ya que su pulsación es menos uniforme debido a la diferencia de número entre los pulsos fuertes (uno) y débiles (dos). La inclusión de síncopas contribuye a este desequilibrio, ya que pone incertidumbre sobre el número y la posición de los acentos (mantiene la división cuaternaria del compás, pero acentuando sólo tres notas).



Ilustración 4. Rasgueos de “Mar adentro” y “El estanque” que forman ostinatos, y señalización de la acentuación (>) y las síncopas en éstos.



Ilustración 4. En este fragmento de “El mar no cesa” se pueden apreciar las síncopas y la acentuación (>).

Tanto la utilización de un ostinato como la inclusión de síncopas que desestabilizan la pulsación del compás son mecanismos que podrían transmitir sonoramente la sensación de infinitud del mar al no tener un fin (el ostinato se repite circularmente) o acentuación definidos.

En resumen, en El mar no cesa la imagen del mar se utiliza de forma metafórica – el mar no es un elemento físico, sino una imagen o símbolo que se utiliza para representar sentimientos o conceptos abstractos (la muerte, el destino, la pasión, etc.) – lo que contribuye de forma decisiva a transmitir la imagen de que Héroes del Silencio es un grupo de rock cantando “poesía”. En este sentido, su uso es de tipo alegórico y similar al de poetas y escritores de literatura tanto españoles como extranjeros. En esta estrategia están implicados tanto el plano musical como el textual y literario: estos se combinan para transmitir el sentido final del texto (entendido como la canción en su conjunto), que es abierto y apela o se dirige a la parte subjetiva del oyente.

“Sirena varada”: la inclusión de lo audiovisual

Otra de las canciones de Héroes del Silencio en la que se utiliza la imagen del mar de forma poética es “Sirena varada”. Incluida en su tercer álbum, *El espíritu del vino* (EMI, 1993), es una de las piezas más representativas del grupo. A ello ayudó la

confección para la misma de uno de los videoclips más sofisticados de la banda, que aún hoy se puede encontrar en YouTube (véase <https://www.youtube.com/watch?v=IyCwoDabDsk>). En este sentido, cabe señalar que los videoclips fueron clave en el discurso de Héroes del Silencio tanto a la hora de ampliar la audiencia de la banda como de proyectar una imagen en línea con su propuesta musical (véase Viñuela 2004). Para “Sirena varada” Héroes del Silencio escogieron al director británico John Clayton, que había trabajado con bandas como Jesus & Mary Chain, y el video se rodó, por un lado, en una bodega en Talamanca de Jarama y, por otro, en la playa de Villajoyosa en Alicante (Blay 2007, 217). El videoclip combina imágenes en las que aparece una mujer con un vestido de cola rojo y ajustado – la “sirena” – con otras de la banda tocando. A lo largo de todo el video el elemento del mar es omnipresente: se encuentra tanto en las imágenes de la “sirena”, en donde ésta aparece paseando a su orilla en un día soleado, como en las del grupo, que toca en un espacio – la bodega – donde se puede apreciar el reflejo azul de las ondas del agua en las paredes.

Se incluyen, asimismo, fotogramas en los que aparece la mujer-sirena de manera intercalada sobre un fondo negro mostrando diferentes objetos relacionados con el mar: una estrella marina, redes, un catalejo, etc. (véase Ilustración 6). El hecho de que la sirena y los objetos se presenten aislados, descontextualizados de un escenario que los encuadre, ayuda a percibirlos como lo que Eco denomina “signos icónicos”, que remiten de forma metafórica al mar y contribuyen a percibirlo no tanto como fenómeno físico, sino como sinónimo de sensaciones y estados anímicos profundos, apelando a códigos retóricos y del inconsciente (Eco 1986 [1974], 172–4; 211–2). El videoclip finaliza con la “sirena” paseando por las calles de una ciudad, con imágenes contrapuestas del mar al atardecer.



Ilustración 6. Fotogramas del videoclip de “Sirena varada”.

