

# "UN TRAUMA LLAMADO FUTURO": EL ROCK DESENCANTADO DE BIZNAGA

## "A TRAUMA CALLED FUTURE": THE DISENCHANTED ROCK OF BIZNAGA

SALVADOR CALDERÓN DE ANTA  
Universidad de Sevilla

ambitosl4@gmail.com

 0009-0000-7186-7320

Recibido: 03/07/2024

Aceptado: 22/09/2024

### Resumen

El siguiente análisis muestra cómo Biznaga ha construido en su cuarto disco de estudio, *Bremen no existe* (2022), un retrato desencantado de su propia generación, y cómo una banda actual puede desarrollar su creatividad desde un proyecto a contracorriente en lo comercial y lo estilístico que pretende aunar valores del punk y del pop. Para ello, se estudian tanto los elementos musicales que afectan al estilo de las canciones (tempo, melodía, instrumentación, arreglos...), como la elaboración literaria de las letras, en especial su temática, su estructura textual y su retórica. Dentro de la música popular, y a pesar de su consideración actual como género minoritario, el rock mantiene intacta en este álbum su capacidad expresiva y comunicativa por medio de estrategias poco comunes que, sin embargo, explotan las posibilidades que la canción ha ofrecido tradicionalmente como discurso.

**Palabras clave:** rock, canción, música popular, generación Y, punk.

### Abstract

The following analysis shows how Biznaga has built in his fourth studio album, *Bremen no existe* (2022), a disenchanted portrait of his own generation. Also, how a current band can develop its creativity from a project that goes against the tide in commercial and stylistic aspects and combine punk and pop values. To this end, both the musical elements that affect the style of the songs are studied (tempo, melody, instrumentation, arrangements, etc.), as well as the literary elaboration of the lyrics, with special attention given to their topics, their textual structure and their rhetoric. Within popular music, and despite its current consideration as a minority genre, rock preserves in this album its expressive and communicative capacity through uncommon strategies that, however, exploit the possibilities that the song has traditionally offered as a discourse.

**Key words:** rock, song, pop music, Y generation, punk.

Crees que has terminado  
con el pasado  
y el pasado no ha acabado  
contigo aún.  
Biznaga

## El desencanto

No todos los discos de música popular son iguales. En ocasiones algunos se convierten en emblemáticos más allá de las características de un determinado género o estilo musical gracias a sus virtudes compositivas e interpretativas, su expresividad o creatividad. Son aquellos capaces de reflejar el choque de una generación con la historia, el preciso momento de la consciencia. Este es uno de ellos.

Biznaga, un grupo con bastante experiencia (más de diez años) a pesar de su juventud (sus tres miembros fundadores pasan de los treinta, pero el nuevo guitarrista tiene 19), son quienes han conseguido decantar en diez canciones el desencanto de su generación. Desencanto mencionado en una de las críticas del disco (Peña, 2022) y que comparte alguna familiaridad con el fabuloso documental de Chávarri (1976) sobre la familia Panero. Como en él, el edificio construido por el matrimonio, aparentemente sólido y completamente integrado en la sociedad de su tiempo, se derrumba ante los ojos del espectador. Juan Luis, Leopoldo María y Michi constituyen, como el subtítulo del disco de Biznaga: “otra generación perdida”.

Así, *Bremen no existe* (2022), cuya gira de presentación ha culminado en enero de 2024 después de un año y medio de recorrido, se muestra desde la portada como un retrato en el que nadie sale favorecido (figs. 1 y 2). Una vez descartado el mundo de los cuentos, perdida la ilusión, los cuatro músicos de Bremen ofrecen en la portada y la contraportada una imagen desastrada, inevitable de comparar con la animación de la serie *Los trotamúsicos* (1989), muy alejada de la estética punk (peinados, chupas, pantalones pitillo, zapatillas, brazalete, cinturón...) de los animales que aquí figuran como personajes, tantos, por supuesto, como componentes tiene la banda. Un retrato que introduce también una de las principales características del disco: la ironía. Una vez desvanecida el aura infantil del cuento sus protagonistas se han degradado, resultando marginales. De esta manera la crítica a ellos mismos forma parte del discurso de Biznaga desde la ilustración misma del trabajo. Parece encontrarse una premisa en el gesto: no se puede criticar a los demás sin empezar por uno mismo. Como se verá, las canciones que componen el disco reúnen en su discurso a los músicos con su generación, identificándose plenamente. Un lema aparece impreso tanto en el libreto como en la etiqueta: “tu memoria ha bloqueado el recuerdo de un trauma llamado futuro”. Proporciona otra clave: el futuro existía, era una ilusión (un cuento, ficción por tanto) que, ante la decepción del presente, es preferible no rescatar. Se trata de una versión diferente del conocido “no future” del punk primigenio, que huye del nihilismo precisamente porque explora las raíces y las manifestaciones de ese desencanto y que, como se verá, ofrece una alternativa, si bien nacida del escepticismo.



Fig. 1: Portada de Bremen no existe.



