



El análisis del videoclip desde una perspectiva musicológica: el caso de *Entre dos tierras* de Héroes del Silencio

La música juega un papel fundamental en la configuración del lenguaje audiovisual; sin embargo, muchos de los análisis que se han realizado en el mundo académico se han caracterizado por abundar en el aspecto visual, ignorando las aportaciones del texto musical. Este artículo aborda el análisis del videoclip de la canción *Entre dos tierras*, del grupo español Héroes del Silencio, desde una perspectiva musicológica que confirma la importancia de los parámetros musicales en la formación de un texto audiovisual. Además, no nos centramos de forma exclusiva en el aspecto estructural del texto audiovisual, sino que también abordamos cuestiones como la identificación del grupo con el estilo y el imaginario asociado al rock, sin olvidar la naturaleza promocional del videoclip y los condicionantes derivados de la situación del mercado musical en el que se enmarca la producción del vídeo, así como la trayectoria de la banda, en la línea de las sugerencias recientemente aportadas por autores como Andrew Goodwin, Nicholas Cook, Gianni Sibilla o Carol Vernalis, realizando una pequeña síntesis de las metodologías de análisis del videoclip más relevantes en los últimos años.

*Music plays a fundamental role in the formation of audio-visual language; however, many of the analyses that have been carried out in the academic world have been characterised by an emphasis on the visual aspect, ignoring the importance of the musical text. This article analyses the videoclip to the song *Entre dos tierras*, by the Spanish group *Héroes del Silencio*, from a musicological perspective that confirms the importance of musical parameters in the formation of an audio-visual text. Moreover, this analysis is not exclusively centred on the formal aspect of the audio-visual text, but issues such as the identification of the group with the style and imagery associated with rock, without forgetting the promotional nature of the videoclip and the conditions deriving from the market in which video production is situated, as well as the career of the band, in the lines with recent suggestions from authors such as Andrew Goodwin, Nicholas Cook, Gianni Sibilla and Carol Vernalis. The article thus provides an overview of the most important analytical methodologies of the videoclip in recent years.*

El vídeo musical ha experimentado una importante evolución desde su configuración como género audiovisual independiente a finales de los años setenta. Su vinculación directa con la televisión hacía difícil la conceptualización de este producto audiovisual, que se entendía como un contenido más de los programas dedicados a la música popular. Tras su desarrollo en este medio de comunicación, el videoclip se presenta como un formato con una identidad y un lenguaje propios, ideal para la promoción audiovisual de la música. A principios de los años ochenta, las posibilidades que ofrecían la incipiente televisión temática y el nuevo mercado de vídeos domésticos configuraron un panorama favorable para que la industria musical se involucrase en la producción de videoclips y en

la creación de una infraestructura para su emisión televisiva; de este modo la compañía discográfica Warner impulsa la creación en 1981 del canal MTV.

La apuesta de las industrias discográficas por este género audiovisual y la favorable acogida por parte del público provocaron un gran desarrollo del videoclip a nivel internacional a lo largo de los años ochenta, ocasionando una adaptación de este producto a diversos estilos y géneros de la música popular. La capacidad del vídeo para articular el imaginario asociado a cada género musical a través de otros medios visuales desde el nacimiento de la industria musical (revistas, bricolaje estético, portadas de discos, etc.) incrementó su producción y su empleo en todos los repertorios, teniendo en cuenta las características específicas de cada estilo.

En los años ochenta el videoclip alcanza una notable repercusión y se convierte en uno de los elementos que más llama la atención tanto de periodistas como de investigadores procedentes de diferentes campos académicos¹. Los primeros trabajos sobre el vídeo musical no siguen una línea metodológica determinada, sino que responden a los intereses de diversas disciplinas; sin embargo, es posible señalar la influencia que el postmodernismo tuvo en la mayor parte de ellos. La habilidad del vídeo musical para sintetizar diferentes lenguajes, su facilidad para articular significados polisémicos capaces de ser deconstruidos e interpretados desde varias perspectivas, su condición de elemento perteneciente a la cultura popular y el uso de la fragmentación en la narración de un discurso audiovisual convencional despertaron el interés de una serie de autores procedentes de la psicología², la teoría cinematográfica³ o la comunicación audiovisual⁴. En estos trabajos se ignora la naturaleza musical del videoclip y la atención se centra de forma exclusiva en la imagen.

Por otra parte, el rápido desarrollo de la televisión por cable, sistema de emisión de MTV, y el creciente consumo televisivo de los adolescentes servían de telón de fondo para los estudios realizados desde el campo de la sociología, que en su mayor parte buscaban demostrar la influencia del consumo de los vídeos musicales en el desarrollo de los niños y los jóvenes⁵, siguiendo la línea de investigación desarrollada en

¹ Simon Frith equipara el impacto del videoclip con lo que había sucedido con el punk. Simon Frith: *Music for pleasure. Essays in the Sociology of pop*, New York, Routledge, 1988, p. 205.

² Marsha Kinder: "Music video and spectator: Television, Ideology and dream", *Film Quarterly*, 38, 1, 1985, pp. 1-15.

³ Ann Kaplan: *Rocking around the clock: music television, postmodernism and consumer culture*, London, Methuen, 1987.

⁴ John Fiske: "MTV, Post structural, post modern", *Journal of communication inquiry*, 10, 1, 1986, pp. 74-79.

⁵ Keith Roe & Monica Löfgren, "Music video use and educational achievement: a Swedish study" *Popular music* 7/3, Cambridge University Press, 1988, pp. 303-314.

los estudios de música popular por David Riesman, Stuart Hall y la escuela de Birmingham.

A finales de los años ochenta comienzan a escucharse las primeras críticas a la falta de consideración de la música en las investigaciones postmodernistas sobre el videoclip, y se inicia una línea de investigación cuyo objetivo era demostrar el papel determinante de la música en el lenguaje audiovisual. A este respecto, podemos señalar la relevancia de los trabajos de Claudia Gorbman⁶ o Michel Chion⁷ en el campo de la música de cine y los realizados por Simon Frith⁸ o Andrew Goodwin⁹ desde los estudios de las músicas populares urbanas. El agotamiento de las teorías postmodernistas, y las críticas aportadas por estos autores, propiciaron una vuelta al estudio del texto audiovisual como punto de partida. Mientras Philip Tagg se centra en el estudio de los procesos de asignación de significados visuales a la música de televisión¹⁰, Alf Björnberg¹¹ y Andrew Goodwin¹² recurren al análisis semiótico del vídeo musical. Tagg defiende la existencia de “asociaciones verbo-visuales”, un conglomerado de significados tanto denotativos como connotativos que el espectador pone en funcionamiento, pero –al contrario que Chion– no establece una jerarquía de lenguajes en función del género audiovisual.

