



TESIS DOCTORAL

La música en la filmografía de Martin Scorsese. Análisis semántico, funcional y aplicación didáctica de la música en las películas de su primer periodo (1973-1995)

GUILLERMO VAQUERO LLEVOT

Programa de Doctorado: Investigación en la Enseñanza y el Aprendizaje de las Ciencias Experimentales, Sociales, Matemáticas y la Actividad Física y Deportiva

Conformidad del director **HÉCTOR ARCHILLA SEGADE**

Esta tesis cuenta con la autorización del director de la misma y de la Comisión Académica del programa. Dichas autorizaciones constan en el Servicio de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Extremadura.

2022

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a mi familia de manera general y en particular a cada uno de ellos, quienes siempre me alentaron y animaron en los malos momentos a que continuase con esta investigación. De forma muy especial a mi novia, Rebeca, por reflexionar junto a mí y por darme tranquilidad, estabilidad y calma mental para poder investigar; animándome cuando me sentía abatido y fulminado, aportándome la honestidad y sensatez que es necesaria para elaborar una investigación de tal magnitud.

A mi director Héctor Archilla Segade, por su comprensión, empatía, críticas constructivas y generosas sugerencias; esta Tesis no hubiera sido posible con este enfoque sin tus aportaciones.

Es de justicia, agradecer a Matilde Olarte, quien si no hubiese sido por sus consejos y sus recomendaciones de mi persona hacia Teresa, no hubiera podido llevar a cabo esta tesis. Le agradezco la conversación que tuve con ella en su despacho un caluroso día de julio de 2013, en donde me explicó que pasos había que dar para poder llevar a trámite y realizar una tesis doctoral.

A los trabajadores de la Filmoteca de Castilla y León quienes me permitieron entrar en su archivo para comenzar a adentrarme en este apasionante mundo de la música en el cine, facilitándome en todo lo posible todas las gestiones que fueron necesaria realizar en aquel momento.

Quiero también agradecer a las extraordinarias bibliotecarias del edificio interuniversitario de la Universidad de Cantabria, Carmen Rubalcaba Pérez y Antonieta Orduña Villegas, quienes con sus explicaciones exhaustivas y prolijas en detalle, me han ayudado a comprender el mundo académico y el funcionamiento de una biblioteca universitaria, con todas las prestaciones y servicios que conlleva el ser usuario.

De manera muy intensa quiero agradecer a Clara Kuperberg productora y directora conjuntamente con su hermano Robert del documental *Martin Scorsese, l'émotion par la musique*, quien cuando contacté con ella, en su pronta respuesta me facilitó la contraseña para poder ver el documental de forma totalmente generosa y desinteresada.

A mis queridas compañeras de trabajo Ángela y Victoria; esta Tesis no hubiera llegado a ser lo que es sin sus maravillosas y fructíferas charlas en las guardias del año después del

confinamiento. Gracias, de corazón, porque siempre que hablo con vosotras, me dejáis mejor que lo que me encontráis y me contagiáis la paz interior que tenéis.

A todos mis alumnos/as de quienes a día de hoy sigo aprendiendo de ellos con la misma intensidad e ilusión que el primer día que empecé a dar clase.

En último término y, como no podría ser de otra manera, a mis amigos de siempre, que tan generosamente y sin pedir nada, absolutamente nada a cambio, me concedieron su tiempo, sabiduría, inteligencia sensatez y erudición, en las largas conversaciones que hemos mantenido sobre esta Tesis.

A Nacho, por haber escuchado el tema de la investigación, pacientemente siempre, dejando que me explicase cuando todavía no tenía las ideas muy claras y siempre ofreciéndome soluciones constructivas. A Ángel, quien en aquel viaje a Portugal me puso las cosas en orden en referencia a hacer una investigación. También a Samuel, quien con sus conversaciones telefónicas me han ayudado bastante e inspirado, además de darme ánimos para continuar trabajando. A Diego, por inteligencia académica, sus razonamientos sólidos e irrefutables, amparados en la sensatez, honestidad y la congruencia.

Resumen

El presente trabajo de Tesis Doctoral tiene como finalidad analizar funcionalmente la música presente en la filmografía de Martin Scorsese. En concreto, se prestará especial atención a la música preexistente incluida en aquellas películas en las que aparece el actor Robert de Niro: *Malas calles* (1973), *Taxi driver* (1976), *New York, New York* (1977), *Toro salvaje* (1980), *El rey de la comedia* (1982), *Uno de los nuestros* (1990), *El cabo del miedo* (1991) y *Casino* (1995).

El análisis se realizará desde el punto de vista semiótico, lo que permite extraer conclusiones en cuanto a la funcionalidad de la música respecto a la estructura narrativa y fílmica, y en cuanto a las connotaciones de los géneros musicales utilizados, si bien se completará el análisis con un estudio relativo a la sonoridad y textura musical que se pondrá en relación con la composición estética audiovisual.

Para ello, es necesario hacer hincapié en las razones, experiencias y conocimientos que Scorsese adquiere a lo largo de su trayectoria vital, y que le impulsan a la selección de diversas canciones en las escenas de las ocho películas citadas.

Además, se presenta una propuesta didáctica para poder ser desarrollada en las aulas de cuarto curso de Educación Secundaria Obligatoria, que persigue poder acercar la figura de Martin Scorsese y la utilización que hace de la música en sus películas, así como también los principales grupos musicales que el espectador puede oír en sus largometrajes.

Palabras clave

Scorsese, Música, Semántica, Semiótica, Educación, Didáctica Musical, Propuesta didáctica.

Abstract

This Doctoral Thesis dissertations aims to perform a functional analysis of the music featured in the films of Martin Scorsese. In particular, special attention is paid to the pre-existing music included in some of his most important films: *Mean Streets* (1973), *Taxi Driver* (1976), *New York, New York* (1977), *Raging Bull* (1980), *The King of Comedy* (1982), *Goodfellas* (1990), *Cape Fear* (1991) and *Casino* (1995).

This analysis is carried out from the semiotic point of view, allowing conclusions about the functionality of music regarding the narrative structure, and the connotations of musical genres used, although the analysis is completed with a study concerning the sound and musical texture that will be linked to the audiovisual aesthetic composition.

For this purpose, it is necessary to stress the reasons, experiences and knowledge that Scorsese takes over his life story, which will drive the selection of different songs in the scenes of the eight films mentioned.

Furthermore, a didactic proposal is presented here to be developed in 10th Grade in High School (4° ESO). The main objective of this proposal is to bring Martin Scorsese figure close to the students and to inform them about the use of music that Scorsese makes in his films as well as the most important musical bands the viewer can listen in his movies.

Keywords

Scorsese, Music, Semantic, Semiotic, Education, Musical Didactic, Didactic Proposal.