Fig. 2: Contraportada de Bremen no

Desde las palabras que abren el disco “ahora que tenemos treinta y tantos, / que no nos une el amor sino el espanto” la banda se lanza a compendiar los fracasos y evidenciar las precariedades y contradicciones de una juventud, la suya, que comienza a adivinar su final sin haber trascendido, tal vez lo mismo que nos haya pasado a otras anteriores. Si lo disimulemos porque hemos alcanzado a sustituir a nuestros padres.

## El punk y el pop

“El pop no puede analizarse sensatamente en términos puramente estéticos o musicológicos”, afirma Frith (2006: 153), que desgrana en su artículo la evolución de la música acogida bajo un “concepto huidizo” (2006: 137) que delimitaría con la música clásica (o culta) y la tradicional (o folk), clasificación coincidente con la de Tagg (1982: 42). La música popular reúne, por lo tanto, multitud de géneros y estilos de una difusión y éxito enormes. Según Fernández Serrato (2023: 12), el pop está alejado “de los patrones de la tradición folclórica popular por su carácter esencialmente urbano y moderno, es decir, innovador, mediado por la tecnología y las leyes del comercio y desligado de la tradición”, limitándose a experimentar con aquello que pueda ser asimilado por un público general. Este carácter es el que lo ha convertido en la estética perfecta para la educación sentimental de la sociedad, sobre todo de la juventud, que desde la explosión del rock en la década de 1950 ha sido considerada su público ideal. Su evolución, ligada a los cambios tecnológicos, económicos y sociales, ha ido alternando entre unos géneros dominantes u otros. Si entre 1955 y 1975 el rock fue el género clave de todo el negocio musical, fueron otros los que posteriormente lo relevaron hasta llegar al panorama actual, dominado por el hip-hop y ciertos ritmos latinos.

El papel de los géneros y estilos en la música popular es clave en cuanto que supone una guía tanto para las expectativas del público como para los músicos en su proceso creativo. Cuanto hace un artista de música popular es, en el fondo, ofrecer una variante basada en su expresividad sobre lo comúnmente aceptado por la industria y el público.

Sus hallazgos estéticos podrán crear una nueva tendencia seguida por otros y que a la postre acabe por transformar el propio género. En este sentido, el juego entre repetición y variación es constante. El músico compone para encajar sus inquietudes en un género existente, según lo que Byrne ha denominado “creación a la inversa” (2021: 17). Como afirma Negus:

La gran mayoría de la producción musical en un momento dado requiere que los músicos trabajen en “mundos de género” (Frith, 1996) relativamente estables en los cuales la práctica creativa continua no consista tanto en estallidos repentinos de innovación como en la producción constante de lo conocido (2005: 56).

A su vez, el público acude a la música esperando respuesta a sus expectativas, que están relacionadas con la propia naturaleza de los estilos y las funciones asociadas a ellos. Por eso interesa recordar lo que sucedió hace ahora casi cincuenta años: el surgimiento de uno de los que más condiciona la música de Biznaga, el punk. Advierte Fernández Serrato que “el gran momento de convergencia entre rebeldía pop y actitud de vanguardia fue sin duda el periodo punk” (2023: 182). En este sentido, a partir de 1976 y tanto en el contexto internacional como en España el punk propició cambios sustanciales en el propio rock y en la industria del pop en general. De ahí que Grossberg (1996: 117) considere que “punk was, after all, a watershed of some sort, at least in the sense that everything that has come after it—and there has been a real explosion of music and styles—must be read as ‘postpunk’” (1996: 117).

El punk es un rock de la urgencia, la inmediatez y la rabia, que descarta lo pomposo, lo virtuoso y lo calculado y hace del ruido mismo (la distorsión omnipresente, la velocidad extenuante) una experiencia catártica. Este punto de inflexión no deja de formar parte de la “perpetua transformación” (Fernández Serrato, 2023: 22) o “revolución permanente” (Gioia, 2020: 454) con que la estética pop en general y, en particular, el género rock se han ido renovando, modificando, adaptando a los cambios sociales y generando nuevos estilos sobre rasgos de los anteriores, de tal forma que cada generación pueda tener su propia música, encuentre un sonido con el que identificarse. Sin embargo, es el estilo en el que, por su propia naturaleza, cristaliza la cultura alternativa, entendida como aquella “en todo semejante al mainstream del pop; excepto en dos asuntos de suma importancia cultural: la defensa de una estética del riesgo artístico y la capacidad de generar discursos ideológicamente críticos” (Fernández Serrato, 2023: 155). La coincidencia temporal de este fenómeno en España con los cambios históricos y políticos no pudo resultar más oportuna, favoreciendo la aparición de una verdadera corriente *underground*, de la que dan cuenta múltiples estudios y testimonios, como el de Ordovás (2012: 9-17). La contradicción está servida, pues, según Fernández Serrato:

El pop underground supone, entre otras cosas, la quiebra de las diferencias entre cultura popular, cultura de masas y alta cultura y en esa misma ambigüedad o contradicción es donde estriba, a nuestro juicio, su riqueza estética y su sugerente caos ideológico, en cierto modo testimonio de la pervivencia de actitudes anarcoides en plano corazón de la industria cultural capitalista (2023: 157).