Por su parte Björnberg y Goodwin parten de la premisa de que en el videoclip la música es un lenguaje preexistente que determina la imagen y que funciona de forma autónoma como canción. De este modo, el estudio de los parámetros musicales se revela necesario para comprender la configuración de la parte visual, que en estos trabajos aparece como un elemento subordinado a la música. De hecho, Goodwin alude a la sinestesia para explicar la relación directa que se produce entre la música de una canción y las imágenes de su correspondiente videoclip, un proceso que le sirve para desarrollar lo que denomina “musicología de la imagen”.

El estudio del vídeo musical desde una perspectiva semiótico-estructural sirvió para demostrar las aportaciones que podía realizar la musicología al análisis del lenguaje audiovisual, no solo en el ámbito del videoclip, sino

⁶ Claudia Gorbman: *Unheard melodies: Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

⁷ Michel Chion: *L'Audio-vision. Son et image au cinema*, París, Nathan, 1990.

⁸ Simon Frith: “Video pop: picking up the pieces”, *Facing the music. A pantheon guide to popular culture*, Simon Frith (ed.), New York, Pantheon Books, 1988, pp. 88-130.

⁹ Andrew Goodwin: “Music Video in the (Post) Modern World”, *Screen*, 28 (3), 1987, pp. 36-55.

¹⁰ Philip Tagg: “An anthropology of stereotypes in tv music?”, <http://www.tagg.org>, 1989.

¹¹ Alf Björnberg: “Music Video and the Semiotics of Popular Music”, *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*, Vol. I., Rosana Dalmonte & Mario Baroni (eds.), Trento, Università di Trento, 1992, pp. 379-388.

¹² Andrew Goodwin: *Dancing in the distraction factory, music television and popular culture*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1992.

también en el cine, la publicidad, etc. Sin embargo, las investigaciones en esta línea se centran en el análisis de la estructura musical y no tenían en cuenta otras cuestiones que condicionaban significativamente la producción del texto audiovisual, como el contexto de producción y de consumo. Así, con la contribución de autores como Robert Walser, comienza a desarrollarse una investigación del videoclip que, sin dejar de analizar el texto audiovisual a través de un método semiótico, se ocupa de otras variables que intervienen en la producción de los vídeos, en la línea de la semiología social, especialmente adecuada para videoclips pertenecientes a géneros y estilos musicales con unas características bien definidas¹³.

Desde mediados de los años noventa la investigación del vídeo musical se normaliza dentro de los estudios de música popular. El videoclip deja de ser considerado como un elemento aislado para ser tratado como un producto audiovisual englobado en los mecanismos promocionales de la industria musical, como la publicidad o el cine¹⁴. A su vez, es habitual encontrar apartados dedicados al vídeo musical en obras que tratan cuestiones más amplias, como la identidad de género en la música popular¹⁵ o la industria musical¹⁶.

Por otra parte, los análisis del videoclip desde la musicología han evolucionado hacia la consideración del vídeo musical como un producto *intermedia* en el que los distintos lenguajes que intervienen en el discurso audiovisual (música, imagen y letra) se han de integrar en el análisis sin especificar la hegemonía de un elemento sobre otro. Los trabajos más notables en esta línea son los de Nicholas Cook y Carol Vernallis¹⁷. Esta línea de investigación no contempla la posibilidad de elaborar una metodología de análisis universal para todos los casos, sino que defiende la necesidad de observar las relaciones que se producen en cada vídeo musical para llevar a cabo un análisis adecuado.

El estudio del videoclip desde la musicología cuenta con una tradición de más de quince años en el ámbito anglosajón; sin embargo, esta línea de investigación no ha arraigado aún en España, donde la mayor parte de los trabajos académicos realizados sobre este género audiovisual han sido desarro-

¹³ Robert Walser analiza el videoclip *heavy* en Robert Walser: *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*, Hanover, Wesleyan University Press, 1993.

¹⁴ John Mundy: *Popular music on screen. From Hollywood musical to music video*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

¹⁵ Sheila Whitley (ed.): *Sexing the groove. Popular music and gender*, London, Routledge, 1997. Susan McClary: *Feminine Endings. Music, gender and sexuality*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1991.

¹⁶ Jack Banks: "Video in the Machine: The Incorporation of Music Video into the Recording Industry", *Popular Music*, Vol. 16, No. 3, 1997, pp. 293-309. Robert Burnett: *The global music box*, London, Routledge, 1996.

¹⁷ Nicholas Cook: *Analysing musical multimedia*, New York, Oxford University Press, 1998, y Carol Vernallis: *Experiencing music video. Aesthetics and cultural context*, New York, Columbia University Press, 2004.

llados desde el campo de la comunicación audiovisual¹⁸. De este modo, nos encontramos con un panorama caracterizado por la ausencia del análisis musical y la inexistencia de trabajos que se ocupen del patrimonio videográfico musical español, ya que la mayor parte de los estudios se centran en cuestiones sobre la estética audiovisual de este género y su relación con la televisión y el cine, recurriendo habitualmente a ejemplos del panorama videográfico musical anglosajón.

Este artículo pretende romper esta tendencia, tomando como punto de partida el análisis musicológico del texto audiovisual, es decir, el texto primario. En el ámbito de las músicas populares urbanas, cuyo repertorio se presenta casi siempre en forma de música grabada, podemos observar que cada género¹⁹ tiene un estilo musical con una serie de características que lo diferencian del resto²⁰. De este modo, los parámetros musicales que definen un estilo cuentan con unas prácticas de consumo y un imaginario establecido que ayudan a definir su género musical, y que se han ido configurando y transformando a lo largo de los años a través de los medios de difusión y las prácticas de consumo. Así, el videoclip debe ser entendido como un producto más dentro de los elementos que contribuyen a definir el género musical, teniendo en cuenta que este último “influye, si no determina, la iconografía musical ligada al sonido”²¹.

Partiendo de esta premisa, podemos observar cómo el videoclip *Entre dos tierras* presenta una relación directa entre los parámetros musicales que definen el estilo musical de la banda, que podemos enmarcar en el ámbito del rock (el álbum *Senderos de traición* mezcla elementos pop con algunos parámetros de rock duro que se acentuarán en trabajos posteriores), y la configuración de la parte visual del vídeo, no solo en cuanto a la estética del grupo y ambientación de los espacios, sino también en lo referente a cuestiones que definen el lenguaje audiovisual, como el ritmo de montaje, los movimientos de cámara, el empleo del *zoom*, etc.

El papel del videoclip como producto promocional de la industria musical lo convierte en un elemento sujeto no solo a la interacción de los diferentes lenguajes que lo conforman, sino también a las características del mercado para el que la promoción de un artista ha sido diseñada y la etapa en la que se encuentre la carrera del mismo. La evolución del

¹⁸ Los ejemplos más significativos son Raúl Durá: *Los video-clips. Precedentes, orígenes y características*, Valencia, Servicio de publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 1988, y Ana María Sedeno: *El lenguaje del videoclip*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002.

