

HÉROES Y POETAS. INFLUENCIAS LITERARIAS EN LA DISCOGRAFÍA DE HÉROES DEL SILENCIO

HEROES AND POETS. LITERARY INFLUENCES
ON «HÉROES DEL SILENCIO» DISCOGRAPHY

Patricia PASCUAL AUQUÉ

C. P. I. Val de la Atalaya
ppascual@cpivaldelaatalaya.es

Resumen: La relación entre música y literatura es una constante desde el inicio de ambas y la canción es, sin duda, el género donde esta relación se hace más evidente. La literatura ha influido de forma decisiva en la música, igual que esta ha servido en numerosas ocasiones de inspiración a los literatos. En el presente artículo pretendemos mostrar las influencias literarias presentes en la producción musical de Héroes del Silencio, especialmente aquellas procedentes de la poesía simbolista. El manejo del verso, la actitud del artista ante la sociedad o la exaltación de los placeres mundanos son algunas de las herencias de esta poesía que se hacen evidentes al escuchar las canciones del grupo aragonés.

Palabras clave: Héroes del Silencio, poesía, simbolismo, Literatura Comparada, influencias literarias.

Abstract: The relationship between music and literature is a constant since the beginning of both with song being, clearly, the genre where this relationship is most evident. Literature has influenced music decisively, in the same way the latter has served as inspiration for literati. In this article we seek to show literary influences present at «Héroes del Silencio» musical output, especially those coming from symbolist poetry. Verse handling, artist's standpoint on society or praising of the mundane pleasures are part of the legacy in this poetry that makes itself apparent by listening songs from the aragonese band.

Key words: Héroes del Silencio, poetry, symbolism, Comparative Literature, literary influences.

Entre la literatura y la música existe una evidente relación desde el mismo origen de ambas, las primeras melodías cantadas que acompañaron a la humanidad en sus tareas cotidianas y en sus primitivos ritos religiosos constituían, simultáneamente, una manifestación artística de carácter musical y literario. Nuestra primera poesía es una poesía oral donde el ritmo es el componente básico para diferenciar el mensaje poético del mensaje ordinario, que la acerca a la música y que permite incluso cantar esa poesía. Por otra parte, las actuales canciones, creadas ex profeso para cantarse sobre una base musical, siguen compartiendo el mismo espíritu de la poesía, pues no dejan de ser un mensaje con un predominio claro e intencionado de la función poética del lenguaje.

Pero en este trabajo no vamos a hacer un análisis diacrónico de las relaciones entre la poesía y la música, tampoco vamos a comparar el poema con la canción, tareas muy complejas que no podrían abordarse en unas pocas páginas y para las que carezco de los conocimientos musicales necesarios. El objetivo de este artículo es poner de manifiesto las influencias de la literatura, y especialmente del simbolismo poético, en la producción de uno de los grupos de *rock* en español más conocidos de las últimas décadas, Héroes del Silencio.

El germen de la banda surge a partir de la «I Muestra de Pop, Rock y otros Rollos» celebrada en marzo de 1984 en Zaragoza. Allí coincidieron, tocando en grupos diferentes, Joaquín Cardiel, Juan Valdivia y Enrique Bunbury, todos ellos aún adolescentes. Poco después, en 1985, se configuraría Héroes del Silencio, con la incorporación de Pedro Andreu a la batería. Después de un par de años de conciertos en el ámbito local y nacional, la discográfica EMI apostó ellos y lanzó en 1987 un maxi con tres canciones. Al año siguiente salió a la venta su primer elepé, *El mar no cesa*. Pero el verdadero éxito les llegó en 1990 con *Senderos de traición*, que supuso su consolidación como grupo de referencia en España y, posteriormente, en otros países de Europa. Tras este disco vinieron *El espíritu del vino* (1993), *Avalancha* (1996), último disco original grabado antes de la disolución de la formación, y varios discos en directo y recopilatorios.

Sin embargo, antes que ellos, grupos como Alaska y Dinarama, Radio Futura, Mecano, Gabinete Caligari, Loquillo y los Trogloditas, Hombres G, Los Secretos, La Unión, Nacha Pop, Tequila y tantos otros, cada uno en su estilo, configuraban un panorama musical (y cultural) tremendamente vivo y entusiasta en aquella España joven que, ahora sí, comenzaba a activarse tras el largo letargo de la dictadura y los años inciertos de la transición. Algunas bandas se centraban en el humor, otras en la crítica social, otras cantaban canciones de amor y desamor, sobre la fiesta y la diversión, acerca del uso de drogas recreativas, sobre la emergente y deslumbrante sociedad de consumo, basadas en personajes y mitos del imaginario colectivo y de la cultura pop... Pero, en general, más allá de alguna metáfora de interpretación libre, sus letras no planteaban excesiva dificultad para el público que coreaba sus canciones. En aquel mercado musical, con tanta variedad y bandas tan asentadas, era difícil hacerse un hueco; sin embargo, Héroes del Silencio lo consiguió. Podríamos identificar tres factores

básicos que condujeron al éxito a este grupo: la estética *heavy*, su sonido cercano al de los grupos de *rock* anglosajón y el contenido de sus canciones. Es este último aspecto del que nos ocuparemos en las siguientes páginas.

