

# El papel de la música en la adaptación cinematográfica de la novela *La noche de la Usina* de Eduardo Sacheri\*

Fecha de recepción: 26 de julio de 2022

Fecha de aprobación: 18 de abril de 2023

Fecha de publicación: 8 de septiembre de 2023

## Resumen

El propósito de este artículo es investigar el papel que juega la banda sonora en la película *La odisea de los Giles*, que funciona como adaptación de la novela *La noche de la Usina*. Para ello, utilizaremos la metodología propuesta por Patrick Cattrysse, teórico de la adaptación que la contempla desde una perspectiva pragmática, preguntándose no solo qué cambios se efectúan de un medio a otro sino el porqué de estos. Así, analizaremos dos planos principales: el papel de la música en la recreación de los elementos del western de la novela al cine y su función para adaptar el filme a una audiencia meta, en este caso, la sociedad argentina. Finalmente, concluiremos nuestro trabajo con una reflexión sobre el impacto que la música tiene en el traslado de un medio a otro y cómo los estudios de adaptación plantean el abordaje de esta cuestión.

**Palabras clave:** Eduardo Sacheri, banda sonora, adaptación cinematográfica, narrativa argentina, western.



**Citar:** Caño Rivera, Claudia. "El papel de la música en la adaptación cinematográfica de la novela *La noche de la Usina* de Eduardo Sacheri". *La Palabra*, núm. 45, 2023, e14668 <https://doi.org/10.19053/01218530.n45.2023.14668>

## Claudia Caño Rivera

Universidad de Sevilla, España

Graduada en Filología Hispánica con Máster en Estudios Americanos, en la actualidad trabaja como contratada predoctoral FPU en la Universidad de Sevilla, donde investiga sobre Eduardo Sacheri, Federico Jeanmaire y la Nueva Narrativa Argentina. Unión Europea. [crivera@us.es](mailto:crivera@us.es) <https://orcid.org/0000-0002-8613-387X>

\* Artículo de reflexión. Este artículo está enmarcado en el Proyecto Internacional RISE-TRANS.ARCH (Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses. ID: 872299, Programme: H2020, DG/Agency: REA) del Consorcio de Universidades europeas (Proyecto: RISE- TRANS. ARCH PÍC: 999862518) de la

# Music in the Film Adaptation of *La noche de la Usina* by Eduardo Sacheri

## Abstract

This paper analyzes the soundtrack in the movie *Heroic Losers*, and how it functions as an adaptation of the novel *La noche de la Usina*. We will use the methodology proposed by Patrick Cattrysse —an important scholar of adaptation studies who focus of the pragmatic outlook of film adaptation. Thus, we will analyze two main areas: the contribution of music in the recreation of western elements from the novel to the film, and its function to adapt the film to a target audience, which, in this case, would be the contemporary Argentinian society. Finally, we will conclude our work with a reflection on the impact that music has in the transfer from the literature to the cinema.

**Keywords:** Eduardo Sacheri, soundtrack, film adaptation, Argentinian narrative, western.

# O papel da música na adaptação cinematográfica do romance *La Noche de la Usina* de Eduardo Sacheri

## Resumo

O objetivo deste artigo é investigar o papel desempenhado pela trilha sonora do filme *La odisea de los Giles*, que funciona como uma adaptação do romance *La noche de la Usina*. Para isso, usaremos a metodologia proposta por Patrick Cattrysse, teórico da adaptação que a vê desde uma perspectiva pragmática, perguntando-se não apenas quais mudanças se efetivam de um meio a outro, mas o porquê. Assim, analisaremos dois planos principais: o papel da música na recriação de elementos do faroeste desde o romance até o cinema e seu papel na adaptação do filme a um público-alvo, neste caso, a sociedade argentina. Finalmente, concluiremos nosso trabalho com uma reflexão sobre o impacto que a música tem na transferência de um meio para outro e como os estudos de adaptação planejam a abordagem desta questão.

**Palavras-chave:** Eduardo Sacheri, trilha sonora, adaptação cinematográfica, narrativa argentina, faroeste.

## Introducción

Eduardo Sacheri es un profesor de historia, guionista, periodista y escritor argentino que comenzó su carrera literaria en la década de los noventa con relatos de tema futbolístico que fueron publicados en el libro *Esperándolo a Tito* (2000). Además, Sacheri es conocido mundialmente por haber colaborado en la película *El secreto de sus ojos* (2009), adaptación de su novela *La pregunta de sus ojos* (2005). Según confiesa el propio autor, el primer contacto con el director de cine Juan José Campanella fue a través de su libro de cuentos *Te conozco Mendizábal*, publicado en 2001, y del cual el cineasta compró los derechos con el objetivo de convertirlo en una película que, finalmente, nunca vería la luz (Amiano). Sin embargo, más adelante colaborarían en la escritura del guion de *El secreto de sus ojos*, obra que finalmente les granjearía la fama internacional al recibir el Óscar a mejor película extranjera en 2009.