¹⁹ Para más información sobre la configuración del género musical en la música popular véase Franco Fabbri: *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere la musica*, Milano, Feltrinelli, 1996.

²⁰ Allan Moore: *Rock: the primary text*, Milton Keynes, Open University Press, 1993.

²¹ John Mundy: *Popular music on...* p. 240.

videoclip dentro de la industria musical ha sido muy intensa, con lo que las condiciones de producción de un vídeo musical en los años ochenta eran muy distintas a las que se daban a finales de los noventa, al igual que las diferencias entre una promoción nacional e internacional, y entre un artista consolidado en el mercado y uno incipiente.

El análisis que se presenta a continuación pretende integrar el estudio del videoclip como texto primario en el que la interacción de diferentes lenguajes (música, letra, imagen) da lugar a un nuevo medio de expresión, el lenguaje audiovisual, teniendo en cuenta la condición preexistente de la música y la letra en forma de canción, y la existencia de una imagen estética del grupo previa a la elaboración del vídeo. Por otra parte, se entiende que este estudio debe comenzar tratando los condicionantes que afectaron a la producción de este videoclip, que pueden ser entendidos examinando el contexto de la industria musical española y la producción de vídeos musicales a finales de los años ochenta, y la trayectoria anterior y posterior a este videoclip del grupo Héroes del Silencio.

Héroes del Silencio en el panorama musical español de finales de los ochenta

Los años ochenta se caracterizaron por ser una etapa de transición en la que las estructuras heredadas del franquismo consolidaron su adaptación al contexto internacional. En el campo de la industria musical observamos cómo la proliferación de sellos discográficos independientes en los primeros años de la década termina con la total concentración del mercado, que queda en poder de unas pocas compañías²². Esto afianza los mecanismos del negocio musical en España y los encamina hacia la convergencia con las estrategias que ya se estaban poniendo en práctica en otros países europeos. Por otra parte, España es considerado un mercado emergente, el consumo de la música comienza a crecer y presenta buenas expectativas para seguir en esa línea²³, lo que anima a las grandes discográficas a invertir en el mercado español. Sin embargo, las posibilidades que encontraba un artista a principios de la década de los ochenta para grabar un disco se ven reducidas con el nuevo sistema de producción y el acceso a una compañía discográfica se hace más difícil.

²² En 1985, el 87% del mercado musical español está en manos de cinco sellos discográficos internacionales y en 1989, DRO, la última gran discográfica nacional independiente que se resistía a este proceso era absorbida por Warner. Datos extraídos de Gustavo Buquet: "La industria discográfica: reflejo tardío y dependencia del mercado internacional", *Comunicación y cultura en la era digital: industrias, mercados y diversidad en España*, Enrique Bustamante (coord.), Barcelona, Gedisa, 2002. pp. 67-105.

²³ El consumo de música prácticamente se duplica desde principios de los ochenta hasta finales de siglo. Gustavo Buquet: "La industria discográfica..." p. 70.

En lo referente a la producción de vídeos musicales en España es necesario desatacar el escaso interés que este medio de promoción despertaba entre las discográficas que operaban en el mercado nacional. Los elevados costes de producción, unidos a la ausencia de una televisión comercial capaz de dar cabida a la emisión de los videoclips, no animaban a invertir en estos productos. Por otra parte, la cantidad de conciertos programados por ayuntamientos y asociaciones de vecinos desde principios de los ochenta como consecuencia de una descentralización de las estructuras políticas y económicas, constituían una forma de promoción que generaba grandes beneficios para los artistas y las discográficas.

Por esta razón, la mayor parte de los videoclips que se realizaron en España a lo largo de la década de los ochenta eran producidos por TVE como contenidos de algunos programas musicales, y eran fruto del empeño de los periodistas responsables de los mismos²⁴, ya que esta labor exigía un gran número de trámites burocráticos. La producción era muy rápida y la mayor parte de las veces no estaba bien planificada, por lo que el resultado final del vídeo solía ser bastante convencional. A esta escasez de tiempo hay que añadir la formación televisiva de los realizadores y de los equipos que grababan el vídeo musical, que no conocían el lenguaje propio de este género y estaban más acostumbrados a trabajar en otro tipo de contenidos.

A finales de los ochenta la producción de vídeos musicales se profesionaliza y comienza a desvincularse de la televisión; se crean numerosas productoras audiovisuales dedicadas en exclusiva a los videoclips o que incluyen la realización de vídeos musicales entre sus actividades²⁵. Era un momento de optimismo para este género audiovisual, que veía en la introducción de los operadores de televisión privados una buena oportunidad para su expansión. Además, surge una nueva generación de directores de videoclip²⁶ que proceden de diferentes campos del audiovisual (videoarte, publicidad, facultades de Bellas Artes, etc.) y que están más habituados a los movimientos de cámara, a las técnicas de postproducción en vídeo y a una edición más dinámica del lenguaje audiovisual, con lo que el resultado de las obras que se realizan a partir de estos años está más acorde con las producciones internacionales.

En este contexto nace el grupo Héroes del Silencio, formado en Zaragoza en 1985, con una estructura típica de un grupo de rock: cantante

²⁴ Entre los programas de TVE que producían videoclips destacan *Popgrama* y *Caja de ritmos*, dirigidos por Carlos Tena y Diego Manrique; *Pista libre* y *La bola de cristal*, dirigidos por Lolo Rico, y *La edad de oro* dirigido por Paloma Chamorro.

²⁵ Videoesquimal, Arruga Studio, Rita clip, Arsenal films, Creativideo, ...

²⁶ Algunos de los que comienzan a dirigir videoclips en las nuevas productoras son: Antón Reixa, Antonio Segade, Alberto Sciamma, Nuria Monferrer o Pilar Sanz.

(Enrique Bunbury), guitarra rítmica y solista (Juan Valdivia), bajo (Joaquín Cardiel) y batería (Pedro Andreu), una formación que se mantendrá durante toda la trayectoria del grupo. Tras dos años de intensa actividad de promoción a través de conciertos, concursos de maquetas y medios de comunicación (programas de radio, artículos y entrevistas en periódicos, revistas y fanzines...) logran un contrato con EMI para la edición de un Ep. *Héroe de leyenda* (1987), que será el preámbulo de su primer Lp *El mar no cesa* (1988). La promoción de este álbum es muy intensa, ya que, además de las apariciones en los medios de comunicación, trae consigo la primera gran gira española con más de setenta conciertos en el año 1989.

