

NARRATIVIDAD, MITOS Y LEYENDAS EN LA CANCIÓN DE *FOLK METAL* ESPAÑOLA. SAUROM: JUGLARES DE FANTASÍA ÉPICA SONORA

NARRATIVITY, MYTHS AND LEGENDS
IN THE SPANISH *FOLK METAL* SONG.
SAUROM: MINSTRELS OF SOUND EPIC FANTASY

Antonio CASTRO BALBUENA

Universidad de Almería
acb231@ual.es

Resumen: Este ensayo estudia cómo cuentan una historia las canciones de *folk metal* mediante el análisis de la producción de la banda española Saurom. Para ello, usamos una perspectiva multidisciplinar basada en el estudio, primero, de la relación entre *folk metal* y nuestros mitos, leyendas y cultura popular; segundo, la definición y evolución del género musical del *folk metal*, así como su relación con el género literario de fantasía épica; y tercero, el estilo único de Saurom, que ellos denominan *juglar metal*. El análisis narratológico propuesto en este ensayo clasifica las canciones de Saurom según el material narrativo que han empleado para su composición: las canciones que adaptan obras literarias (material discernible) y las canciones que recogen los elementos de la cultura popular a partir de vínculos architextuales (material no discernible).

Palabras clave: Narración. Mito. Saurom. *Folk metal*. Fantasía épica.

Abstract: This essay studies how folk metal songs tell a story through the analysis of the songs of the Spanish group Saurom. For that purpose, we will use a multidisciplinary perspective based in the study of the following items: first, relation between folk metal and our myths, legends and popular culture; second, the definition and evolution of folk metal as musical genre and its relation with literary genre of epic fantasy; third, the unique style of Saurom, which they call 'juglar metal' (minstrel metal). The narratological analysis proposed in this essay classifies Saurom's songs according to their material narrative: songs which adapt literary works (discernible material) and songs which collect legends and elements from popular culture through architextual links (non-discernible material).

Keywords: Narration. Myth. Saurom. *Folk metal*. epic fantasy.

1 Introducción

¿Puede una canción narrar una historia?

Hoy en día, cuando se suben más de veinte mil canciones a la plataforma musical de *streaming* más conocida (Hernández Ruza, 2022), quizá no hayamos tenido tiempo de formularnos esta pregunta por tener demasiada música que escuchar. Sin embargo, al margen de modas y beneficios comerciales, todavía se compone música que busca conservar y reutilizar elementos de nuestra cultura que podríamos haber dado por desaparecidos: las leyendas, los mitos y otros aspectos del folclore. Pero ¿en 2023 todavía se componen canciones sobre héroes y costumbres del pueblo? Estas narraciones, dicho sea de paso, son más habituales en la literatura contemporánea, donde, enriquecidas con el barniz de lo maravilloso, se abren paso bajo la etiqueta de *fantasía épica*. Pero también podemos encontrarlas en lo musical, más concretamente, en el subgénero musical del *folk metal*, aunque este sea prácticamente desconocido en nuestro país. En nuestro acercamiento a estas canciones —basadas en los relatos que dieron origen a la narración actual—, recurrimos en este ensayo a instrumentos esenciales como el concepto de narratividad, las raíces del propio *folk metal* y las bases de su relación doble con la narrativa oral tradicional y con el género literario de la fantasía épica.

El objetivo de este trabajo es, tras dilucidar que las canciones de *folk metal* pueden contar una historia, analizar las características narrativas de las canciones de la banda española Saurom, una de las más relevantes en el *folk metal* español desde sus inicios, a principios de los 2000. El procedimiento será el siguiente. En primer lugar, se explorará el *folk metal* en busca de los marcadores que determinen su capacidad narrativa a partir de su evolución y su semejanza con narraciones primigenias, como el mito y las leyendas. En segundo lugar, y como marco teórico principal de este ensayo, se desarrollará la narratividad en el *folk metal* a partir de la evolución narrativa de lo tradicional hacia lo literario contemporáneo (fantasía épica multimodal), la composición de Saurom como banda de *folk metal* española y los rasgos narrativos que han de identificarse en el apartado analítico. En tercer lugar, se aplicará el marco teórico anterior mediante una propuesta de análisis de la obra de Saurom, la cual —basada en los argumentos teóricos expuestos hasta este punto— consistirá en explicar las relaciones textuales de que se sirve la banda para componer sus canciones. Por último, se recopilarán las conclusiones más relevantes de este recorrido.

2. El *folk metal*: difusor de leyendas, creador de mitos y adaptador de literatura

Marjenin (2014: 52-53) describe el *folk metal* a partir de sus rasgos principales: uso de instrumentos del folclore, unas letras (o *lyrics*) vinculadas explícitamente a una cultura o grupo de personas, y el uso de figuras como símbolos o ropajes que conecten la música de forma directa con una cultura. De ellos, el rasgo más característico es el de los instrumentos, cuyo empleo supone una afiliación geográfica y cultural:

[...] folk instruments provide performers the opportunity to increase the sounds produced by the typical heavy metal instrumentation (electric guitar, bass and acoustic drums). [...] But the presence of folk instruments in ensembles leads to the instruments' second function; a direct affiliation to the instrument's geographical location and culture. (Marjenin, 2014: 54).

Entre las influencias principales del *folk metal* destaca la música folclórica, la cual lo vincula de manera muy estrecha al pueblo y, por tanto, a las narraciones más tradicionales, como las de tipo oral o semiliterarias. Esta música moderna se originó en la Europa de los 90, aunque luego se extendió

hasta las Américas y Asia (Neilson, 2015: 131). Los responsables de esta popularización fueron los británicos Skyclad, cuyo álbum *The Wayward Sons of Mother Earth* (1991) combinaba «ancient pagan themes and English folk instruments with thrash and classic metal elements» (Hofmann, 2020: 75). Donde esta música se ha fortalecido es en Finlandia, debido, según Neilson (2015: 129), a factores como la nacionalización del Kalevala¹ y la innovación en la música folclórica tradicional. Sin embargo, el *folk metal* es un desconocido en los círculos más académicos², e incluso menospreciado respecto del *black metal* por construir «fantasies of drinking and fighting that have no authentic connection to Vikings, Saxons or other (supposed) nationalist patriarchs» (Spracklen, 2015: 360).

El hermanamiento entre el *folk metal* y otros géneros musicales —*power metal*, *black metal*, *viking metal*, *pagan metal*...— supone la confusión de sus fronteras, si bien para distinguirlos ha de recordarse que «the variety of atypical metal instruments should be significantly higher than in other metal sub-genres» (Hofmann, 2020: 77). La distancia entre ellos es igualmente sutil en cuanto a sus temas narrativos; mientras las canciones del *folk metal* evocan una cultura, una localización geográfica o una historia mitológica (Marjenin, 2014: 55), el *power metal* —cuya fama originaron los alemanes Helloween a mediados de los 80— comparte los motivos místicos, míticos y de ciencia ficción (Wallach et al., 2011: 40). A través de esas historias míticas se conectan ambos géneros: el mito como manifestación popular y cultural (*folk metal*) y el mito como leyenda épica y heroica (*power metal*). En muchas ocasiones, la línea entre ambos es difícilmente reconocible, por lo que resulta complejo desligar las bandas de *power metal* que emplean ritmos o instrumentos *folk* de aquellas de *folk metal* que imprimen un ritmo más desenfrenado (*power*) a sus composiciones.

La preferencia por lo mítico y lo místico de ambos subgéneros explica la producción en estos círculos de canciones (y álbumes) dedicadas a la obra de J. R. R. Tolkien, quien aplicó la creación de mitos a su obra literaria y a la composición del mundo ficcional de la Tierra Media. La banda musical se convierte entonces en *adaptadora*, y como tal empleará las herramientas habituales de cualquier creador de historias para actualizar, amplificar o extrapolar ideas procedentes del original (Hutcheon, 2013: 3). Una banda conocida por sus adaptaciones son los alemanes Blind Guardian. Ya en su primer álbum *Battalions of Fear* (1988), la banda desarrolla canciones inspiradas en la Tierra Media, como «Run for the Night», «Majesty» y las instrumentales «By the Gates of Moria» y «Gandalf's Rebirth». Poco tiempo después, en 1990, incluyeron en el álbum *Tales from the Twilight* la canción «Lord of the Rings», donde recogen el mito del Anillo Único de Tolkien. A Blind Guardian habría que sumar otros casos de bandas-adaptadoras, como el de los finlandeses Battlelore y Nightwish.

