

Carlos Pranger y Rafael Malpartida, *Literatura, pop-rock y cine. Un diálogo intermedial*, Renacimiento, Sevilla, 2023.

Las líneas de investigación que confluyen en este libro, alejadas de los tópicos y prejuicios en los que incurre parte de la crítica cuando se analizan, desde perspectivas comparatistas, la literatura y el cine, establecen un diálogo intermedial entre los textos literarios, sus adaptaciones cinematográficas y las canciones *pop-rock* (marbete orientativo referido a «música popular») que en ellas aparecen. Para ello, los autores proceden con gran claridad expositiva, rigor académico y cierto tono humorístico que aflora en ocasiones para acercar el objeto científico de estudio al lector. Los profesores e investigadores de la Universidad de Málaga Carlos Pranger y Rafael Malpartida construyen un interesantísimo discurso para analizar y dilucidar cómo se interrelacionan la literatura, el cine y la música en seis casos concretos que comparten, como fundamental rasgo común, el hecho de que en todas estas adaptaciones se integraron, durante el proceso de creación del filme, canciones preexistentes, que ya contaban con una letra previa (es decir, un nuevo texto que debe ser analizado) a la planificación de la película. En este punto reside uno de los aspectos más innovadores del estudio, pues, si bien existe abundante bibliografía sobre la función de la música en las producciones del séptimo arte, son mucho más escasas las investigaciones que analizan la función de las canciones preexistentes y aún menos frecuentes son las que combinan la perspectiva de análisis comparativo entre la literatura y el cine, como lleva a cabo el presente ensayo.

El objetivo del libro radica, por tanto, en dar respuesta, como punto de partida, a la siguiente cuestión: «¿qué sucede con la música preexistente (es decir, que ya tenía una vida anterior al filme) y que contiene, además, letra? ¿Cómo se encaja?» (pág. 9), finalidad que cumple a lo largo de las cinco secciones o capítulos en los que se organiza, acompañados por una introducción, una coda o epílogo y un cuidado anexo en el que se incluyen las letras de las canciones mencionadas durante el desarrollo del ensayo. Así, se aportan, a través de seis ejemplos concretos, los elementos de análisis necesarios para comprender la función que las canciones (con sus letras)

cumplen en la intersección entre literatura y cine, y cómo dialogan estas disciplinas artísticas entre sí.

Ya desde la introducción que, a modo de «reglas del juego», encauza el ensayo, se establecen las claves de exégesis de las adaptaciones cinematográficas que proponen los autores, cimentadas en el diálogo y la relación intermedial que se produce en el cruce entre literatura y cine, marcado en estas obras por la necesaria atención que se debe prestar a las canciones que en ellas aparecen. Estas, como señalan en repetidas ocasiones Pranger y Malpartida, no constituyen meros adornos que acompañan, por motivos arbitrarios, las secuencias y los diálogos, sino que su elección responde a cuidados motivos encaminados al cumplimiento en el filme de determinadas funciones artísticas, como reseñaremos con relación a cada uno de los ejemplos a continuación.

Por su parte, el criterio de selección de los relatos filmicos escogidos responde, además de a su condición de adaptación cinematográfica y de, como es natural, a los propios intereses de los autores (que cuentan con una amplia trayectoria en el terreno de investigación de la literatura y el cine), a la pertenencia o adscripción de los textos literarios a distintos géneros, de forma que aparezcan representados aquellos que gozan de una mayor frecuencia de adaptación a la gran pantalla: la novela (de Charles Webb, Elmore Leonard y Lorenzo Silva), el relato corto (de Almudena Grandes y Nancy Kincaid) y el teatro (de Wajdi Mouawad), ordenados cronológicamente en sucesivos capítulos. Del mismo modo, las referencias y los estilos musicales de las bandas sonoras, si bien todos clasificables bajo la categoría de «música popular», son variados, aspecto que dota de mayor interés y riqueza de análisis al ensayo, dado que en él tienen plena cabida el *rock*, la canción de autor, la rumba, el *funk* o la nana tradicional. Cabe destacar también que los autores, en lugar de ofrecer simplemente fragmentos de las letras de las canciones a medida que las van estudiando, las recopilan en un apéndice y traducen las que no están en español, lo que redobla la utilidad del libro y brinda la oportunidad de leerlas en versión bilingüe.

