

## Héroes del Silencio: una aproximación desde la perspectiva de género

SARA ARENILLAS MELÉNDEZ Y PABLO VEGAS FERNÁNDEZ

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°14

Palabras clave: *popular music; Héroes del Silencio; masculinidad; directo; estudios de género.*

Keywords: *popular music; Héroes del Silencio; masculinity; live performance; gender studies.*

Cita recomendada:

Arenillas, Sara y Vegas, Pablo. 2019. "Héroes del Silencio: una aproximación desde la perspectiva de género". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°14. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## HÉROES DEL SILENCIO: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Sara Arenillas Meléndez y Pablo Vegas Fernández

### Resumen

Héroes del Silencio ha sido una de las bandas de rock más destacadas del panorama musical español de los noventa. En el presente trabajo hemos abordado el estudio de su producción atendiendo al discurso de género subyacente en ella. Así, hemos podido observar una relación entre dicho discurso y las prácticas musicales y *performativas* llevadas a cabo por el grupo a lo largo de su carrera. Héroes del Silencio comenzaron enmarcándose dentro de un estilo cercano al pop que presentaba una masculinidad no hegemónica, cercana al concepto de *boy expuesto* por Freya Jarman-Ivens e Ian Biddle (2007). Más adelante, el grupo reorientó su propuesta hacia un rock más duro, calificado de “épico” por la crítica y parecido al de ciertas bandas anglosajonas del momento, como U2. En ese proceso, Héroes de Silencio configuraron una identidad de género cercana a lo que Connell (2005 [1995]) denomina como masculinidad hegemónica, con una performance que encajaba dentro de los patrones del *cock rock*. La inclusión dentro de las escenas del rock hizo que la banda se centrara en aspectos como el directo o la incorporación de elementos sonoros como la guitarra eléctrica con distorsión. La legitimación de Héroes del Silencio dentro del rock se vio dificultada por el empleo de artificio que comportaba el estilo de canto de Enrique Bunbury. Este artificio era un factor disruptivo de la masculinidad, ya que ésta se supone, como señala Halberstam (2008 [1998]), de carácter natural o no construida. Igualmente, hemos considerado relevante analizar cómo la feminidad era presentada por el grupo, ya que estos la articulaban según la visión normativa de ella. De este modo, el caso de Héroes del Silencio nos ha sido útil para observar cómo, como señala Connell (2000), las estrategias del patriarcado permean las escenas culturales a nivel global.

**Palabras clave:** *popular music*; Héroes del Silencio; masculinidad; directo; estudios de género.

## Abstract

Héroes del Silencio has been one of the most outstanding rock bands from the 90s Spanish popular music scene. In this research we have analyzed the work of Héroes del Silencio pointing the gender discourse beneath it in order to show a relation between their musical and performative practices. At the beginning, the band was closer to a postpunk-style displaying a non-hegemonic masculinity linked to the boy identity proposed by Freya Jarman-Ivens and Ian Biddle (2007). Later, they reoriented their discourse by making a kind of hard rock like that produced by Anglo-Saxon bands such as U2. In that process, they configured a gender identity close to what Connell (2005 [1995]) calls hegemonic masculinity, with a performance that fits within the patterns of cock rock. Inclusion within the rock scenes made the band focus on aspects such as live performance or the incorporation of sound elements like distorted electric guitar or power chords to legitimize themselves within them. This legitimation was confronted by the use of artifice that involved the vocal style of Enrique Bunbury. This artifice was a disruptive factor of his masculinity, since masculinity is supposed to be natural or not constructed, as Halberstam (2008 [1998]) pointed out. Also, we analyze how femininity was articulated by the group. The case of Héroes del Silencio is useful to observe how patriarchy strategies permeate cultural scenes, as Connell (2000) points out.

**Keywords:** popular music; Héroes del Silencio; masculinity; live performance; gender studies.

## Introducción

Héroes del Silencio ha sido uno de los grupos que más ha destacado dentro de las escenas de la música popular en España por su importante repercusión tanto a nivel nacional como internacional. La banda zaragozana logró durante sus doce años de actividad obtener un considerable número de ventas, mientras se granjeaba una legión de “fieles” que continuó ampliándose incluso después de su disolución<sup>1</sup>. Esto se debió en gran medida al estilo o “marca”

---

<sup>1</sup>Así, diez años después de su separación fueron capaces en 2007 de completar un aforo de 450.000 personas en diez conciertos que celebraron en distintos países.

que Héroes del Silencio logró articular en la línea de bandas anglosajonas como U2. El objetivo de este artículo es analizar cómo el grupo zaragozano construyó su discurso musical y performativo y qué papel jugaron las identidades de género dentro de él. Para ello, hemos utilizado una metodología interdisciplinar que emplea herramientas procedentes tanto del campo de los estudios de género como de los estudios culturales y de la musicología. Así, hemos tomado como referencia los trabajos de autores como R. W. Connell y J. Halberstam, Lawrence Grossberg o Robert Walser.

Para entender el discurso de Héroes del Silencio hemos analizado, en primer lugar, cómo el grupo transitó desde un pop-rock cercano a la *new wave* (Nueva Ola) y el postpunk articulando una identidad cercana al *boy*, hasta un rock de corte más duro, cercano a géneros como el *cock rock* o el *heavy*, en el que predomina un *display* de la masculinidad más ortodoxo. Ligada a esta transición se encontraba la necesidad de articular un discurso de autenticidad que legitimara a la banda dentro de las escenas del rock. En él entraron en juego, además de la construcción de una masculinidad en mayor sintonía con la que R. W. Connell denomina “hegemónica” (2005 [1995]), aspectos como la importancia del directo o el mayor protagonismo de la guitarra eléctrica. Igualmente, en este estudio hemos tenido en cuenta otros elementos destacados del discurso de la banda, como el particular estilo de canto de su vocalista. Por último, hemos analizado cómo se articula lo femenino en Héroes del Silencio, ya que consideramos que ello es un elemento fundamental dentro del discurso de género del grupo.

Héroes del Silencio comienzan su andadura a principios de los ochenta en Zaragoza. La banda surge como Zumo de Vidrio, una iniciativa de Juan Valdivia y su hermano. Más tarde se les une Enrique Ortiz de Landázuri (que adoptará el nombre artístico de Enrique Bunbury), conformándose poco a poco la plantilla definitiva de la banda: Enrique Bunbury (voz), Juan Valdivia (guitarra), Joaquín Cardiel (bajo) y Pedro Andreu (batería). Los cuatro tomaron el nombre “Héroes del Silencio” en 1984, y cosecharon un destacado éxito de ventas con su primer *maxi* titulado *Héroes del silencio* (EMI 1987)<sup>2</sup>. Éste

---

<sup>2</sup> La grabación salió a la venta en febrero de 1988, y logró vender 30.000 copias, lo cual resultó llamativo al tratarse de un grupo de acababa de salir al mercado (Blay Boqué 2007: 104).

contenía canciones que estuvieron también en el primer álbum de la banda, *El mar no cesa* (EMI 1989)<sup>3</sup>. La formación se mantendrá estable hasta la separación del grupo en 1996, con la excepción de la incorporación del guitarrista estadounidense-mexicano Alan Boguslavsky en 1993.