En el videoclip destacan varios elementos recurrentes en el discurso de Héroes del Silencio. En primer lugar, hay un énfasis en su caracterización como banda o grupo de rock. Esto se consigue gracias, por un lado, a la uniformidad de vestuario de los integrantes (todos de negro), y, por otro, a la sincronización entre las imágenes y la música. Viñuela señala que el gesto audiovisual es el resultado de la interacción entre la interpretación de los personajes, el posicionamiento, los tipos de plano y movimientos de cámara, y “la creación discursiva” que es la edición y el montaje (2009, 87). Viñuela añade que es habitual en el videoclip que haya una sincronización verbo-labial con la letra de la canción, lo que provoca un efecto diegético similar al *playback* (2009, 86). Esta sincronización puede aplicarse también al resto de instrumentos: en el caso de “Sirena varada” cuando se inicia el solo de guitarra la cámara realiza un primer plano de la guitarra de Juan Valdivia (3:08). Del mismo modo se enfoca a la batería en momentos en los que ésta tiene un papel destacado, como cuando ejecuta el redoble que da entrada a la segunda estrofa (0:49) o el que da inicio al primer estribillo (1:21). Esta sincronización ayuda a transmitir al espectador el mensaje de que son los músicos integrantes de la banda los que interpretan *realmente* la canción. Este mensaje es

fundamental para que el proceso de autenticación del rock se lleve a cabo, ya que certifica que los artistas (Héroes del Silencio, en este caso) son músicos – realmente son capaces de ejecutar técnicamente las composiciones –, al tiempo que los diferencia del pop – que a menudo es acusado de ser un producto comercial cuyos artistas no poseen verdadera destreza musical (Auslander, 1999).



Ilustración 7. Fotograma extraído del videoclip de “Sirena varada”, donde se puede observar a varios integrantes de Héroes del Silencio (Alan Boguslavsky, Pedro Andreu y Enrique Bunbury) tocando juntos al aire libre (3:11).

Igualmente, el hecho de que los miembros de la banda aparezcan siempre juntos, vestidos de forma similar, así como el intercalado fugaz de fotogramas de escenas de ellos en el exterior (ver Ilustración 7) ayuda a crear la imagen de que los cuatro miembros del grupo funcionan como un todo, dentro y fuera de la escena, ahondando en el discurso característico del rock de homosocialidad y fraternidad masculina.

La sincronización entre las imágenes y la música es fundamental también para alcanzar el clímax: éste acontece cuando el tema, en la tonalidad de Sol# menor, llega a su parte central, el puente entre el segundo estribillo y el solo (2:29 a 3:08), que contiene la letra de la cuarta estrofa. Este pasaje está marcado musicalmente por la introducción de acordes no escuchados anteriormente (Re# m, dominante de la tonalidad principal, Sol# menor) y por el juego con la tonalidad de la subdominante (Do# menor). El pasaje no llega a instalarse en otra tonalidad y refuerza la permanencia en Sol# menor mediante la progresión final, que es un juego con las dominantes secundarias⁸. Dicha progresión de acordes es repetida después instrumentalmente por una sección de cuerdas que resuelve en el Sol# m con el que entra el solo de guitarra: de esta forma, se da protagonismo y relevancia al mismo. Esta estrategia de resolver los puentes en el inicio del solo de guitarra es habitual en el rock y se debe a la relevancia que en él tiene y se da al instrumento de la guitarra, y a la demostración de destreza técnica sobre él. El clímax del tema se debe en gran medida a la aceleración del ritmo armónico en el final del puente (cada compás de este puente tiene un acorde diferente, menos en los dos últimos, donde hay dos y cinco, respectivamente). Al llegar al último compás, los cambios de acorde en la progresión Si-Mi, Si-Fa# se producen en sincronización con el ritmo de cambio de las imágenes, que, como el ritmo armónico, se acelera, y se sincroniza con los golpes de la batería (2:56 a 2:59). Así, las progresiones de acordes que generan el momento de clímax, y que dan paso al solo “triumfal” de guitarra, se ven reforzadas y logran el auge gracias también a la narración visual.