Sin duda, uno de los elementos diferenciales de esta banda fue la letra de sus canciones, muy novedosas frente a las de los grupos de *rock* y pop antes citados y que triunfaban por aquel entonces en nuestro país. Aunque muchas de ellas no eran transparentes, tenían la capacidad de hablar a lo más íntimo del público, que no siempre las comprendía y, sin embargo, de algún modo las aprehendía (en el sentido filosófico del término) porque utilizaban un lenguaje distinto, universal, quién sabe si más primitivo que las propias lenguas: el lenguaje de la poesía y el símbolo. Mientras que otros grupos se nutrían sobre todo de referentes musicales, cinematográficos o sociales, generalmente contemporáneos, Héroes del Silencio tenía además unos claros referentes poéticos.

Su vocalista, Enrique Bunbury, nunca ocultó su afición a la poesía y lo puso de manifiesto en más de una entrevista en diversos medios de comunicación. En la publicada por Saenz de Tejada (1993) en *El País* comentaba lo siguiente: «Nos preocupamos por lo que se dice y cómo se dice, y el que me guste la poesía da un toque de inaccesibilidad». Allí mencionaba entre sus influencias poéticas a Alberti, los simbolistas franceses, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud... así como la poesía india, en la que afirma encontrar un «simbolismo juglaresco».

También en el libro *Diván* (Losilla, 2000), posterior a la publicación del segundo álbum de Bunbury en solitario, el cantante describe su trabajo como letrista en Héroes de la siguiente manera:

[...] 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. [...] Entonces los primeros poetas que me interesaron fueron los simbolistas y las vanguardias. [...] El simbolismo y posteriormente la mística de ciertas religiones me influyeron, sí. Pero creo que los dos primeros discos de Héroes no eran tan simbolistas. Quizás no fueran excesivamente claros, porque siempre he pensado que estaba hablando de sentimientos y con eso no construyes una historia. Y utilizaba frases que parecían inconexas porque me recordaban a determinadas personas o fueron dichas por ellas en un determinado momento. O una palabra o un símbolo. Usaba esas cosas y un poco de escritura automática. (p. 21)

Sus referencias a diferentes autores y obras no han pasado desapercibidas para sus seguidores, ni para sus detractores, que en ocasiones acusaron a la banda de superar el límite que separa el homenaje y la intertextualidad del plagio¹. Algunos artículos en Internet, como el de Alexander Vórtice (2018) entre otros, mencionan las similitudes entre algunos versos de sus canciones y los de determinados poemas de autores como Baudelaire, Machado, Neruda o, ya en su carrera en solitario, Pedro Casariego²; incluso algún podcast de cierto nivel, como *Rock n' Read* [sic], le ha dedicado un análisis más exhaustivo a las influencias literarias de Héroes del Silencio.

¹ En los últimos días de elaboración de este artículo, en junio de 2020, el diario *El País* anunció en su sección cultural la próxima salida al mercado del libro *El método Bunbury*, de Fernando del Val. Según la información publicada en este medio, el libro recoge treinta y siete canciones compuestas por Enrique Bunbury, en Héroes del Silencio y en solitario, donde se detectan versos o fragmentos de obras literarias de diferentes autores. En el momento de redacción de estas líneas, no se dispone de más información sobre la obra.

² Es destacable el trabajo realizado por un usuario anónimo de *Wordpress* que en 2007 publicó un artículo muy pormenorizado bajo el título «Héroes del Silencio influencias» [sic]. Por otra parte, tras la publicación del álbum en solitario *Hellville deluxe* en 2008, Quico Alsedo dedicó un pormenorizado artículo de su blog *Sexo, Drogas y Rock & Blog*, en la

Efectivamente, los versos están ahí y los libretos de sus discos no mencionan a los autores citados, aunque aparentemente nunca se ha superado el límite legal que separa el homenaje del plagio. La banda siempre justificó estas intertextualidades como parte de la complicidad del artista con su público. Un juego de referencias, evidentes u ocultas, en el que el oyente más leído podrá alcanzar un nivel más profundo en la comprensión del nuevo texto, sintiendo la íntima satisfacción de saber que comparte con su autor la lectura del referente original. No se trata únicamente de la reproducción total o parcial de un verso ajeno; este es un aspecto casi anecdótico y quedarse en él implica no pasar de la superficialidad del texto, no comprender la actividad creativa ni la motivación poética. Estamos hablando de influencia literaria, que no literal, y ello implica además la coincidencia en los temas, los personajes, el tono del texto, algunos recursos literarios e incluso en la actitud vital del artista ante el mundo que lo rodea.

Centrémonos pues en el simbolismo y tratemos, en primer lugar, de aclarar a qué nos referimos cuando hablamos de simbolismo en literatura. Afirma Beltrán (2015) que el simbolismo se ha entendido como una moda creativa, fundamentalmente literaria y pictórica, ligada al último tercio del siglo XIX francés y extendido, después, a los románticos y al siglo XX. Pero «la limitación cronológica inicial es el producto de una concepción periodística de un fenómeno estético» (p. 45). Entender el simbolismo como una simple corriente literaria o artística, limitada a un periodo histórico y condicionada por los factores sociales e ideológicos de este, sería caer en la simplificación. Coincidimos con Lozano (2006) cuando, citando a José Olivio Jiménez, expone que el simbolismo es una constante en la poesía española, desde la poesía árabe andaluza y la mística hasta Unamuno, Machado o Juan Ramón Jiménez, pues todos ellos escriben con símbolos. El propio Juan Ramón Jiménez y el crítico Edmund Wilson ya consideraban que el simbolismo francés «se nutre de fuentes extranjeras» como la música alemana de Wagner, la lírica inglesa o la mística española y que en cada país presenta un aspecto diferente, sin un modelo formal claro, pero manteniendo siempre en su fondo el rechazo al utilitarismo de la sociedad industrial y el deseo de expresar el misterio del alma de las cosas a través de la multiplicidad de sugerencias. (pp. 10-20). A pesar de su indudable importancia, no podemos limitar nuestro concepto de simbolismo al simbolismo francés de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine. La influencia de estos autores en la literatura occidental posterior es clara, como también lo es en las composiciones que centrarán nuestra atención en estas páginas, pero no son ni los primeros ni los únicos en hacer del símbolo el principal vehículo de expresión poética.

