

## REVISTA ELECTRÓNICA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

### **Novelas con banda sonora: la música como recurso técnico en algunas obras de la narrativa española actual**

*Eva Navarro Martínez*

(Escuela Universitaria de Estudios Europeos, La Haya)

Señala Gilles Lipovetski en *La era del vacío*[\[1\]](#) que “estamos viviendo una formidable explosión musical” y que “la música y el ritmo se han convertido en algunos decenios en un entorno permanente, en una pasión de masas.” Dicha explosión musical a la que hace referencia Lipovetski, no sólo tiene lugar en un ámbito social, sino que se ha extendido a la literatura. En la última década del siglo XX, pudimos asistir a la aparición de una serie de escritores cuyas novelas presentaban una enorme impronta de la cultura audiovisual y de la música pop-rock. Algunos de estos autores son José Ángel Mañas, Ray Loriga, Benjamín Prado o Care Santos, por citar sólo los que aparecen en este artículo, en el que analizaré una de las muchas funciones que la música cumple en la mayoría de sus novelas. Para ello parto de la idea de que dicha función se corresponde con el entorno cultural que rodea a estas obras, las cuales pueden entenderse como una consecuencia más de la explosión que la música popular tiene en las sociedades actuales.

Al igual que ocurre en nuestro entorno actual, en las novelas de estos autores los sonidos la música y de las canciones están constantemente presente: en la calle, en los locales, los bares o las discotecas, en sus propias habitaciones, en sus coches, etc. Sus páginas están llenas de notas musicales que salen de los equipos de música, de la televisión, del cine, de sus walkman, de los conciertos a los que van o de sus propios cantos. La música sobrevuela los escenarios de estas obras y los envuelve. Pero lo destacado es que las referencias musicales no son sólo elementos estéticos, sino que forman parte del entramado narrativo y desempeñan un papel destacado en el conjunto de la novela, apareciendo en ellas como parte de la descripción, o como trasfondo a un diálogo o a una narración. Junto a los numerosos elementos visuales de estas novelas son fundamentales los sonoros. En este sentido las referencias musicales cumplen una función similar a la que desempeñan en el cine: sirviendo de complemento a la imagen re-presentada. Se puede decir, en este sentido, que nos hallamos ante novelas dotadas de banda sonora.

En *Lenguaje audiovisual*[\[2\]](#) Alfonso Palazón señala respecto al cine, que la música adorna las imágenes y las reviste, aumentando el valor de su expresión. Una primera apreciación de la música es

la de crear esa totalidad artificial de la imagen cinematográfica y conseguir que el espectador entre a formar parte del universo imaginario que se le propone. Ante la supuesta objetividad de la imagen, la música aporta la manifestación subjetiva de dicha objetividad. Se ha señalado que la música cumple tres funciones en el cine:<sup>[3]</sup> la primera es la *función rítmica*: reemplazando un sonido real y provocando un juego de evocación a través del cual se proporciona la sensación que tendría ese ruido con el sonido musical; sublimando un ruido o un grito, reforzando su expresividad; y resaltando un movimiento o un ritmo visual o sonoro, es decir, resaltando la acción. La segunda es la *función dramática*, por la cual la música crea la atmósfera necesaria para remarcar aspectos psicológicos de las imágenes. Y la tercera, la *función lírica*, que refuerza la densidad dramática de la imagen permitiéndole generar sentimientos diferentes. Según se desprende de estas consideraciones, la música no sólo acompaña a la imagen sino que además ayuda al espectador a profundizar en su fuerza visual.

Estas novelas –eminentemente visuales– poseen una sonoridad que no reside solamente en la naturaleza de las descripciones (por lo general, muy minuciosas) y la imaginería utilizada, sino que surge además por la evocación que la música citada es capaz de producir en el lector. Los tres tipos de funciones de la música en el cine que nombro arriba, me parecen una base interesante para el estudio de este aspecto en las novelas. No obstante, no seguiré un esquema estricto de qué alusiones cumplen una función u otra, sobre todo porque dichas funciones se mezclan entre sí. El hecho de haber recurrido a criterios teóricos que pertenecen al ámbito cinematográfico, no tiene como objetivo establecer una comparación entre estas novelas y el cine –aunque me parece interesante la similitud entre ambos, en este sentido–, sino que al tratarse de un recurso relativamente novedoso en la literatura, y con escasas consideraciones dentro de la teoría literaria, hace recurrir a criterios y terminología pertenecientes a otros géneros artísticos.

