

LA MÚSICA POPULAR DE LA LITERATURA AL CINE: LENGUAJE, DISCURSO Y SIGNIFICADOS EN ALTA FIDELIDAD Y THE COMMITMENTS

Eduardo Viñuela Suárez

Universidad de Alicante

ABSTRACT: *Adapting a novel into a film is not a simple question of translating the narrative plot from one medium to another, it also deals with the cultural competence of the reader / spectator and the meanings and discourses articulated in the interpretation of the texts. Music is present in both novels and films, and so it participates in the process of creating meanings, even when it does not take part in the formal structure of the text.*

This article develops the analysis of popular music in The Commitments and High Fidelity, two films based on two novels where the ideology of rock music influences both characters and spaces. Songs, musicians and instruments are present in prose, dialogues, sound and image, both in the novels by Roddy Doyle and Nick Hornby, respectively, and in the films directed by Alan Parker and Stephen Frears, thus demonstrating the multimedia condition of music and its capability to interact with the narrative structure of the texts in the articulation of several discourses.

KEY WORDS: *Music; urban space; identity; novel; adaptation.*

En este artículo abordamos un análisis formal y discursivo de la música popular en *Alta fidelidad* y *The Commitments*, dos novelas adaptadas al cine en las que la ideología de la cultura rock se manifiesta en personajes y espacios, y la música se erige en un lenguaje imprescindible para comprender el desarrollo de las obras. Canciones, músicos e instrumentos aparecen en texto escrito, diálogos, imagen y sonido en las novelas de Nick Hornby y Roddy Doyle y sus respectivas adaptaciones cinematográficas, de Alan Parker y Stephen Frears, demostrando la versatilidad multimedia de la música como lenguaje y su capacidad para interactuar con la estructura narrativa y articular sus propios discursos de forma paralela.

CUESTIONES METODOLÓGICAS: NARRATIVIDAD Y DISCURSO

En numerosas ocasiones, la adaptación de una obra literaria al cine ha sido abordada apelando a la condición

POPULAR MUSIC, FROM NOVEL TO FILM: LANGUAGE, DISCOURSE AND MEANING IN HIGH FIDELITY AND THE COMMITMENTS

RESUMEN: La adaptación cinematográfica de novelas va más allá de la transposición de la narrativa de un medio de expresión a otro e implica a una serie de discursos que están presentes en la obra y que son activados por el lector-espectador en función de su competencia cultural. La música, presente en ambos medios, es capaz de vehicular mensajes que, aunque no se encuentren en la estructura narrativa de las obras, participan en la creación de significados.

En este artículo abordamos un análisis formal y discursivo de la música popular en *Alta fidelidad* y *The Commitments*, dos novelas adaptadas al cine en las que la ideología de la cultura rock se manifiesta en personajes y espacios. Canciones, músicos e instrumentos aparecen en texto escrito, diálogos, imagen y sonido en las novelas de Roddy Doyle y Nick Hornby y sus respectivas adaptaciones cinematográficas de Alan Parker y Stephen Frears, demostrando la condición multimedia de la música como lenguaje y su capacidad para interactuar con la estructura narrativa y articular sus propios discursos de forma paralela.

PALABRAS CLAVE: Música; espacio urbano; identidad; novela; adaptación.

narrativa que comparten ambos medios; la construcción de la narratividad a través de una serie de parámetros estructurales compartidos fue el punto de partida para desarrollar una metodología comparada, principalmente entre la novela y la película basada en la misma. Este campo de investigación cuenta con una nutrida serie de trabajos¹ que han conseguido identificar los componentes y las estrategias del lenguaje escrito y del lenguaje audiovisual para construir un texto narrativo; de esta manera, el objetivo ha sido dar explicación a la construcción de la adaptación cinematográfica de una obra literaria diferenciando los mecanismos específicos de cada medio y atendiendo de forma primordial a aspectos formales.

Algunos críticos han visto una clara relación entre el triunfo de esta perspectiva de estudio y la buena acogida que ha tenido en este campo la narratología o semiótica de la narratividad, una corriente estructuralista desarrollada en

los estudios literarios que busca identificar y categorizar los elementos comunes a toda narración (Costa, 1993, 27). El empleo de los preceptos de la narratología en el estudio comparativo de la literatura y el cine no está exento de riesgos, debido a la diferente naturaleza de ambos medios, y está en consonancia con la tendencia generalizada de la teoría cinematográfica a "adaptar de forma más o menos pertinente los modelos interpretativos de la literatura al cine"² (Costa, 1993, 46).

De forma paralela a la narratividad se ha desarrollado una corriente que busca desmarcarse del estudio formal de los textos primarios (libro y película) para ahondar en los discursos que están presentes en la obra literaria y en su adaptación cinematográfica; una perspectiva que no "piensa en la propia materialidad del cine o en su lenguaje, sino en el respeto por mantener aquello que sedujo en la lectura del libro" (Wolf, 2001, 76). Así, la adaptación de un texto literario se convierte en un proceso subjetivo que depende del modo en el que "el director, los guionistas y los actores leyeron o interpretaron ese material para construir a partir de él una película" (Wolf, 2001, 78).