Tras el éxito de este primer trabajo la actividad del grupo continúa con la grabación del siguiente álbum, *Senderos de traición* (1990). Para este disco, Héroes del Silencio contó con la producción de Phil Manzanera, exguitarrista del grupo Roxy Music. La intención de este productor era captar el sonido de la banda en sus directos y llevarlo al estudio de grabación, ya que el lenguaje musical del grupo había evolucionado de tal forma que no se correspondía con lo reflejado en su primer Lp *Senderos de traición* es un disco más maduro, con un sonido más trabajado y personalizado, se aleja del estilo pop del trabajo anterior y demuestra un mayor y más interesante desarrollo de los temas con una gran complejidad en el tratamiento de las estructuras armónicas.

La trayectoria ascendente que había protagonizado Héroes del Silencio desde su formación y los beneficios alcanzados con la edición de los trabajos anteriores resultaron decisivos para la apuesta que realizó EMI en la producción, promoción y distribución de este nuevo trabajo. Si *El mar no cesa* respondía a las características de un lanzamiento discográfico a nivel nacional de la época, la edición de *Senderos de Traición* era más ambiciosa, estaba diseñada para un lanzamiento internacional y el álbum se publicó en varios países europeos (Italia, Francia, Alemania, etc.), para lo que se contó con una inversión muy superior a la que se había tenido en el trabajo anterior. Estas diferencias se hacen especialmente patentes en la evolución del trabajo videográfico del grupo; el primer álbum había contado con la producción de un único videoclip de bajo presupuesto (*Mar adentro*, 1989), muy acorde con los que protagonizaban otras bandas nacionales en esta época, mientras que un año más tarde y en el contexto del lanzamiento de su segundo trabajo aparece el videoclip *Entre dos tierras* (1990), que podía cumplir con el nivel de calidad exigido en mercados más desarrollados en los que el vídeo musical era un instrumento de promoción importante.

Este álbum obtuvo un importante volumen de ventas en Europa, un hecho excepcional, ya que la proyección internacional de los artistas

españoles ha estado siempre más encaminada hacia América. A diferencia de otros grupos o solistas españoles como Mecano o Miguel Bosé, Héroes del Silencio no apostó por versiones de sus canciones en otros idiomas para conquistar el mercado europeo, y se convirtió en el primer grupo de rock español que triunfa en países de habla no hispana cantando en español.

La edición de *Senderos de traición*, y en especial el lanzamiento del single *Entre dos tierras*, marca un punto de inflexión en la carrera de los Héroes del Silencio. No sólo define el sonido que va a caracterizar al grupo durante toda su trayectoria y afianza su condición de banda roquera con sólida formación en directo, sino que además posiciona al grupo en el mercado internacional, lo sitúa como artista prioritario dentro de su discográfica y marca el camino para su afianzamiento en Europa y el posterior triunfo en el mercado americano.

El estilo musical de Héroes del Silencio

El estilo musical de Héroes del Silencio en esta etapa aparece claramente representado en la canción *Entre dos tierras*, que se caracteriza por una sólida base rítmica y armónica afianzada con el bajo y la batería. La sincronización de los golpes del bombo con el ritmo de ejecución del bajo consigue un efecto de consistencia y unidad que sólo se rompe de forma excepcional en algunos pasajes instrumentales en los que estos instrumentos alcanzan mayor protagonismo. Para aumentar esta sensación, la batería realiza pocos desarrollos en los timbales y se centra en los golpes de caja y chaston, con la intención de no desviar la atención del oyente del pulso de la canción. Por su parte, el bajo ejecuta pocas escalas y normalmente se limita a marcar las partes fuertes del compás y a afianzar la tonalidad ejecutando los grados fundamentales de la misma (I,V).

La existencia de esta base rítmica y armónica facilita una ejecución de las guitarras más libre que cumple dos funciones simultáneas en la estructura musical. La guitarra rítmica combina el uso de distorsiones para la ejecución de *riffs* y estructuras de acordes de quinta y el empleo de efectos *chorus* y *delay* para el desarrollo de arpeggios²⁷, que crean un efecto de continuo flujo musical en el que las notas se superponen y van desapareciendo en forma de eco. Por su parte, la guitarra solista limita su presencia a las partes

²⁷ En los últimos años las investigaciones en el campo de las músicas populares urbanas están tratando de unificar el uso de un vocabulario eficaz para hacer referencia a características musicales específicas en estos repertorios. En la ausencia aún de un consenso utilizaré la terminología que, aun sin ser óptima, pueda resultar más clarificadora.

instrumentales para no interferir con la voz; utiliza la distorsión y su línea melódica está construida en base a los desarrollos de los arpeggios ejecutados en diferentes octavas, por lo que en ningún momento se crea una tensión con la armonía establecida por el resto de los instrumentos. El sonido de las guitarras es uno de los elementos más característicos del sonido del grupo y ha experimentado una clara evolución a lo largo de su trayectoria, desde el predominio de los arpeggios en los primeros discos al mayor empleo de *power chords*²⁸ y complicados solos de guitarra en los últimos años.

Sin embargo, el elemento más característico del estilo musical de Héroes del Silencio es la voz de Enrique Bunbury. La relevancia de la voz y su capacidad comunicativa ha sido muy estudiada en la historia de la música; conceptos como “el grano de la voz”²⁹ han servido para dar explicación a la naturaleza especial de este instrumento. La capacidad que posee la voz para combinar un lenguaje músico-verbal hace más complicado su análisis y la descodificación de los significados que se desprenden de ella; de todos modos, la capacidad de connotación social, verbal, estilística, etc.³⁰ aumenta su poder comunicativo, incluso cuando el oyente no conoce la lengua en la que se canta o cuando la voz emite sonidos que no pertenecen a ningún idioma.

En la canción *Entre dos tierras*, la melodía vocal se mueve en un ámbito de octava y sigue diferentes patrones melódicos, siempre descendentes, para cada estructura de la canción. La voz se caracteriza por el timbre grave, la abundancia de vibratos, especialmente en los finales de frase, las notas tenidas en los pasajes de mayor tensión y las apoyaturas y glisandos. Este estilo se corresponde con el empleo de la voz en el rock duro y el *heavy*; el uso habitual de anticipaciones y retardos otorga una libertad a la línea vocal que se contrapone a la definida estructura rítmica y armónica del resto de instrumentos. Por otra parte, la interpretación de Bunbury está cargada de una tensión que va más allá de la melodía de la canción y que se hace patente en la intensidad de la voz, la respiración agitada y los recursos lingüísticos que utiliza en las anticipaciones y en los finales de frase, que consisten en la reiteración de una misma sílaba hasta alcanzar la parte

²⁸ El empleo de *power chords* o “acordes poderosos” es un aspecto característico de la guitarra en el rock duro. Se forman con los grados fundamentales de la escala en diferentes alturas, empleando para ello las seis cuerdas de la guitarra, y se ejecutan con un efecto de distorsión que ayuda a mantener el sonido durante más tiempo. La potencia y rotundidad de este acorde otorga un papel protagonista a la guitarra y sirve para aportar la fuerza que caracteriza a este estilo musical.