Utilizando como ejemplo el prólogo del *Cromwell* de Víctor Hugo podemos ver cómo la verdadera poesía, entendida como la poesía del arte moderno, surge de la combinación de contrarios: lo bello y lo feo, lo sublime y lo grotesco. Es una nueva poesía que no cercena las partes más desagradables de la vida a fin de mostrar solo lo hermoso, buscando así ser hermosa en sí misma, sino que, justamente por aceptar todos los aspectos de la Naturaleza, es una poesía completa (Beltrán, p.41).

web del diario *El Mundo*, a mostrar las coincidencias entre el primer *single* del disco y varios poemas del poeta y pintor Pedro Casariego. Dicho artículo generó una considerable polémica sobre los límites entre la inspiración y el plagio, que se resolvió favorablemente para el artista.

En este sentido, el espíritu del artista también debe mostrarse pues está integrado en esa Naturaleza, aunque su interior resulte incomprensible para los demás o incluso para él mismo.

Y qué mejor forma de expresar lo inefable que el símbolo. En este sentido se manifestaba el poeta W. B. Yeats (2005) en sus *Ensayos sobre el simbolismo* (1903). En esta obra sostenía que el simbolismo dice cosas que no pueden ser dichas de ninguna otra manera y que requieren de un instinto adecuado para su comprensión; el simbolismo da voz a las cosas mudas y cuerpo a las incorpóreas. Y, así, afirmaba: «el alma camina entre símbolos y se manifiesta a través de símbolos cuando el trance, la locura o la meditación profunda la han apartado de cualquier otro impulso salvo el suyo propio» (p. 181). El simbolismo, pues, le habla al instinto y a la intuición, no requiere por tanto de un conocimiento previo, ni de un referente compartido, pues su objeto es la esencia misma de todas las cosas y todos los seres, una esencia compartida por el poeta y su lector, por el artista y su público. No necesita de la comprensión porque su mensaje no apela a lo racional.

Partiendo de este punto, aclarado el concepto de *simbolismo* que vamos a manejar pero sin perder de vista la corriente francesa decimonónica, adentrémonos en los textos de Héroes del Silencio. Para simplificar la tarea, seguiremos el orden cronológico de publicación de sus discos.

En 1987, como mencionamos al comienzo de estas páginas, Héroes del Silencio publicó su primer maxi, titulado *Héroe de Leyenda*, con tres canciones entre las que se encontraba «El mar no cesa»:

Es tal el vacío insostenible,
la letal desidia que amenaza.
Siento por momentos la ausencia de ti.
Carente de todo
disidente de nada.
Muerdo por impulsos de agonizante grillete.
Aprisionado por injustas manos,
miro mil puertas...
Están abiertas a la oscuridad. [...]
Méceme con el impulso de tu risa
y arranca mi máscara de tragedia [...].

Encontramos en este primer *single* dos de los tópicos más frecuentes del simbolismo francés. El *vacío insostenible* y la *letal desidia* nos remiten de forma bastante evidente al concepto de *spleen*, el tedio, el hastío vital sobre el que tanto escribieron poetas como Baudelaire o Verlaine. Por otra parte, el artista se presenta aquí como alguien desposeído (*carente de todo*) incluso de principios o ideales, pues su disidencia es una *disidencia de nada*; se opone al mundo o a la sociedad por pura rebeldía, sin posicionarse en una opción diferente, por el puro rechazo a esas *injustas manos* que lo aprisionan. El Yo poético se siente atrapado y, sin embargo, la posibilidad de escapar está al alcance de su mano, las puertas *están abiertas* pero conducen a una oscuridad incierta y poco deseable. El poeta se abre al *tú*, a la segunda persona destinataria del poema, como también hacían con frecuencia los poetas simbolistas y románticos, y le pide que lo libere de su *máscara de tragedia*. Se ve a sí mismo, por tanto, como un personaje trágico que, además, oculta su verdadero rostro a los demás, creándose un *alter ego* que le permita relacionarse con ese entorno opresor antes mencionado. Coincide de este modo

con el *dandy*³, quien, según Félix de Azúa (1944), es el símbolo vivo del artista a partir de Baudelaire, un personaje que por su atuendo y su actitud, siempre fría respecto a los demás, se convierte en alguien distinguido en el sentido literal del término, en alguien diferente.

Por supuesto, no es difícil observar también en esta canción, y en general en toda la producción de Héroes del Silencio, el gusto por el verso libre y la rima asonante, cuando no ausente. La musicalidad del verso, algo fundamental para los simbolistas, viene del ritmo interno del poema y, en este caso, del marcado por la propia música. En su «Arte poética» Verlaine propone que el poeta no se obsesione con la construcción del poema, sino que se despreocupe del sentido preciso y estricto de la palabra, que se abandone a su valor musical. La música es sugerente y crea por sí misma estados espirituales. (Ferrerres, 1975). Frente a Verlaine, que busca combinar las palabras para que suenen como música, o Mallarmé, que adapta la poesía a la estructura de la obra musical, Baudelaire y Unamuno comparten la idea de la musicalidad en la propia palabra. No rechazan el ritmo y la rima, pero lo sienten como algo que surge en el proceso creativo y no es artificioso. (Celma, 2002).