A pesar de la importancia que ha demostrado la narratividad en la estructuración de ambos medios, no podemos limitar los análisis a las diferentes formas de narrar; es necesario ir más allá y buscar en cada caso los discursos que se articulan tanto en la obra literaria como en su adaptación cinematográfica; unos discursos (simultáneos a la narratividad) que tanto el lector como el espectador tienen interiorizados en su estrato cultural y que se activan a través de procedimientos connotativos. El análisis postestructural de los discursos es compatible con el estudio de la narratividad y abre el camino a nuevas perspectivas y enfoques que enriquecen la comprensión de las relaciones entre literatura y cine. Debemos apostar por la integración de ambas corrientes para abordar tanto en la obra literaria como en la cinematográfica "los medios que utilizan y la historia de la cultura en que se inscriben" (Sánchez Noriega, 2001, 69).

Así, en las obras que analizamos en este artículo prestaremos atención al papel estructural y discursivo que desempeña la música popular buscando tanto las transposiciones formales de este lenguaje desde el texto escrito al audiovisual como su valor connotativo, como elemento cultural de primer orden en la definición de identidades sociales en el mundo occidental.

LA MÚSICA COMO LENGUAJE MULTIMEDIA EN LA ESTRUCTURA FORMAL Y NARRATIVA

La música es un lenguaje autónomo que cuenta con una serie de parámetros formales (timbre, altura, tonalidad, etc.) que, combinados de diferentes formas, transmiten mensajes que han de ser descodificados y "significados" por el oyente. La indeterminación denotativa del lenguaje musical hace necesaria su interpretación cultural y lo convierte en un medio de expresión versátil capaz de interactuar con otros lenguajes. Así, la música, en su naturaleza sonora, forma parte del lenguaje audiovisual que utiliza el cine; sin embargo, su presencia se multiplica y se diversifica cuando entendemos la música como un lenguaje cuya presencia excede los límites sonoros y se manifiesta en medios *a priori* mudos, como la literatura.

Es comúnmente aceptado que en la lectura se "imagina" la historia, de forma que en ocasiones la adaptación cinematográfica de una novela no cumple con las expectativas de los espectadores que habían construido en su mente un aspecto físico diferente para un determinado personaje o lugar. Sin embargo, esta imaginación del lector no es sólo visual, sino audiovisual, por lo que estas imágenes van acompañadas de sonidos: voces con sus timbres característicos, ruidos específicos de diferentes ambientes y música que en numerosas ocasiones aparece en la diégesis del relato. Así, la música está presente en el texto escrito de numerosas formas: a través de títulos de canciones, nombres de artistas, grafías onomatopéyicas de instrumentos, etc., de la misma forma que la presencia de un Lp o un músico en una película puede activar reminiscencias musicales en el espectador. Esta capacidad sinestésica del texto escrito ha sido desarrollada especialmente en la literatura contemporánea debido a las competencias inter-mediáticas de los lectores actuales, que son capaces de activar "modelos figurativos aprehendidos e interiorizados a través del cine, la televisión, el cómic, etc." (Costa, 1993, 37). De esta manera, el cine y la literatura están más cerca.

Las obras literarias que aquí analizamos están repletas de referencias musicales que han sido adaptadas al lenguaje cinematográfico a través de diferentes mecanismos. El más común es el de hacer sonar las canciones a las que se alude en las novelas; ambas películas están repletas de fragmentos de canciones que suenan de forma diegética y extradiegética y que se inscriben en la narrativa audio-

visual. El empleo de la música en ambas películas guarda relación con el protagonismo que adquiriría en las novelas; si en la novela *The Commitments* la descripción detallada de la música que toca el grupo ocupa varias páginas en forma de grafías onomatopéyicas [Duhh – du duhh, Thu – cudadung] (Doyle, 1987, 81) en la película se nos muestra al grupo interpretando canciones enteras en diferentes actuaciones; esto responde a la naturaleza del propio film, que como película musical incluye canciones completas. No debemos olvidar que como medio de promoción de la película *The Commitments* se convirtió en un grupo real que grabó la banda sonora y ofreció varios conciertos; el éxito del film mantiene a esta banda en activo³. Estamos, por lo tanto, ante el caso de un grupo que tiene su origen en la ficción literaria y se convierte en realidad debido a la adaptación cinematográfica de la novela.

Un ejemplo significativo de la grafía literaria hecha música lo encontramos cuando Joey, el trompetista de la banda, le dice a Jimmy que ha grabado una canción con The Beatles; en la novela Joey dice "All you need is love – Doo duh doo duh doo" (Doyle, 1987, 25), un conocido verso que da título a la canción; en este caso la competencia cultural del lector convierte la grafía de la onomatopeya en el sonido de viento metal de la canción. En el filme esta escena la protagoniza Jimmy, el manager del grupo, que cuenta a uno de los músicos la participación de Joey en dicha grabación; Jimmy canta el verso de la canción e imita el sonido de la trompeta mientras gestualmente finge tocar el instrumento.