Un recurso frecuente en estas novelas consiste en la mención de la música que está sonando en una situación concreta. A veces se ofrece incluso una descripción detallada de la misma: de su letra, su ritmo o su melodía, que complementan la atmósfera en la que se hallan envueltos los personajes. Otras veces, junto a la narración se introduce un tipo de melodía que se adapta al ritmo de la acción, reforzando así la expresividad que, al margen de la alusión musical, dicha narración sugiere. En este caso, la música cumple en las novelas una función rítmica comparable a la que desarrolla en el cine. Este recurso es frecuente en las novelas de José Ángel Mañas en las cuales el ritmo en la narración ya es de por sí un elemento destacado. Por ejemplo, en *Historias del Kronen* encontramos diferentes momentos en los que junto a la descripción de una situación o de un escenario el narrador menciona la música de fondo: “La música que suena en el coche es Metálica y todos berreamos a coro mientras Manolo pone unas rayas.” (p. 16) En una escena como ésta, resulta lógico que la referencia musical sea *heavymetal* o cualquier otro tipo de estilo de “rock duro”. En esta novela cuyo ritmo narrativo es frenético y violento (como la actitud y el lenguaje de la mayoría de los personajes) la mayor parte de las citas musicales pertenecen a las corrientes del *hardrock*, el *punk* o el *bakalao*, con lo que la intensidad rítmica aumenta. En las obras de José Ángel Mañas dicho recurso ayuda al lector a hacerse

una representación más nítida de los ambientes que el autor recrea, aunque casi nunca refuerza espacios psicológicos, o estados de ánimo, sino los escenarios por los que los personajes se mueven.

En *Sonko 95* casi toda la trama de una de las historias se desarrolla dentro de un bar. En el capítulo tres, Mañas nos ofrece una sesión musical completa. El proceso es sencillo: el protagonista está sentado en la barra del bar tomando una copa, charlando con otros y observando a la gente; naturalmente, la música está sonando. A la vez que se presenta lo que sucede esa noche en el bar, vamos conociendo las canciones que suenan de fondo. Los comentarios, que son personales y por lo tanto subjetivos (pues sólo dan la opinión del personaje, o del autor), ofrecen una idea del tipo de sitio donde están y además, reflejan el tipo de música que perfectamente puede escucharse en nuestros días en un bar de este estilo. La sesión musical transcurre en una noche, desde que abre el bar hasta que cierra. Además, empieza para el lector en mitad de una conversación en la que se habla de música: "¡Y Guztavo que dice que la música cañera no guzta! Sonríe desdeñoso. Heavy. Por mucho que curre en una multinacional no tiene ni puta idea de. *'ROCKS OFF (ROLLING STONES) -Rythm & Blues de primera hora. - MR CAB DRIVER (LENNY KRAVITZ) - Lenny tan revival como siempre. - DIRTY BOULEVARD (LOU REED ) - Radiografía musical, cruda y realista, de NY. - MOTORCYCLE EMPTINESS (MANIC STREET PREACHERS) - Rock nostálgico.*" Sigue la sesión a lo largo del capítulo, intercalándose con conversaciones (de música, casi siempre) o descripciones de la gente que pasa por el local. Por los comentarios que se hacen, se intuye que es el *discjockey* el que se entromete en la narración retransmitiendo los temas que pone –por ejemplo, "THE END OF THE WORLD (REM) –Nunca me ha gustado REM, tema de relleno."

Además Mañas usa cursiva para esta parte, diferenciándola visualmente del resto de la narración. La sesión termina cuando el bar va a cerrar: "IT IS NOT UNUSUAL (TOM JONES) – Un toque de humor (¿ácido?) para cerrar los platos. Por fin se encienden las luces y Armando se mete en la cabina." (p. 43)

Existen, por tanto, dos voces (la del narrador y la del dj) que van creando acciones paralelas.

Siguiendo con el análisis de esta función, encontramos ocasiones en que la música citada no reviste escenarios, acciones o descripciones de los personajes, sino imágenes auténticas vistas en una pantalla, por ejemplo; en este caso, no es el autor quien añade una melodía a su texto, sino que hace que sus personajes lo hagan. Aquí la música no sólo es un elemento más, añadido a la descripción, sino que su función es reforzar la fuerza y sentido de las imágenes que el autor presenta. En *Héroes*, por ejemplo, hay una escena en la que el protagonista está viendo dibujos animados en la televisión al tiempo que el equipo de música está puesto. Este fragmento describe unos dibujos animados japoneses en los que unos chicos luchan, matándose unos a otros con armas "del futuro", de una forma muy violenta (arrancándole la cabeza a algunos) y moviéndose en naves a "velocidad supersónica". Mientras ve estas imágenes en la televisión sin volumen el protagonista está escuchando a los Red Hot Chili Peppers, un grupo de rock que hacen un tipo de funk tocado con la energía y la agresividad del punk, y cuyas canciones poseen un ritmo cambiante: "Subí el volumen de la música para que se ajustase a la energía de los dibujos. Funcionaba de maravilla."