1 El Kalevala quedó ligado a la difusión del idioma finlandés desde que, a comienzos del siglo XIX, «los intelectuales, inspirados en las ideas del nacionalismo romántico, se dedicaron a aprender el finlandés mientras que los folkloristas redescubrían, y en parte inventaban, una tradición «épica» nacional finlandesa, representada entre otros por el «Kalevala». [...] Los eruditos serios sabían que el Kalevala no era en verdad una epopeya antigua, sino más bien un batiburrillo de historias populares articuladas en forma de narración épica por el folklorista Elias Lonnrot, pero las escuelas, los medios de comunicación y la mayoría de los finlandeses siguieron creyendo hasta mucho después de la Segunda Guerra Mundial que el Kalevala era el núcleo sagrado y genuino de su patrimonio antiguo» (Schudson, 1994: 86).

2 En este sentido, Neilson (2015: 129-130) muestra su descontento con este trato desigual, ya que el *black metal*, pese a su rudeza, consigue mayor atención de la academia: «One might speculate that its lighter lyrical content and sometimes «cartoonish» (as one journalist put it) aesthetic has made folk metal less appealing academic fodder than its black metal cousin—does one have to burn churches to get recognition in the academy?».

En ocasiones, esta adaptación va más allá de la obra concreta para trazar vínculos architextuales³ con un material folclórico y popular que nace de las narrativas orales tradicionales, que en última instancia son la esencia de estas narraciones sonoras, como se verá en el siguiente apartado.

3. La narratividad en la canción de *folk metal*. Un caso español: Saurom y el moderno romancero

3.1. Del relato alrededor del fuego a la fantasía épica multimodal

Este ensayo no tiene la pretensión de trazar una evolución lineal e ininterrumpida de la narración desde que los primeros homínidos empezaron a contar historias junto al fuego. Sin embargo, el momento en que un puñado de hombres y mujeres se reunían en torno a la hoguera para contar sus hazañas del día resulta crucial para considerar el uso contemporáneo de nociones como *leyenda* y *narración* (o *historia*) *popular*.

El primer concepto que ha de rescatarse es el de narrativa natural, empleado «por van Dijk (1974) y Pratt (1977) para referirse al relato verbal generado espontáneamente en la comunicación conversacional cotidiana –por ejemplo, lo que hizo el hablante el día anterior» (Valles Calatrava, 2008: 13). Es decir, el relato que empleaban esos homínidos para narrar cómo habían abatido a una bestia durante el día, la sombra que los había perseguido por el bosque o el fuego que habían producido al estrellar dos piedras entre sí. El relato como razón de ser de los acontecimientos que —por encima de la cotidianeidad a la que estaban habituados— ofrecían un enigma indescifrable desde otro punto de vista. Y el relato, en fin, como arma frente al *miedo primigenio* —como lo definió Blumemberg (2003: 14)— que los asolaba al intentar explicar cuestiones como el día, la noche o los fenómenos meteorológicos. Sin embargo, otros elementos del mundo precisaban una reacción de mayor complejidad.

Así, en algún momento estos homínidos concluyeron que explicar el ascenso del sol en el cielo o las estrellas del firmamento precisaba relatos en cierto modo ajenos —pero inherentes— a esa realidad. Crearon entonces entidades superiores y, como su fuente principal fue el mundo que conocían, eran parte también de su sociedad, su experiencia y realidad (Leeming, 2014: 117). El mito posee, así, no solo un factor descriptivo como relato que define diversos aspectos de la realidad, sino también un factor sociológico, en tanto que el estudio de la creación de mitos permite conocer una sociedad concreta, sus valores, sus ideas y su moralidad. Esta idea aplicada a la narrativa supone radicar la creación de mitos ficcionales en el objetivo de otorgar verosimilitud, credibilidad y un efecto de lo

3 Con «vínculos architextuales» me refiero a la retroalimentación que se establece entre las nuevas creaciones (en este caso, musicales) y el género o corpus narrativo al que se hace referencia, que en el caso que nos ocupa es el *folk metal*, las leyendas y la historia cultural. Debo aclarar, además, que con «architextualidad» me refiero a la relación muda entre textos, tal y como la planteó Genette en primer lugar (1989: 13), y, sobre todo, como la expresa después Bermúdez (2011: 195): «La architextualidad es la relación de un ejemplar textual con el conjunto de categorías generales del que depende. En este espacio se debe incluir la relación de una obra con lo que suele llamarse su ‘género’».

real⁴ a una realidad ficticia, que solo existe como extracto de un mundo ficcional⁵ concreto. Así, y como los primeros homínidos alrededor del fuego, el autor de ficción plantea una serie de respuestas ante las incógnitas y elementos del mundo que crea mediante palabras, y será el lector quien deba interpretarlas para formarse una imagen del mundo general.

Y, todavía en el plano de la narrativa, es el género de la fantasía épica —por su creación de mundos ficcionales basados en mitos heroicos y teogónicos⁶— el que recoge esa naturaleza de las narraciones primigenias, la cual condiciona sus señales modales, que son, «primero, las raíces del género (el mito); segundo, la realidad intratextual (mundo racional y mimético); y tercero, los personajes (el héroe mítico)» (Castro Balbuena, 2023: 316). Es a partir de estas señales modales por las que puede entenderse que la fantasía épica trasciende —o depreda⁷— el lenguaje y la saga literaria para convertirse en un género multimodal, «como conjunto de obras en varios soportes, ideadas en ellos o adaptadas para ellos» (*ibid.*, 318). Desde este punto de vista, la fantasía épica no se limita a la narración novelística y textual, en forma de sagas, como es frecuente (Stableford, 2005). En cambio, abandona dicho medio para adaptarse a otros soportes artísticos como el cine, la televisión, el videojuego o —como es el caso que nos ocupa— la canción de *folk metal*.

Como el propio mito, las leyendas podrían ser consideradas narrativa semiliteraria por su finalidad e intención (Valles Calatrava, 2008: 13), y como literatura oral si atendemos, a lo largo de la Historia, a la manera en que se transmiten (Villa, 1989: 38). Si bien los límites entre géneros de esta condición no están del todo claros, como comenta Morote Magán (2005: 391), lo cierto es que la leyenda posee una fisionomía más o menos reconocible que la dota de personalidad propia, la cual Díaz González de Villana (2008: 146) basa en la diferenciación entre significante y significado. Así, dice de la leyenda que se trata de

una narración fuertemente localizada, personificada en protagonistas que pueden o no ser históricos, pero que casi siempre se mueven en una esfera de cierta temporalidad, y con una aspiración de verosimilitud o credibilidad, a pesar de que -con frecuencia- trate de hechos o acciones bastante sorprendentes. También se ha señalado anteriormente cómo la leyenda aborda a menudo temas que encontramos en mitos, romances, cuentos o simples rumores. Por ello la leyenda será la forma en que tales asuntos se nos presenten, más que el relato en sí.

4 Un efecto de lo real supone una *ilusión*, y, en palabras de Barthes (1982: 16), «the very absence of the signified, to the advantage of the referent, standing alone, becomes the true signifier of realism. An ‘effet de réel’ (a reality effect) is produced».

5 Entiéndase *mundo ficcional* desde la perspectiva planteada por L. Doležel (1988: 483), en la que no se diferencia entre mundos ficcionales según sean más o menos semejantes a nuestra realidad; así, «the worlds of realistic literature are no less fictional than the worlds of fairy-tale or science fiction».

6 Aunque algo lejana en el tiempo, tomo como punto de partida la definición de Brian Stableford (2005: 131), la cual sostiene que las novelas de fantasía épica «gradually build up detailed historical and geographical images of secondary worlds, within which elaborate hero myths are constructed».