Uno de los rasgos más reseñados de Héroes del Silencio ha sido su capacidad de internacionalización. Así, uno de los mayores logros de Héroes del Silencio fue, precisamente, la eficaz absorción de un sonido procedente de bandas anglosajonas que, o bien estaban en auge en el momento de actividad de la banda (U2, The Cult, etc.), o eran iconos de referencia dentro de las escenas del rock (The Doors, Led Zeppelin, etc.) Esta emulación fue combinada de forma satisfactoria por la banda con el mantenimiento de rasgos que les permitían identificarse o enmarcarse dentro de la escena española, fundamentalmente el idioma<sup>4</sup>. Gracias a esta unión, Héroes del Silencio lograron una recepción positiva en países europeos como Alemania<sup>5</sup> al tiempo que mantenían su éxito en el ámbito español y dejaban la puerta abierta al mercado latinoamericano<sup>6</sup>. Esta proyección al exterior fue posible, a nivel de producción, gracias a su contrato con la multinacional EMI, lo que les facilitó el contacto con el productor Phil Mazanera (ex Roxy Music), primero, y Bob Ezrin<sup>7</sup>, después. Manzanera fue el encargado del segundo y tercer álbum de la banda –*Senderos de traición* (EMI 1990) y *El espíritu del vino* (EMI 1993)–,

<sup>3</sup> Aunque existe cierta confusión en torno a la fecha de lanzamiento de *El mar no cesa*, nos parece adecuado tomar como referencia el dato que aporta Matías Uribe en su monográfico sobre la banda *El sueño de un destino* (2007). Uribe explica que “el vinilo [de *El mar no cesa*] tenía que haber salido a mediados de 1988, pero la EMI lo había ido retrasando por cuestiones de estrategia promocional (...)”, y aporta la noticia publicada en el *Heraldo de Aragón* con motivo de la presentación del disco el 6 de febrero de 1989 (Uribe 2007: 72). Para más información puede consultarse el trabajo fin de máster “Héroes del Silencio y los estilos del rock de finales de siglo”, defendido por Sara Arenillas en la Universidad de Oviedo (2012: 19).

<sup>4</sup> El empeño del grupo por hacerse un hueco en el mercado anglosajón le llevó a experimentar con la adaptación al inglés de los temas “Entre dos tierras”, “Maldito duende” y “Malas Intenciones” de su segundo disco. No obstante, parece ser que el resultado no convenció a nadie y, debido a ello, estas grabaciones jamás vieron la luz (Blay Boqué 2007: 157).

<sup>5</sup> Por ejemplo, *Senderos de traición* llegó a vender medio millón de copias en Alemania, 200.000 en Italia y cerca de 20.000 en países como Suiza o Bélgica, hecho que en aquel momento tuvo gran importancia, habida cuenta de la poca cobertura que tenían en esos momentos el resto de grupos españoles a nivel europeo (Blay Boqué 2007:171).

<sup>6</sup> En este sentido, cabe destacar que resulta llamativo que siendo Héroes del Silencio un grupo que utilizaba el español no girara por Latinoamérica hasta 1994, sólo dos años antes de su separación.

<sup>7</sup> Bob Ezrin produjo discos destacados de la escena anglosajona, como *The Wall* de Pink Floyd, *Berlín* de Lou Reed o *Destroyer* de Kiss.

mientras que Ezrin se encargó del cuarto y último—*Avalancha* (EMI 1995)— en el que culmina un viraje hacia géneros “duros” como el heavy o el hard rock. Este cambio de estilo provocó tensiones en el seno de la banda que se demostraron irresolubles, por lo que ésta se disolvió al terminar la gira de su cuarto disco.

### **Primeros pasos: *El mar no cesa e identidad boy***

Héroes del Silencio comienzan su andadura a mediados de los ochenta con el ya mencionado *maxi single* y las primeras apariciones en televisión. En este período se aprecia el peso de las corrientes que estaban teniendo éxito durante la primera mitad de los ochenta (especialmente la *new wave* y el postpunk) y la influencia de bandas como The Smiths, The Cure o U2<sup>8</sup>. Estos últimos, que son un grupo con el que frecuentemente se ha comparado a Héroes del Silencio, también presentaban un acercamiento al postpunk en sus primeros discos.

En términos de género, la identidad que articulan Héroes del Silencio en esta primera etapa está más cercana al concepto de *boy* que proponen Freya Jarman-Ivens e Ian Biddle (2007) que al de la masculinidad hegemónica de tendencias como el heavy (Connell 2005 [1995]: 68). El *boy* articularía la imagen de un individuo joven, a medio camino entre el niño y el adulto: “suficientemente hombre para ser deseado y desear, pero todavía demasiado chico [*boy*] para ser una amenaza”<sup>9</sup>. El *boy* sería una identidad de género fronteriza, parecida a las masculinidades no normativas de Michael Stipe y Morrissey, que Matthew Bannister relaciona con el intento de distanciamiento del postpunk de “la asociación del rock and roll auténtico con el machismo”<sup>10</sup>.

Héroes del Silencio proyectaban una masculinidad más heterodoxa y cercana al concepto de *boy*, tanto a nivel sonoro como a través de los textos de las canciones. Si atendemos a las letras, dos de los ejemplos más claros de esta

<sup>8</sup> Raúl Minchinela explica que en sus inicios Héroes del Silencio aparecían en programas de radio junto a bandas como The Cure o Bauhaus, en sintonía con lo que él denomina el “siniestrismo” que se vivía en Zaragoza en aquel momento (Minchinela 2007: 20–21). Cabe señalar que Héroes del Silencio aparecen en el especial de la *Heavy Rock* nº 85 sobre el rock gótico como uno de los pocos grupos españoles que adaptaron parcialmente el estilo (Herranz 2005, 48–49).

<sup>9</sup> “...man enough to be desired and desiring, and yet boy enough to be unthreatening” (Biddle y Jarman-Ivens 2007: 6).