Otro ejemplo en el que la música adquiere el papel de reforzar el dramatismo de las imágenes descritas se encuentra en la novela de Care Santos, *La muerte de Kurt Cobain*, donde la mayoría de las referencias son al grupo Nirvana, y junto a esté a otras bandas de rock, heavymetal o punk:

“Un grupo tocaba en directo en la plazoleta que forman bajo tierra las galerías del metro. En el preciso momento en el que escogíamos la dirección que nos llevaría a la línea roja empezó a sonar *Come as you are*, una de mis canciones favoritas. Obedeciendo a un mismo impulso, los dos dimos la vuelta a la vez y nos dirigimos hacia el grupo. Durante todo el rato que duró la canción nos quedamos detenidos frente a los músicos, tarareando la letra y siguiendo el compás con los pies. Fue maravilloso: aquella música resonaba en las galerías huecas, pero también en nuestros corazones.” (p. 39)

En fragmento citado suena una canción de Nirvana, de su disco *Nevermind*, algo lógico en una novela que homenajea a este grupo, o más concretamente a su cantante recién muerto en el momento en el que ocurre la trama de la obra. La mayor parte de la música que suena en esta novela es de Nirvana y otros representantes del *grunge*, como Pearl Jam o Soundgarden. Hay otros grupos de “hardrock” como Guns n’ Roses, Bon Jovi, Pearl Jam, Offspring... Si conocemos estos grupos y la música que hacen (rápida, agresiva, ruidosa) podemos hacernos una mejor idea del tono de la novela, al cual se le añaden las reflexiones un tanto “existencialistas” de su joven narradora. El pesimismo, la desolación y la desesperanza que rezuma de las canciones de Nirvana, junto al ritmo enérgico de su música y la voz desgarrada del cantante, se adapta al ambiente de una novela en la que planean ideas como la muerte, la desconfianza del mundo exterior –incluso de los amigos– y grandes dosis de nihilismo. El efecto es similar al que se produce en la cita de *Héroes*: el conjunto imagen sonido queda completado a partir de este retoque que ofrece el personaje.

En otras ocasiones, junto a la mención del grupo se halla la transcripción simultánea de las letras de las canciones, intercaladas en una conversación, una descripción, una reflexión o, simplemente, supliendo el silencio. A través de este recurso no sólo captamos el ritmo de la música por la mención del grupo sino que al leer sus letras, crece el sentido lírico de la narración y se amplía la idea del ambiente que envuelve a los personajes. En algunos de los títulos mencionados arriba, sobre todo en *Raro* y en *Héroes*, la importancia que para la obra tiene la música es tal, que los cantantes y músicos nombrados en ella, adquieren el *status* de personajes. Esto sucede porque los protagonistas sueñan con ellos o porque aparecen realmente en la novela, como sucede con Bob Dylan en *Raro*. En estos casos, la forma de introducir en la narración la canción que está sonando –y la transcripción de su letra– se hace convirtiendo al cantante en un interlocutor más. Son numerosos los ejemplos de este recurso en la primera novela de Benjamín Prado:

“Estábamos en un bar escuchando discos de los Doors y de Lou Reed y bebiendo cerveza con ginebra Bombay y Lennon le había pedido al disc-jokey *Satellite of Love*, porque era la canción que Elvira y él habían oído la primera vez –no me explicó la primera vez de qué.

-El satélite se dirigió a Marte –dijo Lou Reed–, así que el planeta pronto estará lleno de coches aparcados.” (p. 21)

A partir de este fragmento, Prado sigue describiendo la escena y Lou Reed continúa intercalándose en la conversación de los dos personajes, que también versa sobre él. En otros momentos de la misma novela el personaje llega a confundir los sonidos reales con los que salen de la canción que está escuchando, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

“Hay un disco de James Brown dando vueltas: cuando el teléfono empezó a echar la casa abajo, no sabía si era dentro de la canción o fuera y antes de descolgar estuve pensando un momento y me dije: *Cold Sweet*, como si reconocer la canción fuese la manera de poner en orden todo lo que el timbrado del teléfono parecía haber descolocado.” (p. 89)

Otras veces, la música no sirve de fondo a conversaciones, sino que cubre momentos de silencio:

“En la radio han puesto una canción de los Lemonheads y los dos tenemos tan pocas ganas de hablar que durante todo el trayecto la única voz que se oye en el coche es la de Evan Dando: éste puede ser todavía un mundo hermoso, éste puede ser todavía un mundo hermoso, aún hay cosas que están lo suficientemente cerca como para que puedas tocarlas con las manos.” (*Raro*, p. 101)

Esto sucede después de una escena en la que uno de los personajes se muestra confuso y deprimido ante la posibilidad de haber descubierto un asesinato. En este caso, el hecho de destacar la voz del cantante sobre la de los personajes y transcribir el fragmento de una canción que habla de esperanza, crea la atmósfera que ayuda a captar en conjunto la lírica de las imágenes presentadas.