²⁹ Roland Barthes: “The grain of the voice”, *On record. Rock, pop and the written word*, London-New York, Routledge, Simon Frith & Andrew Goodwin (eds.), 1990 (1977), pp. 293-300.

³⁰ Simon Frith defiende que en la música popular la voz debe ser entendida de forma simultánea como instrumento, como expresión sonora del cuerpo, como identidad de la persona que canta y como personaje. Simon Frith: *Performing rites, evaluating popular music*, Oxford University Press, 1996, p. 187.

fuerte del compás (“pe-pe-pe-pe-pe-pero olvídate” o “mucho barro que tragar-dddddddd”), y dan una mayor fuerza a la canción³¹.

El análisis de la instrumentación (en especial de la voz debido a la implicación directa del cuerpo) y del estilo musical se complica en el vídeo. La presencia de los músicos con sus instrumentos establece un vínculo diegético entre la música que escuchamos y la interpretación de la canción que añade más elementos al acto comunicativo. Además, es posible establecer un nexo entre la interpretación musical y la puesta en escena del grupo, ya que el carácter regular de la base instrumental coincide con la pasividad y actitud hierática de los músicos, que parecen concentrados en la ejecución de las temas tanto en los videoclips como en los conciertos. Esta postura es contraria a la libertad de la línea vocal y a la movilidad del cantante en la escena, donde utiliza los gestos y los movimientos corporales como recurso para reforzar la interpretación y establecer una comunicación más intensa con el oyente-espectador³².

Análisis del videoclip *Entre dos tierras*

Entre dos tierras es el primer single que se extrae del álbum *Senderos de traición*, lo que sitúa esta canción en una posición hegemónica con respecto al resto del disco y la convierte en la carta de presentación del nuevo trabajo del grupo ante los medios de comunicación y la audiencia. La elección del primer single es un aspecto clave en la promoción de un álbum y sirve para llevar a cabo una primera estimación del grado de éxito que puede obtener y determinar la conveniencia de promocionar nuevos cortes del disco que mantengan el Lp en el mercado por más tiempo. A finales de los ochenta esta situación se reflejaba de forma directa en la producción de vídeos musicales, que estaban incluidos en el presupuesto de promoción del disco, ya que “el primer videoclip era el que llevaba más esfuerzo promocional y los segundos o terceros [videoclips] no llevaban tanto presupuesto”³³.

Sin embargo, el videoclip de *Entre dos tierras* va más allá de esa función comercial, y funciona como reflejo de los cambios en la actitud y en la

³¹ Este recurso era utilizado en la música vocal del primer barroco como figura retórica para transmitir ansiedad y se ha reproducido en la música popular, en especial dentro del rock, en canciones como *My generation*, del grupo británico The Who.

³² Para más información sobre el uso del cuerpo en la puesta en escena en los géneros audiovisuales relacionados con la música, véase Sherril Dodds: *Dance on screen Genres and media from Hollywood to Experimental Art*, New York, Palgrave, 2001.

³³ Entrevista realizada a Antón Reixa (A Coruña, 17-I-2007), miembro del grupo Os Resentidos, director de cine, videoartista y director y productor de numerosos videoclips.

estética de la banda; si se compara con el primer vídeo, se puede observar cómo la imagen del grupo se va endureciendo, no sólo a través de la indumentaria y el bricolaje estético, sino también con los gestos, los movimientos y la interpretación. Se observa una intención de reflejar en el aspecto visual lo que el productor Phil Manzanera había conseguido en el álbum: la evolución de su música hacia un estilo más cercano al rock.

El director del videoclip, Alberto Sciamma, supo crear una perfecta penetración audiovisual, no sólo en el aspecto técnico referente a la sincronización de música, letra e imagen, sino también en la intención de transmitir la evolución musical de la banda hacia un rock más duro y una actitud más violenta.

El rodaje tuvo lugar en Londres, aprovechando la estancia del grupo en esa ciudad para realizar las mezclas del Lp *Senderos de traición*. Todas las imágenes utilizadas pertenecen a espacios interiores y están tratadas con un filtro blanco y sepia que permite un mayor uso dramático de los contrastes lumínicos. Para aumentar la sensación de inestabilidad que transmite el videoclip se recurrió a un trabajo de preproducción, que consistió en preparar los dos escenarios en los que se desarrolla la acción colocando focos de luz directa e intermitente sobre la escena y telas blancas movidas por aire en las que se proyectaban sombras, todo con la intención de dar una sensación de movimiento y un aumento de la tensión en la parte visual que fuera acorde con la música.

La imagen de este vídeo musical presenta dos espacios diferenciados que comparten los mismos parámetros en cuanto a iluminación y color. El primero corresponde a una habitación en la que una pareja mantiene una violenta pelea y el segundo está ocupado por la banda que aparece interpretando en *play-back* la canción; estos dos espacios se funden en la última parte del videoclip en el que podemos ver a la pareja entre los miembros del grupo. Las imágenes del vídeo no contienen un desarrollo narrativo ni una relación directa con la letra de la canción, pero la violencia de las acciones que aparecen en la relación de la pareja y la interpretación y puesta en escena del grupo, especialmente de su cantante, están directamente relacionadas con el carácter de la música. La relación verbo-visual en el videoclip ha sido estudiada desde la perspectiva de la teoría cinematográfica; en este sentido, Ann Kaplan establece una clasificación de los vídeos musicales en función de su narratividad en la que el videoclip que analizamos estaría enmarcado en la categoría de “antinarrativo”, por no existir una relación directa entre la letra de la canción y las imágenes del videoclip³⁴.

El videoclip comienza con una imagen previa al inicio de la música; se trata de un plano general, una habitación en la que están una mujer

³⁴ Ann Kaplan: *Rocking around the...* p.55.

tumbada en la cama y un hombre sentado en un escritorio. La función de esta imagen descontextualizada es presentarnos la situación de calma en la que se encuentra la pareja antes del inicio de la música; la ausencia de sonido y las actividades cotidianas que realizan contribuyen a la sensación de tranquilidad que se pretende transmitir.

La entrada de la música rompe la calma e introduce los primeros signos de tensión y provocación entre los personajes. La canción comienza con dos acordes de Si menor, ejecutados por una guitarra con un destacado efecto de *delay* y *chorus*; estos acordes coinciden respectivamente con la imagen de la rotura de dos bombillas encendidas, una imagen alegórica que alude a la subida de tensión y a la pérdida de la serenidad.

La provocación de la pareja se convierte en desafío a través del uso de un recurso cinematográfico que se ha convertido en un cliché procedente de las escenas de duelo de las películas del género *western*: se trata de dos planos detalle de los ojos de cada personaje presentados con un movimiento panorámico horizontal de la cámara; esta escena de desafío se repite y se monta haciéndola coincidir con el compás a cuatro partes de la música, que es reforzado por el repetitivo *riff* de la guitarra.