<sup>10</sup> “...the post-punk reaction to 1970s rockism –the association of authentic rock and roll with machismo” (Bannister 2006: 108).

articulación de identidad son “Mar adentro” y “La lluvia gris”, donde podemos ver la cercanía y la vulnerabilidad romántica del narrador a través de versos como “por fin he encontrado el camino (...)/ esta noche me espera el amor en tus labios” o “sólo por un beso no debo callar/ tan larga es la espera en mi corazón”. Por otra parte, en el primer disco de Héroes del Silencio se aprecia la sonoridad limpia de las guitarras, usando efectos como el *chorus*, *delay*, *detune*<sup>11</sup> y *reverb*, que pasarán a ser uno de los elementos más reconocibles del grupo. El énfasis en los aspectos más melódicos de la guitarra recuerda al sonido de artistas como Johnny Marr, guitarrista de The Smiths. De este modo, Héroes del Silencio se alejaban en sus inicios del “ruido” de la distorsión y los *power chords* característicos del metal, así como también del énfasis en el virtuosismo a través de los solos que demanda el rock más ortodoxo. De hecho, *El mar no cesa* ha sido criticado tanto por los seguidores como por la propia banda, por su sonido “blando”, que a menudo se achacaba a la producción de Roberto Durutti y Gustavo Montesano, y a las ansias de comercialidad de la discográfica EMI<sup>12</sup>. Este alejamiento de la sonoridad “dura” característica de géneros como el heavy, es algo que el grupo trató de paliar en sus siguientes discos y que tendrá aparejado el *display* de una masculinidad más normativa.

### Estrategias sonoras en el “rock duro épico” de Héroes del Silencio

Como señalamos, Héroes del Silencio contó con Phil Manzanera como productor para la grabación del que será probablemente su disco más recordado: *Senderos de traición*. El grupo escogió a Manzanera porque, siendo su madre de origen colombiano, hablaba español con fluidez y representaba el nexo entre el mundo anglosajón y latino que la banda pretendía conquistar

<sup>11</sup>El propio Gonzalo Valdivia, hermano de Juan Valdivia, que se encargó de la guitarra rítmica en la gira de reunión de 2007, comenta la utilización del *detune* como elemento característico del sonido de la banda. Véase: “Gonzalo Valdivia ‘el sonido de Héroes del Silencio’ 1a Parte”. Youtube (2015): [https://www.youtube.com/watch?v=-c\\_56jqrd6A](https://www.youtube.com/watch?v=-c_56jqrd6A) [Consulta: 24 de septiembre de 2018].

<sup>12</sup>Por ejemplo, el propio Bunbury comenta que la inclusión de teclados en canciones como “Mar adentro” fue realizada por la compañía sin el conocimiento de la banda (Losilla 2000: 30). El uso del sintetizador resultaba conflictivo por el amplio uso que géneros “comerciales” como el *synth* pop estaban haciendo de él.

(Blay Boqué 2007: 142–45). Asimismo, Phil Manzanera será el productor del siguiente álbum de la banda, *El Espíritu del Vino*, lanzado en 1993.

The image displays four musical staves, each representing a guitar riff. The first staff, titled 'Sangre hirviendo', features a melodic line with a 'LA5' chord at the beginning and a 'SOL5' chord at the end. The second staff, 'Días de borrasca (Víspera de resplandores)', shows a more complex melodic structure with chords labeled 'LA5', 'FA5', 'DOS', 'RE5', 'LA5', 'RE#5', and 'RE5'. The third staff, 'Los placeres de la pobreza', is divided into two parts: 'Guitarra 1' and 'Guitarra 2', both playing a rhythmic pattern of chords labeled 'MI5'. The fourth staff, 'Avalancha', begins with a 'MI5' chord, followed by a melodic phrase, then a 'SI5' chord, a 'LA5 full' chord, and finally a 'MI5' chord.

**Ilustración 1.** Transcripción, realizada por los autores, de los riffs de dos temas de *El espíritu del vino* —“Sangre hirviendo” y “Los placeres de la pobreza”— y de *Avalancha* —“Días de borrasca (Víspera de resplandores)” y “Avalancha”—, donde se puede apreciar el uso reiterado de *power chords*.

En el segundo álbum de Héroes del Silencio hay un mayor énfasis en ciertos aspectos que suelen considerarse centrales en el rock: así, la guitarra combina el sonido “limpio” y con efectos como *chorus* y *delay*, presentes en *El mar no cesa*, con la distorsión y un progresivo mayor uso de *power chords*<sup>13</sup>. Esta transición hacia un rock más “duro” se ejemplifica bien en el siguiente álbum, *El espíritu del vino*. En él hay temas como “Tesoro” o “Sirena Varada” que son deudores del sonido más pop de los inicios, mientras que otros como “Sangre hirviendo” o “Los placeres de la pobreza” contienen ya potentes *riffs* de guitarra con inclusión de *power chords* (véase ilustración 1). En estos dos últimos temas se utiliza la estrategia de aumentar la distorsión y la complejidad técnica

<sup>13</sup>Los *power chords* resultan de la distorsión de las notas de un intervalo de quinta –o cuarta– tocado en el registro grave. Robert Walser apunta que musicalmente los *power chords* son uno de los elementos clave a través de los que el heavy metal articula su discurso de poder (1993: 43, 2).



en las partes de guitarra para lograr un sonido más “heavy”, característica que se convertirá en la tónica general del siguiente y último disco<sup>14</sup> –véanse los ejemplos correspondientes a “Avalancha” y “Días de borrasca (víspera de resplandores)” en la ilustración 1.

A partir del lanzamiento de *Senderos de Traición* comienza a aparecer en la prensa la etiqueta “rock épico” a la hora de calificar la propuesta de Héroes del Silencio. Por ejemplo, en 1990 en el periódico *ABC* se dice que Héroes del Silencio eran una banda “con claras referencias al rock épico” (M.M.C 4 de mayo de 1990) mientras que en 1992 Berta Herrera señalaba en *El País* que “el rock épico” había “hecho mella en España (...) en su aspecto comercial y masivo, con el cuarteto zaragozano Héroes del Silencio” (Herrera 2 de julio de 1992). Esta categorización se ha mantenido, de tal manera que Jordi Bianciotto en la *Guía universal del rock. De 1990 hasta hoy* sigue definiendo al grupo como “rock duro épico” (2008: 259).

Si revisamos publicaciones de referencia como *Popular Music. The Key Concepts* (2005 [1998]) o *Grove Music Online*, vemos que la voz “rock épico” no aparece, lo que hace difícil su conceptualización. Sin embargo, sí hemos observado que el término “épico” se utiliza a menudo para referirse a bandas que entran dentro de la categoría del conocido como *arena rock* o “rock de estadio”, tales como Bruce Springsteen, Muse o U2<sup>15</sup>. Este último es un grupo con el que, como ya hemos indicado, a menudo comparaban a los zaragozanos: por ejemplo, Sáenz de Tejada en *El País* decía que Héroes del Silencio habían “logrado atraer a un sector del público” que estaba “entre el heavy y U2” (Sáenz de Tejada 30 de abril de 1991).