7 En palabras de Brian Attebery (1992: 5), quien emplea el popular término anglosajón *fantasy* para referirse a esta (difusa) parcela literaria, «fantasy is to some extent independent of language and may even predate it».

Díaz González de Viana hace hincapié en otro aspecto de la leyenda: su esencia primigenia universal⁸, mediante la que estas narraciones estarían conectadas no solo con el mito, sino también con el *folklore* —del que me ocuparé enseguida—, y sobre todo con *lo popular*, esto es,

la capacidad que todo individuo de una comunidad o *folk* tiene para aprender y reproducir —si no crear— relatos o canciones dentro de una tradición determinada, siendo en muchas ocasiones tales «especialistas» no los que más innovan o difunden, sino los mayores responsables de la reiteración y amaneramiento del estilo colectivamente prefijado. (Díaz González de Viana, 2008: 148)

Como se ha mencionado en el apartado anterior, y al examinar la consideración de mitos y leyendas en nuestro tiempo, el *folk metal* se interrelaciona con el *folklore*, que refiere a la cultura tradicional (Martí Pérez, 1999: 82), las narraciones orales que circulan de generación en generación (Meng Xue, 2021: 1), «las artes tradicionales de cualquier pueblo; y muy particularmente, sus cuentos, leyendas, danzas y canciones» (Arguedas, 1991). Como la fantasía épica, el *folk metal* queda vinculado así a la producción narrativa de los pueblos. Además, el folklorismo supone una predisposición positiva hacia lo popular y tradicional a partir de «ideas —por ejemplo, aquello que se entiende por ‘folklore’—, sentimientos —el amor o la veneración hacia este folklore—, y tendencias a la acción, es decir, todas aquellas acciones motivadas por esta consciencia y estos sentimientos» (Martí Pérez, 1999: 82). De esta manera, el análisis de lo tradicional no radica solo en el estudio académico de las leyendas, los cuentos, los mitos y otras narraciones orales, sino también en la *transmisión* de ese material, no tanto como una ideología⁹, sino más bien con intención veneradora, conservadora y creadora. ¿Por qué creadora? Aunque pueda pensarse que el folklore —por su estudio de hábitos y costumbres¹⁰— implica materiales narrativos sobre sociedades pasadas, en época moderna todavía se crean elementos que pueden recogerse dentro de esta área de estudio. Pero la labor no consiste, como acabo de apuntar, en la mera conservación, sino en la reinterpretación que permita crear puentes conciliadores¹¹ entre lo tradicional y lo nuevo.

8 Dice Díaz González de Viana (2008: 143) que las «leyendas existen antes de que existiera entre nosotros un concepto con que designarlas, como la literatura existía antes de que apareciera el alfabeto y la «letra» que etimológicamente está presente en la palabra con la que nos referimos a ella. De la misma manera que el folklore, en cuanto a modo de crear colectivamente literatura y cultura, existía también con anterioridad al momento en que los románticos «redescubren» lo popular. Desde esta perspectiva, «leyenda», «literatura» y «folklore» son además categorías universales que se dan en todos los pueblos y culturas».

9 El estudio del folklore ha llamado la atención a los proyectos nacionalistas en busca de una personalidad como nación, como apunta Meng Xue (2021: 1): «The emergence of folklore as a discipline was associated with the rise of Romantic Nationalism in the late 18th century and 19th century. Figures such as the Brothers Grimm began to collect folktales from the countryside and publish them. Stories previously transmitted orally were compiled and became permanent collections. Many of the stories later appeared in children’s books and have been taught to children by their parents or in school. Since then folklore has been an active ingredient in national independence movements».

10 En literatura debe destacarse la relevancia, en este sentido, de los cuadros de costumbres y las coplas populares, como las elaboradas por Fernán Caballero (alias de Cecilia Böhl de Faber), a quien se considera «introdutora del folklore en España, tarea que como veremos, hay que adjudicar a Antonio Machado y Álvarez (Demófilo); éste reconoció, sin embargo, el mérito de la escritora al decir que abrió ‘nuevos horizontes al estudio de las coplas populares’» (Rodríguez Becerra 1999).

11 En ocasiones, la llegada de nuevos medios de comunicación colisiona con lo tradicional, lo que ocasiona un conflicto entre lo nuevo y lo antiguo, según algunos teóricos, que nos impelen a «rescatar y preservar la cultura tradicional

¿Acaso ya no se transmiten estas narraciones orales? ¿Han sido las leyendas y los mitos sustituidos por historias ajenas a nuestro pasado? ¿Puede construirse una historia *nueva*, ajena a nuestro propio bagaje, nuestra experiencia y, por tanto, nuestra trayectoria social? En definitiva, ¿significa la llegada del televisor, el *smartphone* y la fibra óptica la desaparición de nuestras narraciones primigenias, condenadas a la estantería del folclorista o el archivo municipal conquistado por la humedad y la carcoma? Lo cierto es que aún quedan formas narrativas que, insertas en soportes y medios contemporáneos, no solo se alimentan de este material, sino que le dan nueva forma e incluso *inventan* nuevas leyendas sobre él. Entre estas formas narrativas destaca la canción de *folk metal*.

3.2. Saurom: juglares del *metal* español

En algún punto de la evolución narrativa que planteaba en el primer apartado, los homínidos y sus historias nocturnas junto al fuego dejaron paso a la corte medieval o el día de mercado, los salones de piedra o la plaza del pueblo, y el canto de los trovadores o los juglares. La propia literatura ha transmitido la imagen del *juglar* como aquel «artista nómada que recorría los pueblos, las plazas y los mercados divirtiendo a las gentes con una mezcla de espectáculo circense, teatro callejero, relatos y coplas» (Martín Baños, 2006: 99), si bien lo cierto es que estos intérpretes no actuaban ante públicos numerosos ni populares, sino más bien en la corte, ante un público de alcurnia mayor y con mejores posibilidades económicas (*ibid.*, 101). Estas restricciones no tienen cabida en nuestra época, pues la cultura y el arte hace tiempo que abandonaron parcialmente los museos para «ganar las calles e involucrar a los medios masivos, incorporando el ciberespacio como medio productor y difusor de arte» (Carral, 2016: 126). Entre esos medios masivos hoy en día se encuentra el de la música, cuyos géneros minoritarios o independientes deben enfrentar una serie de desafíos¹² añadidos para abrirse paso en el mundo tecnológico contemporáneo. Por tanto, no deben considerarse por su facultad de *masivos* —por resultar invisibles en los medios de gran tirada—, sino por la posibilidad de alcanzar diferentes públicos desde un punto de vista geográfico, más allá de la magnitud de ese público. Pese a las dificultades y la popularidad de otros géneros, la música *metal* en español «disfruta de, nunca mejor dicho, una salud de hierro que le permite mantener una escena propia que, como nunca ha necesitado el visto bueno de nadie, ha sabido mantenerse en pie cuando han llegado las vacas flacas» (Serrano, 2021).

Entre esas bandas de supervivientes a las modas se encuentra Saurom, una banda española y andaluza de *folk metal* que basa sus composiciones en una mezcla de ritmos folclóricos y los sonidos contundentes del *metal* mediante las guitarras eléctricas, el bajo o la batería. Ellos mismos se denominan *juglares* —al igual que su estilo musical, como muestra su álbum *Juglarmetal* (2006)—, vocablo

que estaría en trance de desaparecer ante la hipotética homogeneización impuesta por los medios de comunicación» (Díaz González de Viana 2003: 31).