La entrada de la primera estrofa centra la atención en la escena en la que el grupo está interpretando. El *play-back* de la canción y en especial la imagen del cantante sincronizando los labios con la línea vocal de la canción se ha convertido en una característica de este género audiovisual; esta técnica, heredada de los programas musicales en televisión, busca crear una sensación de veracidad en la *performance* que demuestre la “autenticidad” de los músicos como intérpretes de sus canciones. Además, la aparición de artistas tocando es una constante en los videoclips de música rock; la importancia del concierto en este género contribuyó a la construcción de un imaginario asociado a la música que ha sido reproducido en todo tipo de soportes visuales y audiovisuales³⁵.

La imagen de Bunbury interpretando la estrofa se graba con una cámara en mano en continuo movimiento, lo que, unido a los constantes movimientos y gestos del cantante, crea una sensación de inestabilidad y dilatación temporal que empatiza con el carácter de la línea vocal. Sin embargo, la rigidez rítmica y armónica de la canción aparece remarcada visualmente en las partes fuertes del compás con la fugaz introducción de imágenes de los golpes que se propina la pareja.

La estructura armónica de la estrofa está formada por una secuencia regular de cuatro acordes en la tonalidad de Si menor (I-V-IV-VI), que responden a una serie habitual en el sistema tonal, y la línea vocal descendente se construye en torno a la tríada del acorde de la tónica (Si-

³⁵ Robert Walser: *Running with the...* p. 115.

El juego tonal que aparecía en el primer estribillo se repite en el segundo; sin embargo, mientras el primero resolvía la tensión tonal finalizando en la tónica de Si menor y la canción continuaba con un fragmento de transición en el que se afianzaba esta tonalidad, este segundo estribillo finaliza en la tonalidad de Re mayor, y no vuelve a la tónica de Si menor, sino que enlaza con una estructura musical diferente en la tonalidad de Sol menor, utilizando como elemento de paso un acorde de Fa mayor que rompe el discurso tonal dominante en la canción.

Esta nueva estructura musical funciona como un segundo estribillo. Se trata de una progresión armónica por quintas ascendentes (Si-Fa-Do-Sol) en la que la regularidad rítmica está reforzada por todos los elementos musicales. En este estribillo se elimina la tensión entre la línea melódica y la parte instrumental y todo se estructura en base a las partes fuertes del compás de 4/4. Esta situación se refleja en la imagen del videoclip a través de sincronía audiovisual con un ritmo de montaje regular que busca pasar desapercibido por el movimiento de cámara que caracterizan los planos empleados; además, los golpes de la pareja sirven de nuevo como recurso visual para reforzar el pulso.

Reducción melódico-armónica Estribillo 2

La salida de este cambio resulta interesante a varios niveles. En el aspecto tonal, llama la atención el brusco cambio modal con el acorde de Sol mayor a continuación del de Sol menor; este acorde se ejecuta como *power chord* para que se mantenga con la distorsión de la guitarra, mientras que el acompañamiento regular del bombo de la batería sincronizado con el bajo crea una sensación de tensión que se resuelve en la estrofa siguiente. El efecto es significativo si tenemos en cuenta que durante todo este estribillo la guitarra no ejecuta acordes, sino arpeggios con un sonido manipulado con efectos de *delay* y *chorus*, lo que crea un ambiente de continuidad seguido de una suspensión del discurso musical en el acorde de Sol mayor.

La imagen que se introduce en esta parte del vídeo contribuye a crear este efecto, ya que el acorde de Sol mayor coincide con un primer plano de la chica rompiendo una botella en la cabeza del chico; la intención del director de reforzar esta sincronía audiovisual es evidente, ya que hace coincidir el momento de la rotura con la ejecución del acorde en la guitarra y nos presenta la imagen ralentizada con el fin de dar más fuerza a esta acción y hacerla concordar con la duración del acorde.

El inicio de la tercera estrofa en la tonalidad principal se hace de forma directa, sin un interludio instrumental que asiente de nuevo el Si menor. A continuación se repite la estrofa y los dos estribillos siguiendo los patrones empleados anteriormente. No obstante, se observa un aumento de la violencia en la pelea de la pareja, con la inclusión de varios planos ralentizados de los golpes y los objetos que se lanzan, que no debe ser interpretado como algo casual, sino que puede ser entendido como un recurso visual para preparar el clímax de la canción. A pesar de no apreciar variaciones en los parámetros musicales con respecto a las estrofas y estribillos precedentes, el recrudecimiento de la violencia en las imágenes da como resultado un aumento de tensión y la creación de una expectativa en el espectador, que sabe que el desenlace de la pelea está cercano.

El acorde de Sol mayor que sirve para cerrar el segundo estribillo se mantiene esta vez durante más tiempo y se acompaña con un redoble de batería y un aullido de Bunbury, elementos que llevan la tensión al límite; la sintaxis visual nos muestra un veloz montaje de imágenes del batería y del cantante, este último representado con planos contrapicados, movimientos del *zoom* y una iluminación inferior, creando una figura expresionista que representa el clímax de tensión.

En este caso, la resolución de la escena anterior se representa a través de la caída de un armario al suelo y, de nuevo, la imagen de la rotura de una bombilla encendida; ambas imágenes son símbolos de liberación de tensión, la bombilla por un excesivo incremento del voltaje y la rotura del armario, que coincide con el regreso a Si menor, por la fuerza y la velocidad que adquiere en la caída.

A continuación sobreviene un solo de guitarra, un punteo estructurado en diferentes partes que son aprovechadas por el director del vídeo para desarrollar una breve idea narrativa³⁸. Este interludio comienza con un solo de guitarra que se acompaña de un montaje visual con ritmo uniforme y pausado, en el que aparecen de nuevo las imágenes referentes a la liberación de la tensión, la bombilla que estalla y una estantería que cae al suelo, como en las ocasiones anteriores estas imágenes están ralentizadas. A continuación, la guitarra ejecuta una escala descendente subrayada por medio de acordes de quintas que aumentan la sensación de velocidad, un descenso que culmina en una cadencia perfecta de Si menor; esta sensación se traduce en la fase de montaje visual en una frenética suce-

³⁸ Los solos instrumentales son las estructuras más utilizadas por los directores de videoclips para desarrollar elementos visuales narrativos que no tienen cabida en la estrofa o el estribillo, debido a la presencia de la voz del cantante y a la habitual búsqueda de un efecto diegético a través de su representación visual.

sión de planos del grupo. Los acordes de quintas continúan en la guitarra, que ejecuta a continuación un pasaje en el que se vuelve a jugar con la ambigüedad tonal de la canción, haciendo un nuevo giro hacia Re mayor. La estabilidad retorna con la repetición insistente de la estructura VII-I de Si menor, que, en dos ocasiones, se refuerza con el empleo de un *zoom* que cierra progresivamente la imagen sobre la figura del batería; esta sintaxis visual hace referencia a la reafirmación que expresa la estructura musical.