También, ambos colaboraron en la realización de *Metegol*, una película de animación basada en el relato “Memorias de un wing derecho”, de Roberto Fontanarrosa, donde Sacheri ejerció como guionista bajo la dirección de Campanella (Blanc). El escritor colaboró también con otros directores de cine, como por ejemplo Juan Taratuto, encargado de llevar a la gran pantalla su novela *Papeles en el viento* (2015) y Sebastián Borensztein, al frente de su última adaptación, *La odisea de los Giles* (2019), basada en la novela *La noche de la Usina*, Premio Alfaguara 2016; obras que nos centraremos en analizar en este artículo.

La historia nos transporta al año 2001 en Argentina, en los meses (en la novela) o días previos al estallido del corralito (en la película). Al tratarse de una novela coral, los protagonistas son un grupo de vecinos que viven en el pueblo de O'Connor, descrito como un ambiente rural y muy distinto al bullicio de la gran ciudad. Perlassi y su mujer (Lidia o Silvia, según la versión), su hijo Rodrigo, Fontana, Belaúnde, Medina, los Hermanos López y Carmen/Fernando Lorgio, junto a su hijo Hernán, deciden juntar entre todos una importante cantidad de dinero en efectivo para llevar a cabo la compra de los silos de “La Metódica” para convertirlos en un almacén de grano y poner así en marcha una cooperativa que dé trabajo a la gente del pueblo. Cuando logran reunir la cantidad necesaria, Perlassi la lleva al banco, donde entabla contacto con el gerente de la oficina, Alvarado. Este lo convence de que al depositar el dinero en una caja de seguridad va a ser difícil que les concedan el préstamo y que lo mejor es ingresarlo en su cuenta corriente. Sin consultarlo con el resto del equipo, Perlassi decide hacerle caso e ingresar los dólares, solo para descubrir, a los pocos días, que debido a las nuevas medidas económicas dictadas por el Ministro Domingo Cavallo, comúnmente conocidas como “el corralito”, a partir de ese momento tan solo podrían sacar una cantidad determinada de dólares a la semana, perdiendo así toda oportunidad de comprar los silos. Sin embargo, más tarde descubrirán que, en realidad, el gerente —que sabía de la inminencia de las medidas— lo engañó para que depositase el dinero y así disponer de efectivo en la oficina para concederle un préstamo exprés al empresario Fortunato Manzi y poder llevarse su parte de comisión. Al conocer esta información, deciden poner en marcha un plan maestro para robarle a Manzi los dólares que sacó y que conserva almacenados en una bóveda subterránea.

En este artículo estudiaremos el papel que juega la música en *La odisea de los Giles*, la adaptación cinematográfica de *La noche de la Usina*. Con este objetivo, en primer lugar, incluiremos un estado de la cuestión y desarrollaremos un marco teórico necesario para situarnos dentro de los estudios de la adaptación cinematográfica y definir las propuestas teóricas que seguiremos en nuestro trabajo. A continuación, pasaremos al análisis del corpus, que se basa tanto en la novela como en el filme. En concreto, investigaremos dos apartados fundamentales: la presencia del wéstern como género en la obra literaria y cinematográfica y el uso de canciones contemporáneas para enfatizar ciertas características ya presentes en el texto escrito. Finalmente, terminaremos nuestro artículo con una serie de conclusiones que conectarán los resultados que se obtuvieron tanto en uno como en otro apartado.

### Estado de la cuestión

El éxito que la película *El secreto de sus ojos* alcanzó en salas de cine, culminando con el Óscar a mejor película extranjera, conllevó un notable interés de la crítica académica que se centró en analizar las relaciones entre la novela y su adaptación cinematográfica (Zubiaur; Dillon, Karageorgon-Bastea; García-Reyes; Laverde Román; Macciuci y Malpartida, “El secreto”) o incluso entre estas y el posterior “remake” estadounidense (Malpartida, “Reajustes” y Farrah Roa). Otra de sus novelas también ampliamente estudiada, en relación con su adaptación cinematográfica, es *La noche de la Usina* (Caño Rivera, 2020, 2021a y 2021b), sin hasta la fecha ser analizado el tema del papel de la música de la novela al cine.

Aunque, en menor medida, sus relatos futbolísticos también han suscitado un particular interés, destacando trabajos como el de García Cames, que incluye a Sacheri en su estudio de la imagen de Maradona en tres cuentos argentinos, o el de Gómez González que es, hasta la fecha, el aporte más extenso y completo publicado sobre el autor, incluyendo una pequeña reseña biográfica, un apunte sobre la posición del autor en la literatura argentina actual, y un repaso por su narrativa, además de un conciso estudio bibliográfico.

En cuanto al análisis de la importancia de la música en el cine, ríos de tinta han corrido sobre el tema, por ejemplo, se puede destacar como monografía fundacional *El cine y la música*, escrita por Theodor Adorno y Hanns Eisler y publicada en España en 1979. Subrayamos en la actualidad la serie de encuentros *Lo sonoro En Lo Audiovisual*, celebrados en el Festival de cine de Alicante en colaboración con la Universidad de Alicante, que ha dado lugar a una serie de compilaciones sobre la presencia de la música en el cine, publicadas en la Editorial Letra de Palo (AA. VV, 2014, 2015 y 2016).