12 Sobre este asunto, Lamacchia (2012: 2) sostiene que «el afán de lucro de las emisoras radiales, televisivas y la prensa escrita de carácter masivo, sumado a la falta de espacios disponibles, se vislumbran como los principales inconvenientes para los artistas independientes. Esto se debe a que las empresas mediáticas privilegian los contenidos de amplio consumo y los personajes reconocidos o populares, con el fin de atraer tanto a los receptores como a los anunciantes, y así obtener mayores ganancias. De acuerdo a este carácter comercial, las obras artístico-culturales de ejecutantes o autores ignotos no suelen aparecer en estos medios por no garantizar una mínima audiencia o un determinado número de lectores».

que emplean por extensión para referirse también a sus seguidores. El alma de Saurom son sus componentes: Narciso Lara «Narci», apodado también El Juglar, por ser, junto con Franco, el letrista principal de la banda; Miguel Ángel Franco «Migue», vocalista; Antonio Ruiz «Michael Donovan», batería; José Antonio Gallardo «Josele», bajista; Raúl Rueda «Raulito», guitarra solista; y Santiago Luis Carrasco «Santi», teclados. A la «nómina inicial» de instrumentos debe sumarse el uso puntual —para directos o canciones concretas— de otras instrumentaciones, como la gaita gallega, la flauta, el sitar, el *low y tin whistle*, el violín, la ocarina, el laúd, el clarinete o el piano, todos ellos responsables de aportar el sonido más *folk* a las composiciones. Huelga decir que, pese a la actualidad de la distinción tradicional entre trovador y juglar¹³, o entre cantautor e intérprete, el grupo Saurom se decanta por la faceta compositiva, ya que tiene en su haber doce álbumes formados en su gran mayoría por canciones originales (salvo alguna versión, como «El pozo de Arán», en honor de Carlos Núñez). Su último álbum es *El Pájaro Fantasma*, autoeditado en 2023 a través del sello Zaluster Producciones. Sus canciones se nutren de poemas, leyendas, romances y cuentos tradicionales que, como se apreciará en el análisis posterior, recogen la esencia narrativa de los mitos, las leyendas y el folklore.

3.3. Rasgos de la narratividad en la discografía de Saurom

Para dilucidar el grado de narratividad¹⁴ en la canción de *folk metal*, recurro a la habitual diferenciación entre historia y relato¹⁵, que permite esbozar la narración como virtualidad construida por el receptor, conectada con la forma física que adquiere o que la representa, la cual no ha de ser obligatoriamente textual, pese a los detractores¹⁶ de esta idea. En la línea de que la narración ocurre con independencia del medio que la sostiene —postura por la que se decanta también este ensayo—, apunta Marie-Laure Ryan (2006: 7):

Story is a mental image, a cognitive construct that concerns certain types of entities and relations between these entities. Narrative may be a combination of story and discourse, but it is its ability to evoke stories to the mind that distinguishes narrative discourse from other text types.

Esta distinción historia/relato es de utilidad, también, para plantear la cuestión de las técnicas narrativas, aquellas herramientas con que el creador da forma a la narración. Para organizar estas

13 Me refiero a la distinción entre el trovador como compositor (e intérprete) y el juglar, quien solo actuaba e interpretaba creaciones ajenas (Vallín, 1994: 1116; Rossell, 1996: 57).

14 Prince (2005: 387) define la narratividad como «the quality of being *narrative, the set of properties characterising narratives and distinguishing them from non-narratives».

15 «The story-discourse distinction corresponds to the structuralist distinction between signified and signifier, and the traditional distinction between content and style/form/expression, subject matter and treatment, or matter and manner [...]. Rather than referring to content in general, story refers specifically to the narrated *events (*actions and happenings) and *existents (*characters and setting), and discourse to the rearrangement or treatment of the events and existents on the level of presentation» (Shen, 2005: 566).

16 A partir de la interpretación de los *modos* por Aristóteles y de la distinción de Platón entre la representación diegética y mimética, la narratología actual continúa dividida entre ambas posiciones, sostenidas, como recuerda Ryan (2005: 315), por teóricos más recientes: «[S]ome narratologists (Genette) restrict narrative to the speech act of a narrator reporting events, i.e., to the diegetic mode, while others (Chatman), conceiving of narrative as a medium-free cognitive construct, regard dramatic enactment and verbal representation as different modes of realisation of this construct».

técnicas o elementos narrativos distinguimos entre el *qué* —lo que se cuenta— y el *cómo* —la disposición de lo que se cuenta—:

The what is the domain of states, *existents (including *character), and *events; the how is the domain of technique. It is variously called the discourse or the *narration, and its main components are temporality [...]; *voice (who speaks?); vision or *focalization (who perceives?); and style. (Phelan y Booth, 2005: 370)

En esa disposición de lo que se cuenta ha de considerarse también la estructura narrativa o modo de contar. De modo general, y en línea con O'Neill (2005: 370), resultaría muy difícil cuantificar las formas en que puede contarse una historia. Sin embargo, pueden trazarse unas líneas comunes en torno a la misma evolución, aquella que procede de la épica y la tragedia clásicas¹⁷, y que mostraría la dicotomía entre el contar y el mostrar (*telling/showing*). Este último binomio no implica una desaparición de lo narrativo, sino un traspaso de la responsabilidad narradora, por seguir a Phelan y Booth, a los existentes (personajes y eventos), aunque el creador conserve sus facultades organizativas y creativas a partir de lo que ellos llaman el discurso o el relato. En otras palabras: mientras que en el *telling* el narrador es visible y reconocible, el *showing* se caracteriza por «la ausencia explícita del sujeto de la enunciación (narrador) en el enunciado» (Valles Calatrava, 2002: 554). Así, la ausencia de narrador no implica inexistencia de narración.

Para acotar aún más qué es una narración, Ryan (2006: 7-8) apunta un conjunto de planos para describirla: primero, un plano espacial, esto es, el mundo ficcional; segundo, un plano temporal compuesto por las transformaciones (eventos) que sucedan en el primer plano; tercero, un plano mental, en tanto que los participantes de ese mundo ficcional y de ese tiempo sean entidades con capacidad empática y emocional; y cuarto, un plano formal y pragmático, esto es, la organización de los participantes, sus reacciones y los eventos hacia un punto de cierre y con un significado unitario claro, «something meaningful to the recipient» (*ibid.*, 8).

No hay un mundo ficcional común que una las canciones de Saurom. Tampoco unos personajes que se repitan en unas y otras, y, en consecuencia de lo anterior, tampoco un tiempo que transforme unos personajes que no existen y unos eventos que no acontecen. La obra de Saurom no puede examinarse desde ese prisma general, sino que debe considerarse cada canción como una narración independiente de las demás. Como excepción, aparecen los álbumes conceptuales, costumbre que se inserta en el terreno de lo musical en la segunda mitad del siglo XX, cuando algunas bandas o artistas consideraron sus producciones «como un conjunto, como una historia unida mediante un hilo conductor que recorría cada uno de sus recovecos» (Carrasco, 2016: 66). Aunque nuestro objeto de estudio sea la canción como elemento individual que compone cada disco, no pueden obviarse los discos conceptuales en la obra de Saurom. Entre ellos destaca *Maryam* (2010), que compone un *collage* narrativo¹⁸ sobre la pasión de Cristo apoyado en el título de cada canción: desde la «Irae Dei» inicial

17 O'Neill (2005: 366) se sirve de dichas formas textuales para establecer de forma indirecta el binomio *telling/showing*: «Epic is less immediate, in that it is by nature diegetic, overtly narrated; tragedy is more immediate, in that it is mimetic, its presentational strategy involving the *audience being 'shown' the ostensibly unmediated action rather than merely being told about it».

18 Esta técnica, con origen en la pintura, consiste en «el ensamblaje textual de textos gráficos —e icónicos— de distinta y variada procedencia, y primordial —aunque no exclusivamente— de otras obras literarias» (Valles Calatrava 2002:

hasta el cierre proporcionado por «Déjame su alma fraterna». Otro ejemplo de disco conceptual es el doble CD *Sueños* (2015), construido en torno a la idea onírica que le da nombre, y cuyas canciones están relacionadas con dicho concepto de forma directa («Soñando contigo», «Sueños perdidos» o «Dulces sueños») o indirecta, con menciones sutiles al sueño, como en «Músico de calle»: «Estoy aquí, en tu ciudad, / acércate, voy a tocar. / Fabrico sueños con mi voz, / regalo sentimientos en clave de sol» (Saurom, 2015: 1:04-1:22).