Índice

Índice de Diagramas.....	III
Índice de Tablas.....	III
Índice de Transcripciones musicales.....	IV
Índice de Gráficos	V
1. Introducción	3
1.1 Justificación de la investigación	3
1.2. Preguntas y objetivos del estudio	9
1.3. Metodología.....	11
1.4. Estado de la cuestión	16
2. Clasificaciones y funciones de la música en el cine.....	39
2.1 Clasificación de la música en el ámbito cinematográfico	40
2.2. Funciones de la música en el cine	54
3. Scorsese y la música.....	93
3.1. Estilema y estilema musical de autor en Martin Scorsese.....	93
3.2. Compositores para Scorsese	101
3.2.1. Bernard Hermann.....	101
3.2.2. Elmer Bernstein	105
3.3. Funciones de la música en el cine de Scorsese.....	109
3.3.1. Semiótica musical de Scorsese	109
3.3.2. Funcionalidad de la música como soporte en la narración del guion	110
3.3.3. Ambientación temporal mediante canciones musicales	110
3.4. La cultura italoamericana en el cine de Scorsese	112
3.4.1. Neorrealismo y Cultura italiana	112
3.4.2. Música italiana: Mascagni, Orazio Strano renato Carosone y Guissepe di Stefano en el cine de Scorsese	122
4. Marco metodológico	127
4.1 Introducción.....	127
4.2 Propuesta metodológica.....	130
5. Resultados de la investigación	145
5.1 Análisis de los largometrajes	145
5.1.1 <i>Malas calles (Mean Streets, 1973)</i>	146

5.1.2 <i>Taxi driver</i> (1976)	181
5.1.3 <i>New York, New York</i> (1977).....	216
5.1.4 <i>Toro Salvaje (Raging Bull)</i> , 1980)	256
5.1.5 <i>El rey de la comedia (The King of Comedy)</i> , 1982).....	298
5.1.6 <i>Uno de los nuestros (Goodfellas)</i> , 1990)	327
5.1.7 <i>El cabo del miedo (Cape Fear)</i> , 1991).....	375
5.1.8 <i>Casino</i> (1995).....	427
5.2 Análisis descriptivo	506
5.2.1. Porcentajes en relación con la música	507
5.2.2. Porcentajes en relación con el nivel de audición	510
5.2.3. Porcentajes sobre las funciones de la música	512
5.2.4. Porcentajes sobre las connotaciones de la utilización de la música.....	514
6. Propuesta didáctica.....	519
6.1. Introducción.....	519
6.2. Actividades para realizar en el aula.....	523
6.3. Unidad didáctica.....	527
7. Discusión y conclusiones	539
7.1 Discusión	540
7.2 Conclusiones.....	546
7.3 Conclusiones sobre la utilización de la música en los largometrajes	558
7.4 Limitaciones y futuras líneas de investigación.....	628
Bibliografía.....	635

Índice de Diagramas

Diagrama 1. Largometrajes dirigidos por Scorsese dentro de nuestro periodo de estudio.....8

Diagrama 2. Técnicas de investigación de nuestra metodología; características de las mismas.....132

Índice de Tablas

Tabla 1. Diferencias entre la música diegética e incidental a juicio de Conrado Xalabarder....42

Tabla 2. Once funciones de la música en el cine según Cueto agrupadas en torno a tres ámbitos.....76

Tabla 3. Niveles de aplicación de la música en base a su presencia, según Xalabarder.....83

Tabla 4. Duración de cada largometraje y su respectivo el minutaje de música.....134

Tabla 5. Momentos de presencia musical de cada largometraje y análisis musicales realizados.....135

Tabla 6. Esquema de la organización musical de la escena 28. (*Uno de los nuestros*).....600

Índice de Transcripciones musicales

Transcripción musical 1. Tema de <i>Max</i>	604
Transcripción musical 2. Tema de <i>Max 1</i>	605
Transcripción musical 3. Tema de <i>Max 2</i>	605
Transcripción musical 4. Tema de <i>Max 3</i>	605
Transcripción musical 5. Tema de <i>Sam's Story</i>	605
Transcripción musical 6. Tema de <i>Sam's Story 1</i>	606
Transcripción musical 7. Tema <i>Strip Search</i>	606
Transcripción musical 8. Tema <i>Rape And Hospital</i>	606
Transcripción musical 9. Tema <i>Frightened Sam</i>	607
Transcripción musical 10. Tema <i>Sam Hides</i>	608
Transcripción musical 11. Tema <i>Drive</i>	608
Transcripción musical 12. Tema de <i>Houseboat</i>	608
Transcripción musical 13. Temas <i>The Fight y Destruction</i>	609

Índice de Gráficos

Gráfico 1. Porcentaje de tiempo aparición de música en los largometrajes.....	504
Gráfico 2. Proporción de cantidad de música utilizada con relación al minutaje de la película.....	504
Gráfico 3. Proporción de aparición de música diegética y música incidental.....	505
Gráfico 4. Porcentaje de música preexistente y música compuesta para el largometraje.....	505
Gráfico 5. Porcentaje de canciones y música instrumental de las películas.....	506
Gráfico 6. Porcentaje de aparición de música clásica.....	506
Gráfico 7. Música diegética: proporción de diegética, acusmática y ficticia.....	507
Gráfico 8. Porcentaje de aparición de música italiana.....	507
Gráfico 9. Nivel de audición: proporción de música protagónica, primer y segundo plano.....	508
Gráfico 10. Nivel de audición sonoro de la música diegética.....	508
Gráfico 11. Nivel de audición sonoro de la música incidental.....	509
Gráfico 12. Nivel de audición sonoro de las canciones.....	509
Gráfico 13. Nivel de audición sonoro de la música instrumental.....	510
Gráfico 14. Porcentaje de utilización de nuestras funciones musicales.....	510
Gráfico 15. ASD. Funciones musicales.....	511
Gráfico 16. AMD. Funciones musicales.....	511

Gráfico 17. Connotaciones que la música puede conllevar en cada largometraje.....512

Gráfico 18. Proporción de connotaciones musicales de las ocho películas.....512

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

1. Introducción

1.1 Justificación de la investigación

Todas las películas cuentan una historia, exponen un universo y muestran una realidad, tanto exterior como interior, de la información que desarrollan. En palabras de Francesco Cassetti, todo largometraje “nos ofrece un sentido y hace de él la auténtica apuesta”¹.

La música que aparece en las películas contribuye, a veces de forma muy eficiente, a caracterizar conceptos y nociones que la imagen y el argumento proporcionan; es decir, ayuda a descubrir ese sentido, a comprender la información, a percibir las realidades y a ganar esa apuesta. Jaume Radigales lo expresa de esta manera: “Ciertamente, la música en el cine puede ayudar a prolongar sentimientos, acciones o emociones y a reforzar el carácter aparentemente objetivo de una escena”². Ahora bien, el aspecto de la música en una película no siempre es controlado en su totalidad por el director, a no ser que tenga éste (como es el caso que nos atañe) una amplia cultura musical³, que permita al realizador servirse de la música para reforzar y potenciar lo que quiere comunicar en la pantalla.

La investigación que a continuación se desarrolla aborda el estudio y entendimiento de la música en el cine en aquellos largometrajes dirigidos por Martin Scorsese, un cineasta excepcional de amplio reconocimiento internacional y cuyo uso de la música es determinante en su configuración creativa. Este estudio se ciñe a un periodo y a un corpus de películas determinado dentro de la dilatada carrera del cineasta, en concreto a los largometrajes que realiza desde 1973 a 1995. Este lapso temporal consideramos que constituye la primera parte de la filmografía de Martin Scorsese por una serie de razones.

En primer lugar, si bien la carrera profesional de Scorsese comienza en 1963, no es hasta 1973 con la producción de *Malas calles (Mean Streets)* cuando realmente realiza una película personal, un largometraje basado en sus vivencias y experiencias. En el año 1972, después de rodar *Boxcar Bertha*, largometraje producido por Roger Corman, Scorsese le enseña el trabajo a John Cassavetes. El director después de ver el largometraje le pregunta a Scorsese: “¿Por qué

¹ CASSETTI, Francesco. *Teorías del Cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 67.

² RADIGALES, Jaume. *La música en el cine*. Barcelona: Editorial UOC, 2008, p. 32.

³ Cf. XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. [s.l.]: LibrosenRed, 2006, pp. 12-20.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

no haces una película acerca de algo que de verdad te importe?”⁴. Ante esta pregunta, Scorsese rechazó la siguiente oferta laboral de Corman, así como el intento de manipulación del guion de esta nueva película, y trabajó en el nuevo proyecto de forma ímproba y personal.