Si atendemos a la clasificación de los videoclips musicales que realiza Marsha Kinder (1984), vemos que “Sirena varada” podría enmarcarse tanto en la categoría de videos de *performance* (ya que parte del videoclip se centra en la muestra de la banda tocando) como de “imágenes de ensueño” (*dreamlike visuals*). La inclusión en esta última categoría se debe a recursos como la mencionada inclusión de fotogramas con fondo neutro, en los que se muestran objetos relacionados con el mar que funcionan como símbolos de éste y que se perciben más como una abstracción o retraimiento mental que como una escena tomada de la vida real. Ello contribuye a crear una atmósfera que nos recuerda al surrealismo de autores como Buñuel y que entronca con la inclinación de Bunbury a crear imágenes de carácter poético en sus letras.

El texto de “Sirena varada” destaca, en este sentido, por su lirismo y su creación de imágenes que evocan los sentimientos del autor: para ello, al igual que los fotogramas en fondo negro, Bunbury recurre a objetos relacionados con el mar, pero descontextualizados – por ejemplo, en la segunda estrofa se dice que se ha echado “el ancla a babor”, en un extremo de la cual se halla el corazón del protagonista. En este caso se produciría una metonimia, ya que se alude a la parte del cuerpo (el corazón) que alberga los sentimientos como sinónimo de ellos mismos. El texto contiene artificios literarios similares relacionados con la metáfora, como la personificación: atribuye cualidades psíquicas o metafísicas, abstractas, a objetos o elementos físicos o concretos – el estribillo dice que “el cielo” y el “cierzo” no parecen “perdonar” – y viceversa – en la cuarta estrofa que acompaña al puente se alude a “la frontera” de “los nombres” o “la espiral” de “la derrota”¹⁰. De forma similar, la sirena protagonista de la canción no se ha varado en un arrecife o banco de arena real (concreto) sino en la propia realidad (que es un concepto abstracto).

El gesto audiovisual ayuda también a la construcción de este discurso poético al ilustrar las imágenes que la letra va enunciando: un ejemplo claro es cuando en la tercera estrofa durante la frase “cerrar los ojos, y sentir oscuridad inmensa”, la cámara enfoca a Bunbury en primer plano tapándose los ojos (véase Ilustración 8).



Ilustración 8. Fotograma del videoclip de “Sirena varada” en el que Bunbury se tapa los ojos (1:55).

Igualmente, si visualizamos con atención el videoclip de “Sirena varada”, vemos cómo al final Bunbury se sitúa sutilmente en el propio lugar de la sirena, apareciendo en escenarios y encuadres similares y jugando con los mismos objetos (véase Ilustración 9), de forma que en nuestra mente ambas figuras se sincronizan. Esta identificación entre Bunbury y la sirena es clara en los fotogramas que aparecen durante el solo de guitarra, en los que aparece un primer plano del rostro de Bunbury con imágenes proyectadas sobre él de la sirena (véase Ilustración 10).



Ilustración 9. Fotogramas de “Sirena varada” en los que se observa a Bunbury y a la protagonista en escenarios similares.



Ilustración 10. Fotograma del mismo videoclip en el que aparece un primer plano de Bunbury superpuesto a la imagen de la protagonista (3:21).

En este sentido, cabe recordar que Lucy Green (1997) señala que la figura del cantante posee un perfil o *display* femenino (al utilizar el cuerpo como instrumento, convirtiéndolo en un objeto de exhibición), lo que puede ayudar a esta identificación entre Bunbury y la sirena.

La inclusión por parte de Héroes del Silencio de giros y figuras poéticas y literarias era una parte importante del discurso y la identidad de la banda. El ejemplo de “Sirena varada” muestra cómo la inclusión de la retórica poética en Héroes del Silencio se realiza a través tanto del plano verbal (con figuras retóricas como la metonimia o la personificación), como musical (por ejemplo, con giros armónicos) y audiovisual (sincronizando los clímax musicales y las evocaciones literarias con las imágenes y el montaje). La propia sirena es un animal mitológico que pertenece al mundo de la fantasía y de los sueños. Sin embargo, en el videoclip la figura de la sirena es simplemente evocada, ya que la mujer que se nos presenta es real (no tiene cola de pez, ni aparece disfrazada), y logramos asociarla con la figura mitológica gracias al texto de la letra. Esta ambigüedad es representativa del propio discurso de la banda, que pretendía incluir elementos como la literatura, que engrandecían su figura, sin alejarse de su caracterización como grupo de rock, compuesto por personas tan reales como su audiencia.