El caso de *Alta Fidelidad* es diferente, las referencias a la música en la novela son, en su mayor parte, a través de discos (no música en directo) que suenan mientras Rob, el protagonista, reflexiona sobre su vida, lo que permite el desarrollo de una narrativa audiovisual diferente, con la música sonando de fondo mientras este personaje intercala los monólogos a cámara y las reflexiones en voz over. La cantidad de canciones mencionadas en el libro obliga al director a obviar gran parte de ellas; sin embargo, Frears se apropia de la estrategia narrativa de Doyle, que constantemente utiliza referencias musicales para revelar los estados de ánimo del protagonista, e incluye fragmentos de canciones que son claros referentes para el espectador, pero que no aparecen en el libro. Es el caso del estribillo de *We are the champions*, de Queen, que suena de forma extradiegética indicando la felicidad de Rob cuando se

entera de que su ex novia aún no ha hecho el amor con su nuevo amante.

El papel protagonista de la música va más allá de las referencias musicales y se manifiesta en forma de personaje a través de figuras emblemáticas de la música popular. Así, en la novela *The Commitments* Doyle busca transmitir el entusiasmo de Outspan y Derek (dos miembros de la banda) hacia el funk cuando éstos escuchan la canción *Get up* interpretada por James Brown. A lo largo de varias páginas Doyle recoge las estrofas de la canción como si fueran diálogos pronunciados por Brown y su coro, en la habitación en la que se encuentran los personajes, con la fórmula "dijo James Brown" (Doyle, 1987, 17); tras varias estrofas Outspan y Derek ocupan el lugar del coro del Lp y establecen un diálogo con Brown que queda reflejado en la fórmula "Outspan y Derek contestaron" (Doyle, 1987, 19). Esta estrategia narrativa queda neutralizada en el filme, en el que los personajes se limitan a ver el vídeo de una actuación del cantante. El caso contrario lo encontramos en *Alta fidelidad*; la novela hace referencia a Bruce Springsteen en dos momentos en los que Rob reflexiona sobre sus relaciones anteriores e incluso llega a lanzar una pregunta que en el relato queda sin contestar: "¿qué opinaría Bruce Springsteen de Charlie?" (Hornby, 1995, 148). No sucede así en la película; en uno de los monólogos a cámara Rob se cuestiona cómo actuaría Bruce Springsteen en su lugar, un contraplano del cantante ofrece una respuesta a Rob; así, Springsteen aparece en el film como actor y como personaje, participando en una inverosímil conversación con el protagonista.

LA MÚSICA COMO DISCURSO

La omnipresencia de la música en la composición formal de estas obras otorga a este lenguaje un protagonismo evidente en la estructuración de ambas narrativas. Sin embargo, la música no es un lenguaje universal y "dado que los sonidos musicales no pueden articular significados en el sentido convencional del término, cualquier significado atribuido a la música debe ser consecuencia de lo que las personas digan de ella" (Shepherd, 2001, 76). En este sentido, el caso de la música popular (que aparece en las obras de Hornby y Doyle) es singular, ya que se trata de un repertorio reconocible para el lector-espectador; las canciones a

las que se alude son preexistentes a las novelas y, aunque sólo un fan podría reconocer la totalidad de las referencias musicales, todos podemos asociar estas canciones a un estilo musical determinado y entender las connotaciones de cada estilo en el discurso de un personaje.

La habilidad del lector-espectador para dar significado incluso a canciones que no reconoce reside en la propia categorización de la música popular en diferentes géneros (soul, blues, funk, etc.). Los géneros van más allá de los estilos formales de una canción e incorporan cuestiones relativas a prácticas de consumo, estética, ideología; los géneros musicales recurren a elementos extramusicales para fijar los significados de los estilos y articular discursos en constante evolución que son negociados por los músicos y la audiencia. Como veremos más adelante, en la obra de Doyle existe una necesidad constante de definir lo que es o no es el soul.

De todos modos, la proliferación de géneros musicales a raíz de las fusiones de estilos y las constantes negociaciones que experimentan ha dado lugar a la formación de categorías más amplias que engloban diferentes géneros en torno a una serie de conceptos vagos. En las obras de Hornby y Doyle queda patente la afiliación de los personajes protagonistas a lo que Keir Keightley denomina "cultura rock"; esta categoría se define por el habitual procedimiento de pares opuestos en relación con la esfera cultural del pop. Así, en la serie auténtico-alienado, serio-trivial, verdadero-fraudulento, anti-masas-masas, etc., el primer término definiría al rock y el segundo al pop.

La "cultura del rock" también ha ido evolucionando a lo largo de los últimos cincuenta años; así, para comprender los discursos que se articulan en torno a la música en las obras de Doyle y Hornby es necesario situarlas en su contexto de producción. Desde mediados de los ochenta asistimos a la "miniaturización de la cultura rock" (Keightley, 2006, 191); esta cultura musical pierde la hegemonía que mantenía desde los años cincuenta y cede terreno ante otros estilos más cercanos al pop y el impulso del rap y la música de baile. *The Commitments* (1988) surge en este contexto y recoge las tensiones de la transformación del panorama musical; Jimmy elige como referente musical el soul de los años sesenta y setenta y declara abiertamente su desprecio hacia los grupos pop que triunfaban en aquel momento en el mundo anglosajón. Esta vuelta al

pasado en busca de la "autenticidad" que no encuentra en la música contemporánea responde a una voluntad de crear un sentimiento de pertenencia a una comunidad, tan arraigado en el soul.