¿Qué rasgos narrativos participan en la canción? Una canción es una «composición que se canta o hecha a propósito para que se le pueda poner música» (Real Academia Española, s.f., definición 1); es decir, una composición que consta de una parte cantada y una parte instrumental. Muñoz-Hidalgo (2007: 104) apunta además una tercera parte, la interpretativa, que recoge los «significantes expresivos de índole más bien prosódica: es decir, equivalen al modo de enfatizar y articular los textos –létrico y musical– a través de la interpretación realizada por el vocalista» (*ibid.*, 104-105). Como se verá enseguida, el peso narrativo recae en las primeras dos partes, en tanto que el aporte interpretativo tiene carácter transversal y afecta a los otros componentes de la canción.

La parte cantada se corresponde con los llamados «poemas narrativos», pese a que la capacidad narradora de la poesía se ha rechazado de manera tradicional. Entre los tipos de poemas narrativos —los cuales, como cualquier otra narración, deberían contener los rasgos de narratividad hasta aquí comentados—, cabe destacar los poemas narrativos continuos: las grandes épicas (*Kalevala*, *Beowulf*), las baladas *folk* o las novelas en verso (McHale, 2005: 356-357). En el estudio de estos poemas narrativos, por su configuración como tal, han aparecido tres problemas teóricos, a los que me aproximaré en el apartado dedicado al análisis. McHale (*ibid.*, 357-358) los enumera así:

- 1) World-building. Do narrative poems project fictional worlds in the same way prose fictions do, and if not, how do poetry's worlds differ? [...]
- 2) The counterpoint of narrative and verseform. How does the unfolding of story in narrative poems relate to the formal articulation of poetry into stanzas, lines, metrical feet, etc.? [...]
- 3) The relation between narrative and figuration. Granted the special affinity between poetry and figuration, what relations obtain between narrative logic and the logic of poetic metaphor?

Aunque la parte más instrumental de la canción debería de ser competencia de la musicología, la propia ciencia de la narración ha señalado «indicios narrativos» también en este aspecto, motivo por el que he de detenerme aquí. El primero de estos indicios refiere a la imposibilidad de narrar una historia solo con instrumentos musicales de forma unívoca, debido a que, al no poder establecer escenarios concretos, personajes y eventos discernibles (los planos de Ryan), estas narraciones no trascenderían la recepción individual (Wolf, 2005: 327). Así, esta responsabilidad de interpretar lo narrado recae en el oyente, quien a través de asociaciones y referencias habrá de construir la historia que se le traslada *solo para él*. Para ello, podrá servirse de elementos como el *leitmotiv*, basado en el proceso de enlazar «a particular character or dramatic idea with a recurring theme» (Meyer, 2012: 100). Así, un *personaje* o *idea dramática* de la canción se apoya en ese conjunto de sonidos; la parte cantada sobre la instrumental. El *leitmotiv* se basa en tres conceptos fundamentales: repetición, reconocimiento

263). En el caso del álbum conceptual, cada canción aporta diferentes elementos para construir un significado mayor, en referencia al tema o concepto en torno al que se construye la obra completa.

y asociación. El más importante quizá sea el de asociación —donde, participan la intertextualidad e intermedialidad—, que resulta fundamental para adjudicar un significado a lo que se escucha, como expone Bribitzer-Stull (2015: 81):

Associations range from the personal to the widely cultural and lie behind many of the cultural competencies Western listeners evoke in a variety of musical experiences [...]. These experiences need not be in a concert hall, or even at a musical performance, but rather make use of musical association as a currency of communication, a portion of the vast number of shared memes that unite and -in part- define a culture or community.

En definitiva, el *leitmotiv* es un elemento de la música instrumental que puede contener un significado también narrativo. La brevedad de la forma y la relevancia de lo emocional nos devuelven al mito, el cual, como el *leitmotiv*, «has an unusually strong potential for meaning and an unusually strong potential for emotional impact» (Walker, 2005: 329).

4. ¿Historias o canciones? La obra de Saurom: adaptación literaria y recopilación de mitos, leyendas e historias populares

Expuestos los elementos de la narratividad, exploraré a continuación cómo se aplican en la canción de *folk metal* de Saurom. Como paso previo al análisis, propondré una clasificación basada en la narratividad que permita ordenar las canciones del grupo español. La propuesta es la siguiente:

- 1) *De juglaría*. Aquellas canciones que adaptan una narración a través de las herramientas propias de cualquier adaptador interartístico. Como juglar, el compositor crea una canción sobre un material narrativo *discernible* (i.e. obras literarias), en el que introduce su propia interpretación o punto de vista. En este caso, se consideran también las versiones de otras canciones, por tratarse de una adaptación del código musical, aunque no siempre del textual.
- 2) *Trovadorescas*. En estas canciones se construye una narración mediante dos mecanismos: uno, adaptación de material narrativo *no discernible* (leyendas, mitos y narrativa oral); y dos, mediante vínculos architextuales con otras narraciones, generalmente, de fantasía. Además, a través del mecanismo architextual se dan forma a otras canciones, que he llamado *carnavalescas* por recoger los principios humorísticos del folklore que señaló Bajtín, como se verá más adelante.
- 3) *Otras canciones*. Aquellas composiciones de la banda no basadas en la narrativa tradicional tal y como se ha expuesto en este ensayo, y que, por tanto, se alejan de la esencia *folk metal*. En ellas, aunque pueda contarse una historia, el protagonista es la voz única del intérprete; en consecuencia, según Badía Fumaz (2022: 344), «se genera una voz instauradora y se impone una única conciencia que fácilmente desemboca en una identificación con la del autor biográfico». Es el caso de canciones como «Silencio roto» (*El pájaro fantasma*, 2023), donde el cantante es a la vez protagonista de una historia de desamor y en la que la narración no es más que el contexto para resaltar la desazón que experimenta el cantante-personaje (Saurom, 2023b: 0:29-1:22).

Como el objetivo de este ensayo es discernir la narratividad de la canción de *folk metal*, en el siguiente análisis me centraré en el estudio de los dos primeros tipos.

4.1. Canciones de juglaría. De la Tierra Media al romance andaluz

La labor adaptadora de Saurom comienza en sus inicios, cuando la banda aún se denominaba Saurom Lamderth. Como resultado, el disco doble *Las Sombras del Este* (2002) adapta la historia narrada en la primera parte de *El señor de los anillos* (1954), de J. R. R. Tolkien. Las múltiples referencias a personajes, eventos y lugares de la obra del profesor anglosajón reconstruyen el mundo ficcional literario (la Tierra Media) a partir de elementos sonoros. En este caso, cuanto se interpreta es la *historia* (y no el *relato*) de *La comunidad del anillo*. En estas canciones abundan los ritmos rápidos de gaitas y flautas, que acompañan los versos de Lara, compositor y —en esta etapa del grupo— vocalista de Saurom, de clara índole narrativa por la presencia de personajes, eventos y espacio narrativo:

A la posada hemos de ir
Frodo, Sam, Merry y Pippin.
Se despidieron de Bombadil, Baya de Oro y las Quebradas.
Un tumulario los quiso atrapar, y Tom los volvió a salvar.
(Saurom Lamderth, 2002: 0:03-0:13)

Más adelante, ya en la etapa como Saurom y con Franco a cargo de las voces, el grupo ha tenido otros acercamientos a la fantasía épica. Me refiero a «Se acerca el invierno» (*Vida*, 2012), canción que se inspira en los personajes de *Canción de hielo y fuego* (1992-), saga de George R. R. Martin más conocida por sus adaptaciones televisivas *Juego de tronos* (2011-2019) y *La casa del dragón* (2022-). En este caso, se construye un diálogo entre Ned Stark y Catelyn Tully; el primero, interpretado por Miguel Ángel Franco, y la segunda, por Rosa Luque Valle. En este caso, la narratividad se da por lo que cuentan los propios personajes (eventos), mientras que el mundo ficcional y el tiempo se intuyen por dos mecanismos. En cuanto al mundo ficcional, se construye por términos generales como «montañas heladas», «estandartes», «espadas», que sugieren una ambientación medieval; pero también por conexiones intertextuales con la obra narrativa original, las cuales serán posibles solo para la audiencia conocedora¹⁹. El tiempo se configura a partir del propio cronograma de la canción y del orden en que aparecen los acontecimientos, sobre todo por la intervención final del coro sobre la muerte de uno de los protagonistas: «El invierno reconoce su lealtad, / su memoria por los siglos vivirá. / [...] Invernalía, en el norte yacerá Ned» (Saurom, 2012: 4:00-5:21).