---

<sup>14</sup>Por este motivo, la banda necesitó de la incorporación de un segundo guitarra, Alan Boguslavsky, que llevara el peso de las partes rítmicas y dejara margen a Valdivia para que se centrara en la ejecución de los cada vez más elaborados solos.

<sup>15</sup>Por ejemplo, Sebastián Ramos titula su reseña de una actuación de U2 como “U2, épico y gigante: el rock de estadios aún puede emocionar” (Sebastián Ramos 12 de octubre de 2017), Andrés González-Barba con motivo del paso de Bruce Springsteen por Sevilla rotula su revisión como “El rock épico de Bruce Springsteen llega a Sevilla” (González-Barba 26 de julio de 2009) e Ignacio Serrano señala con respecto a un concierto de Muse: “su superioridad en esto del rock épico en casi dictatorial” (Serrano 21 de octubre de 2012). En el caso de U2, tal como afirma Allan Moore, su consideración –junto a REM– como una de las mayores atracciones del *arena rock* de la década de 1990, se confirma tras su aparición en el concierto Live Aid de 1985 (Moore 2001).

En efecto, Héroes del Silencio llevaron a cabo a partir de su segundo disco estrategias sonoras que eran similares a las que Allan Moore en “U2 and the myth of authenticity in rock” describe como propias de U2: por ejemplo, la generación de espacialidad (*spatiousness*) y de clímax a través del aumento de la densidad sonora o de la reverberación<sup>16</sup>. Algunas de estas estrategias son parecidas a las que David Metzger señala como propias de las *power ballads* (2012) de los ochenta: por ejemplo, la aparición de guitarras distorsionadas hacia el final de la canción, manteniéndose la distorsión en el solo, algo que el autor relaciona con las nociones de liberación y trascendencia sobre las cuales se construyen las *power ballads* (Metzger 2012: 446; 2016: 663). Estas estrategias son usadas por Héroes del Silencio en temas como “Oración” y en la versión en vivo contenida en el álbum *En directo* (EMI 1989) de “No más lágrimas”. Este tipo de fórmulas sonoras quizás puedan explicar en parte el calificativo de “épico”<sup>17</sup> con el que la prensa designaba a la banda, ya que generan una música pensada para evocar o ser interpretada en grandes espacios, lo que es una característica del *arena rock* (Ethen 2014).

### **Performance de la masculinidad hegemónica en Héroes del Silencio**

En conjunción con el endurecimiento del sonido, Héroes del Silencio realizaron un cambio de discurso en el segundo y tercer disco que les alejó de la identidad *boy* de sus inicios y les acercó a la performance de la masculinidad hegemónica presente en el rock más ortodoxo.

A nivel visual, el vestuario de la banda a partir de *Senderos de traición* nos muestra una imagen del grupo vinculada a la estética heavy de bandas anglosajonas con elementos tales como pelo largo, ropa de cuero o botas (véase ilustración 2).

---

<sup>16</sup>Allan Moore en “U2 and the myth of authenticity in rock” analiza en detalle el tema “With or without you” explicando cómo a través de la música se construye el mensaje de autenticidad (que él denomina como *centredness*) de U2 mediante cuatro factores: la estructura (*construction*) la simplicidad (*simplicity*), la espacialidad (*spatiousness*) y la vocalidad (*vocality*), siendo la espacialidad la que aborda con mayor minuciosidad (Moore 1998: 15–24).

<sup>17</sup>Por motivos de extensión y temática hemos relegado el análisis en profundidad de este aspecto del discurso de Héroes del Silencio para otra investigación que se está realizando de forma paralela a la aquí contenida.



**Ilustración 2.** Detalle de foto promocional correspondiente al lanzamiento de *El Espiritu del vino* (EMI 1993), realizada por Paco Rubio. <http://heroesdelsilencio.es/wp-content/gallery/hds/foto-promo-el-espiritu-del-vino-93> [Consulta: 15 de julio de 2019].

Cabe señalar que en *El espíritu del vino*, especialmente en el caso de Bunbury, hay una inspiración en la imagen de bandas de finales de los sesenta y primeros setenta, cambiando las botas por los botines y los pantalones de cuero por unos con campana. En línea con ello en *El Espiritu del vino* hay temas como “Flor de loto”, con tintes psicodélicos presentes en The Doors que recogían también The Cult<sup>18</sup>. Este vestuario recuerda también en cierta medida a Led Zeppelin, quienes eran una influencia reconocida del grupo y que, según Michael Ethen, fueron uno de los primeros ejemplos de *arena rock* (Ethen 2011: 91–136).

R. W. Connell en *The men and the boys* (2000) propone el concepto de globalización de género: esto es, el entendimiento del género a escala global, de forma que ciertas imágenes relacionadas con el género (en este caso, con

---

<sup>18</sup>Bianciotto señala que The Cult presentaron una “llamativa evolución desde un rock energético con sintonía gótica (...) con ocasionales desviaciones psicodélicas” hacia el hard rock “de estilo directo” (Bianciotto 2009: 98).

la masculinidad) se ven atractivas a nivel internacional gracias a tácticas de marketing propias del capitalismo (40–44). Héroes del Silencio es un buen ejemplo de esta “globalización”, ya que construyen su masculinidad en sincronía con modelos anglosajones que o bien eran el canon “internacional” del rock (Led Zeppelin, The Doors) o bien eran las figuras que estaban en auge en las escenas del rock en aquel momento (U2, The Cult).

Connell define la masculinidad hegemónica como el conjunto de prácticas de género que personifican el discurso más aceptado del patriarcado: el hombre tiene autoridad sobre la mujer. La masculinidad hegemónica se basa en el reclamo de autoridad y la demostración de poder, y a menudo incluye elementos asociados con el hombre y su fuerza (la violencia, la potencia sexual, etc.) para remarcar su posición dominante (Connell 2005 [1995]: 77). Asimismo, Frith y McRobbie señalan que el *cock rock* posee una performance que es una explícita, y en ocasiones agresiva, expresión de sexualidad masculina. Los intérpretes del *cock rock* se muestran dominantes y buscan continuamente recordar a la audiencia su valor y su control sobre ella a través de las llamadas de atención sobre sus genitales (Frith y McRobbie 1990 [1978]: 319), lo que encaja con las estrategias de la masculinidad hegemónica.