En el momento en que Hornby escribe *Alta fidelidad* (1995), el panorama musical era diverso; el rock había dejado de ser hegemónico hacía tiempo y se había vuelto alternativo, manteniendo su propia identidad y coexistiendo con el resto de géneros musicales. Rob es un gran conocedor de música popular que regenta una tienda de discos en la que venden "un poco de todo lo bueno. Blues, country, soul clásico, new wave..." (Hornby, 1995, 51); este personaje encarna al fan del rock alternativo de los noventa, que ya no vive una oposición al pop y manifiesta un gusto ecléctico en cuanto a géneros musicales y períodos de la historia de la música, manteniendo una querencia patente por lo minoritario, lo "auténtico". De esta manera, ambas novelas y sus películas se convierten en documentos de cómo se ha ido transformando la ideología del rock en los años ochenta y noventa desde la exclusión al eclecticismo.

MÚSICA, INDIVIDUO Y COMUNIDAD

Los gustos musicales (al igual que los literarios y cinematográficos) a menudo se consideran parámetros útiles para definir la identidad de una persona; a través de estas preferencias el individuo se identifica con los discursos que articulan sus artistas favoritos y los asume como referentes de sus valores y su personalidad. Las obras que aquí analizamos utilizan el poder de la música y la ideología de los géneros musicales para definir los personajes o construir sistemas de valores compartidos por una comunidad. El uso de la música en este sentido va más allá de la función narrativa, ya que ésta consigue desatar en el lector-espectador una serie de *affiliating identifications*⁴ que generan sentimientos de empatía y anempatía paralelos al desarrollo narrativo del texto. Las obras que analizamos nos ofrecen dos modelos distintos de cómo poner en práctica esta estrategia tanto en la literatura como en el cine; así, mientras la música de *Alta fidelidad* se centra en la definición de personajes de forma individual, *The Commitments* utiliza la música para definir un grupo, una comunidad.

Alta fidelidad está narrada en primera persona desde el punto de vista de Rob, un estilo que predispone una empatía entre lector-espectador y protagonista, y que facilita la definición de personajes a través de los juicios subjetivos que inundan las reflexiones de éste. Rob hace referencia constantemente a los gustos musicales de los personajes que va introduciendo a lo largo del relato para que, a través de las connotaciones que encierran los artistas y las canciones a las que alude, nos hagamos una idea de la personalidad de cada uno. Esto sucede cuando Rob repasa la lista de sus cinco mayores fracasos amorosos y describe a Penny como una chica "agradable" que escuchaba a James Taylor, Carole King, Cat Stevens o Elton John, todos ellos artistas pop que encajan perfectamente en la etiqueta de "agradables", tanto en el estilo musical cercano al country (canción melódica y sonido acústico) como en la valoración social de estos artistas, que encarnaban los valores de la clase media blanca del mundo anglosajón. Define a Sarah (otra de sus ex novias) como una chica "triste" que escucha a Madness, Eurythmics, Bob Dylan, Joni Mitchell y Bob Marley, una música muy distinta a la de Penny que se corresponde con el carácter que Rob atribuye a Sarah.

En ocasiones estas asociaciones música-personaje no son neutras sino que llevan implícitas un juicio de valor en función de los propios gustos musicales de Rob y sus sentimientos hacia la persona; así, cuando describe a Ian, el amante de su última novia, destaca que escucha *world music*⁵, una música con connotaciones de snobismo que no encaja en los gustos y la ideología del rock. Por supuesto, los gustos musicales de cada personaje conllevan rasgos extramusicales codificados por los géneros y que se plasman en la imagen, la actitud, las aficiones, etc.

La definición de Rob a través de la música es más compleja y se desarrolla de diferentes maneras a lo largo de la obra. Rob es el sujeto que enuncia, y por lo tanto, cualquier juicio sobre la música que escucha el resto de personajes define sus propios gustos. Sin embargo, encontramos varios momentos en los que Rob se autodefine por medio de la música: cuando habla de todas las canciones de desamor, "el material que me define" (Hornby, 1995, 18), que ha escuchado repetidamente desde los nueve años para justificar los fracasos de su vida amorosa o cuando ordena su colección de discos por orden autobiográfico, construyendo una fonoteca de lo que ha sido la banda sonora de su vida Rob está definiendo su personalidad y atribuyendo

a la música un papel primordial en la construcción de su Yo. El orden autobiográfico de su colección de discos le proporciona un control pleno sobre ella, "tienes que ser yo ... para saber cómo encontrarlos [los discos]" (p. 44). Esta organización le proporciona seguridad, le permite controlar el tiempo pasado a través de un nutrido número de recuerdos musicales materializados en forma de discos; de hecho, Rob se extraña cuando no encuentra discos en casa de Marie (una cantautora), sólo su guitarra, una metáfora que define a este personaje sin archivo musical de su pasado, cuya vida se remite al presente efímero de los acordes de su instrumento. Una vez más, no se trata sólo de la música como sonido, sino también de cuestiones vitales, como su profesión como vendedor de discos o la lista de los cinco empleos que le gustaría tener, entre los que se encuentran periodista de NME entre 1976 y 1979, productor de Atlantic Records entre 1961 y 1964 o músico de cualquier tipo de música excepto clásica o rap.