Conclusiones

Como ilustra el ejemplo de “Sirena varada”, Héroes del Silencio logró facturar un discurso en el que la música, la imagen y la letra se combinaban para generar un relato reconocible. Éste se

diferenciaba por su simbiosis entre elementos literarios – letras con giros literarios y tropos, alusiones a autores de referencia, etc. – y estrategias que subrayaban su condición de grupo de rock – protagonismo de la guitarra, énfasis en su profesionalidad musical, fraternidad entre los miembros de la banda, etc. Este discurso logró gran aceptación a principios de los noventa entre la audiencia española y extranjera y les ha hecho permanecer como grupo de culto para las generaciones posteriores.

La inclusión de elementos poéticos y literarios fue, asimismo, un rasgo que distinguió al grupo desde sus inicios. En este sentido, destaca su utilización de la figura del mar como metáfora

poética, siendo un buen ejemplo de la estrategia que definía a la banda. Como hemos señalado, esta literariedad podía reportar al grupo tanto legitimidad – al incorporar a su música elementos tradicionalmente asociados con la alta cultura – como inautenticidad – si este lirismo poético era interpretado o percibido como un recurso de artificio. Prueba de ello son las críticas que recibió el grupo a lo largo de su carrera, que a menudo veían con suspicacia el carácter críptico y la pretenciosidad de sus letras. A pesar de esto, Héroes del Silencio fue para muchos un grupo clave en la historia de la música popular española y un agente fundamental en la absorción y la facturación eficaz de un rock y un pop que podía competir con sus homólogos anglosajones.

Obras citadas

ÁNGELES, José. 1966. “El mar en la poesía de Antonio Machado.” *Hispanic Review* 34 (1): 27–48.

ASTOR, Pete. 2010. “The Poetry of Rock: Song Lyrics are Not Poems but the Words Still Matter; Another Look at Richard Goldstein’s Collection of Rock Lyrics.” *Popular Music* 29 (1): 143–8.

AUSLANDER, Philip. 1999. “Tryin’ to Make it Real: Live Performance, Simulation, and the Discourse of Authenticity in Rock Culture.” En *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, ed. P. Auslander, 73–127. Nueva York: Routledge.

BLAY, Pep. 2007. *Enrique Bunbury: Lo demás es silencio*. Barcelona: Plaza & Janés.

CAGEN, Derek. 1999. “‘De Mar a Mar’: Alberti’s Symbolic Sea Voyage.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 24 (1): 249–61.

CARRERO, Pablo. 1991. “Héroes del Silencio: rock a lo grande.” *ABC*, 30 de abril, 99.

CORREA, Gustavo. 1981. “El mar y la poesía de conciencia en Juan Ramón.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 376–378: 241–58.

DÍAZ BAUTISTA, María del Carmen. 1990. “Gramática y estilística de los tropos.” *ELUA. Estudios de Lingüística Universidad de Alicante* 6: 153–82.

ECO, Umberto. 1986 (1974). *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

FRITH, Simon. 1988. *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Nueva York: Routledge.

GREEN, Lucy. 1997. *Music, Gender and Education*. Cambridge: Cambridge UP.

KEIGHTLEY, Keir. 2001. “Reconsidering Rock.” En *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, ed. Simon Frith, Will Straw y John Street, 109–42. Cambridge: Cambridge UP.

KINDER, Marsha. 1984. “Music Video and the Spectator: Television, Ideology and Dream.” *Film Quarterly* 38 (1): 2–15.

LA VANGUARDIA. 1990. “Héroes del Silencio, de Zaragoza al mar.” *La Vanguardia*, 20 de abril, 60.

LOSILLA, Javier. 2000. *Diván. Conversaciones con Enrique Bunbury*. Madrid: Fundación Autor.

MARTÍN, Fernando. 1996. “Doctrina para rato.” *El País*, 9 de junio. https://elpais.com/diario/1996/06/09/cultura/834271206_850215.html (Último acceso: 20 de julio de 2019).