Las guitarras de Biznaga rescatan precisamente el sonido del postpunk, su rasgueo insistente, su ruido de fondo y sus sencillos *riffs*, así como las escasas apariciones del teclado,

que remiten a los primeros años 80. Por otro lado, su velocidad es heredera del punk, como lo son su discurso directo, los motivos políticos y filosóficos y el canto rasgado, a veces desgañado, sobre todo en los conciertos, donde el público espera ansioso el momento de bailar un *pogo*<sup>1</sup>. Y, sin embargo, Biznaga no se describen a sí mismos como una banda de punk mientras en las críticas y entrevistas esta palabra no deja de aparecer. Llama la atención, además, que en un disco como este, que pretende apelar a sus coetáneos, cuanto suene de nuevo sea seguramente lo más antiguo.

En su página de Bandcamp Biznaga ha consignado solo tres *tags* o etiquetas: *agitpop*; *rock*; *Madrid*. Más allá de la precisión topográfica, útil para encontrar lo local en el océano de la plataforma, y de la mención genérica al rock, demasiado vaga para lo que suele ser habitual, llama la atención el poco conocido *agitpop*, sin apenas precedentes en castellano y escasos resultados en la búsqueda. Sin embargo, la etiqueta proporciona una información muy precisa, pues es un juego de palabras con la “*agitprop*”, esto es, la propaganda prorrevolucionaria del socialismo, que ya dio nombre a un excelente grupo estadounidense de los 80. Hay en ella, pues, una referencia a cierto sonido (postpunk o pre-*grunge*, sería difícil de determinar) pero sobre todo a cierta temática e intención política que conectan con la crítica ideológica identificada en la cultura alternativa y lo *underground*, pues en su propia web declaran su afán de “perfeccionar una suerte de canción protesta contemporánea”.

Todos estos rasgos no forman parte, de ninguna manera, de un discurso musical en boga ni mayoritario. Pensemos, por ejemplo, en lo alejado que está el concepto de “canción protesta” de cualquier propuesta pop. ¿Por qué entonces la banda se empeña en explorar estilos anticuados, cuando no obsoletos (al menos en términos *mainstream*), para su discurso marcadamente actual? El pop es estéticamente conservador, tanto en lo musical como en lo literario (de ahí que cierta parte del público se incline por géneros y estilos que huyan de lo cursi sin poder librarse del todo). Entonces, ¿qué significa ir en contra de la tendencia mayoritaria?

La respuesta tiene que ver con una cuestión estética y, al mismo tiempo, ética. Biznaga intenta, por un lado, desarrollar una música alternativa, *underground* según el sentido antes descrito (mezcla de cultura popular, de masas y alta cultura), honesta y auténtica en cuanto hecha completamente por ellos mismos, opuesta ideológicamente a los éxitos de la industria cultural y, finalmente, difundida dentro de un circuito alternativo. Sus miembros entienden las canciones como una obra colectiva, reconociendo a todos como autores por igual y sin dar una mínima indicación en los discos sobre este aspecto, llegando al culmen de lo que se ha considerado la “autoría borrosa” de las canciones de rock (Byrne, 2021: 199). Por eso la herencia punk y postpunk de su discurso son, de alguna manera, tanto una apropiación de cuanto esos estilos pueden aportar a su discurso (puesta en escena, instrumentación, tempo...) como un “riesgo artístico” entendido como resistencia, huida de lo comercial, la asunción por parte de la banda de la posibilidad de desarrollar un discurso original sobre estructuras marginales en la actualidad, condenadas al ostracismo.

---

<sup>1</sup> El *pogo* es el baile desaforado típicamente punk, que procura crear un caos de movimientos del público en la pista, con saltos y choques entre ellos.

Como consecuencia, y a pesar de que se trata de una banda cada vez más consolidada, su éxito es bastante relativo en comparación con los artistas que copan el mercado. Por un lado llenan en sus giras y conciertos y han cruzado el charco en varias ocasiones para tocar en América pero, por otro, publican en sellos independientes muy pequeños (Holy Cuervo, Slovenly Records y Montgrí) y apenas cuentan con 14 000 seguidores en Instagram, 3 200 en X, 2 000 en Youtube y 31 000 oyentes mensuales en Spotify, donde las canciones de este álbum han alcanzado una media de 300 000 reproducciones, el doble para el hit “Domingo especialmente triste”<sup>2</sup> y más de un millón de su canción más conocida, “Una ciudad cualquiera”, de 2017. No deja de ser una banda que participa en algunos festivales pero que se mueve, sobre todo, en salas pequeñas, donde son los propios miembros del grupo quienes se encargan de vender las camisetas de la gira.