Rob también utiliza la música como medio de comunicación; así, el orden de su colección de discos es un intento de "escribir mi autobiografía sin tener que hacer cosas como coger un bolígrafo" (Hornby, 1995, 44). Por otra parte, a lo largo de la obra Rob crea compilaciones de canciones en cassettes que regala a las chicas que le gustan, y explica que "hacer un cassette es como escribir una carta" (Hornby, 1995, 69) de amor, un proceso que, como afirma este personaje, requiere mucho tiempo y en el que es necesario saber elegir el orden de las canciones, al igual que en una carta el de las palabras.

En *The Commitments* la música es el nexo de unión de un grupo de personas: los componentes de la banda. Sin embargo, en la obra se narra el proceso de construcción (y desintegración) del grupo, en el que Jimmy, el manager, tiene un poder absoluto sobre los músicos para decidir quiénes forman la banda, qué tipo de música se toca, el nombre del grupo y el "nombre de guerra" de sus miembros, su indumentaria, etc. (Iglesias, 2005, 428). Esta potestad de Jimmy para decidir sobre todo se la otorgan los propios miembros de la banda desde la primera frase de la novela ("preguntémosle a Jimmy, dijo Outspan. -Jimmy lo sabrá", p. 1). Jimmy asume su papel de director de la banda y organiza un casting a través de un anuncio en el periódico con la pregunta "¿tienes soul?"⁶. La ambigüedad de esta convocatoria atrae a un gran número de músicos de distintos géneros musicales (folk, pop, heavy, etc.) que

Jimmy evalúa a través de distintos procedimientos, que quedan bien reflejados en la secuencia cinematográfica: el primer juicio es relativo a la imagen de los candidatos, un vistazo al abrir la puerta o desde la ventana es suficiente a veces para rechazarlos; la segunda prueba es la de las influencias musicales que Jimmy pregunta a los candidatos al abrirles la puerta; una vez superadas las anteriores, la prueba definitiva es la audición, que se produce en el interior de la casa. En este proceso de selección la imagen y los gustos musicales se revelan más determinantes que la audición y se muestran como parámetros válidos para determinar los conocimientos y la competencia musical de los candidatos.

Jimmy conoce mucha música, pero carece de una trayectoria profesional que avale su rol de líder, y no toca ningún instrumento. Estas carencias, sin embargo, quedan solventadas con la llegada de Joey, que se convertirá en su aliado a la hora de convencer al resto de la banda sobre las decisiones a tomar. Joey aporta la experiencia, la trayectoria; su nombre artístico ("el labios") no es inventado como el de los demás, sino que se ha ido forjando en una dilatada carrera como trompetista en la que, según narra, ha tocado con grandes estrellas, como James Brown o Wilson Pickett. La veracidad de las historias de Joey no es tan importante como el carácter mítico que adquiere este personaje ante la posibilidad de que sean ciertas.

Joey se presenta como un músico irlandés recién llegado de EEUU, que decidió "volver a casa" para "llevar soul" a los "hermanos irlandeses" (Doyle, 1987, 25). El uso de este lenguaje de corte clerical y su condición de "Mesías del soul" (Iglesias, 2005, 425) convierten a Joey en el guía espiritual del grupo, generando una estructura social muy adecuada para el género musical que interpretan. El soul es un estilo musical que nace en el sur de EEUU, a finales de los años cincuenta de la fusión entre el rhythm & blues y el gospel (Stuessy, 1994, 209). Es precisamente la influencia religiosa del gospel la que otorga al soul el sentido de comunidad, que impregna tanto su lenguaje musical como la estructura de las formaciones que lo interpretaban. Este estilo cuenta con una sección instrumental sencilla que mantiene estructuras regulares en cuanto a ritmo y desarrollo tonal y reduce a su mínima expresión las partes *a solo*; esto otorga una gran libertad al vocalista, que se revela contra la regularidad instrumental a través de melismas y figuras retóricas.

El sentido de comunidad que impone el soul como estilo musical se ve amenazado en la música de The Commitments desde su formación. La forma de ser de Deco, el cantante, no agrada a la mayoría de los miembros del grupo y el protagonismo que adquiere en la escena hace que su ego crezca hasta plantearse abandonar el grupo para iniciar una carrera en solitario. Por su parte, Dean, el saxofonista, no se conforma con el papel que el soul otorga a su instrumento y comienza a introducir solos de jazz en las actuaciones del grupo; estos guiños al jazz son reprimidos por Joey, que considera esta música "la antítesis del soul ... música intelectual ... fría y sin sentimiento" (p. 125), una expresión de vanidad individualista que supone una herejía dentro de la liturgia comunitaria del soul.

Estas iniciativas individuales son metáforas musicales del fracaso del grupo a la hora de formar una comunidad. Jimmy y Joey buscan mantener la unidad de la banda intentando arreglar los problemas musicales y personales entre sus miembros; van más allá de la dirección musical del grupo y se erigen en ideólogos del soul. A lo largo de toda la obra ambos personajes deciden qué es y qué no es el soul; no se trata de buscar una definición del estilo musical, sino de reinterpretar la ideología de este género musical en función de las circunstancias que se presentan con el fin de mantener al grupo unido. De este modo, Jimmy comienza definiendo el soul como sexo y revolución política (Doyle, 1987, 8-9), dos aspectos que comparte con la mayor parte de la música de raíz negra y que sirven para convencer a los miembros de The Commitments de la conveniencia de tocar soul. Posteriormente, Joey asegura que el "soul es dignidad" (Doyle, 1987, 41) ante las reticencias del grupo a llevar trajes en sus actuaciones; más adelante, Jimmy sentencia que "las drogas no son soul" (Doyle, 1987, 74) para evitar que se fume marihuana en los ensayos. Esta rearticulación semántica roza el absurdo cuando Jimmy comunica a la banda que ha conseguido un concierto en el centro social; ante la decepción generalizada Joey afirma que tocar en el centro social es soul (Doyle, 1987, 78).