MILLS, Peter. 1994. “Into the Mystic: The Aural Poetry of Van Morrison.” *Popular Music* 13 (1): 91–103.

MOORE, Allan F. 1998. “U2 and the Myth of Authenticity in Rock.” *Popular Musicology* 3: 5–33.

———. 2002. “Authenticity as Authentication.” *Popular Music* 21 (2): 209–23.

MORELLÓ CASTELL, Isabel. 1991. “Karles Torra y Héroes del Silencio.” *La Vanguardia*, 31 de diciembre, 13.

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto. 1962. *El mar en la literatura medieval castellana*. La Laguna: Universidad de la Laguna.

- SENSATO, Raúl. 2009. *Héroes del Silencio: Un fenómeno contado en primera persona*. www.minchinela.com/libros/heroes_del_silencio/.
- TATIT, Luiz. 2003. “Elementos para a análise da canção popular.” *Cadernos de Semiótica Aplicada* 1 (2): 7–24.
- URIBE, Matías. 2007. *Héroes del Silencio. El sueño de un destino*. Zaragoza: El Heraldo de Aragón.
- VINUELA, Eduardo. 2004. “El análisis del videoclip desde una perspectiva musicológica: el caso de “Entre dos tierras” de Héroes del Silencio.” *Cuadernos de Música Iberoamericana* 13: 157–78.
- . 2009. *El videoclip en España (1980-1995): Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU.
- WARNER, Timothy. 2003. *Pop Music: Technology and Creativity. Trevor Horn and the Digital Revolution*. Aldershot: Ashgate.

Notas

¹ Por ejemplo, en el año 2000 el segundo álbum de la banda, *Senderos de traición* (1990), había vendido un millón y medio de discos, y de esa cifra 500.000 correspondían a Alemania (Losilla 2000, 24).

² Por ejemplo, Jakobson establece una división de las figuras en dos bloques: figuras por sustitución (metáfora), y figuras por contigüidad (metonimia y sinécdoque) (Díaz Bautista 1990, 153; Eco 1986 [1974], 152).

³ En una carta publicada en *La Vanguardia* por una crítica negativa que había realizado Karles Torra a Héroes del Silencio, Isabel Morelló Castell, fan del grupo, señalaba en su defensa que, al igual que el poeta Antonio Machado, las letras de la banda, “llenas de símbolos que muestran angustias existenciales”, hablaban de “sendas, senderos y caminos” (1991, 13).

⁴ Echo and the Bunnymen lanzaron en 1984 su disco *Ocean Rain* (Korova), cuya portada presentaba al grupo a bordo de una barca en un mar azul oscuro, cerca de un acantilado.

⁵ “El mar no cesa” se recogió en varias maquetas previas al lanzamiento de su álbum debut y fue incluido en el maxi-single *Héroe de leyenda*, que vio la luz en febrero de 1988 y logró vender 30.000 copias (Blay 2007, 124).

⁶ Otros autores que podrían citarse en el contexto anglófono son Sebastian I. Sobceki y su *The Sea and Medieval English Literature* (Cambridge UP, 2008) o Alexander Frederick Falconer con *Shakespeare and the Sea* (Constable, 1964).

⁷ Todas las transcripciones contenidas en este artículo han sido realizadas por la autora utilizando el programa de edición musical *Musescore*.

⁸ El cierre del puente central se realiza con la sucesión de acordes Si-Mi y Si-Fa#, entendiéndose Si como subdominante de Mi, primero, y como dominante de Fa#, después.

⁹ El texto del estribillo es el siguiente: “Duerme un poco más / los párpados no aguantan ya, / luego están las decepciones, / cuando el cierzo no parece perdonar. / Sirena ¡vuelve al mar! / Varada por la realidad / sufrir alucinaciones / cuando el cielo no parece escuchar”.

¹⁰ La cuarta estrofa dice así: “El miedo a traspasar la frontera / de los nombres, / como un extraño. / Dibuja la espiral de la derrota / y oscurece / tantos halagos. / Sol en la memoria / que se va”.