El cambio a un desarrollo agudo del tema presentado por la guitarra se acompaña por imágenes de la pareja que pelea en el suelo de la habitación; la presencia de barro en el suelo, el uso de planos cerrados y el ímpetu de los movimientos de los personajes aumentan la inestabilidad de la escena. Acto seguido, la guitarra ejecuta una rápida escala descendente (esta vez sin detenerse en los grados de la escala) acompañada por un redoble que se visualiza a través de una serie de *zooms* que acercan y alejan la imagen del batería. A partir de este punto, se alternan imágenes de la pareja besándose y peleando, como si no fueran dueños de sus actos y se hubieran dejado llevar por la tensión y la violencia “irracional” que despierta la música; en estas imágenes se incluyen nuevos elementos con intención dramática: una lluvia de plumas mezcladas con el barro del suelo en el que se mueven los protagonistas de la acción.

El final del solo instrumental constituye una nueva muestra audiovisual del binomio tensión-relajación. En el ámbito armónico vemos de nuevo el uso reiterativo de la estructura tonal VII-I de Si menor, que concluye con una cadencia aún más resolutiva (VII-V-I). Así se cierra esta parte y se introduce de nuevo el estribillo sobre el acorde de tónica; el fin de esta parte instrumental también encuentra correspondencia en el componente visual, ya que el acorde de Si menor coincide con la imagen de la bombilla estallando, que también había aparecido al inicio de esta estructura. La rotura de esta bombilla representa además el final de un ciclo en el discurso audiovisual, acabando con la existencia de dos espacios individualizados, que se funden en uno solo en el que aparecen los miembros del grupo mezclados con la pareja.

En este estribillo final la unión de espacios hace posible el uso recurrente de un plano general contrapicado desde una posición cercana al suelo que muestra a todos los personajes que han intervenido en el vídeo. En esta imagen no hay comunicación entre los músicos, la pareja y Bunbury, que aparecen en distintos planos: Bunbury arrodillado y cantando a la cámara en primer plano, un poco más alejada la pareja luchando y al fondo el resto del grupo en actitud hierática. En esta parte final de la canción se reduce el papel del montaje, debido a la fusión de espa-

cios, y se anula el movimiento de la cámara debido a la complicada composición del plano para incluir a todos los personajes; por esta razón la intensidad de la interpretación de Bunbury es mayor y se ve reforzada por su posición en primer plano. El plano contrapicado, el movimiento y la gesticulación del cantante y la pareja, y el efecto del barro y la lluvia de plumas crea una escena final límite que se volverá a resolver con el acorde de Si menor y la imagen de la bombilla que estalla.

El director introduce la misma imagen de una bombilla encendida estallando en repetidas ocasiones a lo largo del videoclip. Aunque esta imagen alude de forma explícita a la tensión que transmite la canción su función es más estructural que alegórica, ya que marca la entrada de la música en el vídeo y el final del mismo, así como el principio y el fin del solo instrumental. De este modo, la imagen de la bombilla va adquiriendo nuevos significados en cada aparición, y si al principio del vídeo se muestra como el primer elemento visual que refleja la tensión que provoca la irrupción de la música, la bombilla que vemos al final del vídeo marca la resolución de esa tensión y el final de la música.

Las relaciones audiovisuales que intervienen en las diferentes partes del videoclip ponen de manifiesto la existencia de una semántica que demuestra la existencia de un discurso unitario. La ausencia de una narración en sentido clásico no imposibilita la creación de un mensaje en el videoclip y la transmisión de nuevos significados que no aparecían de forma explícita en la música. Estamos ante un vídeo que podría ser considerado de “amplificación”³⁹, en el que la parte visual no se centra de forma exclusiva en ilustrar la letra, sino que aporta elementos que aumentan la capacidad de la canción para articular significados. La progresiva violencia presente en la imagen está relacionada con la capacidad de la música de Héroes del Silencio de conmover, de provocar alteraciones en el comportamiento, de “afectar al alma”, situando su estilo en un discurso de autenticidad muy valorado dentro de la ideología del rock. La aparición de todos los miembros del grupo interpretando la canción en el videoclip no es sólo parte de la iconografía de este género musical, sino que además identifica al grupo como autor de la canción y, por lo tanto, como agente capaz de provocar esas reacciones, acentuando el proceso de mitificación de la banda. A su vez, la pareja aparece como víctima de la música que escuchamos, y se ve involucrada en una situación irracional de desenfreno en la que se mezclan sentimientos de amor y de odio que en ningún momento controlan.

La tensión del discurso audiovisual se ve aumentada por las numerosas relaciones de poder que se establecen en todos los elementos que

³⁹ Andrew Goodwin: *Dancing in the distraction...* p. 86.

intervienen en el videoclip. La letra está escrita en primera persona y dirigida a un sujeto sin identificar; no narra una historia y no contiene un mensaje explícito, pero hace referencia a una persona que está en una situación difícil. La posición de poder pertenece al “yo” que habla y la ejerce con fuerza en frases repetidas, como en el estribillo “déjame, que yo no tengo la culpa de verte caer”, en las que se fijan claramente las posturas de ambos agentes. Por otra parte, la recurrente imagen de Bunbury interpretando en *play-back* las partes vocales se acompaña de un movimiento de cámara que, aunque pueda parecer aleatorio, guarda una estrecha relación con el aspecto formal de la letra de la canción: la brevedad de los versos y la “libre” interpretación de la línea vocal domina la construcción de la sintaxis visual en la mayoría de las partes cantadas, realizando los movimientos y empleando el *zoom* en función de las constantes anticipaciones y retardos de la melodía. En la música se observa una evidente tensión entre las estructuras armónicas, con modulaciones a tonos no cercanos, como el Sol menor (VI de Si menor)⁴⁰ y con gran facilidad para crear la ambigüedad entre la tonalidad de Si menor y su relativa mayor (Re). En cuanto a la relación entre los instrumentos y la línea vocal hemos visto cómo la voz se resistía en numerosas ocasiones al pulso regular de los instrumentos, además el empleo de notas tenidas servía como elemento de cohesión del discurso musical en los pasajes dominados por la ambigüedad tonal. Por último, en la parte visual la confrontación se evidencia desde el principio del videoclip con la provocación y el desafío de la pareja y la posterior confusión entre las muestras de amor y odio; observamos el contraste entre los planos iniciales, previos a la entrada de todos los instrumentos, en los que encontramos planos generales medios y un lento movimiento de cámara, con el resto del vídeo.