Por lo tanto, este filme fue el punto de partida en el desarrollo del estilo del director. De esta manera lo explica el periodista galo Thomas Sotinel:

Malas calles es, a la vez, la clausura de los años de formación de Martin Scorsese y su primera gran película. Por primera vez, utiliza material directamente autobiográfico y se basa en un guion que, [...] es fruto de sus experiencias.⁵

En consecuencia, se puede llegar a considerar que es en 1973 cuando el director comienza a hacer producciones con seña de identidad personal, porque *Malas calles* es “una obra personal, propia, ligada a una temática familiar”⁶, que propicia que el autor esté cómodo rodándola y consiga comunicar la historia que quiere contar. Creemos que este largometraje es, como renombrados críticos cinematográficos señalan, “la primera manifestación plena del universo de Scorsese”⁷.

En segundo lugar, este grupo de películas presenta como característica particular la colaboración continua que Scorsese mantiene con el actor Robert de Niro, que se prolonga hasta 1995. Esta colaboración evoluciona y mejora paulatinamente, tanto en el propio trabajo del director de cine como en la función actoral de Robert de Niro, la cual está relacionada igualmente con la utilización e importancia que se le concede a la música dentro de los largometrajes. Como posteriormente se explicará, la generación de los nuevos directores de cine en la que está ubicado Martin Scorsese rompe con las reglas imperantes en la organización de Hollywood, una de las cuales era la utilización de actores famosos en sus producciones. Sin embargo, Robert de Niro comienza a trabajar con Scorsese al inicio de su carrera, cuando no era un afamado actor (de hecho, en aquel entonces el actor fetiche de Scorsese era Harvey

⁴ BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes: La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2004 (1ª edición New York, 1998), p. 308.

⁵ SOTINEL, Thomas. *Martin Scorsese*. Cahiers du cinema ediciones, 2007, p. 26.

⁶ BALAGUÉ, Carlos. *Martin Scorsese*. Madrid: Ediciones JC, 1993, p. 44.

⁷ GUARNER, José Luís. *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano 3 (1961-1992)*. Barcelona: Editorial Laertes, 1993, p. 109.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

Keitel⁸). Si bien es verdad que ha habido grandes actores en el cine de Scorsese, en el caso de Robert de Niro (sin entrar a valorar su función actoral, ya que no es motivo de disquisición en esta investigación), el trabajo profesional y colaborativo entre el actor y director es especialmente relevante, hasta el punto de que ciertos críticos argumentan que “jamás en la historia del cine ha estado un actor tan estrechamente asociado a un director”⁹. Ante esta consideración, algunos autores sostienen que la estrecha relación laboral entre Martin Scorsese y Robert de Niro provoca la destrucción del *star system*¹⁰, para después, volverlo a construir con Leonardo DiCaprio¹¹.

Esta ruptura y transgresión del funcionamiento de la industria de Hollywood en combinación con el trabajo colaborativo entre director y actor, da lugar a la elaboración de un cine de autor dentro de la industria cinematográfica, si se entiende por cine de autor aquella producción cinematográfica que es de marcado carácter singular y personal, diferenciándose de esta manera de la producción industrial¹² y considerándose al director de la película como el verdadero y único creador artístico. Este *corpus* de películas, como se detallará en los apartados siguientes, son tenidas en cuenta como cine de autor, porque presentan rasgos identificativos propios de la manera de hacer cine de Martin Scorsese.

Sin embargo, es más concreto señalar el término acuñado por el profesor José Enrique Monterde que, teniendo en cuenta que se trata de un cine de autor dentro del cine comercial, califica este tipo de cine de “autoría industrial”¹³ abarcando por medio de este término a aquel director que es capaz de aunar el trabajo personal con las exigencias de la industria cinematográfica, como es el caso de Martin Scorsese.

⁸ Harvey Keitel era el *alter ego* de Scorsese hasta que se rodó *Malas calles* en 1972. Esta película es el punto de inflexión en la evolución del cineasta en lo que se refiere al aspecto de la función actoral. También es la última vez que Harvey Keitel trabaja con Scorsese en un papel protagonista y, si exceptuamos el papel secundario que tiene en *Taxi driver*, pasará tiempo hasta que vuelva a participar en sus producciones (concretamente hasta 1988, encarnando el papel de Judas en *La última tentación de Cristo*). En contraposición, Robert de Niro pasa de encarnar a Johnny Boy en un papel secundario a ser protagonista en *Taxi Driver*.

⁹ SOTINEL, Thomas. *Martin Scorsese*. Cahiers du cinema ediciones, 2007, p. 74.

¹⁰ Cf. SOTINEL, Thomas. *Martin Scorsese*. Cahiers du cinema ediciones, 2007, pp. 81 y ss.

¹¹ Leonardo DiCaprio comienza a trabajar con Scorsese en el año 2002 con la producción *Gangs of New York*. Por aquel entonces, el actor ya se había convertido en una estrella famosa gracias a la producción de *Titanic* dirigida por James Cameron en 1997. Por tanto, la colaboración entre el director y actor que se forma en esta etapa se puede considerar como una vuelta al antiguo *Star System*.

¹² Cf. PINEL, Vicent. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Robinbook, 2006, pp. 39-41.

¹³ Cf. MONTERDE, José Enrique. *Martin Scorsese*. Madrid. Ediciones Cátedra, 2000, p. 12.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

A partir de 1995, con la producción de *Casino*, el director vira de rumbo en su trabajo. Las críticas que recibió por este último trabajo le insinuaban que ya estaba repitiendo¹⁴ la temática de sus películas y le hicieron afrontar retos laborales nuevos. El director cambia de productora, se asocia con *The Walt Disney Pictures* y comienza nuevos proyectos, caracterizándose su nueva etapa por producciones documentalistas sobre la temática e historia del cine¹⁵. Como se ha dicho anteriormente, no es hasta el año 2002 cuando el director vuelve a iniciar una relación laboral, con Leonardo Di Caprio, tan continua y fructífera como la que incumbe a nuestra investigación.

Una vez establecido como punto de partida y llegada en nuestro trabajo el primer periodo fílmico de Martin Scorsese, en aras de comprender lo mejor posible nuestro objeto de estudio, así como de seleccionar un número de películas abarcables en cuanto a su análisis detallado y para no profundizar en él de manera aislada o sesgada, nuestra investigación pretende centrarse en aquellos largometrajes que están dirigidos por Martin Scorsese y que son películas de ficción (aunque estén, como es el caso de algunos de sus filmes, basados en hechos reales). Dentro de esta contextualización, solamente se abordará el análisis y estudio de aquellas películas en las que está presente la función actoral de Robert de Niro puesto que es un rasgo de autor determinante en este periodo. Por lo tanto, las películas que se analizarán en profundidad son las siguientes:

- *Malas Calles (Main Streets, 1973)*
- *Taxi Driver (1976)*
- *New York, New York (1977)*
- *Toro Salvaje (Raging Bull, 1980)*
- *El rey de la comedia (The King of Comedy, 1982)*
- *Uno de los nuestros (Goodfellas, 1990)*
- *Cabo del miedo (Cape Fear, 1991)*
- *Casino (1995)*

¹⁴ Cf. FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008, pp. 118-131.