El mensaje en *The Commitments* es que el soul es algo más que un estilo musical. Esto queda patente en los finales abiertos que propone la novela y la película; mientras que en la primera Jimmy vuelve a reunir a algunos miembros del grupo para crear una nueva banda (The Brassers), en la película se nos muestra la vida de los miembros de The Commitments una vez disuelto el grupo y se nos explica

la importancia que la música tiene en la actualidad en sus vidas. Este tema centra el último encuentro entre Jimmy y Joey (que no aparece en la novela); ante la decepción de Jimmy por la disolución del grupo y las "mentiras" de Joey, éste le intenta convencer de que han conseguido algo grande a pesar de no grabar discos y ser famosos: hacer que el soul entrara en sus vidas y las llenara de esperanzas, una sentencia en clave religiosa que resume el papel de la música en la obra.

LA DELIMITACIÓN DE ESPACIOS A TRAVÉS DE LA MÚSICA

En el apartado anterior hemos analizado cómo la música servía para articular identidades individuales y grupales. Sin embargo, resulta imposible comprender los parámetros identitarios de un individuo o una comunidad sin atender a su relación con el espacio en el que se mueve y su posicionamiento en el mismo con respecto a otros espacios. Como afirma Homi Bhabha "no es sólo lo que se dice, sino también dónde se dice; no se trata simplemente de la lógica de la articulación, sino del topos de la enunciación" (Bhabha, 1994, 162), así se configura la "diferencia cultural" que permite al individuo construir la concepción del espacio desde su Yo y desde su discurso. En la obra de Hornby y Doyle el espacio cobra un especial protagonismo y guarda una estrecha relación con la música que escuchan los personajes y los significados extramusicales que contienen los diferentes géneros.

Roddy Doyle sitúa la acción de *The Commitments* en Barrytown, un barrio imaginario que ubica al norte de Dublín, la zona tradicionalmente asociada con la clase obrera. El ambiente marginal de este lugar condiciona por completo el discurso del grupo; Jimmy, en calidad de ideólogo, posiciona a la banda a través de un enunciado lógico: "los irlandeses son los negros de Europa ... y los dublineses son los negros de Irlanda ... y los dublineses del norte son los negros de Dublín" (Doyle, 1987, 9). Esta afirmación, además de situar geográficamente el lugar de la banda, establece una identificación entre la marginación de los negros en EEUU durante los años sesenta y la que sufren en los años ochenta los habitantes de Barrytown. Es precisamente la "diferencia cultural" la que posibilita la búsqueda de similitudes con otras culturas; a través de la producción cultural (en este caso la música soul) es posible establecer

vínculos con el contexto de culturas ajenas que comparten situaciones de marginalidad similares (Eleftheriotis, 2001, 51), aunque remitan a tiempos pasados, como es el caso de The Commitments con la adopción del soul de los sesenta de la comunidad negra norteamericana.

La adscripción de The Commitments a Barrytown es una estrategia más para crear la comunidad a la que aludíamos en el apartado anterior. A lo largo de toda la obra se suceden las expresiones que muestran el orgullo de los miembros de la banda por pertenecer al barrio obrero, por ser "la banda más trabajadora del mundo, los salvadores del soul" (Doyle, 1987, 81), "las guerrillas del soul" (Doyle, 1987, 113), los que tienen como misión "devolver la música, el soul, a la gente, al proletariado" (Doyle, 1987, 112). Todo este discurso, que por supuesto es obra de Jimmy y Joey, cala en el resto de la banda y se manifiesta en una frase que varios de sus miembros repiten: "soy negro y estoy orgulloso" (Doyle, 1987, 9). Esta locución, que da título a una canción de James Brown, resume el orgullo de la pertenencia a una minoría marginada. Por otra parte, las implicaciones políticas del soul van más allá de la vida del barrio: cuando Joey encuentra por primera vez a Jimmy le explica que Dios le ha enviado porque "los hermanos irlandeses no estarían matándose los unos a los otros si tuvieran soul", una clara alusión a los problemas entre el norte y el sur de Irlanda y al terrorismo del IRA.