Esto es justamente lo que aplican Héroes del Silencio, en su obra letra y música forman una unidad inseparable, donde el ritmo funciona y sugiere tanto como la palabra, sin necesidad de someterse al significado ni a las normas de la métrica. El resultado es un todo orgánico donde la música potencia el mensaje simbólico y subjetivo de la canción.

Un año después de este primer *single*, en 1988, salió a la venta el primer álbum de la banda con el título, justamente de *El mar no cesa*. En él nuevamente encontramos una canción con abundantes elementos de inspiración simbolista, se trata de «Flor venenosa»:

No encuentro palabras para decirlo
 y a veces siento que el pensamiento
 es un idioma de signos sin sentido.
 No siempre entiendo qué sucede conmigo,
 zarandeándome voy hasta que caigo
 terriblemente borracho.
 Tan solo déjame estar un momento a solas
 tan solo déjame en paz
 este intervalo de tiempo
 que siempre he estado perdiendo
 quizás en este precioso momento
 pueda ser
 como tú,
 como tú,
 como tú,
 como tú.
 Prefiero explotar de tanto alcohol
 con tu jarabe de flor venenosa
 y vender a una madre por otra copa. [...]

Mientras las palabras son signos con significado, el pensamiento se expresa en símbolos difíciles o imposibles de descifrar, es un *idioma de signos sin sentido*. Son las *confusas voces del bosque de*

³ Prefiero utilizar el término inglés por ser el que se asocia a la corriente literaria decimonónica. Considero que el actual término *dandi* adaptado al español y recogido por nuestro diccionario ha perdido parte del significado original y ha adquirido otras connotaciones que se alejan del concepto original.

símbolos por el que atraviesan los hombres en las «Correspondencias» de Baudelaire (1977). Las palabras no son suficientes para expresar la realidad en toda su complejidad, que va más allá de la percepción cotidiana de la conciencia. Aquí el poeta se muestra confuso debido a esa incapacidad de expresarse e incluso de conocerse a sí mismo; se abandona voluntariamente a esa confusión potenciándola mediante la embriaguez. Sigue un camino de construcción del Yo poético semejante al que Azúa describió para Baudelaire: en primer lugar, la creación del *dandy*; en segundo lugar, el sexo como animalización y descenso a lo satánico; por último, los «paraísos artificiales» del vino y las drogas en los que el poeta puede encontrar «reflejos, huellas lejanas de lo que se está buscando, el Edén, la salvación», (pp.60-65). En este caso se recurre al alcohol para tratar de alcanzar un estado diferente, *ser como tú*, parecerse a ese *tú* al que de algún modo parece anhelar y rechazar a la vez. Y, sin embargo, una vez más se presenta como la figura maldita, capaz en este caso de *vender a una madre por otra copa*, perdido en el paraíso artificial que ha dejado de ser el medio de alcanzar esa salvación para convertirse en un fin en sí mismo.

El álbum *Senderos de traición* (1990) recoge también algunas referencias a temas recurrentes en el simbolismo francés, aunque son menos notorias que en las canciones anteriores. En «Decadencia» el propio título ya remite al decadentismo, al rechazo de la sociedad burguesa, de su falsedad y mediocridad. La canción comienza así: «La decadencia está prohibida en tu mente. / La caída pierde altura por momentos. / El templo del sol estalló, / nunca podré saber / si la cruz es salvación». El Yo se excluye aquí de la salvación que anteriormente buscó o, al menos, rechaza la posibilidad de alcanzarla mediante la religión.

En este mismo disco aparece también la idea de alcanzar un estado alterado de conciencia a través del arte en «El cuadro», otro paraíso artificial pero de carácter intelectual y no físico:

Mis ojos van al cuadro
algo se ha iluminado
y en su interior las figuras danzan
me miran fijamente y se agrandan.
Mi cuerpo pesa menos
siento que me elevo
las pistolas de Warhol sin munición
se nubla en mi cerebro la situación
rodeado por miradas
algo difuminadas
y admito los colores de su interior
y sufre mi figura la transformación [...]

La contemplación de la obra de arte lleva al poeta a un estado trascendental, lo transmuta y parece integrarse con la propia obra en su contemplación.

En 1993 con *El espíritu del vino* los Héroes del Silencio alcanzan un nuevo nivel en la incorporación de elementos literarios en sus letras. El propio título del disco está tomado de «L'Âme du vin», poema de Baudelaire publicado en 1850 y recogido en *Las flores del mal*. La elección de este título y el contenido de algunas de las canciones del disco guarda una estrecha relación con el momento vital y profesional de los integrantes de la banda. Muchas de las canciones se compusieron en 1992,

año en el que el grupo realizó su primera gran gira europea, participó en diversos festivales y se dio a conocer en el mercado mejicano. El ritmo de viajes y actuaciones en esta época y el éxito creciente derivó en un estilo de vida y comportamiento de *rock star*, que guarda importantes similitudes con la figura del poeta maldito: enfrentado al conformismo de la sociedad, entregado a la creación artística y al goce de los placeres del sexo y el alcohol como forma de evasión y búsqueda de la salvación o la trascendencia.

La primera de las canciones en las que vemos estos elementos es «Nuestros nombres»:

Qué extraño, aprieta el deseo.
Hoy qué lejano aparece el acuerdo
a kilómetros, es tan inalcanzable.
Esa mirada me encanta.
Y aún abriendo en canal el ensueño
voy con los ojos siempre abiertos.
Por aguantar, brindo en silencio.
Y no sabemos ni nuestros nombres,
no ignoramos nuestros excesos,
pero tu sola presencia
me enferma y me vacía.
Con un grito de esperanza
te digo adiós [...]