La adaptación de material narrativo discernible afecta a otras obras literarias. Ejemplo de ello son «El lazarillo de Tormes» (*Música*, 2020) u «Ojos verdes» (*El pájaro fantasma*, 2023), que adapta la leyenda homónima de Gustavo Adolfo Bécquer. En este caso, resulta inconfundible de dónde procede el material, sobre todo cuando el primer verso es idéntico a uno de los primeros diálogos de la leyenda: «Herido va el ciervo» (Saurom, 2023c: 0:32-0:33). En la canción, los elementos narrativos son más concisos que en el original, pero igual de efectivos: como parte del espacio, el bosque, la fuente, las tinieblas y el infierno; entre los existentes (personajes), el joven soberbio, la dama y el diablo. El tiempo se construye de forma más sutil, con referencias que conducen hacia un final o conclusión:

19 Audiencia conocedora (o *knowing audience*) es el término empleado por Hutcheon (2013: 120) para referirse al público que, al haber experimentado antes la obra original, puede interpretar la obra adaptada precisamente como adaptación. Al fin y al cabo, «if we do not know that what we are experiencing actually is an adaptation or if we are not familiar with the particular work that it adapts, we simply experience the adaptation as we would any other work» (*ibid.*).

«Encuentros frecuentes aumentan la pasión, / la dama le mira, silencio tentador. / Desesperado, confesaba su locura de amor, / firmando su sentencia» (*ibid.*, 1:58-2:19).

Por último, en este apartado resulta obligatorio mencionar el álbum conceptual *Once romances desde Al-Ándalus* (2008), dedicado a la literatura andaluza desde tiempos medievales. En él, se adaptan diferentes composiciones literarias, como el poema «Lucha», de Francisco Villaespesa, en la canción «El laberinto de los secretos»; la leyenda «La Zulema», de José Nogales, en la canción «Zulema»; o el poema «Romance de la luna, luna», de Federico García Lorca, en la canción homónima. Entre ellas, destaca la canción «El monte de las ánimas», basada en la leyenda de idéntico nombre escrita por Gustavo Adolfo Bécquer, cuyos nueve minutos de duración sirven para construir una narración que roza lo prosístico a partir de diálogos, intervenciones del narrador y múltiples personajes de un mundo ficcional propio:

Todos comienzan de prisa y con miedo,
la vuelta atrás no deben tentar.
Pero Beatriz ignoraba la historia,
pregunta a Alonso que qué va a pasar.
Alonso, extrañado, responde nervioso:
«Tú qué sabrás, debemos bajar.
Eres de muy lejos, no comprendes nada,
mientras marchamos te voy a contar». (Saurom, 2008: 2:41-3:02)

4.2. Canciones trovadorescas. Del mito y la leyenda al jolgorio juglar

Las canciones trovadorescas recogen la esencia temática planteada en páginas anteriores. Así, toman como base relatos conocidos, pero con forma no canónica (es decir, no discernible), para ofrecer una versión propia de ellos. Estas canciones, por tanto, gozan de una mayor libertad compositiva que las del grupo anterior, que debían ceñirse a una obra original discernible. Ejemplo de ello es «El pájaro fantasma», del álbum homónimo publicado en 2023, que se basa —según indica la propia banda en la descripción del videoclip de la canción (Saurom, 2023a)— en una leyenda gaditana. De este relato existen versiones más literarias, como la de Lauriño (2006), o la elaborada alrededor del nictibio urutaú, mejor conocido por su sobrenombre de «pájaro fantasma», según la cual «una mujer que esperó durante días que su hermano regresara a buscarla reencarnó en esta ave al morir aguardando por él» (González, 2023). El canto del ave, lastimero y melancólico, recuerda a la mujer de la historia.

Grosso modo, la narración de Saurom se asemeja a la leyenda del animal, si bien los protagonistas no son dos hermanos, sino dos amantes que han de separarse por la guerra. Antes de marcharse, el rey encierra en lo alto de la torre a la reina para protegerla en caso de que los enemigos consigan hacerse con la ciudad. Sin embargo, es él quien fallece, y ella, abandonada y entristecida, salta al vacío antes de que la socorrieran. Al caer, como dicta la leyenda, se transforma en el pájaro fantasma.

CORO 1:
¡Fuerza y honor!
Desde el castillo el batallón marchará
a defender en la frontera la fortaleza.
El joven rey encierra a su amada
en el salón del torreón,
y llevará consigo la llave a la batalla...

REY:

Siento que tu recuerdo
templa los miedos
que me atormentan en la soledad del adiós.
Pienso en el reencuentro
que aguarda el tiempo.
Creo en la suerte que acabará uniendo a los dos...

REINA:

Saltar hacia el más allá...
Dejar mi prisión en esta oscuridad,
volar hacia la inmensidad...
Me pudo el dolor. Lo siento, mi amor,
hoy moriré por ti... (Saurom, 2023b: 1:31-3:09)

¿Cómo se narra esta historia en la canción? Primero, con una estructura bien definida, como se muestra en el ejemplo anterior: los coros —que intervienen al inicio y entre los diálogos— actúan como narrador para indicar la existencia de los personajes, el mundo ficticio y los eventos; y la intervención de los cantantes (Miguel Ángel Franco como rey, y Elisabeth Amoedo como reina) supone diálogos mediante los que evoluciona la historia hasta su desenlace. El segundo mecanismo de narración es el acompañamiento musical, en el que se entrevén algunos *leitmotivs*: es el caso de los ritmos rápidos de la batería que siguen al primer coro, los cuales recuerdan al galope rápido de un caballo, justo con la primera intervención del rey; o el del piano, que toca siempre una melodía ascendente como réplica al hastío de la reina cuando desea «volar hacia la inmensidad». El conjunto ofrece un mundo ficcional único que concluye con la fusión de ambas voces en una sola y la transformación de la dama, que se hace literal mediante la misma voz de la cantante: un grito agudo y bello, como lamento y en semejanza al canto del ave: «El pesar transformó / su cuerpo en un espectro. / Condenada a sufrir / espera al caballero... / El corazón no murió. / Mi amor, descansa... / Por siempre te aguardará / ¡el Pájaro Fantasma!» (Saurom, 2023b: 5:49-6:25).

En otras ocasiones, Saurom no construye una leyenda específica, sino que ejecuta la canción a través del vínculo architextual con ese corpus de narrativa oral y tradicional. Como ejemplo, cabe mencionar «La leyenda de Gambrinus» (Vida, 2012), que narra la historia de un desdichado por amor siguiendo una estructura reconocible y un vocabulario arcaico que dan a esa narración una apariencia del pasado (un efecto de lo real, que diría Barthes), pero actual: «Cuenta el viento que la lluvia a la luna le escuchó, / escondida entre las nubes, canturreaba esta canción. / Son gentiles los amores si correspondidos son, / mas no siempre son de este color. / De amor malherido, este doncel / a arrancarse la vida corrió» (Saurom, 2012: 0:08-0:31). En otros casos, el enlace architextual no se produce mediante la estructura o el vocabulario, sino con determinados conceptos que construyen un mundo ficcional identificable, pero no reconocible, ya que refiere a un conjunto de obras. Es el caso de «El reino de las hadas» (Sueños, 2015), que plantea un mundo ficcional feérico a partir del sueño, y que evoca los cuentos tradicionales y el género fantástico literario:

Hoy vuelvo a ser el niño
nombrado caballero,
que salva a su princesa
del dragón de un cuento,
que surca las murallas eternas que cuidan
a la villa encantada de mi sueño astral.