Los trabajos de Eduardo Viñuela Suárez y Lucía Pérez nos resultan más interesante por su especificidad para abordar la cuestión tratada en nuestro artículo. El primero cuenta con objetivos similares a los que nos proponemos en el presente trabajo, si bien selecciona un corpus distinto, pues estudia la presencia de la música popular en *Alta Fidelidad* y *The Commitments* y sus respectivas adaptaciones cinematográficas. En ambas novelas, las referencias a la música son textuales, incluyendo títulos o fragmentos de canciones, además de contribuir a la construcción de los personajes y a la delimitación de espacios, considerando

la adaptación cinematográfica como algo más allá de la simple transposición. En cuanto a Pérez, destacan sus diversas publicaciones dedicadas al estudio de la música utilizada en el wéstern, con especial relevancia de Dimitri Tiomkin y el cine clásico de los años 50, aunque en este artículo resulta de especial relevancia su trabajo colaborativo con Ángel Justo Estebanz donde realiza una síntesis de las características más relevantes de la música del wéstern.

### Marco teórico

Dentro del campo de la adaptación cinematográfica, encontramos los primeros antecedentes teóricos de su estudio en la corriente del formalismo ruso, que, aunque subrayó puntos comunes en la simbiosis de forma y función del cine y la literatura, siempre abogó por la independencia de ambos medios, enfatizando la originalidad con la que el séptimo arte demostró contar. Siguiendo a Pérez Bowie, encontramos que a lo largo del tiempo esta independencia se replanteó, apareciendo en los setenta trabajos como el de Pio Baldelli donde se defiende la dependencia del producto cinematográfico del original literario. Tanto Baldelli como Wagner establecen esquemas clasificatorios donde encuadran una adaptación dependiendo de su grado de fidelidad respecto al texto original, idea que en los ochenta vuelve a reproducir Dudley Andrew con una clasificación tripartita basada en los distintos grados de originalidad de la obra. También, perteneciente a la década de los ochenta, pero marcando el inicio de un giro teórico, el estudio de Gianfranco Bettetini explora la problemática de trasladar el contenido de una lengua (la literaria) a otra (la cinematográfica) y se centra en la dimensión extratextual de la obra, argumentando que “[...] hay que llevar la atención al componente pragmático, puesto que todo texto es la manifestación de una estrategia comunicativa y su ‘traducción’ exige la restauración de las instancias que participan en la comunicación” (Pérez Bowie 280)<sup>1</sup>.

A partir de la perspectiva pragmática de Bettetini, los estudios de adaptación más recientes superan ya el esquema de grados de fidelidad que utilizaban los primeros teóricos de la adaptación, considerando la adaptación cinematográfica como un proceso de traducción donde una serie de elementos invariantes son transpuestos desde el texto 1 al texto 2 (Gideon Toury citado en Pérez Bowie, 2004). Esta es la línea de la que parte el investigador Patrick Cattrysse, quien va más allá y considera las adaptaciones cinematográficas un “fenómeno semiótico de naturaleza general” (“Film” 54) que no tiene por qué circunscribirse necesariamente dentro de las relaciones traductológicas interlingüísticas ni seguir el tradicional método centrado en comparar el Texto 1, u origen, con el Texto 2, o producto.

Cattrysse insta al estudio de la literatura, el cine y otras artes comunicativas como “sistemas” compuestos por una serie de fenómenos complejos que se interrelacionan entre ellos (“The study” 44). De esta forma, esta nueva aproximación desde la teoría de los polisistemas supondría una superación del enfoque anteriormente utilizado, donde las adaptaciones eran estudiadas según su fidelidad al texto original y primaba el análisis del proceso adaptativo sobre el del resultado final. Por el contrario, Cattrysse propone el estudio de las adaptaciones fílmicas como proceso y como producto terminado, junto con las posibles relaciones entre

<sup>1</sup> Al respecto del estudio de la adaptación desde un punto de vista pragmático, cabría mencionar también a algunos teóricos cuyos avances son imprescindibles en la materia, como Carmen Peña-Ardid, Francis Vanoye o Pedro Javier Pardo García.

ambos, elaborando su propia definición desde un punto de vista funcional, que considera como adaptación “[...] cualquier fenómeno que se presenta a sí mismo y/o es percibido como una adaptación cinematográfica en un contexto histórico particular”<sup>2</sup> (“The study” 44).

De este modo, la línea de investigación que propone este investigador nos permite enfocar el estudio de la adaptación desde una perspectiva pragmática y funcional que superase conceptos como “fidelidad” o “equivalencia”, pues en muchos casos los productos finales no comparten características con aquellos que pretenden adaptar. Así, la adaptación pasa de cumplir con requisitos de similitud o diferencia a centrarse en las necesidades del contexto meta, de manera que: “un acercamiento a la adaptación evolutivo u orientado al contexto meta considera que los procesos de adaptación se basan en la consecución de objetivos y apuestan por un ajuste óptimo de la adaptación como producto terminado a su contexto meta”<sup>3</sup> (Cattrysse, “An evolutionary” 41). Es decir, si el propósito del proceso de adaptación es el de encajar en la cultura o sociedad a la que va dirigido, el estudio del grado de fidelidad nos permite saber qué cambios han sido ejecutados, pero no el porqué de dichos reajustes. Es por esta razón que la perspectiva de Cattrysse nos parece la más adecuada para enfocar nuestro análisis, pues nos permite considerar la novela *La noche de la Usina* y el filme *La odisea de los Giles* como dos productos culturales diferentes cuyas relaciones estudiaremos atendiendo a los cambios realizados para adaptarse al nuevo público objetivo.