Podemos apreciar, en primer lugar, el recurso del *degagé* en la estrofa inicial. Las unidades de significado se agrupan sin nexos sintácticos, unidas únicamente por una relación subjetiva de pensamientos. Esta figura literaria fue ampliamente utilizada por Verlaine y tuvo su influencia en los poetas modernistas españoles (Ferrerres, p. 84). Aparece el tema del exceso, que será recurrente en este disco, y que fue una constante entre los poetas simbolistas y románticos, como una marca de distinción del artista frente al resto de la sociedad. Esa misma sociedad que, en este caso, es rechazada hasta la náusea en ese *otro* (la masa) cuya presencia *enferma* y *vacía* al artista y de quien desea separarse activamente, con rebeldía. Además, se hace referencia a la distorsión entre la vigilia y el sueño, donde el ensueño parece otra forma deseable de alcanzar un conocimiento habitualmente oculto y ante el que hay que abrirse.

En el mismo álbum encontramos otra canción con influencias directas de William Blake y, nuevamente, de Baudelaire. Se trata de «El camino del exceso»:

Un huracán de palabras en la ronda a tabernas,
orfeón cotidiano, entóname tu plan.
Salpica la sangre, de espuela enloquece.
Si no hay paraíso, ¿dónde revientas?
Es cierto:
camino de exceso,
fuente de saber,
un plato de desprecio
ahoga el veneno.
Mientras dure el dinero y dure el empeño
ladrillo a ladrillo quedan años después.
Si estás dispuesto a afrontar la escena
no es de William Blake.
¿Estás dispuesto a devorar

estrellas que sacien tu sed? [...]
quemamos con malas artes el espíritu del vino
y no va a regresar,
no, no va a regresar. [...]

«El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría» es uno de los proverbios más conocidos de *El matrimonio del cielo y el infierno*, escrito por William Blake en la última década del siglo XVIII. Habitualmente se ha interpretado como que solo mediante el conocimiento de lo que es excesivo se puede saber lo que es suficiente, es decir, mediante el exceso se puede alcanzar el equilibrio y, con él, la sabiduría. La referencia al *espíritu del vino* es, otra vez, una influencia directa de Baudelaire.

El exceso es aquí, de nuevo, el exceso en los placeres del vino y, quizá, otras sustancias. El *orfeón cotidiano* de la *ronda a tabernas* parece indicar que el alcohol y el tumulto se han convertido en rutina. El *hucacán*, la *sangre* que salpica y la *espuela* remiten a la agitación excesiva, a un ritmo de vida que de podrá mantener *mientras dure el dinero y dure el empeño*, como corresponde a una estrella de *rock*. Pero el espíritu del vino, ese del que, según Baudelaire, nace la poesía que se alza hacia Dios, ese que da fuerza y contento a los hombres, ya ha sido consumido y no va a regresar. Se pierde así la posibilidad de salvación mediante el vino, porque *no hay paraíso* que alcanzar.

Si en estas canciones se exploraba el alcohol como forma de evasión y de elevación, en «Culpable» aparece la idea de la transgresión de toda norma moral o social. La experimentación con los límites de la mente y el cuerpo se presenta como otra vía para alcanzar esa verdad anhelada:

Silencioso como una sombra,
no hay experiencias vetadas,
por las salas de los consejos que habitan las alimañas.
Y aquel rasguño se me abría y ya tardaba en cicatrizar.
¿Te quedarás, mi pesadilla,
rondándome al oscurecer?
Ir más allá de lo permitido
por los fluidos que recorren el cuerpo.
Renunciarás a las costumbres
y, sometidos,
la procesión irá por dentro.
¿Querrán las glándulas lascivas declararme culpable?
Si me ofrecí a tus rodillas
y no quería quedarme...
Extrañas tretas mentales
en desfiladeros y precipicios
esparciendo alrededor
el ocre más corrompido. [...]
Las palabras necias
me dejaron sordo,
y a lo aprendido en la escuela
me negaré... del todo. [...]

El Yo poético se reafirma en su intención transgresora. *No hay experiencias vetadas*, las heridas del pasado, las pesadillas, se aceptan como parte del Yo, como el arquetipo jungiano de la sombra, y permiten superar las barreras de la moral socialmente impuesta. La renuncia a las costumbres

enseñadas y adquiridas y el rechazo a lo aprendido, generan al principio confusión mental y culpabilidad, pero finalmente permiten al Yo liberarse mediante la experimentación con el propio cuerpo y su sexualidad.

Para concluir con el álbum *El espíritu del vino*, debemos mencionar también «Sirena varada», inspirada en este caso en un texto teatral, la obra *La sirena varada* de Alejandro Casona (1934). La canción es una interpretación de los aspectos filosóficos de la obra de teatro poético, donde se oponen de un lado la fantasía, como evasión de la realidad, y de otro la necesidad de enfrentarse a esta, con toda su crudeza. El fragmento fundamental es el siguiente:

[...] Sirena, vuelve al mar,
varada por la realidad.
Sufrir alucinaciones
cuando el cielo no parece escuchar.
Dedicarte un sueño,
cerrar los ojos
y sentir oscuridad inmensa,
entregado a una luz.
Como un laberinto de incertidumbre,
esquivas la pesadilla
y sobrevolar el cansancio.
En un instante
en tierra otra vez. [...]