Jimmy llega a inventar una etiqueta para la música de The Commitments: el "soul dublinés". La creación de este subgénero local del soul no se materializa en lo musical ni en la novela ni en la película; en la primera, la imposibilidad de plasmar el estilo musical por medio de la grafía obliga a Doyle a incidir en otros aspectos, como la temática de las letras de las canciones de The Commitments, que incluyen referencias a lugares de Dublín y recogen el "sabor local" (Doyle, 1987, 54). Por su parte, la película no cuenta con canciones nuevas compuestas para el filme; las canciones que interpretan The Commitments pertenecen en su mayoría al repertorio de Wilson Pickett y algunas de las canciones que aparecen en la novela y sobre las que Doyle había hecho variaciones locales en la letra, como *Night train*, no se incluyen en la película. Alan Parker opta por plasmar el soul dublinés a través de una técnica habitual en el musical contemporáneo; se trata de incluir fragmentos de canciones sobre planos que recojan diversos escenarios de la ciudad (el tranvía, un mercado,

calles, descampados, etc.) y las actividades cotidianas de los miembros del grupo (el trabajo en fábricas, el cuidado de los niños, etc.). La mayor parte de estas escenas se concentran en la primera parte de la película y sirven para que el espectador empatice con los músicos y conozca su vida diaria, a la vez que se nos muestra el entorno en el que viven y captamos la "esencia" del soul dublinés sin necesidad de escucharlo. De esta manera, este subgénero del soul nunca llega a ser música, aunque cuente con una ideología que lo defina.

El soul dublinés quiere erigirse en el medio de expresión de Barrytown y The Commitments en su voz, pero sus componentes también están en el grupo para destacar entre los habitantes del barrio, para "ser diferentes" (Doyle, 1987, 6). Esta situación contradictoria los ubica en una posición ambigua y pone en tela de juicio la potestad del soul dublinés y sus creadores para representar al barrio. Por otra parte, su voluntad de destacar como individuos no es compatible con la disciplina comunitaria que impone el soul. La incursión de Dean (el saxofonista) en el jazz era una búsqueda de la libertad frente "a la cantidad de reglas que tiene el soul" (Doyle, 1987, 143), y el intento de Barry por comenzar una carrera en solitario era un intento por triunfar y abandonar el barrio. Ambos gestos fueron reprimidos por la banda, como si se tratase de una herejía. A pesar de que Parker nos ofrece un final optimista en el que algunos de los componentes de The Commitments triunfan en el mundo de la música, Doyle deja claro que el destino de la mayor parte de ellos es continuar con sus vidas en el barrio y, por lo tanto, fracasar en su intento de "ser diferentes". De hecho, en la novela, Joey se despide de Jimmy afirmando que "es posible que el soul no sea adecuado para Irlanda" (Doyle, 1987, 157).

La adaptación cinematográfica de *Alta fidelidad* traslada la acción, que en la novela se sitúa en Londres, a Chicago; sin embargo, este cambio en el espacio no afecta de forma significativa a la obra, debido al ámbito espacial en el que se desarrolla la acción. En esta obra no encontramos posicionamientos de los sujetos relevantes referidos a la identidad nacional o local, como en el caso de Irlanda, Dublín y Barrytown en *The Commitments*; lo que se plantea es una diferencia entre los individuos que desarrollan su actividad en el centro de la ciudad o en los suburbios, una diferencia que en el caso de *Alta fidelidad* también está marcada por la asociación de la música rock con el ocio y

la juventud. Así, lo que se nos muestra es el "rito de paso" que lleva al protagonista a la vida adulta, lo que implica un cambio de actitud frente a la música.

Rob trabaja en una tienda de discos situada en un suburbio urbano, mientras que su novia, Laura, trabaja en un despacho de abogados del centro financiero de la ciudad. La diferencia entre los ambientes en los que se desarrolla su vida diaria marca su forma de vestir, de actuar y de pensar y genera problemas en la pareja; cuando Rob le pregunta a Laura el motivo de su separación, ésta le indica que el problema es que ella ha cambiado y él no. A partir de este momento Rob comienza una reflexión acerca de su vida que le lleva a recorrer su pasado y a examinar su posición en el presente: cercano a los treinta años, escuchando canciones de amor y alejado de lo que se podría considerar un triunfador. Rob se siente fracasado porque escucha música que la mayor parte de la gente "importante" no conoce y porque trabaja en un suburbio tranquilo y desierto; "los hombres deben trabajar ... en lugares en los que otra gente trabaja" (Hornby, 1995, 221), en el espacio público, en esferas con expectativas de triunfo y en zonas en las que se mueva dinero.

Al final de la obra, y tras un largo proceso de reflexión, Rob decide cambiar de vida, dar el paso hacia la madurez. Aunque esta transformación no conlleva una renuncia a la música, sí implica una serie de cambios: el nuevo Rob mantiene su tienda de discos, pero además inicia su propio sello discográfico como productor, una de las figuras más ambiciosas en la industria musical. Rob también cambia su tendencia a juzgar a las personas en base a la música que escuchan y deja de pensar en hacer cassettes para las chicas que conoce y le gustan para hacerle una a Laura. Al igual que sucede en otra obra de Hornby (*Fever Pitch*, 1992), también llevada al cine, el protagonista deja a un lado su actitud obsesiva por su afición juvenil (un equipo de fútbol en el caso de *Fever Pitch*) en el rito de paso a la edad adulta, lo que le permite recuperar a su pareja y comenzar una nueva etapa en su vida. Así, Rob comprueba al final de la obra que se ha hecho mayor porque no reconoce los nombres de las bandas que tocan en la ciudad.