¹⁵ Sobre este aspecto, reseñamos la producción británica para televisión *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, 1995)*, documental con el que inicia esta nueva etapa profesional; y *Il mio viaggio in Italia (My Voyage to Italy, 1999)*, conocido en España como *El cine italiano según Scorsese*, producciones a la que haremos referencia en los siguientes apartados.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

Se muestra a continuación un diagrama explicativo de nuestro *corpus* de estudio en el que aparecen los ocho largometrajes objeto de estudio en esta investigación en la parte superior, con sus títulos en mayúsculas, y en la parte inferior las demás películas que el director elaboró desde 1973 a 1995¹⁶, con la finalidad de resumir gráficamente y contextualizar la producción cinematográfica del realizador. Se muestran en distintos formatos y colores para que de forma gráfica se pueda entender más fácilmente la utilización que el director hace de la música en sus películas y, se observe la evolución que se produce en su uso en correspondencia a los demás filmes del mismo periodo.

Debe quedar constancia de que en algunos filmes esta categorización muestra la tendencia de utilización de la música en el largometraje, diferenciando entre películas que contienen canciones preexistentes y aquellas en las que un compositor ha creado la música instrumental expresamente para la película. Pero, en ocasiones, en las películas concurren varios tipos de música; por ejemplo, en *Taxi Driver* (1976) la música está compuesta por Bernard Herrmann, pero el director inserta la canción “Late for Sky”, de Jackson Browie. En otras palabras, en todos los largometrajes objeto de análisis y estudio que tienen música compuesta para el film, aparece además música preexistente.

El uso de las formas y colores en el diagrama es el siguiente:

- ➤ Cuadrado azul: Películas que tienen canciones
- ➤ Círculo rojo: Largometrajes que tienen un compositor y, mayoritariamente, música instrumental de índole orquestal.
- ▲ ➤ Triángulo amarillo: Musical

¹⁶ Como se ha dicho anteriormente, solamente se tienen en consideración para la realización de la contextualización largometrajes de ficción. Por tanto, no aparecen en el diagrama las siguientes producciones: *Italianamerican* (*idem*, 1974) y el documental que realizó sobre la vida y gestas de su amigo Steven Prince (*American Boy: A Profile of Steven Prince*, 1978) porque son documentales. Y en el caso de *El último vals* (*The Last Waltz*, 1978) no lo incluimos en nuestro corpus, porque pese a tratar de manera evidente el argumento directamente conexionado a la música, no es una película de ficción. Además, coincidimos con aquellos autores que lo conciben como un documental. Cf. FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008 pp. 50-53. O Incluso con la terminología *documental rock*, Cf. GUILLOT, Eduardo. *Rock en el cine*. Valencia: Editorial La Máscara, 1999, p.19.

En último término, para no sobrecargar la contextualización, tampoco hemos incluido *Historias de Nueva York: Apuntes del natural* (*New York Stories: Life Lessons*, 1989); porque, pese a ser de ficción, es una película de episodios en tres partes, de los cuales Scorsese dirige solo uno de ellos, con una duración aproximada de 44 minutos.

Hacemos esta aclaración porque son trabajos que están dentro del tiempo de estudio y están dirigidos por Scorsese.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

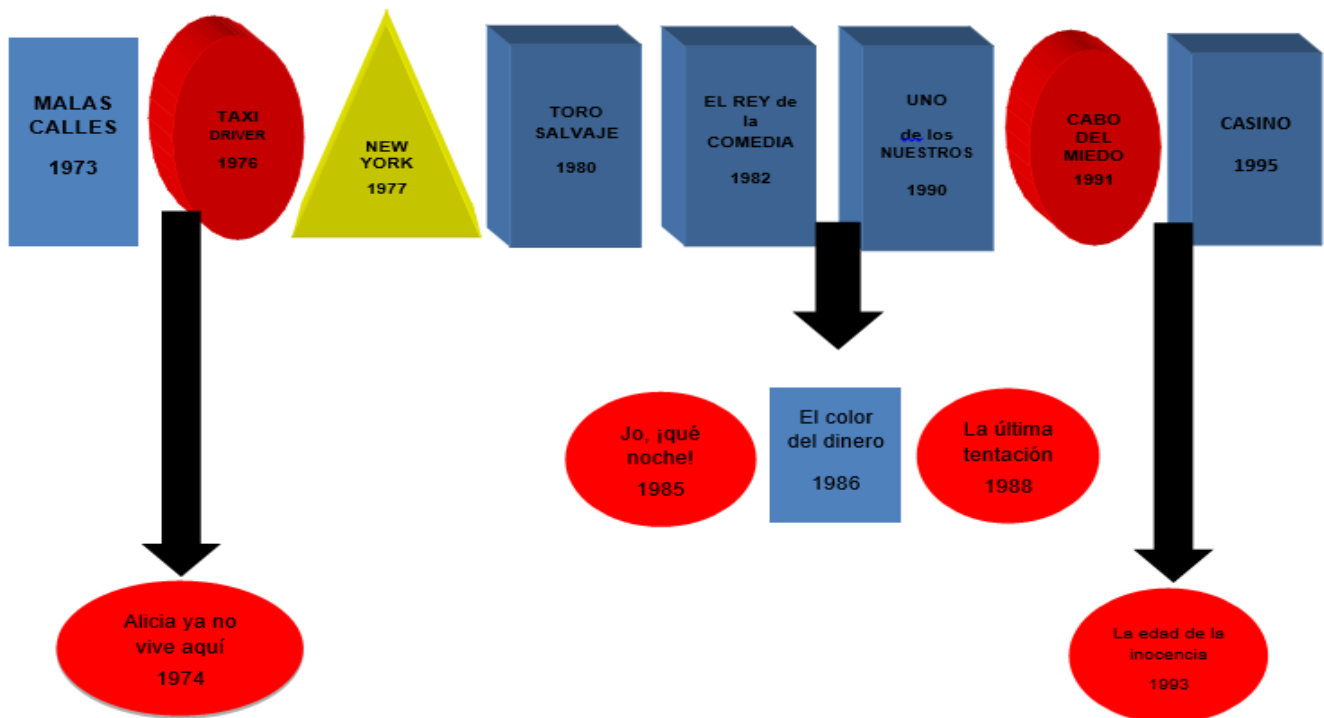


Diagrama 1. Largometrajes dirigidos por Scorsese dentro de nuestro periodo de estudio.

Dejamos constancia en último término, sobre la fuente y la forma de citación, así como la forma de organizar la bibliografía en nuestra investigación: hemos optado por utilizar el estilo Chicago por ser un estilo dentro de las ciencias sociales y utilizarse normalmente en los trabajos académicos concernientes al ámbito de la musicología y la educación.

En lo tocante a la forma de referenciación de los autores a los que se cita para argumentar sus teorías en el transcurso de la investigación, es bien sabido que generalmente solo se cita mediante el uso de los apellidos de los teóricos. A pesar de esto, nosotros hemos optado por referenciarlos según el apellido principal o sus dos apellidos y en otros casos con el nombre y sus respectivos apellidos. La razón es porque no solamente se conoce a un autor por su apellido, sino que a veces, el estudioso es referenciado por su nombre y apellidos según sea la facilidad de recordarlo y mentarlo. Hemos obrado del mismo modo con el uso de la cursiva. El lector puede encontrarse con algunos términos en cursiva tanto ajenos, como propios que hemos descubierto y nombrado como resultado de nuestra investigación que no deberían estarlo, porque aparecen en el diccionario. No nos hemos acogido a ninguna norma sino que hemos elaborado la nuestra propia de forma ecléctica, conforme a nuestro gusto y características personales.

1.2. Preguntas y objetivos del estudio

El elemento musical resulta una herramienta de máxima importancia en el cine de Martin Scorsese y una característica estética con una presencia evidente en su universo fílmico. Dado que la mayoría de las películas están ambientadas con música popular y canciones preexistentes, nuestro trabajo se organiza en tono a varias preguntas de investigación. En primer lugar, se parte de la idea de que dichas canciones desprenden en su audición un significado semántico y /o semiótico, por lo que ¿el largometraje tiene un sentido diferente si se hubiera ambientado con música compuesta para el film? Al mismo tiempo, esta investigación parte de la concepción de que existe una clara vinculación semántica entre la letra de la canción que está sonando en una determinada escena y el momento en el que aparece. En este sentido, nos preguntamos lo siguiente: ¿existe una correlación entre el grupo que interpreta o crea la canción y el asunto que está ocurriendo en la escena?