Vemos el choque de la realidad y la ilusión; la realidad como algo contra lo que no se puede luchar. Pero también está presente la oposición entre verdad y apariencia, vigilia y sueño, con la idea subyacente de no saber qué es preferible. El cielo no escucha, el hombre ha sido abandonado por la divinidad y, por tanto, se esfuma la posibilidad de alcanzar la salvación. Despertar del sueño es despertar de la ilusión, abandonar la esperanza y la luz perseguida para encontrarse *en tierra otra vez*, en la fría realidad.

Dejemos ya *El espíritu del vino* y pasemos al último de los álbumes de estudio de Héroes del Silencio, *Avalancha* (1995). Tanto el título del disco como el de una de sus canciones remiten, como no, a Baudelaire, concretamente al poema «El gusto de la nada» de *Las flores del mal*. En él el poeta se presenta como un alma agotada y sombría, a la que ya no reconforta ninguno de los placeres que antes la deleitaron: ni el amor, ni la música, ni la lucha, ni la primavera. Se siente devorado por el tiempo y se abandona a él. En la canción de Héroes del Silencio vuelven a aparecer algunos de los temas recurrentes de la producción poética de Baudelaire y otros simbolistas. Observemos un fragmento:

La locura nunca tuvo maestro
para los que vamos a bogar sin rumbo perpetuo
en cualquier otra dirección
con tal de no domar
los caballos de la exaltación.
La rutina hace sombra a las pupilas,
que se cierran a los disfrutes que nos quedan. [...]
Necesitamos
del valioso tiempo

que abandonas sin saber
que cojones hacer con él.
Nosotros somos la comida
y alguien está efectivamente hambriento.
No hay retorno a la conciencia
tras el desvarío del amor tempestuoso. [...]

Encontramos de nuevo la idea de la rutina, el *spleen*, el hastío vital, y el placer como una fuente de liberación frente a ello. Como dice uno de los proverbios de Blake (1980): «Quienes reprimen su deseo, lo hacen porque éste es lo suficientemente débil como para ser reprimido; y el represor o razón usurpa su lugar y gobierna a los abúlicos». El Yo poético se identifica con el loco, el transgresor, aquel que no obedece a un plan de vida previamente establecido y que no trata de doblegar sus impulsos o deseos, ya que justamente esto es lo que le permite escapar de esa abulia. Aparece aquí también otra de las vías de Baudelaire para alcanzar la salvación, el sexo. La experiencia sexual, ese *desvarío del amor tempestuoso*, opera un cambio en la conciencia poética.

También en el álbum *Avalancha* figura la canción «Deshacer el mundo», que recoge otra vez los temas del *spleen*, el lenguaje de la música, el dandismo y el rechazo de la sociedad contemporánea, junto con otra referencia bastante sutil a Baudelaire:

Empezar porque sí
y acabar no sé cuando.
El azul me da cielo
y el iris los cambios.
Los astros no están más lejos
que los hombres que trato. [...]
El aliento de la tierra
y su calma serena
y la sombra de la tarde
que es una mano que tiembla.
La música me abre secretos
que ahora están dentro de mí.
Al final después de todo
no somos tan distintos.
Un oasis en desierto
donde queda la paciencia. [...]
Ponme fuera del alcance
del bostezo universal.
Nos veremos en el exilio o en una celda.
Ponme fuera del reposo
en mi historia personal.
Soy un ave rapaz:
¡mirad mis alas!

El título de la canción, «Deshacer el mundo», es una invitación al inconformismo y a la rebeldía, constantes como ya hemos visto en toda la producción de la banda aragonesa. Nuevamente en la primera estrofa el recurso del *degagé*, sumado en esta canción a la imagen sugerente de la tierra y el atardecer como elementos naturales vivos, cargados de simbolismo personal. La forma de expresar cómo el color *da* el cielo y los cambios a la subjetividad del artista, recuerda vivamente la tendencia de la poesía simbolista y modernista a la sensualidad y a la sinestesia, sensorial y cognitiva. No podía faltar la referencia al *spleen* en ese *bostezo universal* del que el artista desea escapar; quiere verse *fuera*

del reposo, en constante actividad y cambio, en contraste con la pasividad del tedio. Porque este Yo poético se siente diferente y ajeno al resto de hombres, lejanos como los astros; rechaza tener un lugar entre ellos, su lugar es el exilio o la celda pero, en cualquier caso, al margen de la sociedad. Es pues, un ser diferente que no encuentra su sitio entre la gente corriente, como el poeta de «El albatros» de Baudelaire, a quien hace referencia con esos dos últimos versos: *Soy un ave rapaz: ¡mirad mis alas!*

La canción *Opio* es una de las más variadas en cuanto a citas directas de otros autores, puesto que aparecen fragmentos de versos de Benedetti, Neruda y Santiago Kovadloff. Quizá sea, justamente por esto, una de las canciones que más críticas ha suscitado respecto a la honestidad compositiva. La intertextualidad es evidente, marcamos en negrita los fragmentos correspondientes en este y en los sucesivos textos:

**Es el opio la flor de la pereza
hasta que llego a ser sólo existencia.**
El humo de leche muge lento
extendiendo el sabor del universo.
El que nada hace nada teme.
De terrenal sabrás lo celeste.
**Un oscuro derecho a la delicia
será un sueño o será mentira.**
Las cosas más triviales se vuelven fundamentales
eliminando los moldes del azar.
Como se agita el viento sin alimento
escucha mi **canto abierto** de par en par. [...]
Esquirlas de aire,
arcano indescifrable.
En el jardín de mis delicias
pertenezco a la brisa.
Inhalo la niebla
que flota en el Ganges
el aceite de incienso
nos servirá de consuelo. [...]