Puedo volar en tu laberinto,
puedo danzar con hermosas hadas,
cerca de ti nacen las estrellas.
Hoy descubrí un reino más allá. (Saurom, 2015: 2:10-2:35)

Dentro de las posibilidades de estos vínculos architextuales está la opción de construir una canción sobre la imagen popular del juglar que, como señalaba en páginas anteriores, es conocido por divertir a los demás con sus espectáculos. Bajo esta premisa, Saurom da forma a su estilo único, el *juglar metal*, en el que destaca el humor del folklore denostado por los teóricos, según Bajtín, y propio de la fiesta pública, como «los ritos y cultos cómicos, los bufones y ‘bobos’, gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme» (Bajtín, 1974: 10). Así, se trata de canciones que, a través de la architextualidad con esa literatura paródica —o de su relación con el humor popular— tienen por objeto divertir y motivar al oyente con la alegría y el positivismo de sus letras, así como los ritmos festivos de la instrumentación, plagada de flautas, gaitas, *whistles* o violines, entre otros. De estas canciones cabe destacar «Fiesta de la cerveza» (*Música*, 2020), «Músico de calle» (*Sueños*, 2015) o «Noche de Halloween» (*Vida*, 2012). En «El queso rodante» (*Música*, 2020), se define a los participantes del festival homónimo —oriundo de Inglaterra, y que consiste en lanzar quesos gigantes colina abajo— como héroes; es el estribillo el encargado de contagiar entusiasmo y ánimo a partes iguales: «¡Gloria a los valientes! / ¡Todos preparados, comenzamos a rodar! / ¡Quiero ser el primero! ¡Siento que los dioses hoy me van a acompañar! / Hoy vuelvo a caer, pero me pongo en pie / volviendo a luchar...» (Saurom, 2020: 1:13-1:36). Más cercana a nuestra tierra resulta la narración de «Dracum Nocte» (*Juglarmetal*, 2006), con clara mención a la fiesta de san Jordi como referencia folclórica y a su leyenda, con lo que podría clasificarse también como canción de juglaría: «Cada año por abril, San Jordi quiere venir / a matar al dragón, ¡impidámoslo!» (Saurom, 2006: 1:42-1:48). Otras, como «Mejor sin ti», del álbum *El pájaro fantasma* (2023), diluyen la narración hasta convertir la melodía en un alegato hacia los que critican a los demás, con un estribillo que es mezcla de despedida y proclama positivista: «Tienes mucho por vivir, / pega un salto del sillón. / Tu barco está esperando, / solo dale una ocasión. / El mundo no está contra ti, / vive y sé feliz. / Y nosotros lo seremos, / cuando estés lejos de aquí» (Saurom, 2023c: 1:02-1:20).

5. Conclusiones

Mediante sus canciones, Saurom demuestra tanto una pertenencia al *folk metal* así como una filiación cultural al mundo hispanohablante, a sus mitos, leyendas e historias culturales, especialmente a Andalucía, de donde la banda es originaria. De esta filiación deben destacarse dos aspectos: primero, que no es de índole política o nacionalista (a diferencia de otras bandas de *folk metal*, como se ha comentado), sino estrictamente cultural; y segundo, que condiciona el material narrativo de sus canciones, procedente de la cultura occidental (desde la pasión de Cristo hasta obras literarias como *El lazarillo de Tormes*), y cuya contemporaneidad resulta evidente con la adaptación de obras de nuestro tiempo. Me refiero en este caso a las de fantasía épica.

La relación de Saurom con la fantasía épica se extiende no solo a la adaptación —primero, de la obra de Tolkien, y segundo, de la conocida *Canción de hielo y fuego*—, sino también a la creación de canciones en las que se atisban, como se ha comentado, claras alusiones a las señales genéricas de aquella parcela literaria. Unidos por su relación con el mito, las leyendas y la historia cultural, *folk metal* y fantasía épica dan forma a narraciones sonoras, cuya característica más llamativa quizá sea

la de la brevedad: frente a las extensísimas sagas literarias, el mundo ficcional en la canción de *folk metal* —y con él, personajes y eventos— se establece en apenas tres o cuatro minutos, que solo en contados casos se supera. Más que brevedad, se trata de una concisión necesaria para transportar mediante la narración una esencia (la *historia*) que después el oyente habrá de recomponer, enriquecer y expandir con cada escucha e interpretación. Así, deben considerarse estas canciones del *folk metal* como una expresión más de la fantasía épica multimodal.

Aunque ambas partes de este artículo —marco teórico y aplicación— se han dedicado a la consecución de los objetivos principales que planteaba en la introducción, lo cierto es que cada una, al mismo tiempo, cumple con sus propias metas. El marco teórico apunta los pilares principales que permiten considerar como narrativa la canción; en concreto, la de *folk metal*. Alcanzar este objetivo posibilita, a su vez, que el marco teórico recoja el testigo de los conceptos narrativos planteados en la primera parte, y al mismo tiempo que dé un paso más: el análisis no solo de la narratividad en la canción de *folk metal* (que se apuntaba anteriormente de forma teórica), sino las relaciones y la naturaleza variada que dicha narratividad adquiere dentro de la obra de Saurom como representación de la fantasía épica multimodal. En concreto, se ha expuesto la narratividad como una posibilidad del texto (y del soporte artístico), como organización de esa esencia que es la historia y, en definitiva, como un conjunto de rasgos concretos que han de perfilarse para entender la narración como tal. En este sentido, se han considerado sobre todo el mundo ficcional, el tiempo que lo modifica y los individuos que lo habitan, que en la canción aparecen condicionados por la brevedad del formato y la dualidad del soporte (parte cantada y parte instrumental). El cometido de esta narratividad no es otro que el de dar forma al material narrativo que se emplea en la composición: en el caso del *folk metal*, son los mitos, las leyendas y la historia cultural. Y no solo se trasladan estas historias, sino que también *se conservan* y *se difunden* desde una conducta folclorista y divulgativa. Este poso narrativo supone la reutilización de fuentes clásicas, desde lo discernible literario-textual (Bécquer, Tolkien, romances...) hasta la relevancia de la narrativa oral, cuya esencia nutre los vínculos architextuales entre estas canciones y las historias que nuestros antepasados se contaban alrededor del fuego. Aunque las canciones del *folk metal* se acompañen de guitarras eléctricas, baterías, gaitas y violines, su objetivo y el del relato de las aventuras de los primeros homínidos es el mismo: contar una historia que llegue al corazón.

Bibliografía

- ARGUEDAS, José María (1991). *¿Qué es el folklore?* Lima: Centro Nacional de Información Cultural.
- ATTEBERY, Brian (1992). *Strategies of Fantasy*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.
- BADÍA FUMAZ, Rocío (2022). «La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación». *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, 10(2): 339-358. En <<https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1672>>.
- BARTHES, Roland. (1982). «The Reality Effect». En Todorov, T. (ed.) *French Literary Theory Today: A Reader*. Cambridge: Cambridge University Press, 11-17.
- BERMÚDEZ, N. (2011). «La architextualidad en el cine». *AdVersuS*, 7 (21): 190-209.
- BLUMENBERG, Hans (2003). *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- BRITZER-STULL, Matthew (2015). *Understanding the Leitmotif*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BURKE, Peter (2006). *¿Qué es la cultura popular?* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