Todos estos elementos generadores de tensión tienen su resolución de distinto modo; los musicales con los repetidos afianzamientos de la tonalidad principal (Si menor), y la imposición del pulso regular afianzado por el *riff* de la guitarra; y los visuales con elementos simbólicos, como el estallido de la bombilla, la rotura de los objetos en la pared, las caídas de los muebles, etc., que constituyen alegorías de la liberación de tensión.

Por último, es necesario hacer hincapié en la unión de los dos escenarios en la última parte del videoclip, que funciona como un nuevo recurso dramático para intensificar la tensión y dar mayor fuerza al clímax final. La presencia en la escena de elementos como el barro, al que se alude en la letra de la canción, y la intensidad en la interpretación de Bunbury

⁴⁰ El VI grado es muy utilizado en la música rock y *heavy* como pivote modulador, y en el lenguaje tonal siempre ha tenido una connotación de suspensión del discurso musical.

puede hacer pensar en una representación alegórica de la unión de las “dos tierras”, el momento en el que la escena en la que se encuentran los músicos y la que ocupan las “víctimas” de esta música se unen en una catarsis final, simulando la experiencia colectiva de un concierto de rock.

La realización del videoclip de una canción no debe ser entendida como la suma de un nuevo lenguaje (el de la imagen) a los ya existentes (música y letra), sino como la formación de un nuevo texto y un nuevo tipo de lenguaje, el audiovisual, en el que las relaciones entre cada medio que interviene en la formación del texto añaden significados. Por esta razón, y tras la experiencia de los análisis que hemos realizado, creemos necesario enfocar los análisis de los vídeos musicales desde el estudio de las relaciones que se establecen entre los parámetros de cada lenguaje y no desde la afirmación de la hegemonía de ninguno de ellos, tal y como ha señalado Carol Vernallis⁴¹.

En este sentido, Nicholas Cook ha subrayado que en la mayor parte de productos audiovisuales existe una relación de disputa entre los diversos lenguajes que los componen, una lucha por imponer su discurso y sus códigos lingüísticos, y es precisamente en esa “relación intermediática” en la que se configuran los parámetros del lenguaje audiovisual. Por esa razón, aconseja no priorizar un lenguaje sobre otro al analizar el mensaje audiovisual⁴².

Por otra parte la complejidad de los productos audiovisuales precisa un acercamiento interdisciplinar al objeto de estudio y admite la interpretación de un gran número de perspectivas de análisis. La pertenencia de la mayor parte de los productos audiovisuales a la industria cultural (cine, publicidad audiovisual, videojuego, videoclip, etc.) los sitúa en el ámbito de la economía y en relación con las prácticas de consumo. En este sentido, Gianni Sibilla aconseja tener en cuenta un gran número de condicionantes que pueden afectar también a la producción, no solo a la distribución y el consumo de una obra⁴³.

Sin embargo, el estudio del contexto no puede perder de vista el análisis del texto; en la mayor parte de las investigaciones que se han realizado sobre el videoclip la atención prestada al lenguaje musical (y audiovisual) ha sido insuficiente, y en ocasiones esto ha llevado a interpretaciones erróneas y a la asimilación de premisas que carecen de fundamento. No debemos perder de vista, por otra parte, que en la elaboración del videoclip existen algunos condicionantes visuales en lo concerniente a las caracte-

⁴¹ Carol Vernallis: *Experiencing music video...* p.34.

⁴² Nicholas Cook: *Analysing music...* p.102.

⁴³ Gianni Sibilla: *I linguaggi della musica pop*, Milano, Bompiani, 2003

rísticas que configuran los géneros musicales del pop-rock (no en todos del mismo modo y con la misma intensidad), de forma que, en algunos casos, los parámetros musicales son determinantes. Este hecho, y la constatación de que la letra de la canción tenía una función estructural más que narrativa, explica que en este artículo hayamos prestado especial atención al análisis estilístico y particularmente a la estructura armónico-tonal, que es la que soporta mayor carga afectiva en el lenguaje audiovisual. En este sentido, creemos que quizá es más oportuno prestar atención al imaginario cultural establecido para cada género musical que a los elementos sinestésicos, porque la sinestesia es un proceso psicológico muy complicado, que no experimentan todos los seres humanos⁴⁴, mientras que el imaginario del rock está implícito en el aprendizaje cultural del consumidor.

En la musicología anglosajona, la necesidad de demostrar el papel determinante de la música en el videoclip ha favorecido un acercamiento semiológico-social a lo largo de la última década, algo aún por hacer en la musicología española, que tiene un largo camino por recorrer y la obligación de aportar a los estudios en materia audiovisual los conocimientos propios de la disciplina, esenciales para la comprensión del funcionamiento de los códigos musicales en relación con otros lenguajes y, en general, en la relación multimedia.

⁴⁴ John Harrison: *El extraño fenómeno de la sinestesia*, México, Fondo de cultura económica, 2004.

ANEXO: letra y acordes de guitarra de *Entre dos tierras*

Intro

Bm G Bm A
Bm F#mEm G

Estrofa

Bm F#m
Te puedes vender,
Em G
cualquier oferta es buena
Bm F#m Em G
si quieres poder, oohhh
Bm F#m
Y qué fácil es,
Em G
abrir tanto la boca
Bm F#m Em GGG
para opinar y si te piensas
Bm F#m
echar atrás
Em G Bm F#m
tienes muchas huellas que borrar
dddarr
Em G
HmMMMM

Estrillo:

Bm D G Bm
déjame, que yo no tengo la culpa de verte caer
D G Bm
si yo no tengo la culpa de verte caer

Intro

Estrofa II:

Bm F#m
Pierdes la fe,
Em G
cualquier esperanza es vana
Bm F#m Em
no sé qué creer;
GGG Bm F#m
ppp- pero olvídate
Em G
que nadie te ha llamado
Bm F#m
y ya estás otra vez
Em G
HmMMMM:

Estrillo I:

Bm D G Bm
déjame, que yo no tengo la culpa de verte caer

D G
si yo no tengo la culpa de ver que...

Estrillo II:

F Cm Gm
Entre dos tierras estás
Cm Gm F
y no dejas aire que respirar oohoh
Cm Gm
Entre dos tierras estás
Cm Gm G (hold)
y no dejas aire que respirar

Estrofa III:

Bm F#m
Déjalo ya,
Em G
no seas membrillo y
Bm F#m Em GGG
permite pasar y si no piensas
Bm F#m
echar atrás
Em G Bm F#m Em G
tienes mucho barro que tragar oohoho

Estrillo I

Estrillo II

Interludio instrumental:

Bm F#m Em G (bis)
Bm A G F#m Bm F#m D G
Bm A (x 4)
Bm F#m Em G (x 3)
Bm A (x 4)
Bm A (bis)
Bm F#m (bis)

Estrillo I

Estrillo II

Bm