El tema central de la canción vuelve a ser el recurso a los paraísos artificiales, en este caso al opio, como forma de elevar la conciencia y alcanzar un estado espiritual superior, aunque sea de forma pasajera. La experiencia con la droga permite experimentar la existencia pura, sin el anclaje del cuerpo, otorga un conocimiento universal, permite pasar de lo terrenal a lo celestial, aunque siempre manteniendo la duda de si la experiencia ha sido real o simple ensoñación. La contraposición *trivial – fundamental* se desvanece y permite al poeta crear algo especial y diferente a partir de una cotidianeidad en apariencia insustancial; su canto se abre al mundo. La sabiduría parece flotar en la densidad del aire, aún como un misterio, mientras el Yo poético se deja llevar transmutado en simple esencia y el humo del opio adquiere un valor espiritual, casi sagrado, en la metáfora de la niebla del Ganges. La referencia al jardín de las delicias

Veamos ahora un fragmento del poema «Opio en el este», de Pablo Neruda (1994):

[...] con el humo lechoso entraba al hombre
una estática dicha, alguna puerta lejos
se abría hacia un vacío succulento:
era el opio la flor de la pereza,

el goce inmóvil,
la pura actividad sin movimiento.
Todo era puro o parecía puro,
todo en aceite y gozne resbalaba
hasta llegar a ser sólo existencia, [...]
cada uno con hambre había comprado
un oscuro derecho a la delicia,
y bajo la corola del letargo,
sueño o mentira, dicha o muerte, estaban
por fin en el reposo que busca toda vida,
respetados, por fin, en una estrella.

Los fragmentos tomados del poema, con una mínima adaptación o sin ella, no precisan más comentario. También de Mario Benedetti (1984) se toman dos versos, concretamente de «Todavía» en su poemario *Inventario*: «[...] nadie nunca te reemplaza / y las cosas más triviales / se vuelven fundamentales / porque estás llegando a casa». Por último, el *canto abierto de par en par* parece remitir al título del poemario *Canto abierto* de Santiago Kovadloff (1979).

Benedetti será la influencia fundamental en la canción «La chispa adecuada», la última de una trilogía («Bendecida» I, II y III) que narra una historia de amor y desamor real, en clave simbólica:

[...] **Mis manos que aún son de hueso
y tu vientre sabe a pan.**
La catedral es tu cuerpo. [...]
**El fuego que era a veces propio,
la ceniza siempre ajena,**
blanca esperma resbalando por la espina dorsal.
Ya somos más viejos y sinceros
y qué más da
si miramos la laguna como llaman a la eternidad
de la ausencia. [...]

En «Patria es humanidad», publicado en *Canciones del más acá* (Benedetti, 1989) aparecen los versos «yo con mis manos de hueso, / vos con tu vientre de pan». El resto de versos marcados en negrita se toman del poema «Quiero creer que estoy volviendo», de *Geografías*: «[...] tira y afloja entre lo que se añora / y el fuego propio y la ceniza ajena [...] un poco más gastados y más sabios / más viejos y sinceros. [...]». (Benedetti, 1984).

Frente a los detractores del grupo, que ven aquí plagio y apropiación de la obra ajena, cabe considerar el mérito de haber tomado los versos exactos de dos poemas, cuyas temáticas nada tenían que ver entre sí ni con la canción resultante, para crear un texto nuevo. «Quiero creer que estoy volviendo» es un poema sobre el exilio y sobre las emociones que este genera en el poeta, mientras que «Patria es humanidad» es un canto de amor y esperanza hacia el ser humano. Con este material, escogiendo los versos más apropiados, el compositor crea una canción de desamor sobre la despedida amarga de una pareja. Lo que en Benedetti eran metáforas claras, con evocaciones directas en el lector, en la canción cobran un nuevo significado mediante su uso simbólico. Las *manos de hueso* y el *vientre de pan*, junto a la referencia al cuerpo amado como *catedral*, generan la imagen de la sacralización de la amada (el pan como alimento sagrado, representación de Dios) frente a la mortalidad del poeta. El *fuego propio* y la *ceniza ajena* remiten al tópico del amor como fuego o llama que se aviva o, como en

este caso, se extingue. Los amantes, ahora más *viejos* y *sinceros*, acusan el paso del tiempo; han cambiado, ya no son los mismos.

Un ejercicio similar es el que realizó el compositor en «Iberia sumergida», otra de las canciones emblemáticas del grupo y la última que analizaremos en este artículo, también con una influencia directa de Mario Benedetti:

Amanecí con los puños bien cerrados
y la rabia insolente de mi juventud.
La ingenuidad nos absuelve de equivocarnos,
que cada uno aporte lo que sepa.
Te hicieron pan y ahí te consumimos.
Y la venganza es un trasto tan inútil./ Este es mi sitio
y esta es mi espina.
Iberia sumergida
en sus rumores clandestinos.
**Formulas preguntas
con semilla de respuesta
y conozco cual es tu camino
de memoria.**
Descreo de la razón de la mayoría
y sus abrazos propietarios
sin salida. No hay salida.
Ahora que padeces de insomnio
quisieras morir de siesta. [...]

De «Otra noción de patria», toma el primer verso: «Hoy amanecí con los puños cerrados». De «La casa y el ladrillo» adapta «[...] pero los anfitriones nos formulan preguntas / que incluyen su semilla de respuesta [...]».⁴ Del poema «Quiero creer que estoy volviendo», antes mencionado, recoge también adapta el verso «conozco este camino de memoria», mientras que hace lo propio con. (1989) «Ay del sueño», publicado en 1989 en *Canciones del más acá*: «[...] ahora que estoy insomne / como un sagrado / y permanezco / quiero morir de siesta [...]».