Lo cual lleva a una primera y necesaria conclusión: Biznaga hace música popular, su sonido es un pop que busca el estribillo pegadizo y la melodía sencilla, efectiva, pero su discurso se aleja voluntariamente de la tendencia mayoritaria en la composición, los arreglos, la puesta en escena, la promoción y la distribución. De ahí su raigambre punk y sus modelos, entre otros el de Ilegales, el único grupo al que citan en su web como “la banda de rock más grande de todos los tiempos”, aunque puede que esta afirmación exagerada forme parte de su sentido del humor.

## ¿De qué hablamos cuando no hablamos de amor?

El siguiente paso será, pues, analizar el contenido de su último disco, una vez conocidos el origen de su discurso generacional y sus particularidades estilísticas. Como consecuencia de este propósito de la banda, la palabra amor brilla por su ausencia en *Bremen no existe*, limitándose a los dos primeros versos, ya citados, en los que es sustituido por el “espanto” y al estribillo metapoético e irónico de “Contra mi generación”, mensaje dirigido a cuantos comparten su mismo presente incierto y que condensa la dureza de la crítica con un escepticismo sereno<sup>3</sup>:

Lo que no pudimos hacer  
Aún es posible tal vez,  
Un beso frustrado  
Y esta canción de amor  
Contra todxs, contra mi generación.

Pero no se trata solo de una palabra o un concepto. Lo sentimental, materia ineludible del pop (Frith, 2006: 141), queda al margen de estas diez canciones como ya lo hizo en discos anteriores de la banda<sup>4</sup>. Lo que interesa a Biznaga no son las relaciones de pareja sino la exploración de otros sentimientos y emociones que consideran más determinantes

<sup>2</sup>. Probablemente esta diferencia se deba a la participación de Isabel Cea, cantante y bajista de Triángulo de amor bizarro, banda que dobla a Biznaga en oyentes mensuales.

<sup>3</sup>. En las citas de los versos de las canciones mantengo la tipografía del libreto original. Si bien al cantar la banda opta por utilizar el masculino genérico, en el libreto aparece una ‘x’ sustituyendo al morfema de género.

<sup>4</sup>. Hay precedentes en otras bandas, por supuesto. Entre las más veteranas figurarían Ilegales o Siniestro Total, que trata el amor siempre desde un punto de vista irónico e incluso paródico.

para la construcción de su identidad como generación: la soledad, el fracaso, la provisionalidad o precariedad, la desilusión. Se trata, desde luego, de una elección consciente de los materiales con los que trabajar que cohesiona el disco y le proporciona un sentido más allá del alcanzado por cada canción. Así, este se convierte de alguna manera en un catálogo de decepciones que refleja la consciencia de la situación, un escepticismo que permite bailar con la incertidumbre. El paro o el trabajo precario, el activismo político, la reciente pandemia o el ocio nocturno se van constituyendo, canción a canción, en un retrato complejo de los “treinta y tantos” en el que, efectivamente, el amor no es relevante.

Es un método que la banda ya había practicado en su disco anterior, *Gran pantalla*, en el que había restringido las canciones a un solo tema: la influencia de la tecnología en nuestras vidas, por lo que aquel se llenó de buscadores, algoritmos, aplicaciones, no lugares, etc. De hecho, la crítica ha llegado a considerarlo “conceptual” por la similitud entre los cortes y el uso de pequeños *tracks* como introducción, transición y despedida del disco. Sin embargo, en *Bremen no existe* el ejercicio es otro y la vinculación temática de las canciones no asimila unas a las otras, que procuran distinguirse y muestran orgullosas sus estribillos, funcionando perfectamente como piezas independientes, tanto que han llegado a parecer una colección de *hits*:

Es difícil pensar que temas como ‘Contra Mi Generación’, ‘Domingo Especialmente Triste’, o ‘Madrid Nos Pertenece’ no vayan a ser adoptados como himnos por todos aquellos que ya no aspiran a vivir mejor que sus padres, sino simplemente a sobrevivir en un entorno cada vez más hostil por culpa del mal llamado liberalismo (Meya, 2022).

Cuando medio disco está conformado por canciones que funcionarían muy bien como *single* por su contundencia, su melodía pegadiza y su colección de lemas a cual más acertado se entiende que la restricción temática no ha pasado a uniformar el estilo, sino que ha servido para abrir las canciones a una exploración creativa, encontrando cada una su propia manera de contribuir al retrato. Así, estas canciones van calando la realidad de la generación ‘Y’ o milénica, quienes apenas eran mayores de edad el 15 de mayo de 2011 y ahora se encuentran en una situación decepcionante. Ofrecen su descripción en la canción citada anteriormente, “Contra mi generación”, dedicada “a toda esa gente”, verso con que arrancan las estrofas, utilizando el paralelismo para referirse a las situaciones comunes de quienes tienen su misma edad: plantearse tener hijos, mudarse al suburbio, la salud mental y, sobre todo, el incómodo lugar entre las expectativas de lo que iba a ser su futuro y la realidad actual, como sintetizan los versos: “y la atrapada / en el ascensor social” o “la precarizada / y la aspiracional”, dando muestras de la habilidad para introducir en las canciones la terminología propia de la política y los medios de comunicación y debilitando su cliché al utilizarlo en un contexto no esperado y evidenciar lo absurdo de su fundamento.