Estas dos cuestiones son, fundamentalmente, los dos pilares sobre los que construiremos nuestra investigación. Para poder dar respuesta a ambos interrogantes, el objetivo general de nuestra investigación que surge de estas dos cuestiones es tratar de investigar la utilización y la función, así como también la evolución en el uso que Scorsese hace de la música en estas películas, teniendo como referencia al mismo tiempo los demás largometrajes, e intentando clarificar si la utilización de la música sirve para potenciar la eficiencia y la comunicación del argumento de la película. Además, se pretende indagar sobre el uso que Scorsese hace de la música preexistente, de manera especial en las canciones, porque desde una perspectiva semántica, pueden adquirir un papel fundamental como elemento de estructuración y narración en la película. Ahora bien, para poder llegar a entender el significado que cada canción tiene dentro de la película, es necesario conocer el contexto, el origen y las características de cada canción, descontextualizada de la película, es decir, fuera del cine, para entender por qué es utilizada en la película, por qué el director decide colocarla en ese momento y con qué intencionalidad; en otras palabras, descubrir qué propósitos hay detrás de las canciones.

De esta manera, se produce un nuevo entendimiento de la película mediante el análisis semántico, dando lugar a una nueva manera de concebir la música del largometraje como descriptor de la narrativa que transcurre en la pantalla, pero también como refuerzo y significante adicional más allá de lo que se está representando en la película.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

Este objetivo general que perseguimos en nuestra investigación se conforma de objetivos científicos específicos, los cuales se detallan a continuación:

1. Identificar los distintos estilos musicales presentes en la filmografía de Martin Scorsese.
2. Examinar y comprender la funcionalidad de la música como soporte y ayuda en la narración del guion en las ocho películas que realizó Robert de Niro a las órdenes del director Martin Scorsese, estableciendo una evolución si la hubiera.
3. Demostrar los mecanismos por los cuales el director utiliza la música en las distintas escenas para potenciar la intencionalidad del argumento, incidiendo en las funciones musicales que desempeña, tales como la función expresiva, la función estética, la función estructural y la función narrativa de la música.
4. Encontrar las posibles relaciones semióticas y comunicativas entre el lenguaje audiovisual de Scorsese y los géneros musicales seleccionados.
5. Clarificar si existe un vínculo entre la elección de la música preexistente y la presencia del actor Robert de Niro en la narrativa fílmica y, determinar los significados derivados de tal relación.
6. Determinar, mediante el análisis exhaustivo, cómo se incorpora la música en cada una de las ocho películas seleccionadas.
7. Proponer herramientas que permitan acercar el cine y la música audiovisual al docente desde una perspectiva pedagógica para contribuir a la alfabetización audiovisual.

1.3. Metodología

Desde el punto de vista metodológico de este trabajo, es importante señalar la importancia del análisis semántico y semiótico, puesto que una de las pretensiones es indagar sobre los significados de la banda sonora musical. Entre los autores de referencia para esta disciplina encontramos a Umberto Eco, Christian Metz, Leonard B. Meyer o Philip Tagg¹⁷.

Umberto Eco ha sido uno de los pensadores que ha referenciado el marco histórico y los orígenes de la semiótica. Según el autor, los comienzos de esta disciplina se remontan a los tiempos del filósofo norteamericano John Locke (1632-1704). En una aproximación más cercana en tiempo a su definición, el escritor destaca el origen europeo del lingüista suizo Ferdinand de Saussure y el origen norteamericano del filósofo Charles Sanders Peirce. Así, Ferdinand Saussure definió la semiología en 1915 como “una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”¹⁸, si bien, según el criterio de Eco, esta definición es deficitaria, incompleta y en algunas circunstancias puede llegar a ser exigua. En cambio, C. S. Peirce definió la semiótica en 1931 como una “doctrina de los signos” que la vincula al concepto de “semiosis”¹⁹; lo que para Umberto Eco es una definición más completa y más amplia.

Respecto al cine, destacamos a Christian Metz como uno de los mayores representantes de la semiología cinematográfica. En su obra *Lenguaje y cine*²⁰, reflexiona sobre los procesos de significación primaria, o denotación y, los procesos de significación secundaria, la connotación, de un código y los subcódigos que pueden manifestarse en varios lenguajes. Por tanto, parte desde el planteamiento lingüístico extrapolándolo al ámbito cinematográfico.

Para Metz, la película es un mensaje y el cine, en general, un conjunto de códigos. En el análisis de un largometraje, no se tiene que descifrar literalmente el contenido del mensaje de la película, sino que se tienen que descifrar significados acordes a los códigos cinematográficos. El autor explica que un código específico puede ser utilizado por varios lenguajes, pero para que se produzca esta situación, es necesario que estos lenguajes tengan una determinada cantidad de caracteres semejantes.

¹⁷ TAGG, Philip. *Music's meanings. A modern musicology for non-musos*. New York: MMMS, 2013.

¹⁸ ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1989 (1ª edición 1968), p. 23. Traducción propia.

¹⁹ *Ibidem*, p. 24.

²⁰ METZ, Christian. *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta, 1973 (1ª edición 1971).

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

La propuesta metodológica que expone en sus ensayos²¹ para analizar un film es transgresora para aquel momento, ya que no establece la clásica separación entre lo visual y lo auditivo. Por el contrario, Metz propone una metodología, separando los elementos para el análisis de la película en cinco: imágenes, palabras, música, ruidos y/o menciones escritas. Es partidario de estudiar cada elemento por separado o en conjunto en aquellas agrupaciones que son afines entre sí.

Si bien es verdad que el libro de Leonard B. Meyer está publicado en 1956, sigue resultando vigente y conviene tenerlo en cuenta en nuestra investigación porque persigue una finalidad que es uno de los pilares de nuestra investigación: que el lector llegue a “darse cuenta del significado, del contenido y de la comunicación de la música de una forma más adecuada de la que actualmente se dispone”²². Para ello, el autor presenta un análisis tanto del significado musical como del empirismo del propio oyente, en el cual se esclarece la posición formalista y la expresionista, delimitando la separación entre ellas, así como, de la misma manera, estableciendo sus relaciones. Asimismo, el autor se adentra en la investigación de los aspectos perceptivos del hecho musical, es decir, se adentra en la experiencia del oyente. Ante la música, se crea un conjunto de respuestas y sensaciones físicas por parte del oyente (es decir, las emociones) que, en último término, dispensan el significado concreto a cada situación musical.

De especial interés es el capítulo octavo del libro “Apuntes sobre los procesos de imagen, las connotaciones y las disposiciones anímicas”. En este capítulo, el autor argumenta que muchos resultados empíricos por parte del oyente que constan de afectos y emociones pueden atribuirse a procesos inconscientes de visualizaciones de imágenes y, otras veces, los procesos de visualizaciones de imágenes son conscientes ya que el oyente se percata de las asociaciones de las imágenes mientras escucha la música. Además, hay que tener en cuenta la disposición anímica del propio receptor y las connotaciones que la presencia de la música proporciona, aspecto que entronca con nuestra metodología y análisis y que desarrollaremos en nuestras conclusiones.

²¹ METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Volumen 1 Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002.

METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Volumen 2 Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002.