## Análisis

### *La banda sonora original: a propósito del wéstern*

El jurado del XIX Premio Alfaguara de novela, concedido en 2016 a Eduardo Sacheri, describió su obra como “una novela coral, ágil y emotiva, con muchos ingredientes de lo mejor del thriller y el western” (Sacheri 1). Este género cinematográfico, que se originó a principios del siglo XX en Estados Unidos, está muy apegado a la tradición folclórica y al mito, y con un claro maniqueísmo entre los personajes “buenos” representados por el “sheriff”, el cristiano blanco encargado de mantener el orden social, y los “malos” (Bazin). En el caso de *La noche de la Usina*, es interesante indagar, en un primer lugar, en las relaciones entre wéstern y la literatura gauchesca, pues los estudios cinematográficos norteamericanos se sirven de este personaje mítico de la literatura argentina para dar lugar a producciones que podrían calificarse bajo la etiqueta de wéstern gaucho, como por ejemplo *The Gaucho* (1927), *Way of a gaucho* (1958) o, más reciente y de origen argentino, *Aballay* (2010), dando lugar a una mezcla entre los temas e iconos propios de la literatura gauchesca y las técnicas, ambientaciones y paisajes prototípicos del género norteamericano. En cuanto a la literatura gauchesca, Josefina Ludmer establece dos límites en el género: las leyes y las guerras. El primero define al gaucho como un “delincuente campesino” que no posee trabajo o domicilio estables, pero cuya delincuencia tiene origen en el “efecto de diferencia” que se crea en torno a los ordenamientos jurídicos de la ciudad, con una ley central, escrita, y el campo, cuyo código viene dado a través de

<sup>2</sup> “[...] any phenomenon that presents itself and/or is perceived as a film adaptation in a particular historical context”.

<sup>3</sup> “an evolutionary or target (con)text-oriented approach to adaptation assumes that adaptation processes are goal-driven and aim at an optimal fit of the adaptation (as an end-product) in its target context”.

la tradición oral (Ludmer 21). Este conflicto se ve reflejado en la dualidad entre la ley de la ciudad y la del campo, dicotomía presente en la novela, y que se aprecia en la poca confianza que los bancos suscitan a los personajes: “–Aunque no me guste nada, tendremos que ir al banco –dice Fontana. El aire se ha cargado de tensión y augurios extraños” (Sacheri 55); en el imaginario de pobreza y ruralidad que rodea al dinero que logran reunir: “La caja de zapatos llena de fajos de cien billetes de cien dólares. [...] Los 2.000 dólares de Medina eran casi todos de cinco y diez dólares. Hasta de un dólar, unos cuantos” (67), y en el enfrentamiento de Medina por el subsidio de relocalización, que expresa de forma clara la dicotomía entre la ley escrita y la ley oral: “– No, señor. Medina me lo aclaró. Ahí él firmó un montón de papeles. Pero no le dijo a nadie que sí. En voz alta, de frente, nadie le preguntó, y a nadie tuvo que responderle. Por lo tanto Medina no siente que haya empeñado su palabra” (54).

El wéstern también se aprecia en la novela a través de las descripciones de paisajes y ambientes que el narrador proporciona a través de la historia, lo que, en la versión adaptada, se refleja en la elección de situar el filme en el entorno rural argentino: sus paisajes reflejan las mismas características que se describían en la novela, tales como la amplitud, el silencio y ese lado indómito de lo salvaje que aparece retratado en los planos panorámicos del largometraje<sup>4</sup>. Sin embargo, la diferencia más interesante entre el texto literario y el producto audiovisual la encontramos en el papel que juega la banda sonora original en la conformación del ambiente y la caracterización de la película. El cine introduce elementos sonoros que, por las particularidades del lenguaje escrito, no pueden estar presentes en la novela, pero que ayudan al espectador a identificar de forma efectiva la presencia de los rasgos del wéstern.

Darias de las Heras clasifica los tipos de melodías que podemos encontrar en una película, distinguiendo entre música diegética o aquella interpretada por los propios personajes (171), es decir, cuya fuente se puede percibir, y música extradiegética o música de fondo. En el caso de *La odisea de los Giles* y el wéstern es esta última la que suscita un especial interés. En sus orígenes, la música extradiegética se vio influenciada enormemente por la ópera, hasta el punto de que las películas que incorporaban esta técnica eran comúnmente conocidas como “óperas sin ser cantadas” (Darias de las Heras 172) y se desarrollaban principalmente en torno a leitmotives de personajes e ideas. A lo largo del siglo XX surgieron grandes compositores de bandas sonoras, como Max Steiner (conocido por grandes éxitos como *Lo que el viento se llevó* o *Casablanca*), Leonard Bersntein (*West Side Story*) o Bernard Herrmann (eminencia por *thrillers* como *Vértigo* o *Psicosis*). Con el nacimiento de nuevos géneros cinematográficos también se diversificó la música extradiegética, apareciendo grandes compositores que se asociaron a géneros concretos, como Elmer Bernstein (*Los siete magníficos*) o Ennio Morricone, Premio Princesa de Asturias 2020, quien destacó como uno de los grandes compositores del wéstern, poniéndole sonido a grandes clásicos como *El bueno, el feo y el malo*, *La muerte tenía un precio* o *Por un puñado de dólares*.