**Ilustración 3.** Imágenes de Bunbury durante la interpretación de Decadencia en 1993 (extraída de Live in Germany) y Jim Morrison, donde se puede apreciar el parecido estético

Uno de los rasgos de la indumentaria de Bunbury que más resaltaban era un cinturón de gran hebilla metálica que se asemejaba a los empleados por Jim Morrison en directo en torno a 1968 (véase ilustración 3). Morrison era conocido por una llamativa puesta en escena, de gran carga sexual, a la que recordaba la performance de Bunbury.

El cuerpo puede entenderse como una superficie más o menos neutral sobre la que se estampa la simbología social que construye el género (Connell 2005 [1995]: 45–46). En el caso de la masculinidad, resulta fundamental la referencia al falo, ya que esta parte del cuerpo funciona como símbolo o icono de la misma. El mencionado cinturón constituye una poderosa llamada de atención al cuerpo que –por la zona en la que se ubica– construye un discurso de masculinidad mediante la alusión implícita al falo y, por ende, a la sexualidad específicamente masculina, lo que sigue las pautas del *cock rock* establecidas por Frith y McRobbie. Igualmente, podemos hablar de un discurso performativo que articula mediante el cuerpo el tipo de la masculinidad hegemónica, ya que a través de la llamada de atención a sus genitales masculinos reclama poder, control y liderazgo sobre la escena. Así, en una crítica de una actuación del grupo en 1993 en *El País* se decía: “La convencida afición (...), vibró con las palabras, gestos y contorsiones de Bunbury, incuestionable centro de atención” (Giner 18 de junio de 1993).

Un buen ejemplo de esta performance lo encontramos en el concierto que ofreció Héroes del Silencio en la sala Gin Club Rock de Coblenza, Alemania, el 2 de octubre de 1993, publicado en *Live in Germany* en 2011. Durante la ejecución de “Decadencia” Bunbury aparece sin camiseta y con el mencionado cinturón (véase ilustración 3), gesticulando violentamente –golpeándose el pecho o tirándose al suelo–, utilizando el grito y posando frente al micrófono con grandes connotaciones sexuales<sup>19</sup>. Ello encaja tanto con la performance de los artistas del *cock rock* –Bunbury subraya su sexualidad masculina llamando la atención sobre sus genitales para manejar a la audiencia– como con la masculinidad hegemónica– el reclamo de autoridad o control, además de ser el eje y el objetivo en torno al cual se construye su performance, se realiza

<sup>19</sup> Véase: “Héroes Del Silencio - Decadencia (Live In Germany)”. Youtube (2011 [1993]): <https://www.youtube.com/watch?v=zfiYbQU23Lo> [Consulta: 15 de octubre de 2018].

usando elementos (violencia, sexualidad falocéntrica, etc.) que asociamos con la capacidad del hombre para ejercer poder.

Autores como Philip Auslander (1999) o Theodore Gracyk (1996) han señalado la importancia del directo en el rock, siendo éste una de las formas principales a través de las cuales se legitima: es en él donde los músicos pueden demostrar que son ellos los que efectivamente tocan en las grabaciones de estudio. En el caso de Héroes del Silencio esto era evidente tanto en la óptica desde la que se producían sus discos –Phil Manzanera señalaba que trataba de capturar el dinamismo de la banda en escena<sup>20</sup>— como en el elevado número de conciertos que llevaron a cabo y en la cantidad de discos en vivo que lanzaron<sup>21</sup>.

Durante la ejecución de “Decadencia” señalada, Héroes del Silencio improvisan sobre un *medley* o popurrí de temas canónicos del rock<sup>22</sup>: este énfasis en la improvisación se vincula con la estrategia de legitimación a través del directo, ya que subraya la espontaneidad, “naturalidad” o no premeditación de su performance y evidencia que no sólo son capaces de tocar, sino también de “crear” música.

Halberstam señala que la masculinidad se sustenta sobre las nociones de “lo real”, “natural” o “no construido/ performativo”<sup>23</sup>. Así, el énfasis en la espontaneidad, la autenticidad y la “naturalidad” del directo puede considerarse un elemento que potencia la articulación de la masculinidad por parte del grupo. En este sentido, es llamativo que el directo de la banda fuera uno de los

---

<sup>20</sup>Phil Manzanera explica que ordenó al grupo que tocara todas las canciones del disco sin interrupción para “...conseguir una grabación con una misma dinámica, con los cuatro músicos yendo en la misma dirección y a la misma velocidad (...)”, ya que “lo más importante era capturar el ambiente del conjunto (...)” (Phil Manzanera en Blay Boqué 2007: 148).

<sup>21</sup>Héroes del Silencio lanzaron tres discos que recogían actuaciones de la banda (*En directo*, de 1989, *Senda '91*, de 1991, y *Parasiempre*, de 1996) más un *box-set* que contenía un VHS con el concierto que ofrecieron en el 1993 en el Palacio de los Deportes de Madrid (*En directo*, 1994), lo que llama la atención ya que sólo tienen cuatro álbumes de estudio. El grupo realizó cinco giras en siete años, en ocasiones sin apenas períodos de descanso (por ejemplo, entre 1991 y 1992 concatenaron el Tour Senda con su primera gira de larga duración por Europa).

<sup>22</sup>En este sentido, cabe señalar que “Decadencia” tiene una duración en el disco de poco más de cuatro minutos, mientras que en la interpretación en vivo que señalamos se extiende hasta los doce. Los temas sobre los que improvisa la banda son clásicos extraídos del canon del rock, como “It’s only rock’n roll (but I like it)” de los Rolling Stones o “Susie Q” de Creedence Clearwater Revival.

<sup>23</sup>Así, Halberstam apunta que “...la masculinidad dominante de los hombres suele presentarse a sí misma en el registro de lo real, evitando lo performativo y lo artificial”: “la masculinidad ‘simplemente es’, mientras que la feminidad se basa en lo artificial” (2008 [1998]: 293, 261).

pocos puntos ovacionados a menudo por la crítica. Por ejemplo, Javier Pérez de Albéniz en su reseña de la actuación del grupo en la sala Jácara en Madrid en 1989 exponía que, aunque en las grabaciones se mostraban como una banda “demasiado estándar, con poco carácter” y con un sonido que recordaba “en exceso al de determinados grupos británicos”, en directo eran “bastante más atractivos” (Pérez de Albéniz 25 de junio de 1989). En la misma línea, Antonio Moreno señalaba en *ABC* que el principal “secreto” del éxito de Héroes del Silencio era la combinación de un “potente directo” con elementos como “una aparente puesta en escena” (Moreno 11 de octubre de 1996).