²² LEONARD B. MEYER, Leonard. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza editorial, 2001 (1ª edición 1956), p. 20.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

Otro autor en el que nos hemos fundamentado es Enrico Fubini, quien en su conocido manual confronta las teorías de Leonard. B. Meyer. El autor italiano explica que mientras para Meyer el significado de la música es el “conjunto de relaciones internas de la estructura de la obra en conexión con la respuesta del oyente”²³, en cambio él argumenta que aquel hecho musical que produce un significado en cierta cultura, puede no producirlo en otra²⁴. Así, el autor expone que la música por sí misma no tiene ningún valor y, dependiendo de aquellos que lo escuchen, puede tener un significado cambiante y abstracto: “La música puede adquirir una función significativa y comunicativa solamente en determinadas condiciones, en determinado contexto de relaciones históricas o culturales”²⁵.

Aunando las dos disciplinas en las que se fundamenta nuestro estudio, cine y música, ubicamos a Philip Tagg, autor que profundiza en la semiótica en el lenguaje audiovisual, fundamentándose en el contexto y la costumbre cultural del receptor. Dicho bagaje cultural establece las distintas connotaciones resultantes de la escucha, porque es evidente que cualquier música o cualquier canción por sí sola no tiene ningún significado; el significado viene dado por aquel grupo cultural que sea susceptible de encontrar significado al mensaje que la canción o la música desprende.

El análisis de Tagg, aunque es verdad que no se consagra en su totalidad a las imágenes y pone más el foco en la música, nos ha servido en buena parte como modelo de nuestro análisis semántico, fundamentado en una metodología semiótica. Según este criterio, la música incidental y las canciones aparecidas en las películas por el hecho de estar presentes en los filmes se consideran objetos significantes que propician un proceso de comunicación entre la película y el espectador. Con ello se quiere interpretar la perspectiva del oyente y conocer el significado semántico de las canciones que aparecen en las películas objeto de estudio.

En lo referente a las fuentes de información para poder realizar nuestra investigación, debemos dejar constancia de que, además de la pertinente investigación bibliográfica en el sentido estricto de la expresión, consistente en la lectura de manuales, bibliografía y consulta de numerosas revistas y artículos académicos, nuestra principal fuente de información (una vez absorbido todo el conocimiento anteriormente descrito), ha sido fundamentada el visionado de

²³ Cf. FUBINI, Enrico: *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. (1ª edición, 1976), pp. 365-367.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Idem*.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

los largometrajes. Por lo tanto, la fuente principal han sido las películas, las cuales hemos visionado ocho veces cada una, alternándose la versión original con la versión doblada al castellano, para minutar y cotejar si la presencia de la música y/o los diálogos difiere de la versión original. Aparte de esto, las ocho veces que hemos visto cada largometraje nos han servido para reflexionar y realizar una selección de escenas que confirman el modo en que Scorsese utiliza la música en la pantalla.

Aparte de todo esto, hemos encontrado una gran información en el documental de Clara y Robert Kuperberg, ambos productores y directores del documental *Martin Scorsese, l'émotion par la musique*. Este documental ha sido de gran ayuda para nuestra investigación porque es una entrevista sobre la utilización de la música en los largometrajes del director italoamericano. En el documental se puede ver a Scorsese reflexionando y contestando sobre la importancia de la música en sus largometrajes y el uso que hace de ella.

Complementando este documental, una de las mejores inversiones económicas realizadas para la elaboración de esta tesis y para comprender la filosofía y el pensamiento de Scorsese es la *master class* impartida por el propio director, la cual se puede encontrar con relativa facilidad en internet. Esta clase magistral dura más de cuatro horas y está dividida en treinta capítulos que abordan distintos aspectos tanto de la vida del director como de la manera de hacer cine. Es de especial importancia el capítulo vigésimo tercero, donde el director comenta y desarrolla el aspecto de la música y el poder que esta tiene en la transmisión de emociones y recordatorios de las vivencias.

En lo tocante a la estructura de nuestra investigación, la Tesis se organiza en tres grandes bloques: en el primero se puede encontrar la introducción a la investigación con la justificación de la misma y el planteamiento de las hipótesis, exponiéndose a continuación los objetivos que se persiguen, la metodología con la que se lleva a cabo este proyecto, el estado de la cuestión y el marco teórico, ambos apartados necesarios para poder establecer un punto de partida real y eficiente.

El segundo apartado, de carácter específico, se centra en la investigación de Scorsese y la música. En este bloque se puede encontrar la biografía del director y las influencias cinematográficas y musicales que recibe a lo largo de su vida desde su infancia y que le encaminan a realizar este conjunto de películas. La redacción de este apartado ha sido la espina dorsal de la investigación porque ha entretelado las características propias y subjetivas de la

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

manera de hacer cine de Martin Scorsese con los gustos personales que tiene el realizador y que se ven reflejados en la pantalla.

El tercer y último bloque es la parte analítica de los largometrajes, en donde, de manera pormenorizada y detallada, analizamos todas aquellas escenas de cada filme en donde hay presencia de música (independientemente de cualquier tipo o forma de aparición en la pantalla). Para poder mostrar este trabajo, que luego dará su fruto y tendrá una razón de ser en la investigación, lo hemos organizado y estandarizado en unas tablas de elaboración propia y personal que se han ido confeccionando a lo largo de toda la investigación, obviamente mediante influencias de otros autores que hemos ido asimilando, además de las reflexiones personales.

Respecto a este apartado, tras una deliberada y meditada reflexión, se ha tomado la decisión de incluir las tablas de análisis dentro del cuerpo de la propia tesis a sabiendas de que son una parte de la investigación necesaria y obligatoria para comprender el análisis de las películas. Como se ha dicho anteriormente, esta comprensión es fundamental para desembocar en el penúltimo apartado, nuestra propuesta didáctica. En este bloque se abordará el modo a proceder de nuestra investigación para poderlo impartir y trabajar en una clase de alumnos de cuarto de ESO. Este capítulo es de suma importancia porque un profesor sabe solamente, aquello que es capaz de impartir y comunicar. En consecuencia, la elaboración de nuestra propuesta didáctica nos ha servido para reflexionar y llegar a redactar de la mejor manera posible nuestro último apartado, que son las conclusiones, el cual cierra nuestra investigación ofreciendo una prolija y exhaustiva información sobre la investigación llevada a cabo.

1.4. Estado de la cuestión

Teniendo en cuenta el carácter marcadamente interdisciplinar de esta investigación, se desarrolla a continuación, en el presente estado de la cuestión, una revisión bibliográfica de los documentos escritos que sirven de referencia para su realización. Necesariamente, esta relación descriptiva abarca tanto el ámbito fílmico como aquel que atañe específicamente a la presencia de la música en el cine, y se estructura desde lo general a lo particular. El propósito no es ser exhaustivos sino aportar un panorama de publicaciones representativo y útil para los fines de esta investigación. Así, al inicio de esta sección, nos detendremos en los manuales y volúmenes consagrados de forma general al estudio del cine, a la historia del cine y sus teorías, para a continuación enumerar algunas publicaciones relativas a la historia de la música en el cine y detallar una serie de manuales que versan sobre la relación de sonido e imagen. Posteriormente nos centramos en el director objeto de estudio, aproximándonos a éste desde su biografía y repasando las publicaciones que existen sobre la relación de Scorsese con la música.

En este listado bibliográfico se incluyen, en algunos casos, aquellas herramientas que nos han permitido acceder a la información tales como revistas, diccionarios, manuales de metodología y, en este caso, bibliografía concerniente a los diversos estilos de la música popular de la centuria pasada. En concreto, mencionamos un conjunto de bibliografía relativa a la música popular, a sus géneros y estilos principales, así como también sus subgéneros, ya que ha sido necesario documentarse para poder realizar el análisis semántico, debido a que la práctica totalidad de las canciones que aparecen en las películas son de estos estilos.