<sup>4</sup> Para más información sobre la presencia del wéstern en la novela, consultar Caño Rivera, Claudia. “El cine en la literatura: la influencia cinematográfica en *La noche de la Usina* de Eduardo Sacheri”, ubicado en la revista *Esferas Literarias* 3.

Justo Estebaranz y Pérez García explican las principales características introducidas por Morricone en el género del espagueti wéstern e indican la posibilidad de encontrar su origen en compositores anteriores como Dimitri Tiomkin. Entre sus rasgos más relevantes, destacan la presencia de la voz humana, el silbido (que en muchos casos caracteriza al solitario errante), los timbres exóticos, como los del arpa de boca, el “wah-wah” de la armónica amplificada o instrumentos tradicionales como el banjo o la guitarra española, la introducción de sonidos reales de animales o naturaleza y la imitación rítmica de sonidos como el del galope o el ferrocarril, además del aclamado solo de trompeta en la parte del duelo final. Si observamos con atención la banda sonora de *La odisea de los Giles*, comprobaremos que muchas de estas características están presentes en la composición musical realizada por Federico Jusid. En concreto, se vuelven especialmente relevantes en el segmento que va desde el minuto [47:20] hasta el [52:54], y que se corresponde con la primera incursión del grupo en la bóveda de Manzi, que se alterna con imágenes de Rodrigo hablando con Florencia en el despacho del abogado y de este último corriendo hacia la bóveda en su coche. A lo largo de este segmento, podemos señalar entre los principales motivos musicales extra-diegéticos el sonido de la armónica, la voz humana, el banjo, el arpa de boca y el característico silbido. Además, los patrones rítmicos que en el wéstern clásico se habrían asociado al galope se corresponden, en este caso, con la entrada cuidadosa de Perlasi en el recinto vallado y, por otra parte, con la carrera de Manzi por llegar a la bóveda. El hecho de que en esta escena es donde se produce un mayor protagonismo del wéstern, en la banda sonora es igualmente destacable, pues, como veíamos anteriormente, en la novela se introducen, y aquí también, motivos clásicos del género (los hermanos López capturando un ternero, aunque sin cuerda). En la adaptación cinematográfica, la presencia de la vaca se omite, probablemente por la dificultad que atañe trabajar con animales, pero la influencia se sigue trasladando en un lenguaje distinto, más acorde al séptimo arte, como es el lenguaje musical.

### ***Los “tracks” musicales***

Como hemos visto, en la banda sonora original de la película se incluyen ciertos sonidos e instrumentos propios del cine del oeste y que caracterizan algunas de las melodías más conocidas del género, como aquellas compuestas por Ennio Morricone. En la sala de cine, el espectador capta de manera inconsciente estos sonidos y, gracias a su acervo audiovisual, los identifica como pertenecientes al wéstern. Esto se produce porque, como explica Darías de las Heras, “[...] la percepción de la música viene definida culturalmente, existiendo en la mente de oyentes contenidos en una cultura determinada” (177). Mediante el esquema de Kendall y Carterette, Darías argumenta que en el modelo de comunicación musical existen conocimientos implícitos y explícitos compartidos por parte del compositor, el intérprete y el oyente. También, Claudia Gorbman menciona la existencia de “cultural music codes”, en referencia a algunos tipos de música comúnmente asociados a ciertos ambientes o actividades



concretas (185)<sup>5</sup>, afirmación que podría entenderse también en relación con la capacidad de la música de establecer el ambiente general de una película (Darias de las Heras 184). En este sentido, se podría argumentar que el hecho de que todas las canciones no originales que aparecen en la película sean de populares bandas de rock del país ayuda a imprimir en la película cierto “ADN argentino”, en palabras de Sebastián Borenstein, respecto a las particularidades de la historia que lleva a la gran pantalla (Arias).

Darias de las Heras distingue entre los temas musicales pertenecientes al “underscore” o música de fondo, y al “score”, es decir, los temas principales que suelen sonar en los momentos álgidos de la película o en los créditos (175). Dentro de este último se encuadran las canciones de estas agrupaciones musicales, entre las que distinguimos “Desfachatos” de *Babasónicos*, que suena en la rápida sucesión de secuencias que muestran a Manzi yendo a desconectar la alarma una y otra vez; también, aparece el grupo *Spinetta y los Socios del Desierto*, que con su canción “Cheques” ponen sonido a la recolección del dinero de los vecinos que quieren participar en el proyecto de La Metódica; *Divididos* y su canción “El burrito”, que suena cuando Perlassi se dirige junto con Lidia a guardar el dinero en la caja fuerte del banco; la banda *Arco Iris*, cuya canción “Pedazo de sol” suena en el momento en el que Perlassi deposita el dinero en la cuenta bancaria; la canción “Los Piratas” de *Los auténticos decadentes*, que suena en la fiesta a la que Manzi atiende con su mujer, o la icónica versión de “No llores por mí Argentina”, del grupo *Serú Girán*, que ameniza los créditos.