Teniendo en cuenta este propósito, Biznaga ha trabajado las letras introduciendo una serie de motivos que se repiten a lo largo del disco, procurando un equilibrio entre unidad y variedad. Así ocurre con sus temas principales:

CANCIÓN TEMA	POLÍTICA	TRABAJO / PRECARIEDAD	SOLEDAD / EMOCIONES
1	La euforia es el disfraz de la [desafección.	Ahora que el futuro está cancelado, que lo que no es un éxito, es [fracaso.	
2	La paz es para lxs muertxs, la cal y [el olvido.	Seis meses de curro y seis de [subsidio Digitales chicxs aceleradxs para el [domingo, Pobres con fibra + móvil + fijo.	Los bolsillos rotos por el peso del [vacío; Y en los ojos, brillo pálido de [antidepresivos. En el parque, con la pena del siglo.
3	El castillo hinchable De la marca España Hace tiempo pierde aire Aún nos dura la resaca. Y últimamente pienso En las reconversiones, Los relatos oficiales Y los efectos especiales.		
4	Están pasando cosas en la calle. De Hortaleza a Carabanchel Algunxs saben cómo organizarse. Pintadas en una pared.		Yo quiero ver Madrid arder. Tal vez así consiga emocionarme. Hartos de la mierda que ven, Así les luce el pelo a lxs chavalxs.
5	¿Dónde estabas tú hace 10 años? Sin futuro en Sol o en otra plaza Viviendo en libertad bajo fianza.	Siempre escuchando a Los [Claveles de la puerta del Wurlí a la del [SEPE.	Desertorxs del presente, hay ganas [de gritar. El asco ya es un rasgo generacional. Juventudes comatosas, juventudes abolladas.
6		La precarizada y la aspiracional	
7			Corazón cazador de la juventud sin [sueño. Somos fuegos fatuos en la [oscuridad. Perdidxs en las periferias de [ningún lugar, ni NADIE, NUNCA, NADA, NO [nos recordarán.
8	En las democracias más avanzadas si no te matan es para que les debas [la vida. Por cada amenaza, una promesa: abrir un negocio en la miseria de [los demás		
9	Discuten la última polémica en Twitter, controlan de todos los "ismos" más "posmos"		
10	Cada lucha que se pierde o que se [gana		Una posibilidad y a la vez su [frustración, La fuerza, la energía que no [desapareció.

Tabla 1: Temática de las canciones. Elaboración propia.

Como puede comprobarse el grupo ha construido así un verdadero entramado de alusiones en el que resulta importante la visión de conjunto y no solo la de una canción aislada, pues quedaría incompleta la visión generacional que precisamente el disco, como proyecto artístico, pretende abordar. Esta manera de componer debe destacarse también como una decisión de relevancia dentro del circuito de publicación, promoción y distribución de la música popular, puesto que la tendencia actual implica la búsqueda de éxitos sueltos que desborden las redes y se hagan virales sin necesidad de formar parte de un proyecto más amplio, como se puede ver con la serie de publicaciones de Bizarrap<sup>5</sup>. En este sentido, la música de Biznaga nada a contracorriente, en buena parte por un circuito alternativo y con espíritu de resistencia a las tendencias y estilos mayoritarios, como ya se ha indicado más arriba.

Pero Biznaga también ha tomado importantes decisiones no solo temáticas sino estructurales en cuanto al texto, como el uso de la segunda persona del singular y la primera del plural. “Tenemos” es el primer verbo del disco, pero los enunciados en 1ª persona del plural se repiten en todas las canciones (incluido el estribillo ya citado de “Contra mi generación”) excepto tres: “Domingo especialmente triste”, que se comentará más adelante, “Filósofos intempestivos”, la única narración heterodiegética en tercera persona, y “Una historia de fantasmas”, si bien en esta última también aparece el pronombre ‘nosotros’. En este sentido queda clara la intención no solo de incluir al público de la grabación o del concierto, de propiciar su identificación y su catarsis, sino de convertirse en su voz, prestándole los enunciados que: a) saquen a la luz sus inquietudes; b) lo conviertan en parte de un colectivo. Es así como Biznaga llama primero a la consciencia y luego a la acción en un proceso en el que de forma generosa e inteligente siempre se incluyen a sí mismos en las críticas y no descargan la responsabilidad en otras generaciones o colectivos. Algunos ejemplos del uso de este ‘nosotros’ serían: “adalides de la nada / somos tú y yo”, referido al fracaso, años después, del 15M; “brillamos como el sol, y alrededor: / los problemas, los problemas”, primer estribillo del disco, que alude en “Líneas de sombra” al paso definitivo hacia la madurez; y, por supuesto, el estribillo más simple y rabioso del disco, en un único verso, que reivindica el derecho a no ser excluido de tu propia ciudad, “Madrid nos pertenece a ti y a mí”. Finalmente, hay un ‘nosotros’ más amplio, que abarca a toda la sociedad, cuando en “Todas las pandemias de mañana” canta:

Nosotrxs somos el puto virus,  
Nosotrxs somos el puto cáncer.  
Somos el bicho que hay que erradicar.