Las referencias exactas de las publicaciones mencionadas a continuación se encuentran convenientemente citadas en el apartado de esta tesis consagrado a la Bibliografía, al final de la misma. Además de todas las mencionadas en el presente estado de la cuestión, en la bibliografía se encontrarán otros textos que también han sido consultados, escritos que han servido para documentarse, reflexionar sobre lo estudiado, generar ideas nuevas y establecer un punto de partida a la hora de abordar la presente Tesis doctoral.

En el inicio de nuestra investigación, para poder aproximarnos al estudio general del cine, comenzamos señalando el manual de Antonio Costa. *Saber ver el cine*, a pesar de estar editado en el año 1986, ofrece una vigente aproximación general al séptimo arte que permite poder asimilarlo y valorarlo desde el punto de vista del espectador, así como también algunas definiciones de los periodos y movimientos de vanguardia que han acaecido durante la historia del cine. En la misma línea, de carácter divulgativo e introductorio en el mundo del cine, el

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

libro *El cine* escrito por Richard Platt bascula entre la técnica del cine y la historia. A pesar de que en él la aportación académica sea mínima, ya que se puede considerar más como una herramienta didáctica para introducirse en el mundo del cine que como un material académico, resultan de especial interés los capítulos sobre “la llegada del cine sonoro” y “el acompañamiento sonoro”. Asimismo, otra obra esencial para comprender, desde el punto de vista del espectador, la industria del cine es *El cine y sus oficios*²⁶ del profesor y compositor Michel Chion, de quien se hablará más adelante por su gran aportación a la teoría de la música en el cine. Este libro escrito en el año 1992 define y explica desde un plano cronológico la paulatina aparición de los oficios del cine, la mayor parte de ellos por causas de necesidad técnica. Estos manuales permiten afrontar el estudio de la historia del séptimo arte desde una posición ordenada y documentada.

Los diccionarios, tanto para el incipiente investigador como para el avanzado estudiante que quiera comenzar a explicitar la información mediante su escritura personal, se pueden concebir como un idóneo inicio en cualquier investigación que se realice. Éstos, al igual que las enciclopedias (aunque estas fuentes de información ofrecen una información más extensa, más general y proporcionan mayor perspectiva de investigación), definen en primer término los conceptos objeto de estudio y, en segunda instancia, ofrecen bibliografía para profundizar y poder reflexionar en su investigación. Para una aproximación de manera general a los conceptos del ámbito cinematográfico, destacamos el *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*²⁷, realizado por el grupo de investigación de la Universidad Jaume I de Castellón, coordinado por Francisco Javier Gómez-Tarin y Javier Marzal Felici, ambos docentes de la citada Universidad; así como también, el *Diccionario técnico de cine* de Ira Konigsberg.

En términos de estudio más específico sobre la historia del cine, conviene señalar en primer lugar el libro *Historia del cine* del director y crítico cinematográfico Mark Cousins²⁸. El autor desarrolla la historia del cine desde su creación en el periodo del llamado cine mudo, el nacimiento de la industria de Hollywood y la aparición del conocido *Star system*, el cine sonoro y la época dorada de Hollywood, pasando por los diferentes movimientos cinematográficos como el realismo, el cine romántico y el cine moderno, para finalizar en lo que el autor denomina el cine digital, que son aquellas películas realizadas con el uso de ordenador. Si bien

²⁶ CHION, Michel. *El cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra, 2009. (1ª edición 1992).

²⁷ GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier; MARZALFELICI, Javier (Coords.) *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Catedra, signo e imagen, 2015.

²⁸ COUSINS, Mark. *Historia del cine*. Barcelona: Blume, 2005.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

el autor fundamenta su libro en el cine norteamericano, también explica la evolución de otros cines nacionales como el cine alemán, el africano, el de oriente medio o el cine australiano.

Sobre la historia del séptimo arte, encontramos una colección clásica de doce volúmenes, publicada por la editorial Cátedra y escrita por diferentes autores, que expone ampliamente las distintas etapas de la historia del cine²⁹. Los cuatro primeros volúmenes ofrecen un recorrido por su creación, la expansión y proliferación del cine mudo por Estados Unidos y Europa. El sexto volumen versa sobre la aparición del cine sonoro y como afectó a la industria y al público, con las consiguientes modificaciones que se tuvieron que producir. Los siguientes cuatro volúmenes explican el desarrollo del cine sonoro en los distintos continentes (Estados Unidos, Europa y Asia) hasta la aparición de los nuevos cines en los años sesenta, lo que se explica en el penúltimo volumen, para culminar la citada colección con el último volumen que aborda el cine en la época audiovisual, es decir el cine contemporáneo, datado cronológicamente según los autores desde 1975 hasta 1994.

Más específicamente sobre la historia del cine americano, existe una publicación en tres volúmenes: el primero, escrito por Homero Alsina Thevenet, versa sobre el periodo mudo (1983-1930); el segundo libro, escrito por Javier Coma desarrolla el periodo desde 1930 a 1960; finalmente, el manual *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano 3 (1961-1992)*, escrito por José Luis Guarnier, es la última parte de necesaria consulta para poder contextualizar la sociedad en la que se desarrolla el trabajo y la producción fílmica de Martin Scorsese, así como la evolución política de Estados Unidos y, al albur de esta evolución, el desarrollo de la industria de Hollywood. Además de comentar someramente cada película que el director italoamericano ha realizado hasta el año 1992, lo importante de este libro, a nuestro modo de ver, son las influencias que en otros directores posteriores ha dejado Scorsese, entre otras en cineastas de renombre como Abel Ferrara o John McNaughton; influencias que nos ayudaran a comprender todo el universo que ha creado el realizador y que expondremos en nuestras conclusiones.

En cuanto a los estudios sobre historia del cine realizados por académicos españoles de renombre, igualmente cabe señalar al profesor José María Caparrós Lera, prolífico escritor e investigador del mundo del séptimo arte quien tiene en su haber un extenso número de manuales que versan sobre la historia del cine, sobre su periodización y/o cronología, en épocas tales como el cine mudo y el cine sonoro y en territorios como el cine americano, el cine europeo y

²⁹ VV.AA. *Historia general del cine. 12 volúmenes* Madrid, Catedra, 1996.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

el cine español. Además, ha escrito obras sobre la didáctica del cine y la sociología. Es de destacar su *Introducción a la historia del arte cinematográfico*, texto del año 1990 dividido en cuatro grandes capítulos: cine mudo, cine sonoro, cine moderno y, el último capítulo dedicado al cine español, realizando una aproximación histórica desde la época muda hasta la contemporánea. El libro está fundamentado en otros manuales, en los que el autor, mediante la plasmación de citas va explicando la historia del séptimo arte. Por su parte, el profesor Francisco Javier Zubiaur Carreño publica en el año 1999 un extenso manual de referencia³⁰, pues además de fundamentarse en la historia del cine, expone y desarrolla la historia y evolución de otros medios audiovisuales. Además de estos, se debe dejar constancia de los importantes manuales de José Luis Sanchez Noriega, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*³¹ publicado en 2002 y *Breve historia del cine americano. De Edison a Spielberg*, libro del mismo año. Ambos manuales nos han ayudado a contextualizar y organizar la historia del cine norteamericano para poder ubicar correctamente la temporalidad de nuestra investigación.