Todas estas composiciones alcanzaron el éxito en las décadas de los ochenta y los noventa, y como clásicos del rock argentino pertenecen al acervo cultural musical del país. Además, su presencia en un filme rodado en espacios reales de la Argentina contemporánea concuerda con la definición de “cultural music codes” propuesta por Claudia Gorbman, pues tanto la música como el ambiente de la película estarían en consonancia. En este sentido, es interesante hacer una referencia a la locación o “setting” del rodaje. La historia narrada en *La noche de la Usina* tiene lugar en el pequeño pueblo de O’Connor, un paraje imaginario de la Argentina rural que ya había aparecido como escenario en un libro publicado anteriormente por Sacheri, *Araóz y la verdad*. En la adaptación cinematográfica, aunque en algunos momentos puntuales se puedan apreciar detalles que hacen referencia a O’Connor<sup>6</sup>, la acción se desarrolla en Alsina, un pueblo real de la provincia de Buenos Aires. Antes del estreno de la película Alsina se trataba de un enclave casi olvidado, pero, según narran sus habitantes, el rodaje ha traído consigo el despertar del turismo (Vesco). El pueblo cuenta con una estación de tren junto a la que se encuentra una planta de silos, ambos elementos son indispensables en la narración de la trama y que, según Sebastián Borensztein, fueron los que propiciaron la

<sup>5</sup> Gorbman establece tres niveles que se distinguen en la música del filme. El primero se trata de la música como código musical puro, y pone como ejemplo la simple actividad de escuchar una fuga de Bach. En segundo lugar, habla de los códigos culturales musicales, y explica que si esa fuga de Bach estuviese sonando en un café de ambiente tranquilo donde la clientela charlase sobre política o jugase al ajedrez se encontraría en su contexto cultural. Finalmente, habla de los códigos musicales cinemáticos, en cuanto a la relación que se establece entre la música y los elementos coexistentes en la película.

<sup>6</sup> Casi todas las referencias las encontraremos en la empresa de Carmen Lorgio, alrededor del minuto [15:46], donde es posible ver detrás de Hernán el logo de Transportes Lorgio y la especificación “Alsina – O’Connor – Buenos Aires” o en el [1:46:26], cuando Perlassi y la empresaria se encuentran en el despacho de esta y la cámara que los enfoca deja entrever un cartel con el nombre del pueblo.

elección del lugar como locación del filme, pues eliminaban la necesidad de “maquillar” el espacio, permitiendo así respetar el ambiente y la idiosincrasia rural y conservar el nombre original del pueblo, presente en los carteles ferroviarios, en lugar de sustituirlo por O’Connor (Vesco).

Por lo tanto, en *La odisea de los Giles* se reúnen, a través de las composiciones musicales, los elementos culturales propicios para apelar a la audiencia del país, quien, habiendo vivido también la tragedia de la crisis del corralito en 2001, acaba identificándose con la historia, sus espacios y sus personajes. Esto les ha permitido conseguir ser la quinta película más vista de todo 2019 en salas argentinas (con un total de 1.840.624 espectadores), alcanzando una recaudación total de 324.276.005 pesos argentinos<sup>7</sup>, además de haber sido premiada con un Goya a la mejor película Iberoamericana en la edición de 2020 celebrada en Málaga (*El País*). El impacto que la película ha tenido en la sociedad argentina puede verse reflejado, no solo en el número total de ganancias y espectadores, sino también en la utilización de titulares como “La odisea de los Giles: cuando para ir al súper hay que caminar hasta 12 kilómetros” (*El Día*), artículo que relata el problema de movilidad de una comunidad de vecinos del departamento de Concordia a raíz de la cuarentena impuesta por la Covid-19 y que utiliza el título de la película de Borensztein como gancho para atraer lectores.

## Conclusiones

En este artículo hemos plasmado el ejemplo de dos elementos que se adaptan de la versión literaria a la cinematográfica y el papel que la música juega en la consecución de varios objetivos. En el caso de la adaptación del wéstern, género que el jurado del Premio Alfaguara atribuía a *La noche de la Usina*, podemos ver que su presencia en la novela –muy marcada, sobre todo, gracias al conflicto generado por la dualidad ciudad/campo y el ambiente rural que inunda las descripciones– se ve trasladada al cine a través de la banda sonora original, creada por el compositor Federico Jusid, que incorpora muchos de los elementos esenciales del espagueti wéstern. Por otra parte, el carácter nacional del libro, el “ADN argentino” se ve reforzado en la película gracias al “score”, es decir, los temas principales que suenan en los créditos y en los momentos más importantes de la película. Estas composiciones musicales pertenecen todas a bandas de pop/rock argentinas, lo que nos posibilita hablar de un “cultural music code” –siguiendo a Claudia Gorbman– que nos permite asociar el filme con un espacio cultural concreto (en este caso, la Argentina de principios del siglo XXI).