Comienza el ensayo propiamente con una sección dedicada a la celeberrima película de *El graduado* (1967), dirigida por Mike Nichols y conocida, muy probablemente, por la amplia mayoría de los lectores, término que emplean los autores con gran acierto, basándose en el ensayo de Vicente Luis Mora, dado que el cine, como arguyen y justifican, se *ve* y se *lee*. Esta adaptación, cuya base argumental proviene de la novela homónima de Charles Webb (1963), supuso un auténtico hito cinematográfico y propició un enorme cambio en el tratamiento filmico de la música, pues, para Pranger y Malpartida, con esta película «empezó todo» en la forma de incorporar funcionalmente (y no

como promoción) el *pop-rock* al cine» (pág. 11). Sobre esta adaptación, ejemplo paradigmático que refleja cómo contribuye la música y su letra «a que cristalice el texto filmico en diálogo con el texto literario» (pág. 13), aportan los autores interesantes claves que permiten entender cuál fue el proceso de producción de la película y cuáles fueron las circunstancias que determinaron la elección de las canciones que conforman la banda sonora. Si bien, en un primer momento, la idea inicial consistía en incluir un conjunto de canciones de *folk-rock* por encargo a Simon & Garfunkel, los gustos personales del director lo llevaron a introducir en un montaje provisional cuatro de sus temas preferidos, que terminaron formando parte del filme y del recuerdo de numerosos espectadores de la película. La relevancia para la historia fílmica de las canciones llegó, incluso, a «contaminar» positivamente (y retroactivamente) la novela de la que parte, que se benefició del éxito de estos temas de Simon & Garfunkel. De este modo, tal y como se postula en el capítulo, las canciones «constituyen la banda sonora del filme pero también, en una pirueta temporal, de la novela» (pág. 19).

El segundo ejemplo lo conforma la única adaptación en la filmografía de Quentin Tarantino: la película *Jackie Brown* (1997), que toma como inspiración una novela de Elmore Leonard, *Rum Punch* (1992). Este filme, algo más alejado de las altas dosis de violencia y sangre habituales en las producciones de su director, da buena cuenta de la personalidad melómana de este y de su afición por las «incontables referencias a obras literarias, visuales y auditivas de la cultura pop» (pág. 79) que dominan sus relatos fílmicos. Se puede observar este rasgo en el ejemplo citado, cuya escena inicial se erige, precisamente, como una clara referencia intertextual de *El graduado*. De esta forma, como proponen Pranger y Malpartida, «a Tarantino hay que estudiarlo recuperando sus intrincados códigos de “reciclaje” cultural» (pág. 106), dado que este director parece regirse por la determinación sonora, consistente en «encontrar el tema de los créditos, tanto iniciales como finales, mientras compone el guion, de forma que le sirva de inspiración» (pág. 85). En *Jackie Brown* la canción escogida para este fin es «Across 110th Street» de Bobby Womack, perteneciente al subgénero musical de *funky soul*, que «más que la propia presentación y despedida de Jackie [la protagonista de la historia], constituye nada menos que la base del relato, un subtexto transversal que explica su separación de Max» (pág. 127), incapaz de ir tras ella.

El tercer capítulo, centrado en el análisis de dos adaptaciones de cuentos, comienza abordando la película de Juan Vicente Córdoba *Aunque tú no lo sepas* (1999), descrita como «un auténtico crisol de citas musicales de estilos tan variados como la canción de autor, el rock urbano o la rumba, todas ellas determinantes en la cristalización del filme» (pág.130). Este es

uno de los ejemplos más llamativos del ensayo, pues en esta adaptación convergen ideas procedentes de dos textos literarios distintos: el relato de Almudena Grandes «El vocabulario de los balcones», incluido en el volumen *Modelos de mujer* (1996), y el poema «Aunque tú no lo sepas» de Luis García Montero, que permite, además, la relación intermedial con otro texto: la canción homónima (inspirada en la composición del poeta) de Quique González, llevada con gran éxito a los escenarios por Enrique Urquijo y Los Secretos. Señalan Pranger y Malpartida cómo en esta película conviven, armoniosamente, canciones preexistentes con una banda sonora instrumental creada por encargo, *ex profeso*, por Ángel Illarramendi; asimismo, exponen que estas canciones «no sirven solo para contextualizar una época en los *flashbacks*, sino que forman parte con sus letras del entramado textual de la adaptación» (pág. 131). Es decir, que su estudio se vuelve necesario para comprender las relaciones que se establecen entre los protagonistas, como demuestran los autores aludiendo al tema «Lucía» de Serrat, *leitmotiv* intradieгético fundamental para el desarrollo del sentimiento amoroso de Lucía y Juan, y los intentos de este por acercarse a ella. No obstante, cabe destacar que las referencias musicales no aparecen únicamente en la película, sino que también el relato literario de Grandes ha sido construido como un «intenso ejercicio de intertextualidad: ciertos versos de la canción [de los Módulos] aparecen intercalados, a modo de citas, para matizar, explicar o remarcar el texto literario» (págs. 143-144).