En esta ocasión la temática de los poemas escogidos se adapta mejor, en general, a la de la nueva composición. «Iberia sumergida» supone una denuncia ante la situación que atravesaba España a mediados de la década de 1990: los casos de corrupción, el terrorismo, escuchas ilegales del CESID, los asesinatos de los GAL, etc. La canción refleja el inconformismo ante el rumbo de la sociedad, el desapego ante las corrientes de pensamiento dominantes y la desconfianza hacia los poderes públicos. En este caso, coincide en tono y tema con los poemas seleccionados de Benedetti (excepto con «Ay del sueño»), cuyo contenido hace referencia al exilio y a la situación de Uruguay a la vuelta del autor a su país.

Sin embargo, pese al fondo político de ambas obras, no se trata de copiar versos para armar una suerte de rompecabezas poético. Los versos tomados de Benedetti cobran aquí un nuevo significado. Mientras en los poemas del uruguayo responden a su estilo limpio y diáfano, en la canción se ponen al servicio del simbolismo que marca gran parte de la producción de la banda.

⁴ Los fragmentos de estos dos poemas aparecen en la antología citada en las referencias bibliográficas.

Para finalizar, podemos decir que la literatura es una fuente de inspiración presente en toda la discografía de Héroes del Silencio. Las canciones aquí analizadas no son las únicas en las que se muestra de forma evidente esta relación, pero sí las más significativas y, especialmente, aquellas en las que es más claro el uso del simbolismo como medio de expresión artística. El análisis de estas obras, en orden cronológico, creemos que muestra una clara evolución en las influencias literarias de la banda, desde unos inicios dominados por el Simbolismo francés, el Romanticismo europeo y el Modernismo hasta la incorporación de la poesía hispanoamericana más contemporánea, pasando por la influencia de los movimientos vanguardistas, sobre todo en cuanto a los métodos de creación.

Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO (7 de octubre de 2007). Héroes del Silencio influencias [sic]. Recuperado de: <https://gigawing29.wordpress.com/2007/10/07/heroes-del-silencio-influencias/> (última consulta, 9-8-2020).
- ALSEDO, Q. (5 septiembre de 2008). Bunbury y Pedro Casariego: ¿plagio, préstamo o imposible coincidencia? Recuperado de: <https://www.elmundo.es/elmundo/2008/09/05/rockandblog/1220578834.html> (última consulta, 9-8-2020).
- BAUDELAIRE, C. (1977). *Las flores del mal*. (Antonio Martínez Sarrión, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- BELTRÁN, L. (2015) *Simbolismo y modernidad*. Mérida, México: Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán.
- BENEDETTI, M. (1984). *Inventario: poesía completa (1950-1980)*. Madrid: Visor.
- BENEDETTI, M. (1995). *Antología poética*, (Juan Nicolás Padrón Barquín, pról.), La Habana: Casa de las Américas.
- BLAKE, W. (1980). *Obra completa en poesía*. (Pablo Mané Garzón, trad.), Madrid: Ediciones 29.
- BLAKE, W. (2002). *El matrimonio del cielo y del infierno*, Madrid: Cátedra.
- CELMA, M.^a P. (2002). Miguel de Unamuno, poeta simbolista, *Anales de Literatura Española*, [S.l.], n. 15, p. 93-107. doi: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2002.15.06> (última consulta, 9-8-2020).
- DE AZÚA, F. (1999). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Barcelona: Anagrama.
- FERRERES, R. (1975). *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos.
- HÉROES DEL SILENCIO (1987). Héroe de leyenda [CD]. Madrid: EMI.
- HÉROES DEL SILENCIO (1988). El mar no cesa [CD]. Madrid: EMI.
- HÉROES DEL SILENCIO (1990). Senderos de traición [CD]. Madrid: EMI.
- HÉROES DEL SILENCIO (1993). El espíritu del vino [CD]. Madrid: EMI.
- HÉROES DEL SILENCIO (1995). Avalancha [CD]. Madrid: EMI.
- LOSILLA, J. (2000). *Diván. Conversaciones con Enrique Bunbury*. Madrid: Zona de Obras.
- LOZANO, M.A. (2006). Peculiaridades del simbolismo en España. *El simbolismo literario en España*. (pp. 9-34). Alicante: Universidad de Alicante.

NERUDA, P. (1994). *Memorial de Isla Negra*; pról. de G. Bellini, Madrid: Visor.

SAENZ DE TEJADA, I. (3 junio de 1993). Hay que mandar a la mierda este sistema, dice Héroes del Silencio». Recuperado de: https://elpais.com/diario/1993/06/03/cultura/739058410_850215.html (última consulta, 9-8-2020).

VÓRTICE, A. (30 de mayo de 2018). La poética de Héroes del Silencio. Recuperado de: <https://pontevedraviva.com/opinion/3912/poetica-heroes-silencio-bunbury-alexander-vortice/> (última consulta, 9-8-2020).

WONG, R. (17 de septiembre de 2013). Rock n'Read: Héroes del Silencio y poesía. Recuperado de: <https://el-anaquel.com/2013/09/17/rock-n-read-heroes-del-silencio-y-poesia-programa-3/> (última consulta, 9-8-2020).

YEATS, W.B. (2005). *Ensayos sobre simbolismo (1903)*, (Félix Rodríguez Rodríguez, ed.). San Lorenzo del Escorial: Langre.