De este modo, podemos argumentar que la novela y su adaptación cinematográfica son dos sistemas dinámicos en continuo contacto y que se alimentan de diversas fuentes. Patrick Cattrysse explica que las adaptaciones, como prácticas semióticas, se ven influidas por más de una fuente, y argumenta que si bien una adaptación “[...] puede haber sido inspirada por una historia concreta perteneciente a una novela, su producción y recepción son, al mismo

<sup>7</sup> Estos datos han sido extraídos de la página web del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina (INCAA).

tiempo, determinadas por ciertas corrientes fotográficas”<sup>8</sup> (“The study” 45). El análisis de las diferencias entre novela y filme desde una perspectiva pragmática, que se enfoque en el porqué de los cambios y no en un listado de disimetrías, nos revela la importancia de la música como una de las fuentes que acercan la versión cinematográfica a su contexto objetivo, es decir, la audiencia argentina. Además, los datos recogidos sobre el impacto de la película en los cines nos permiten evaluar el éxito que estos mecanismos de adaptación han tenido en la película como producto final. De esta forma, podríamos concluir que para la adaptación de la novela *La noche de la Usina* en la película *La odisea de los giles* la música funciona como una de sus fuentes principales, cumpliendo una función primordial en el traslado de elementos de un medio a otro.

## Referencias

- Adorno, Theodor y Eisler, Hanns. *El cine y la música*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1976. Impreso.
- Amiano, Daniel. “Sacheri, el autor detrás del éxito de Campanella”. *La Nación*, 8 de septiembre de 2009. Web. 28 de mayo de 2020. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/sacheri-el-autor-detras-del-exito-de-campanella-nid1171919>.
- Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York, Oxford University Press, 1984. Impreso.
- Arias, Mariana. “Sebastián Borensztein: ‘*La Odisea de los Giles es una película antigrieta*’”. *La Nación*, 5 de agosto de 2019. Web. 7 de mayo de 2020. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/sebastian-borensztein-la-odisea-giles-es-pelicula-nid2273735>.
- AA. VV. *Una perspectiva caleidoscópica*. Alicante, Editorial Letra de Palo, 2014. Impreso.
- . *Fronteras reales, fronteras imaginadas*. Alicante, Editorial Letra de Palo, 2015. Impreso.
- . *Pantallas pequeñas, ¿músicas menores?* Alicante, Editorial Letra de Palo, 2016. Impreso.
- Baldelli, Pio. *El cine y la obra literaria*. La Habana, ICAIC, 1966. Impreso.
- Bazin, André. *What is cinema?: Volume II*. Traducido por Hugh Gray. California, University of California Press, 2004. Impreso.

<sup>8</sup> “[...] may have been ‘inspired’ by a novel for a particular story, but at the same time its production and reception may have been determined by a certain trend in photography”.

- Blanc, Natalia. “Eduardo Sacheri: un premio hecho realidad”. *La Nación*, 6 de abril de 2016. Web. 10 de mayo de 2020. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/eduardo-sacheri-un-premio-hecho-realidad-nid1886550>.
- Bettetini, Gianfranco. *La conversación audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1986. Impreso.
- Borensztein, Sebastián (Director). *La Odisea de los Giles*. MOD Producciones, K&S Films y Kenya Films, 2019. Plataforma virtual (Netflix).
- Caño Rivera, Claudia. “El cine en la literatura: la influencia cinematográfica en *La noche de la Usina* de Eduardo Sacheri”. *Esferas Literarias* 3, 2020, pp. 53-68. Impreso.
- . “La influencia del cine en *La noche de la Usina* de Eduardo Sacheri”. *Más allá de la página: nuevos ensayos sobre ficción hispánica*, 1ed, editado por Inés González Cabeza, Érika Redruello Vidal y Raquel de la Varga Llamazares, Universidad de León, 2021a, pp. 241-254. Impreso.
- . “La novela y su adaptación: cambios en los personajes femeninos de *La noche de la Usina* y *El secreto de sus ojos*”. *Palabras entre la igualdad y la diversidad: Replanteamientos sobre sexualidad y género en el ámbito de la Filología y la Didáctica*, 1ed, editado por Cristóbal Torres Fernández, Jaime Puig Guisado, Rocío Cruz Ortiz y Sabina Reyes de las Casas, Editorial Dykinson, 2021b, pp. 110 – 121. Impreso.
- Cattrysse, Patrick. “Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals”. *Target*, vol. 1, núm. 4, 1992, pp. 53-70. Impreso.
- . “The study of film adaptation: a state of the art and some ‘new’ functional proposals”. *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, editado por F. Eguíluz, R. Merino, V. Olsen, P. Eterio y J. M. Santamaría. Universidad del País Vasco, 1994, pp. 37 -53.
- . “An evolutionary view of cultural adaptation. Some considerations”. *The Routledge Companion to Adaptation*, coordinado por Dennis Cutchins, Katja Krebs y Eckart Voigts. Routledge, 2018, pp. 40 – 55.
- Daria de las Heras, Victoriano. *La música y los medios de comunicación*. Madrid, Dykinson, 2018. Impreso.
- Dillon, Alfredo. “Sacheri por Campanella: del secreto a la pregunta de sus ojos”. *Questión*, vol. 1, núm. 58, 2018, pp. 1-17, consultado el 23 de agosto de 2022 <https://doi.org/10.24215/16696581e037>.
- Farrah Roa, Alana. “De la compasión a la culpa: La traducción cultural de *El secreto de sus ojos*”. *DeSignis*, núm. 27, 2017, pp. 147-155, consultado el 23 de agosto de 2022 [10.35659/designis.i27p147-155](https://doi.org/10.35659/designis.i27p147-155).