Para la banda, queda claro, la responsabilidad siempre es nuestra, la desgracia es siempre propiciada por uno mismo y el desastre, consecuencia de las decisiones tomadas. No obstante, la identificación con el público también se produce, aunque más sutilmente, con el uso poético de la segunda persona del singular, presente en el estribillo de “Domingo especialmente triste”, cuya métrica, melodía, arreglos y voz (la única voz femenina del disco) contrastan con la de las estrofas, y en dos versos anteriores:

---

<sup>5</sup> El artista argentino ha triunfado en la industria musical sin publicar un disco, sino canciones sueltas en plataformas de vídeo y *streaming* conocidas como BZRP Music Sessions.

En el fondo, no eres más que el cadáver de un niñx  
que, a veces, despierta en un cuerpo distinto.  
Sales de casa. Nadie en la calle.  
Solo palomas y tú.  
Vuelves a casa. Nadie en la calle.  
Solo palomas y tú.  
Solo palomas y cucarachas.  
Ratas y ratas y tú.

Así, un narrador que ha empezado cada estrofa con las palabras de un personaje no identificado (“‘No se puede ser joven sin estar en conflicto’ / Dijo y encendió un cigarrillo”) en un arranque brusco y sorprendente reorienta su discurso al oyente, implicándolo definitivamente. Se trata de una maniobra inesperada que convierte esta en una de las canciones más estéticamente rompedoras del disco y, tal vez también por eso, la más exitosa. Pero la estrategia se repite en varios cortes:

Dime, ¿el futuro era esto? (“Espíritu del ‘92”)  
No digas más ‘joder, no sé’ (“Madrid nos pertenece”)  
¿Dónde estabas tú hace 10 años? (“Cómo escribimos adalides de la nada”)

Así es como se llega a la última canción, cuyo título, “Una historia de fantasmas”, juega a confundir al público con la referencia a una entidad misteriosa a la que se alude solo con pronombres: ‘algo’, ‘aquello’, ‘eso’. Y entonces vuelve a ocurrir, la canción se transforma totalmente, entra un impactante recitado y aparece de nuevo el ‘tú’ que contiene el lema del disco (impreso sobre el CD, el vinilo y la caja) y de este artículo: “tu memoria ha bloqueado el recuerdo de un trauma llamado futuro”. Es este el verso que contiene la interpretación más completa de la situación generacional, herida por la imposibilidad de corresponder a las expectativas creadas en su adolescencia, una situación paradójica en el tiempo que solo puede expresar el barroquismo de otro verso: “el presente es un continuo sampleado, remixes de un pasado recurrente y un futuro postergado”. ¿Cabe una expresión más conceptista y que recurra, al mismo tiempo, a la propia música y las técnicas de DJ como metáfora y a la rima interna del rap? Y, sin embargo, de la metáfora musical la canción salta a la melodía más alegre y juguetona del disco para terminar con un estribillo demoledor para ese ‘tú’ que somos todos:

Crees que has terminado  
con el pasado  
y el pasado no ha acabado  
contigo aún.

## Caramelos envenenados

Emerge así, de esta manera paradójica, de entre toda la autocrítica un escepticismo vitalista, expresado sobre todo por el ritmo de fiesta, un uso de la distorsión menos oscuro que en discos anteriores y las melodías que, sobre todo en los estribillos, resumen el objetivo de la banda: encontrar la rara belleza que surge en medio del desastre,

sencilla pero alentadora. Biznaga escapa así del nihilismo propio del punk. Aunque parezca mentira, cantar un estribillo tan pegadizo como este último puede servir como experiencia catártica para expulsar lo terrible de su verdad. El veneno de la toma de consciencia, del reconocimiento de la realidad aparece inyectado en caramelos que se diluyen en poco más de dos minutos.

Además de este contraste, en *Bremen no existe* el discurso directo típico del punk se mezcla con ciertos usos estilísticos que de alguna manera indagan de manera más sutil o sofisticada en los mismos temas y motivos. Así ocurre con las citas y referencias culturales, que trufan el disco generando complicidad en el público. Sin ser abusivas, se desarrollan a lo largo de todas las canciones, como puede verse aquí:

CANCIÓN	REFERENCIA	CITA	AUTOR
1	<i>La línea de sombra</i>	"Hay otras líneas de sombra que sin querer cruzamos ayer"	Joseph Conrad
	Tik Tok	"Y dura lo que dura un vídeo de Tik Tok".	
2	<i>Twin Peaks</i>	"Fuego camina contigo"	David Lynch
3	Graffiti anónimo	"EMOSIDO ENGAÑADO"	
4	<i>Tiempos nuevos, tiempos salvajes</i>	"Vienen tiempos nuevos y salvajes"	Ilegales
5	Juventud Sin Futuro. 15M	"Sin futuro en Sol"	
6	Google Maps	"La que se pierde hasta con Google Maps".	
7	<i>Oda a un ruiseñor</i>	"Ahora, más que nunca, morir parece dulce Aquí, donde crecen los jóvenes como espectros"	John Keats
	<i>Viaje al fin de la noche</i>	"Vamos al fin de la noche otra noche más".	Louis Ferdinand Céline
	<i>El club de lucha</i>	"Los clubs de la lucha"	Chuck Palanhiuk
	Proyecto Nadie Nunca Nada No	"Ni NADIE, NUNCA, NADA, NO nos recordarán"	
8	Declaración institucional 14/3/2020	"Estado de alarma", dijo el Presidente.	
9	Varios filósofos	Como dijo Derrida, como dijo Foucault: «llama al camello», «manda ubicación». "Invocarán a Carlos Marx, con la cara de Harpo".	
	C. Tangana	"C. Tangana de fondo: latas y gramos de farla".	
10	<i>El rayo que no cesa</i>	"Un rayo que no cesa".	Miguel Hernández

Tabla 2: Referencias culturales de las canciones. Elaboración propia.

Este catálogo da fe de la amplitud de miras de la banda, capaz de combinar referencias populares, carne de meme o de chascarrillo, con otras bastante cultas, la mayoría lite-

rarías. Esta técnica resulta un ejemplo magnífico de lo que se ha denominado *underground*, pues no solo sirve para combinar alta, media y baja cultura sino también niveles y registros del lenguaje, desde el cultismo de la cita de Keats al coloquialismo de “ciao”, al “joder, ¡qué gran metáfora!”, la repetición de “puto” o las palabras de jerga: “pirarse”, “curro”, “litro”, “pedo”, “farla”, “camello”, en todo caso no tan numerosas como sería esperable en un disco de música popular dirigido precisamente a la juventud con la que se identifica. Se trata, de todas formas, de un recurso bastante común en la estética punk y en el rock en general, como ocurre con bandas tan diferentes como Siniestro Total, Extremoduro, La M.O.D.A. y muchas más.

Lo mismo ocurre con ciertas imágenes y figuras retóricas, que pueden llamar la atención por su sofisticación en medio de la vorágine de las críticas a la juventud y del ritmo frenético, pero que varían el discurso y lo dotan de una mayor capacidad de sorpresa y sugerencia con respecto al público. Algunos ejemplos serían los siguientes:

CANCIÓN	FIGURAS RETÓRICAS	CITA
1	Metáfora	La euforia es el disfraz de la desafección y dura lo que dura un vídeo de Tik Tok.
	Comparación	Brillamos como el sol, y alrededor: los problemas, los problemas.
2	Paradoja Adjetivación Personificación	Los bolsillos rotos por el peso del vacío; Y en los ojos, brillo pálido de antidepresivos.
3	Metáfora	El castillo hinchable De la marca España
	Personificación	Aquella flecha trucada Aún nos tiene atravesadxs
4	Antítesis	Mira qué fantasía, qué desastre.
5	Metáfora	Viviendo en libertad bajo fianza. Héroes de un tiempo acelerado. Barrios calientes, noches en blanco.
	Anáfora	Juventudes comatosas, juventudes abolladas.
6	Paralelismo	A toda esa gente que duerme poco y mal, La precarizada y la aspiracional, A quien sube los índices de natalidad, Nacerán más idiotas ¿no hay suficientes ya?
7	Reduplicación	Buscamos otra ciudad bajo esta ciudad
8	Antítesis	En las democracias más avanzadas si no te matan es para que les debas la vida.
9	Anáfora	Citando a tal, citando a cual, se citan a sí mismxs.
10	Asíndeton Rima interna	Hay un signo mudo en el lenguaje, un retardo en el retorno del mensaje, un leve asincronismo del sonido y de la imagen. En esencia, es la conciencia de una ausencia y su potencia, un instante que permite la ruptura con la inercia.

Tabla 3: Figuras retóricas destacadas en las canciones. Elaboración propia.

La métrica, por su parte, se desarrolla según lo habitual en la música popular, sin pre-determinar el acompañamiento musical, sino adaptándose a él, de ahí la frecuencia de la irregularidad de los versos, pues en las estrofas tienen la misma función los versos de cinco a siete sílabas o de nueve a once. Lo que sí se hace notar es la estructura de ciertas estrofas, esquema reconocible a pesar de esas irregularidades, ya que en varias ocasiones se recurre al serventesio o la cuarteta (en los cortes 3, 4, 6, 9), el pareado (1, 5), el terceto (7), la sextilla (8) y otras combinaciones más originales, como los largos versos con rima interna del recitado del corte 10 o la estrofa monorrima del 2 y el 8 e incluso versos libres, como en el estribillo del 2 y el 3 y una estrofa del 8. Biznaga sabe sacar partido, por medio de esta variedad, a los diferentes momentos del disco y de cada canción, alternando versos que saturan el compás y obligan a cantar con rapidez con otros que permiten mayor juego melódico, puesto que permiten alargar sus sílabas. Así sucede, por ejemplo, en la segunda canción del disco, "Domingo especialmente triste", ya comentada, ejemplo perfecto de este dominio de la composición y de cómo las diferentes soluciones métricas pueden ayudar a dar profundidad a la canción.