No se asemeja en este aspecto al segundo de los cuentos y su adaptación cinematográfica tratados en este ensayo, puesto que el relato de Nancy Kincaid en el que se basa la película *Mi vida sin mí* (2003) carece de referencias musicales. Sin embargo, la adaptación cinematográfica que lleva a cabo Isabel Coixet construye una elegante intersección intermedial entre literatura, cine y música, dado que, como proponen los autores del ensayo, el filme «está lleno de claves relacionadas con la música, y no solo por las canciones que se incluyen, sino porque la cultura pop forma parte de los diálogos, a menudo de manera cómica» (pág. 175). Así, Pranger y Malpartida ofrecen la clave esencial de la estrategia de adaptación y de introducción de las canciones en el relato filmico, que, lejos de convertirse en «una *playlist* de fondo», «forman parte del fluido verbal de la historia y son tan consistentes como los propios diálogos» (págs. 180-181). Apuntan, además, la capacidad de la música para favorecer la adhesión emocional del espectador, que «*lee* la canción mientras escucha y mira, tiene acceso a la interioridad del personaje gracias al inicio de “Sometime Later”» (págs. 181-182). Desvelan, de igual forma, la ingeniosa decisión de Coixet de cortar las canciones, en lugar de crear un cierto “efecto videoclip”, cuya razón explican del siguiente modo, en una afirmación revestida de cierto tono humorístico e irónico que en ocasiones aflora en el ensayo conectando

amigablemente con el lector: «si se citara el tema musical completo, el lectoespectador podría dejar de ser lector y quedarse solo en espectador y oidor» (pág. 187).

El cuarto capítulo, por su parte, se refiere a la adaptación homónima de la novela de Lorenzo Silva *La flaqueza del bolchevique*, quizás la que ha suscitado una mayor polémica de entre todas las que este espléndido ensayo recoge. En este filme, dirigido por Manuel Martín Cuenca, «se produce un fecundo diálogo intertextual con tres canciones de Extremoduro» (pág. 195) y con el poema «La muchacha del semáforo» de Joan Margarit, referencia que no siempre se ha tenido en cuenta y que resulta, como recogen y justifican pertinentemente los autores de este ensayo, crucial para comprender el verdadero sentido de la historia de los protagonistas y para alejarlo de la mera consideración de la película de ser una *Lolita* de Nabokov a la española. Como exponen Pranger y Malpartida a lo largo de las páginas que componen esta sección, a través de la música escogida en la adaptación se atenúa, se lenifica, el carácter abyecto del Pablo del relato literario y se favorece la adhesión emocional con el lectoespectador de la película. Si la novela de Silva es «un muestrario de exégesis musical por parte del narrador, con referencias constantes a grupos de *heavy metal* como Iron Maiden o Judas Priest, a la música clásica de Schubert o al *synthpop* de Yazoo» (pág. 202), el relato filmico escoge tres canciones de Extremoduro, «Putas», «A fuego» y «Standby», para intentar que la película «se desprenda en buena medida del fantasma de *Lolita*» (pág. 202), decisión reforzada, entre otros elementos cinematográficos, con el cambio de vestuario y de actitud de la joven.

El último ejemplo analizado detalladamente es la adaptación que realiza Denis Villeneuve de la obra teatral de Wajdi Mouawad *Incendies*, un caso de extraordinaria pericia creativa en la incorporación de música al filme, pues el viaje que Jeanne emprende desde Occidente hasta Oriente vendrá marcado para el lectoespectador por la combinación del rock intelectual de Radiohead (cuya canción «You and Whose Army» acompaña la mirada penetrante del niño que parece desafiar al público con su mirada en la primera secuencia) con una nana tradicional árabe entonada por Nawal, «la mujer que canta». Del cruce estético que se produce mediante esta combinación sonora «surge un potente mensaje sobre la convivencia y la violencia» (pág. 240) y se narran las historias que riman de Jeanne, su hermano gemelo y la madre de ambos, cuya voz cantará el secreto de su origen.

De este modo, y tal y como se expone en la sección final del ensayo, titulada «Coda (para seguir jugando)», se comprueba a través de los ejemplos propuestos «que las canciones preexistentes, pese a no haber sido compuestas *ex profeso* para el cine, pueden constituir una pieza fundamental

Patricia Díaz-Arcos

en el engranaje de la historia» (pág. 269). Como demuestran los autores de este libro, «el reencaje intertextual de unas letras con unas imágenes para contar una historia resulta fundamental» (pág. 277) y permite la creación de sugestivas sinergias entre letra (que se resignifica a lo largo de la adaptación al entrar sintonía con los demás componentes del relato filmico) e imagen, entre canciones, silencios y diálogos. *Literatura, pop-rock y cine. Un diálogo intermedial* se erige, por consiguiente, como un ensayo fundamental para comprender las relaciones que se establecen entre la literatura y el cine, y cómo estas disciplinas artísticas construyen un diálogo intermedial del que también son partícipes las canciones que conforman las bandas sonoras de las adaptaciones.

PATRICIA DÍAZ-ARCOS
Universidad de Málaga