La relación que se establece entre la música y el espacio es más simbólica en *Alta fidelidad*, ya que no se trata de la identificación de un individuo con un espacio geográfico, sino el grado de implicación de la música en la transición

del protagonista desde su etapa de juventud en la que la música lo define y le sirve de medio de expresión y comunicación con su entorno hasta el paso a la edad adulta, en la que la música se convierte en un trabajo y en un hobby.

CONCLUSIONES

El cine y la literatura son medios de expresión que, además de narrar historias, son capaces de articular los discursos que definen la identidad cultural de una sociedad. Por esta razón, la adaptación cinematográfica de una novela no puede ser comprendida de forma exclusiva como una transposición de elementos narrativos literarios a través de los recursos formales cinematográficos, sino también como una adaptación de los discursos que están presentes en la literatura. Esta perspectiva niega la existencia de un método de adaptación universal y hace que este proceso sea "una zona fronteriza entre disciplinas" (Wolf, 2001, 28). Esta frontera cada vez es más amplia y da cabida a un mayor número de perspectivas y análisis procedentes de distintos campos.

En este estudio hemos demostrado la capacidad de la música para articular discursos tanto en la literatura como

en el cine. A nivel formal, su naturaleza acústica no le impide estar presente en la novela a través de grafías onomatopéyicas o referencias en forma de nombres de canciones, álbumes o artistas; el lenguaje audiovisual del cine habitualmente cuenta con la presencia de la música, que interactúa con la imagen y los diálogos para construir un texto. Sin embargo, hemos dedicado un mayor espacio a abordar algunos de los discursos que la música ha aportado a los binomios novela-película *Alta fidelidad* y *The Commitments*. En estas obras la presencia de la música va más allá del papel que los análisis narratológicos suelen otorgarle y se convierte en un medio de expresión que articula los discursos identitarios de los personajes y su posicionamiento como sujetos en un espacio. A través de las connotaciones de los diferentes géneros musicales, los personajes se definen, se comunican y logran trasladar al lector-espectador gran parte de la información que no está presente en la estructura narrativa.

Este trabajo es una muestra tanto de la capacidad de la musicología como disciplina para aportar conocimiento a campos *a priori* lejanos, como de las posibilidades de análisis de un proceso intermediático como la adaptación cinematográfica de la literatura, y pretende contribuir a seguir ampliando las fronteras interdisciplinares entre los diversos medios de expresión cultural.

NOTAS

- 1 Algunos trabajos que se centran en este sistema son: Gaudreault, André *et al.* (1995): *El relato cinematográfico Cine y narratología*, Barcelona, Paidós; Sánchez Noriega, J. L. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós; Mínguez, Norberto (1998): *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, La mirada; Faro, Agustín (2006): *Películas de libros*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza.
- 2 Todas las traducciones son del autor del artículo.

- 3 Para más información <http://www.thecommitments.net/>.
- 4 Término acuñado por Anahid Kasabian (2001, 3) en relación con la inclusión de canciones pop en la banda sonora de la película. Según esta autora, estas canciones preexistentes aportan a la película los significados que han adquirido fuera de ella e interfieren en la percepción del espectador. Este procedimiento, creemos, es extrapolable a la presencia de las canciones en la literatura.
- 5 Literalmente "músicas del mundo". Categoría musical en la que se engloba la música tradicional no occidental.

Recibido: 5 de octubre de 2008

Aceptado: 9 de diciembre de 2008

6 En el original "have you got soul?" Es un juego de palabras que se repite varias veces a lo largo de la obra. La traducción de soul al español es "alma", por lo que la pregunta tiene una doble lectura.

BIBLIOGRAFÍA

- Bhabha, Homi (1994): *The location of culture*, London & New York, Routledge.
- Costa, Antonio (2005): *Immagine di una immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET.
- Doyle, Roddy (1987): *The Commitments*, London, Vintage.
- Eleftheriotis, Dimitris (2001): *Popular cinemas of Europe. Studies of texts, contexts and frameworks*, London & New York, Continuum.
- Faro, Agustín (2006): *Películas de libros*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Gaudreault, André. et al. (1995): *El relato cinematográfico Cine y narratología*, Barcelona, Paidós.
- Hornby, Nick (1992): *Fever Pitch*, New York & London, Penguin.
- Hornby, Nick (1995): *High Fidelity*, London, Penguin.
- Iglesias, Guillermo (2005): *La (de)construcción de la identidad nacional en el cine de Irlanda y Escocia: The Commitments y Trainspotting*, tesis doctoral, Universidad de Vigo.
- Kassabian, Anahid (2001): *Hearing film: Tracking. Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York & London, Routledge.
- Keightley, Keir (2006): *Reconsiderar el rock. La otra historia del rock*, Barcelona, Robinbook.
- Mínguez, Norberto (1998): *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, La mirada.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- (2001): "Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente", *Comunicar*, 17, 65-69.
- Shepherd, John (2001): *Dal testo al genere. Musica, comunicazione e società. Sound Tracks. Tracce, convergenze e scenari degli studi musicali*, Roma, Meltemi.
- Stuessy, Joe (1994): *Rock and roll, its history and stylistic development*, New Jersey, Prentice may.
- Wolf, Sergio (2001): *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Barcelona, Paidós.

FILMOGRAFÍA

- Alta fidelidad* (High Fidelity, Dir. Stephen Frears, 2000).
- The Commitments* (Dir. Alan Parker, 1999).