Teniendo en cuenta a Halberstam, el artificio es un elemento que a menudo es disruptivo de la masculinidad. El estilo vocal de Bunbury se caracteriza por el engolamiento, la abundancia de vibratos, las notas tenidas en los pasajes de tensión, y las apoyaturas y los *glissandos*. Todo ello son recursos que indican artificialidad, puesto que en su mayoría son adornos que no son producidos espontáneamente, sino que requieren de un entrenamiento para ser ejecutados<sup>24</sup>. La crítica mostraba un rechazo particular a este estilo de canto, en el que veían indicios de artificio que difuminaban la espontaneidad (y el “vigor” masculino) del directo de la banda: por ejemplo, en *El Gran musical* se dice que las interpretaciones de Bunbury eran “estudiadas, pero sinceramente expresivas y espontáneas” con “un vigor fuera de lo común”, a pesar de lo cual existían “defectos en su forma de cantar, como (...) esas manías de engolar la voz”(El Gran Musical junio de 1991: 41). Cabe señalar, asimismo, que este estilo vocal es uno de los pocos aspectos que la banda no comparte con U2<sup>25</sup>.

El característico engolamiento de Bunbury produce en su voz un efecto de artificio y anti-naturalidad, que recuerda al estilo amanerado y teatral de artistas como Raphael, y que puede considerarse un elemento disruptivo de la masculinidad<sup>26</sup>. En este sentido Javier Losilla en *Diván: conversaciones con*

---

<sup>24</sup> En este sentido, véase por ejemplo “Sapponics” de Elizabeth Wood (1994).

<sup>25</sup> Allan F. Moore señala que el estilo vocal de Bono se basaba en un recitativo apagado (*dampened recitative*) que era herencia del punk. Moore lo relaciona con un tipo de canto categorizado por Curt Sachs que indica poco entrenamiento y, por tanto, un cierto matiz primitivo y de autenticidad (Moore 1998: 22–24).

<sup>26</sup> Raphael es uno de los artistas con los que más se ha comparado el estilo vocal y performativo de Bunbury, quien ha reconocido su influencia y con quien ha realizado colaboraciones (por ejemplo, grabando a dúo el tema “Infinito”). El propio Raphael grabó una versión del conocido tema de Héroes del Silencio “Maldito duende” para su disco *Maldito*

*Enrique Bunbury* le pregunta a Bunbury por las referencias a su “supuesta ambigüedad sexual” aparecidas en la prensa, a lo que el artista contesta:

Nunca he entendido por qué han alimentado eso. Supongo que es consecuencia de que no he tenido reparo en ningún momento en hacer entrevistas para revistas *gays*, (...) sé que en determinados ambientes, más en México que en España, ha habido un círculo en el que había entrado y gustaba. Un círculo en el que lo mismo entraban Camilo Sexto [*sic*] o Raphael, que Enrique Bunbury. (...) Pero yo no es que haya dado motivos para que alguien lo pueda pensar. Creo que todo lo contrario (Enrique Bunbury en *Losilla* 2000: 68).

En conclusión, la estrategia de género que *Héroes del Silencio* pusieron en marcha en esta etapa (y que fue la más representativa de la banda) se basa en la construcción de una masculinidad hegemónica que se asocia con el rock más canónico, y que se aleja de la identidad *boy* de sus inicios. Esta articulación del género se sostiene sobre elementos arquetípicos de la masculinidad (el falocentrismo, la demostración de control, la denotación de naturalidad, etc.) con los que el artificio que connotaba el particular estilo de cantar de Bunbury entraba en conflicto. Dicha masculinidad se asemeja a la que articulaban U2 y que contrastaba con la de *boybands* irlandesas como Boyzone. La masculinidad “roquera” de U2 se construía, como la de *Héroes del Silencio*, en torno al énfasis en la creatividad y la autosuficiencia: una banda que funcionaba como un todo, que perfeccionaba sus destrezas y técnicas musicales, y que exhibía un estilo propio a través de elementos como las letras o la forma de canto –“en definitiva, una demostración de la masculinidad en control” (McLaughlin y McLoone 2014: 64).

### **Lo femenino en *Héroes del Silencio*: "Con nombre de guerra" y "Bendecida"**

Finalmente, en este apartado analizaremos cómo se articula lo femenino dentro del discurso de *Héroes del Silencio*. Como veremos, la visión que proyecta el grupo de lo femenino es un elemento que ayuda a la construcción de una

---

*Raphael* (Hispavox 2001). Daniel Party analiza en su artículo “Raphael is different: Spanish 'canción melódica' under late Francoism” cómo el teatral y amanerado estilo de cantar y actuar de Raphael levantó suspicacias sobre su orientación sexual y su masculinidad, y señala que quizás ello ayudó a que su canción “Digan lo que digan” se convirtiera en un himno gay (Party 2013: 292–94).



identidad masculina ajustada a las directrices del patriarcado. Para este análisis, hemos escogido dos temas que, además de ser representativos de la banda, nos parecen pertinentes por proceder de etapas diferentes de su carrera: esto es, “Con nombre de guerra”, incluida en *Senderos de traición*, y “Bendecida”, de *El espíritu del vino*.

“Con nombre de guerra” es uno de los últimos cortes de *Senderos de traición*<sup>27</sup>. El tema se presenta como una suerte de balada en Sol mayor, de tempo medio y ternario. A lo largo de todo su desarrollo, podemos escuchar guitarras “limpias”, que dibujan un flujo melódico sobre una estable base de guitarra y bajo. Destaca un fragmento arpegiado a dos guitarras que recuerda, en cierto modo, al encuentro sexual entre dos personas del que trata la letra. Este encuentro, además, se vincula con el mundo de la prostitución a través de afirmaciones como: “y dejemos los besos para los enamorados / y pensemos en los nuestro / que por eso te he pagado”. No obstante, lo curioso en torno a esta canción no es el tema, sino la forma en la que éste se aborda: lejos de denunciar el fenómeno de la prostitución, o apoyarlo, como quizá podría ser lógico dentro de las dinámicas patriarcales del rock, la banda lo aborda en un primer nivel desde un punto de vista neutral. Así, en el análisis inicial podríamos pensar que el grupo simplemente “describe” el encuentro sexual.

Sin embargo, si consideramos la letra más detenidamente, podemos ver dos formas de ejercicio de poder. En primer lugar, aparece el dinero: lejos de ser un mero intercambio monetario por servicios, este dinero es una forma de poder que sitúa al hombre eminentemente por encima de la prostituta. En segundo lugar, aparece la compasión, tal y como podemos observar en la frase: “pienso en los años / que llevas guerreando / con un nombre por bandera”. Según la Real Academia de la Lengua<sup>28</sup>, entendemos por “compasión” un “sentimiento de pena, ternura y de identificación ante los males de alguien”. Podemos ver cómo esta compasión está cargada de connotaciones de inferioridad, ante las cuales aquel que la padece trata de sentirse “identificado”, pero desde una posición de superioridad.