## Al fondo, alegría

¿Puede haber la alegría en un proyecto tan demoledor, en el que el retrato de los protagonistas muestra todas sus vergüenzas y complejos? Todo lo analizado anteriormente empuja a pensar que no y, sin embargo, algunas canciones parecen celebrar esta condición o, cuando menos, animar a cantar la desgracia, bailar y divertirse. La misma conclusión puede extraerse asistiendo a uno de los conciertos de la banda, que derrocha energía y anima la fiesta mientras golpea con su discurso radical. Puede resultar paradójico, pero precisamente este es el efecto que se consigue al final del disco.

Aunque no es predominante, en algunos casos, además, la ironía menos ácida recurre al humor. Sucede en algunos versos de "Espíritu del '92" o de "Contra mi generación", pero sobre todo en "Filósofos intempestivos", una crítica a la "filosofía de salón". En este caso, no solo el sentido paródico sino hasta la propia métrica contribuyen a destacar la situación ridícula y risible de quien pretende dar lecciones morales cuando no viene a cuento. Se añade a este sentido del humor la creación de un estribillo especialmente divertido que sigue la estela de otros, precisamente el de "Espíritu del '92" y "Todas las pandemias de mañana", en forma de cuarteta asonante e irregular:

La filosofía  
en el salón  
es intempestiva  
a partir de las 2:00.

No obstante, esta alegría latente y este espíritu celebrativo culminan, como todas las temáticas del disco, en un último corte que sirve de síntesis y de epílogo. Se trata, como ya se ha dicho, de una canción compleja, que arranca sin preámbulo, directamente con voz y guitarra sobre un solo acorde, más sobria que las anteriores y en un tempo más lento. Sin embargo, el tono misterioso y apesadumbrado cambia en una segunda parte recitada, donde todo se acelera y se muestra una salida:

Hay un viejo mundo nuevo que aún late en unos cuantos corazones,  
un rayo que no cesa, una luz que no se apaga,  
latente en cada golpe, cada abrazo, cada lucha que se pierde o que se gana.

Ese “aún” y esa “luz” ofrecen al mismo tiempo la razón de una esperanza y una resistencia que, para Biznaga, son lo mismo. De ahí la cita de Miguel Hernández, tan significativa en cuanto ejemplo de esa “lucha” sin recompensa pero moralmente irrenunciable. Son las únicas palabras que conducen a una salida digna para esta “generación perdida” y lo hacen al final de este recitado sorprendente e inesperado, tanto para el ritmo como para el género y el estilo de las canciones. Hay, pues, siempre algo más allá de lo aparente. El desencanto es ineludible, pero no un callejón sin salida.

En conclusión, Biznaga ha logrado armar en *Bremen no existe* un claro ejemplo de cómo la música popular puede contribuir a la crítica de la realidad utilizando de manera efectiva e inteligente cuantos procedimientos ponen a su disposición la música y la literatura. Ambas artes, aunadas en la canción, ofrecen un potencial insuperable y una capacidad de significación enorme. Biznaga ha aprovechado los recursos del pop, el rock y el punk para componer, editar y publicar un álbum espléndido y original, capaz de sacudir a una audiencia que nunca habrá escuchado nada semejante.

## Referencias bibliográficas

- BIZNAGA (2022). *Bremen no existe* [Grabación musical]. Montgrí.
- BYRNE, David (2021). *Cómo funciona la música*. Barcelona: Penguin Random House.
- CHÁVARRI, Jaime (1976). *El desencanto* [Película documental]. Producida por Elías Querejeta.
- DELGADO, Cruz (1989). *Los trotamúsicos* [Serie de animación para televisión]. Producida por RTVE.
- FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos (2023). *Hacia una teoría del pop*. Madrid: Cátedra.
- FRITH, Simon (2006). La música pop. En FRITH, Simon; STRAW, Will; y STREET, John (eds.). *La otra historia del rock* (135-154). Barcelona: Robinbook.
- GIOIA, Ted (2020). *La música. Una historia subversiva*. Madrid: Turner.
- GROSSBERG, Lawrence (1996). Is there Rock after Punk?. En FRITH, Simon; y GOODWIN, Andrew (eds.). *On record. Rock, Pop and the written word* (111-123). London: Routledge.
- MEYA, Jordi (2022). Biznaga. Bremen no existe. *Rockzone*, 22/4/22. Disponible en <https://www.rockzonemag.com/biznaga-bremen-no-existe-critica-nuevo-disco/>
- NEGUS, Keith (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- ORDOVÁS, Jesús (2013). *Viva el pop*. Barcelona: Lunwerg.
- PEÑA, J.C. (2022). Bremen no existe. *Mondosonoro*, 22/4/22. Disponible en <https://www.mondosonoro.com/criticas/discos-musica/biznaga-bremen-no-existe/>
- TAGG, Philip (1982). Analyzing popular music: theory, method and practice. *Popular Music*, (2), 37-65.