Otro de los recursos frecuentes en estas novelas consiste en la evocación subjetiva de la música sin necesidad de mencionarla como parte de la descripción. Es decir, la banda sonora, no se crea solamente aludiendo a la canción que suena en ese momento, o con la transcripción de su letra, sino por las referencias a elementos que pertenecen a la simbología y la estética de un artista determinado. Esto sucede especialmente en *Héroes*, en cuya banda sonora se incluye a David Bowie (a quien está dedicado el libro), Iggy Pop, The Doors, The Rolling Stones y Lou Reed, entre otros. Lo peculiar, en este caso, es que no siempre hay alusión directa al hecho de que estén sonando en un momento determinado, sino que la insistencia del autor en introducir a los músicos y los elementos de sus líricas –por ejemplo, el hecho de mencionar los ángeles de Bowie a lo largo de toda la novela– conduce al lector a evocar sus canciones y a dar por hecho que el personaje las escucha constantemente. Por tanto, la representación subjetiva en esta ocasión nace de que el mero hecho de nombrar a los músicos y sus canciones, nos hace tenerlos presentes como complemento auditivo a la visualidad descrita. Además si se conocen estas canciones (su ritmo, su melodía, su significación) el lector puede imaginar bastante bien cómo se siente el personaje, qué quiere decir, y cual es el

ambiente que, a través de la música, sin que ésta suene, envuelve la novela.

Uno de los ejemplos a este respecto es la mención de algunas canciones de los Rolling Stones; aunque no hay transcripción o descripción de sus letras, el título es suficiente para comprender cómo se siente el personaje: "¿Qué hacías después de *Satisfaction*?" Nada ilustra más el estado del protagonista de *Héroes* que el verso: "(*I can't get no*) *Satisfaction*". "Insatisfacción" es una de las palabras que mejor definen –no sólo en esta novela, sino en la mayoría de ellas– el carácter de los personajes ante la realidad que tienen delante. La mayoría de ellos son jóvenes descontentos con ellos mismos y lo que les rodea, los cuales normalmente se agarran a la música, se encierran en ella y se diluyen en sus notas, considerando que el mundo que bulle en las canciones es mil veces mejor que el que se les impone desde fuera.

A modo de conclusión se podría decir que los escritores han elegido cuidadosamente la música más acorde al ritmo y al tono de sus novelas. La música reviste la trama, le da matices y completa la representación de todo el conjunto. En esta escritura –como ya hemos señalado– convergen dos espacios: el visual y el sonoro, con sus referentes correspondientes. La subjetividad de la música se suma a la subjetividad de la imagen hecha con palabras –al contrario del cine, en la que la imagen no se transmite verbalmente sino que es proyectada y, por tanto, objetiva. En estas novelas la mezcla de estos dos espacios subjetivos forma un complejo conjunto lírico que transmite sensaciones a través de dos vías: la representación que la palabra sugiere en la imaginación del lector y la evocación de la canción: su melodía, su ritmo y su letra. Estas representaciones subjetivas, mezcla de lo que la música sugiere con la descripción de las imágenes, se pueden realizar completamente en la imaginación si se conoce la música a la que se hace referencia, ya que, por lo general, los autores no dicen mucho de los grupos que nombran. Una de las razones puede ser –además de la voluntad del escritor– el hecho de ser grupos supuestamente conocidos por la mayoría, bien porque se escuchaban en esa época o bien, porque son ya clásicos como los Beatles o The Doors, cuya música es perfectamente reconocible por casi todo el mundo. Por todo ello, a diferencia de una película –en la que el impacto sensorial creado por la unión de la música y la imagen se produce simultáneamente– en estas novelas el lector tiene que recrear él mismo los sonidos de los grupos referidos, buscarlos en su memoria musical o incluso elegir escucharlos, si los tiene a mano. De este modo, se exige un esfuerzo al lector, por el cual se implica activamente en el juego de la novela, al convertirse en lector, espectador y oyente.

---

[1] Anagrama, Barcelona, 2000

[2] Acento, Madrid, 1998

[3] Establecidas por Marce Martín en *El lenguaje del cine*, (Gedisa, Barcelona, 1981) y mencionadas en *El lenguaje audiovisual* de Alfonso Palazón, op.cit.: p. 67.