---

<sup>27</sup>Es el penúltimo de la edición española, pero el último de la edición americana.

<sup>28</sup> <http://dle.rae.es> [Consulta: 5 de abril de 2018].

Por su parte, “Bendecida” aparece dentro de una trilogía de canciones que se ha convertido en una de las más afamadas de Héroes del Silencio. Si bien la tercera parte, también conocida como “La chispa adecuada”, aparecerá en *Avalancha*, las dos primeras entregas, “Bendecida 2” y “Bendecida”, aparecen en *El espíritu del vino*. Estos temas fueron producto del vínculo afectivo que Enrique Bunbury mantenía con la actriz italiana Benedetta Mazzini, pudiendo ser vistos como canciones de amor.

La primera pieza de la trilogía que aparece en los discos, “Bendecida 2”, consiste en la repetición, casi a modo de mantra, de la frase: “En tu ausencia las paredes / se pintarán de tristeza, / y enjaularé mi corazón / entre tus huesos”. Posteriormente aparece “Bendecida”: en este caso, nos encontramos ante una canción construida sobre un sencillo *riff* de guitarra, al cual se añaden guitarras en limpio. Así, podemos apreciar que “Bendecida” se encuadra dentro de un estilo más rock que “Con nombre de guerra”.

La letra de “Bendecida” está influida por el viaje que Bunbury había hecho a la India y Nepal (Losilla 2000: 22), y por ello se mencionan los Lagos de Pokhara en el texto. Esta alusión a Oriente encaja con las influencias psicodélicas de *El Espíritu del Vino*. Asimismo, aparecen imágenes que la vinculan a la ya mencionada “Bendecida 2”: por ejemplo, en la frase “algo que no me han consentido / y que ahora busco entre tus huesos”, se incluye de nuevo la alusión a los huesos como metáfora del cuerpo de la amada.

Uno de los aspectos más significativos de la canción en lo que respecta a su discurso de género es la afirmación: “soy el león domado”. Podemos interpretar este verso como la descripción del fin de la juventud del roquero, el momento de “sentar la cabeza” y acabar con el desenfreno anterior. Tradicionalmente en el rock esto se ha vinculado con la mujer, a quien en ocasiones se retrata como una especie de tirana que acaba con la jovialidad y el desenfreno asociados al rock y, por tanto, con la libertad del hombre, “domándolo”.

Igualmente, es importante reseñar que Bunbury utiliza la metáfora del león en primera persona, es decir, para referirse a sí mismo: éste es un animal que simboliza la fuerza tanto física como psicológica (no sólo es un animal fuerte, sino también “noble”). Así, en “Bendecida 3”, conocida como “La chispa

adecuada”, se dice: “eras verano, y mil tormentas, yo el león...”. Al realizar esta oposición, el oyente relaciona al hombre (el propio cantante) con el león (fuerte y “noble”), y a la hipotética pareja femenina del mismo (Benedetta o “Bendecida”) con el verano y las tormentas. Este paralelismo deja entrever un esquema mental cercano al del patriarcado, donde se dibuja al hombre como la figura que domina gracias a su fuerza corporal y a su estabilidad mental (es un ser “racional” en quien se puede confiar), mientras que a la mujer se la sitúa en el polo opuesto, como un sujeto que da “calor” afectivo (“eras verano...”) pero que es inestable (“...y mil tormentas”) y, por tanto, poco capacitado para “gobernar” o ejercer poder.

En línea con esto, estaba la mitificación de la promiscuidad asociada a la imaginaria del exceso del rock que señala Lawrence Grossberg (1992: 206–7) y a la figura de la estrella del rock. Dentro de ella, la mujer es a menudo presentada como un mero objeto de satisfacción que ayuda a la reafirmación de la masculinidad “roquera”<sup>29</sup>. Enrique Bunbury señalaba unos pocos años después de la separación del grupo:

...la época de Héroes, una etapa muy promiscua en la que vivía el rocanrol a tope. (...) para tener un poco de satisfacción sexual y amorosa, para tener un poco de cariño, tenías que subir al buque [el vehículo donde les transportaban] a alguna. Que aguantaba en el buque hasta el siguiente puerto. (...) (Enrique Bunbury en Losilla 2000: 66–67).

En conclusión, a través de las dos canciones citadas y de actitudes evidenciadas por la banda, y especialmente por su líder, que derivaban de la mitología del propio rock and roll, podemos observar cómo Héroes del Silencio seguían con respecto al género un discurso en línea con el hegemónico y procedente del patriarcado. A pesar de mostrar cierta complicidad con la figura femenina –como demuestra su tratamiento de la prostitución en “Con nombre de guerra”– el grupo sigue anclándose inconscientemente en una visión que sitúa al hombre del lado de quienes ejercen el poder (a través de la muestra de compasión o de la representación de uno mismo mediante iconos que

---

<sup>29</sup>A este respecto, cabe señalar que el propio Bunbury mandó fragmentos de su diario personal que correspondían a la gira de *Avalancha* al fanzine editado por el club de fans de la banda *Las líneas del kaos*, en su Edición especial Invierno 96/97. En ellos Bunbury relata de forma explícita varios de los encuentros sexuales que tuvo con admiradoras de la banda, mezclados con referencias a sus inquietudes artísticas, así como a los conflictos dentro de la banda.

simbolizan el poder) y tratando a la mujer conforme a las directrices del patriarcado (por ejemplo, viéndola como un mero objeto de satisfacción sexual).

## Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos analizado las variaciones en el discurso de Héroes del Silencio en su carrera, atendiendo especialmente a aquellas que competen a la articulación de las identidades de género. Así, hemos observado cómo en sus inicios Héroes del Silencio se hallaban cercanos a la *new wave* y el *postpunk*, articulando una masculinidad no normativa en línea con la identidad *boy* propuesta por Jarman-Ivens y Biddle. Posteriormente, la banda buscó un discurso que encajara dentro de los cánones del rock, teniendo presente la posible internacionalización de su producto. En su segundo álbum, Héroes del Silencio endurecieron su sonido hacia lo que la prensa calificó como “rock épico”, confeccionando una propuesta similar a la de bandas como U2. Ello se logró a través de un mayor uso de la distorsión en la guitarra – especialmente en los momentos de clímax– y a la incorporación de *power chords* y de solos.

La necesidad de legitimación dentro de las escenas del rock implicaba también la centralización en el directo, así como la puesta en marcha de un discurso en línea con la masculinidad hegemónica presente en estilos como el *cock rock*. No obstante, existió un elemento disruptivo de la masculinidad: el artificio observable en el tratamiento de la voz que realizaba Enrique Bunbury.