- García Cames, David. “El gol y el héroe: aproximación mítica a Maradona en tres cuentos argentinos”. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 6, núm. 2, 2018, pp. 413-431, consultado el 23 de agosto de 2022 en <https://doi.org/10.37536/preh.2018.6.2.788>.
- García-Reyes, David. “De luz y sombra: los fantasmas de la memoria en *El secreto de sus ojos*”. *Archivos de la filmoteca*, núm. 73, 2017, pp. 91-105, consultado el 23 de agosto de 2022 <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/553>.
- Gómez González, Juana Coronada. “Eduardo Sacheri: un escritor entre el fútbol y el cine: obra y estudio bibliográfico”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, núm. 45, 2019, pp. 31-68, consultado el 23 de agosto de 2023 <https://revistas.fuesp.com/cilh/article/view/137>.
- Gorbman, Claudia. “Narrative Film Music”. *Yale French Studies*, núm. 60, 1980, pp. 183-203, consultado el 23 de agosto de 2022 <https://doi.org/10.2307/2930011>.
- Justo Estebaranz, Ángel y Lucía Pérez García. “Influencias de la música para western de Dimitri Tiomkin en el spaghetti western”. *UcoArte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, vol. 4, 2015, pp. 93-113, consultado el 23 de agosto de 2022 <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v4i0.9481>.
- Karageorgon-Bastea, Christina. “Alegoría y restitución en *El secreto de sus ojos*”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, núm. 262, 2018, pp. 287-305, consultado el 23 de agosto de 2022 <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2018.759>.
- “La Odisea de los Giles: cuando para ir al súper hay que caminar hasta 12 kilómetros”. *El Día*, 20 de abril de 2020, consultado el 4 de mayo de 2020. <https://www.eldiaonline.com/la-odisea-los-giles-cuando-ir-casa-al-super-hay-que-caminar-12-kilometros-n1011580>.
- “Los ganadores de los Premios Goya 2020”. *El País*, 27 de enero de 2020, consultado el 23/08/2022 en 4 de mayo de 2020. [https://elpais.com/cultura/2020/01/25/actualidad/1579980334\\_520365.html](https://elpais.com/cultura/2020/01/25/actualidad/1579980334_520365.html).
- Laverde Román, Alejandra María. *El secreto de sus ojos: del clásico al postclásico. Análisis desde la teoría del relato*. 2018. Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral, consultado el 11/01/23 en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/47782/1/T39966.pdf>
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Libros Perfil, 2000. Impreso.

- Macciuci, Raquel. “Oscuridad y zonas grises en *El lápiz del carpintero* y *La lengua de las mariposas* de Manuel Rivas. Con una coda argentina: *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri”. *Olivar*, vol. 16, núm. 24, 2015, pp. 1-15, consultado el 23 de agosto de 2022 en <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a08/pdf>
- Malpartida Tirado, Rafael. “*El secreto de sus ojos* o cómo vivir una vida vacía: de la literatura al cine (Eduardo Sacheri/Juan José Campanella)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 73, 2011, pp. 353-376. Impreso.
- . “Reajustes de la violencia en una novela, su adaptación al cine y un remake: *El secreto de sus ojos*”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 16, 2020, pp. 543-558, consultado el 23 de agosto de 2022 en <https://doi.org/10.7203/KAM.16.17661>.
- Pérez Bowie, José Antonio. “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”. *Signa*, núm. 13, 2004, pp. 276-300, consultado el 23 de agosto de 2022 <https://doi.org/10.5944/signa.vol13.2004.6097>.
- Pérez García, Lucía. *Música de cine en femenino: las mujeres en la filmografía de Dimitri Tiomkin*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2022. Impreso.
- Sacheri, Eduardo. *La noche de la Usina*. Madrid, Alfaguara, 2016. Impreso.
- Subgerencia de Fiscalización de la Industria Audiovisual. “Ranking de películas”. Buenos Aires, *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*, 25 de marzo de 2020, consultado el 20 de mayo de 2020. [http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index\\_estadisticas\\_películas.php](http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index_estadisticas_películas.php).
- Vesco, Leandro. “Alsina: el pueblo bonaerense que salió del olvido gracias a *La Odisea de los Giles*”. *La Nación*, 20 de agosto de 2019, consultado el 5 de mayo de 2020. <https://www.lanacion.com.ar/buenos-aires/alsina-el-pueblo-bonaerense-que-salio-del-olvido-gracias-a-la-odisea-de-los-giles-nid2279023>.
- Viñuela Suárez, Eduardo. “La música popular de la literatura al cine: lenguaje, discurso y significados en *Alta Fidelidad* y *The Commitments*”. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, núm. 741, 2010, pp. 107-116, consultado el 23 de agosto de 2022 <https://doi.org/10.3989/arbor.2010.741n1011>.
- Wagner, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Londres, Tantivy Press, 1975. Impreso.
- Zubiaur Gorozika, Nekane E. “La reconstrucción de la memoria contra la irreversibilidad del tiempo. Reescrituras del melodrama en el cine de Juan José Campanella”. *Signa*, núm. 28, 2019, pp. 1601-1631, consultado el 23 de agosto de 2022 <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25132>.