- CARRAL, Aurora Mabel (2016). «El derrotero de un nuevo espectador de la democratización a la socialización del arte», en GARCÍA, Silvia Susana y BELÉN, Paola Sabrina (eds.) *Fundamentos estéticos: reflexiones en torno a la batalla del arte*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 126-136. En <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/131819> [13/05/2023]>.
- CARRASCO, Alma (2016). «Discos conceptuales: el más allá de la música». *Letras*, 4: 65-69. En <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52581> [19/05/2023]>.
- CASTRO BALBUENA, Antonio (2023). «Hacia una definición multimodal de la fantasía épica contemporánea». *Signa*, 32: 309-334. En <<https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32688>>.
- DÍAZ GÓNZALEZ DE VIANA, Luis (2003). «La aldea fantasma: Problemas en el estudio del folklore y la cultura popular contemporáneos». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 58(1): 29-46. En <<https://digital.csic.es/bitstream/10261/13090/1/20090514122904383.pdf>>.
- (2008). «Amantes que se desvanecen en el tiempo: la memoria etnográfica o la compleja significación de las leyendas». *Revista de Antropología Social*, 17: 141-164. En <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83813159007>>.
- DOLEŽEL, Lubomir (1988). «Mimesis and Possible Worlds». *Poetics Today*, 9 (3): 475-496.
- GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ, Agustina (2023). «Urutaú, el ave «fantasma» que está en peligro de extinción». *Billiken*. En <<https://billiken.lat/interesante/urutau-el-ave-fantasma-que-esta-en-peligro-de-extincion/> [21/05/2023]>.
- HERNÁNDEZ RUZA, Julia (2016). «¿Realmente se suben 60 mil canciones al día a Spotify?». *Industria Musical*. En <<https://industriamusical.com/realmente-se-suben-60-mil-canciones-al-dia-a-spotify/> [27/05/2023]>.
- HOFMANN, Alexander (2020). «Viking, Pagan or Folk? Distinguishing Possibilities for Metal Sub-Genres». *Bašćinski glasi: Ethnomusicological yearbook of Southern Croatia*, 15(1): 73-91. En <<https://hrcak.srce.hr/251320> [15/05/2023]>.
- HUTCHEON, Lisa (2013). *A Theory of Adaptation: Second Edition*. Oxfordshire: Routledge.
- LAMACCHIA, María Claudia (2012). «Difusión digital de la música independiente: alcances y limitaciones». *Avatares de la Comunicación y la Cultura*, 4: 1-14. En <<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/4769> [17/05/2023]>.
- LAURIÑO, Manuel (2006). *Andalucía de leyenda*. Córdoba: Almuzara.
- LEEMING, David A. (2014). *The World of Myth. An Anthology*. Nueva York: Oxford University Press.
- MARJENIN, Peter A. (2014). *The metal folk: The Impact of Music and Culture on Folk Metal and The Music of Korpiklaani*. Tesis de maestría. Universidad de Kent State.
- MARTÍ PÉREZ, Josep (1999). «La tradición evocada: folklore y folklorismo». En GÓMEZ PELLÓN, Eloy, DÍAZ VIANA, Luis, MARTÍ, Josep y AZURMENDI, Mikel (eds.) *Tradición oral*. Santander: Editorial Universidad de Cantabria, 81-107. En <<http://hdl.handle.net/10261/38658>>.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro (2006). «Los juglares de gesta. Desmontando algunos tópicos». *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 1: 99-102. En <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161750>>.

- McHALE, Brian (2005). «Narrative in poetry», en HERMAN, David, JAHN, Manfred y RYAN, Marie-Laure (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Nueva York: Routledge, pp. 356-358.
- MENG XUE, Melanie (2022). «Folklore». En KURTZ, Lester (ed.) *Encyclopedia of Violence, Peace and Conflict*. Ámsterdam: Elsevier.
- MEYER, Stephen C. (2012). «‘Leitmotif’: On the Application of a Word to Film Music». *Journal of Film Music*, 5 (1-2): 99-106. DOI:10.1558/jfm.v5i1-2.99.
- MOROTE MAGÁN, P. (2005). «Las leyendas y su valor didáctico». *Actas del XL Congreso AEP 400 años de Don Quijote: pasado y perspectivas de futuro*, 391-403.
- NEILSON, Tai (2015). «Where Myth and Metal Collide. Finnish Folk Metal». En WILSON, Scott A. (ed.) *Music at the Extremes*. North Carolina: McFarland Publishers, pp.: 129-142.
- O’NEILL, Patrick (2005). «Narrative structure», en HERMAN, David, JAHN, Manfred y RYAN, Marie-Laure (eds.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Nueva York: Routledge, pp. 366-370.
- PHELAN, James, BOOTH, Wayne C. (2005). «Narrative techniques», en HERMAN, David, JAHN, Manfred y RYAN, Marie-Laure (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Nueva York: Routledge, pp. 370-375.
- PRINCE, Gerald (2005). «Narrativity», en HERMAN, David, JAHN, Manfred y RYAN, Marie-Laure (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Nueva York: Routledge, pp. 387-388.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s.f.). «Canción». En *Diccionario de la lengua española*. En <<https://dle.rae.es/canci%C3%B3n?m=form> [29/05/2023]>.
- ROSSELL, Antoni (1996). «La música de los trovadores». *Cuadernos de Sección Música*, 8: 53-100. En <<https://core.ac.uk/download/pdf/11502353.pdf>>.
- RYAN, Marie-Laure (2005). «Mode», en HERMAN, David, JAHN, Manfred y RYAN, Marie-Laure (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Nueva York: Routledge, pp. 315-316.
- (2006). *Avatars of Story*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- SCHUDSON, Michael (1994). «La cultura y la integración de las sociedades nacionales». *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 139: 79-100. En <<https://fundacion-rama.com/wp-content/uploads/2023/03/3233.-Balance-actual-de-la-sociologia-I-UNESCO.pdf> [15/05/2023]>.
- SERRANO, Álex (2021). «Las mejores bandas españolas de heavy metal del siglo XXI». *Esquire*. En <<https://www.esquire.com/es/actualidad/musica/a25865356/heavy-metal-mejores-bandas-espanolas/>> [18/05/2023].
- SHEN, Dan (2005). «Story-discourse distinction», en HERMAN, David, JAHN, Manfred y RYAN, Marie-Laure (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Nueva York: Routledge, pp. 566-567.
- SPRACKLEN, Karl (2015). «‘To Holmgard ... and Beyond’: Folk metal fantasies and hegemonic white masculinities». *Metal Music Studies*, 1(3): 359-377. DOI: 10.1386/mms.1.3.359_1.
- STABLEFORD, Brian (2005). *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Oxford: The Scarecrow Press.
- VALLES CALATRAVA, José Rafael (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Editorial Alhulia.
- (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

- VALLÍN, Gema (1994). «Trovador versus juglar: conclusiones de la crítica y documentos», en María Isabel TORO PASCUA (ed.) *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Salamanca: Asociación Hispánica de Literatura Medieval, pp. 1115-1120.
- VILLA, E. (1989). «La literatura oral: mito y leyenda». *IADAP: Revista del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello*, 12: 37-42.
- WALKER, Steven F. (2005). «Myth: Theoretical Approaches», en HERMAN, David, JAHN, Manfredy RYAN, Marie-Laure (eds.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Nueva York: Routledge, pp. 329-330.
- WALLACH, J., BERGER, H. M. y GREENE, P. D. (2011). *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music Around the World*. Londres: Duke University Press.
- WOLF, Werner (2005). «Music and narrative» en HERMAN, David, JAHN, Manfredy RYAN, Marie-Laure (eds.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Nueva York: Routledge, pp. 326-327.

Discografía

- SAUROM (2006). «Dracum Nocte». En *Juglarmetal*. Zaluster Producciones.
- (2008). «El monte de las ánimas». En *Once romances desde Al-Ándalus*. Zaluster Producciones.
- (2012). «La leyenda de Gambrinus». En *Vida*. Zaluster Producciones.
- (2012). «Se acerca el invierno». En *Vida*. Zaluster Producciones.
- (2015). «El reino de las hadas». En *Sueños*. Maldito Records.
- (2015). «Músico de calle». En *Sueños*. Maldito Records.
- (2023a). «El pájaro fantasma (feat. Elizabeth Amoedo de Against Myself)». YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=D0gIkkRQ_AQ> [28/05/2023].
- (2023b). «El pájaro fantasma». En *El pájaro fantasma*. Zaluster Producciones.
- (2023c). «Ojos verdes». En *El pájaro fantasma*. Zaluster Producciones.
- (2023d). «Mejor sin ti». En *El pájaro fantasma*. Zaluster Producciones.
- SAUROM LAMDERTH (2002). «La posada del Poney Pisador». En *Sombras del Este I*. Avispa Records.