Por último, hemos analizado la visión de la feminidad que presentaba el grupo, observando varias dinámicas que comulgarían con las del patriarcado y la perspectiva que éste tiene de la mujer como sujeto débil y emocional, como objeto sexual y como mecanismo perturbador del ejercicio de poder masculino. De este modo, podemos concluir que, en líneas generales, Héroes del Silencio son un buen ejemplo de cómo los esquemas patriarcales que se señalan en algunas bandas y géneros anglosajones están presentes también en el rock nacional.

## Bibliografía

Arenillas Meléndez, Sara. 2012. "Héroes del Silencio y los estilos del rock de finales de siglo". Trabajo Fin de Máster. Universidad de Oviedo.

Auslander, Philip. 1999. "Tryin' to make it real: live performance, simulation, and the discourse of authenticity in rock culture". En *Liveness: performance in a mediatized culture*, 73–127. New York: Routledge.

Bannister, Matthew. 2006. *White boys, white noise: masculinities and 1980s indie guitar rock*. Aldershot: Ashgate.

Bianciotto, Jordi. 2008. *Guía universal del rock: de 1990 hasta hoy*. Barcelona: Ma Non Troppo.

———. 2009. *Guía universal del rock: de 1970 a 1990*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Biddle, Ian y Jarman-Ivens, Freya. 2007. "Introduction: Oh Boy! Making Masculinity in Popular Music". En *Oh Boy!: masculinities and popular music*, ed. Freya Jarman-Ivens, 1–17. New York: Routledge.

Blay Boqué, Josep. 2007. *Enrique Bunbury: lo demás es silencio*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.

Connell, R.W. 2005 [1995]. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.

———. 2000. *The men and the boys*. Sidney: Allen & Unwin.

*El Gran Musical*. Junio de 1991. "Exhibicionistas por naturaleza". 342: 40-43.

Ethen, Michael. 2011. *A spatial history of arena rock, 1964-1979*. McGill University. [http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder\\_id=0&dvs=1563796380982~764](http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1563796380982~764) [Consulta: 3 de julio de 2019].

———. 2014. "Arena rock". *Grove music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2261991> [Consulta: 15 de julio de 2019].

Frith, Simon, and McRobbie, Angela. 1990. "Rock and sexuality". En *On record: rock, pop and the written word*, eds. Simon Frith y Andrew Goodwin, 317–32. London: Routledge.

Giner, Pedro. 18 de junio de 1993. "Una propuesta por confirmar". *El País*, p. 38.

González-Barba, Andrés. 26 de julio de 2009. "El rock épico de Bruce Springsteen llega a Sevilla". *ABC*, pp. 97-98.

Gracyk, Theodore. 1996. *Rhythm and noise: an aesthetics of rock*. London: I. B. Tauris.

Grossberg, Lawrence. 1992. *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*. London, New York: Routledge.

*Grove music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> [Consulta: 22 de julio de 2019].

Halberstam, Judith. 2008 [1998]. *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales.

Herranz, Juan Luis. Julio de 2005. "El gótico estatal". *Especial Heavy Rock: El lado oscuro*. Gothic rock: Lo más siniestro de la historia, pp. 48-53.

Herrera, Berta. 2 de julio de 1992. "La clara oscuridad". *El País*, p. 32.

Losilla, Javier. 2000. *Diván. Conversaciones con Enrique Bunbury*. Madrid: Ediciones Autor.

M.M.C. 4 de mayo de 1990. "Loquillo: suma y sigue". *ABC*, p. 4.

McLaughlin, Noel y McLoone, Martin. 2014. "From men to boys: masculinity, Politics and the Irish Boy Band". En *Masculinity and Irish popular culture. Tiger's tales*, eds. Conn Holohan y Tony Tracy, 61–74. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.

Metzer, David. 2012. "The power ballad". *Popular Music* 31(03): 437–59.

———. 2016. "The power ballad and the power of sentimentality". *Journal of American Studies* 50(3): 659–77.

Minchinela, Raúl. 2007. *Héroes del Silencio: un fenómeno contado en primera persona*. [www.minchinela.com/libros/heroes\\_del\\_silencio/](http://www.minchinela.com/libros/heroes_del_silencio/) [Consulta: 12 de septiembre de 2018].

Moore, Allan F. 1998. "U2 and the myth of authenticity in rock". *Popular Musicology* 3: 5–33.

———. 2001. "U2". *Grove music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46259> [Consulta: 12 de julio de 2019].

Moreno, Antonio. 11 de octubre de 1996. "Héroes del Silencio: `Parasiempre`". *ABC*, p. 81.

Party, Daniel. 2013. "Raphael is different: spanish 'canción melódica' under late Francoism". En *Music and Francoism*, ed. Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada, 285–300. Turnhout: Brepols Publishers.

- Pérez de Albéniz, Javier. 25 de junio de 1989. "Mejor en directo". *El País*, p. 33.
- Sáenz de Tejada, Ignacio. 30 de abril de 1991. "El éxito, el exceso". *El País*, p. 27.
- Sebastián Ramos. 12 de octubre de 2017. "U2, épico y gigante: el rock de estadios aún puede emocionar". *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/u2-epico-y-gigante-el-rock-de-estadios-aun-puede-emocionar-nid2071351> [Consulta: 22 de julio de 2019].
- Serrano, Ignacio. 21 de octubre de 2012. "Muse: llegan, empatan y vencen". *ABC*, p. 73.
- Shuker, Roy. 2005 [1998]. *Popular music: the key concepts*. Londres: Routledge.
- Uribe, Matías. 2007. *El sueño de un destino*. Zaragoza: El Heraldo de Aragón.
- Walser, Robert. 1993. *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover: University Press of New England.
- Wood, Elizabeth. 1994. "Sapponics". En *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*, eds. Philip Brett, Gary Thomas, y Elizabeth Wood, 27–66. New York: Routledge.

### **Discografía seleccionada:**

- Héroes del Silencio. 1987. *Héroes del Silencio*. Maxi. EMI.
- . 1989a. *El mar no cesa*. CD. EMI.
- . 1989b. *En directo*. LP. EMI.
- . 1990. *Senderos de traición*. CD. EMI.
- . 1991. *Senda '91*. CD. EMI.
- . 1993. *El espíritu del vino*. CD. EMI.
- . 1994. *En directo (Box Set)*. VHS+CD. EMI.
- . 1995. *Avalancha*. CD. EMI.
- . 1996. *Parasiempre*. CD. EMI.
- . 2011. *Live in Germany*. DVD+CD. EMI.
- .