Más allá de la historia del medio fílmico, un libro capital para adentrarse en el entendimiento del mundo cinematográfico y las teorías del cine, es el manual escrito por el realizador galo Vicent Pinel, *Los géneros cinematográficos*³². En este texto, se definen, ubican dentro del contexto histórico en el que nacieron y se explican con sus principales características y rasgos estilísticos, los géneros más famosos y fundamentales de la industria del séptimo arte (western, acción, péplum, comedia, policíaco, ciencia-ficción) así como los subgéneros creados a partir de la combinación de éstos. Además, expone las escuelas y movimientos cinematográficos (El cine-ojo, Neorrealismo, Nouvelle Vague, Free Cinema...) así como también los estilos cinematográficos (película de autor, expresionismo...). El libro es extremadamente útil tanto para ubicar y organizar los géneros, movimientos, escuelas y estilos, así como también para relacionarlos entre sí.

Finalmente, entre los consagrados al ámbito fílmico, cabe destacar a Francesco Casetti con su manual *Teorías del Cine. 1945-1990*, publicado en 1994, quien explica con un enfoque más técnico las principales corrientes cinematográficas. En un nivel más concreto al citado

³⁰ ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Navarra: ENUSA ediciones, 1999.

³¹ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza editorial, 2002.

³² PINEL, Vicent. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

anteriormente, se encuentra *Las principales teorías cinematográficas*, del autor Dudley Andrew, publicado en el año 1993. Con estos dos manuales, finalizamos la revisión de la bibliografía general sobre la historia y las teorías y géneros cinematográficos.

A continuación, exponemos el estado de la cuestión sobre las fuentes de información relacionadas con la música en el cine. Con vocación generalista, sin un contenido prolijo ni tampoco una carga teórica exhaustiva, el propósito de algunos de estos textos es la explicación de los conocimientos y aspectos generales de la música cinematográfica. Aun así, nos ha servido como fuente de datos y citas en algunos apartados de nuestra investigación. De cariz divulgativo e introductorio al mundo de la música en el cine, destacamos en primer lugar el libro escrito por los autores Mark Russell y James Young en el año 2001, *Bandas sonoras*. Anterior a este, *Cine y música* de la Editorial Salvat, del año 1993, es una colección de varios autores, dirigida por Francesc Navarro y Luis Vialta, en la que Joan Padroll ha elaborado la guía del oyente. La colección comprende cuatro volúmenes que abordan la música en el cine desde su género (aventuras e histórico, bélico, terror drama comedia y musicales), además de comentar curiosidades en relación a las películas y los actores.

Con una voluntad enciclopédica y dentro de la tendencia divulgativa, algunos autores españoles han publicado obras consagradas a la música en el cine. La *Enciclopedia de las bandas sonoras*, del autor Conrado Xalabarder, del año 1997, está centrada en el cine norteamericano y aborda en su primera parte las diferentes técnicas de la música en el cine y posteriormente la historia de la música en el séptimo arte. El mismo autor publica en el año 2006 *Música de cine. Una ilusión óptica*, donde el autor profundiza en la importancia que la música tiene en el cine, reflejando los niveles de aplicación musicales, las funciones de la música en la pantalla y en último término, exponiendo su método personal de análisis. Recientemente en el año 2013, Xalabarder ha publicado *El guion musical en el cine* en el que el autor categoriza la música en siete clasificaciones diferentes y en el que considera en el quinto capítulo que las bandas sonoras tienen estructura temaria o carecen de ella. Otro autor de obligado conocimiento en nuestro país es Roberto Cueto con su libro *Cien bandas sonoras de la historia del Cine*, publicado en el año 1996. Además de realizar un pequeño estudio sobre bandas sonoras de películas emblemáticas entre las que aparece *Taxi Driver*, en la introducción del libro el autor expone una clasificación de las principales funciones de la música.

En cuanto a los diccionarios, de utilidad para trazar la trayectoria profesional de los compositores, cabe citar *Nombres de la banda sonora. Diccionario de compositores cinematográficos* escrito en el año 1996 por los autores José María Benítez y Luis Miguel

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

Carmona y, de este último autor, el *Diccionario de compositores cinematográficos* publicado en 2003 y que va en la misma sintonía que su obra anterior. La versión más renovada y completa, se puede encontrar en el *Diccionario de bandas sonoras* escrita por Joan Padroll en el año 2007. En lo correspondiente al ámbito del cine musical, que se abordará más adelante, destacamos el *Diccionario del cine musical*, escrito por el periodista barcelonés Joan Munsó Cabús, que presenta 730 entradas de películas musicales, tanto de Europa como de Norteamérica y cuya introducción, de especial interés, explica las principales características del cine musical.

Respecto a las publicaciones sobre la historia de la música en el cine, la práctica totalidad de los manuales que versan sobre este tema están estructurados en partes delimitadas entre la época del llamado cine mudo y la época sonora. Bajo esta estructuración, se explican las características técnicas, el contexto histórico y las vanguardias que han ido surgiendo a lo largo del recorrido histórico hasta finalizar la mayor parte de los manuales en la época actual. Como libros de referencia en nuestro país, destacamos *La música en el cine*, escrito en 1997 por Russell Lack, que aborda el papel de la música en el cine desde las manifestaciones sociológicas que van surgiendo en cada época. Otro manual del mismo nombre, y aparecido en España también en el mismo año, está escrito por Michel Chion³³. Aunque este libro ofrece también perspectivas históricas, se encuentra más encaminado a la reflexión general sobre la música en el cine y en su última parte ofrece una breve aproximación a los principales cineastas y compositores.

En el ámbito internacional existen múltiples historias de la música en el cine. De entre todas ellas destacamos, del año 2008, el manual *The History of Film Music*, escrito por el profesor Mervyn Cooke, profesor de la Universidad de Nottingham. El libro comienza desde la era silente del cine hasta nuestros días y se fundamenta en la industria de Hollywood, aunque dedica varios capítulos al tratamiento de la música en cinematografías de distintas nacionalidades: el sexto capítulo desarrolla el cine británico, el octavo capítulo versa sobre el cine francés y el noveno consta de cuatro apartados que tratan sobre el cine soviético, el cine indio, el cine italiano y el cine japonés, respectivamente. De especial interés es el décimo capítulo que desarrolla la música popular en el cine, así como el último apartado en el que hace una mención a Martin Scorsese.

³³ CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona : Paidós, 1997.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

Otro manual con clara intencionalidad académica es *Film Music: a History*, publicado también en 2008 por el autor James Wierbicki, profesor de la Universidad de Michigan. El libro, al igual que el anterior, desarrolla la historia del cine desde sus inicios hasta el tiempo presente y está dividido en cuatro apartados delimitados de manera cronológica: 1894-1927, la música y el cine mudo; 1895-1933, la música en el cine sonoro temprano; 1933-1960, la música en la época clásica de Hollywood; y 1958-2008, la música de cine en el periodo post-clásico. Las particularidades que tiene el libro, a diferencia con el anterior manual, son dos: la primera, es que se fundamenta en Hollywood sin hacer mención a cines de otras nacionalidades y, la segunda, es que el desarrollo de la historia del cine que realiza Wierbicki, se pone en relación con la evolución económica y el desarrollo social producido en ese mismo tiempo.

En lo referente al ámbito español, el primer manual publicado en España en 1986, de parecida organización a los anteriormente citados, es *Música y cine* de los autores Manuel Valls Gorina y Joan Padrol. Divido en dos partes, la primera, escrita por Manuel Valls, ofrece una aproximación de índole estético de la música en el cine; la segunda mitad, escrita por Joan Padrol, aporta la perspectiva histórica desde sus inicios en la época muda hasta el nuevo sinfonismo de la década de 1970. Si bien el libro es prolijo en detalles y explicaciones, se muestra algo maniqueo en la categorización de los compositores citados y comentados.

Otro manual de recomendada lectura es *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*, escrito por Carlos Colón Perales en 1993. Investigador que se inició en el campo de la música cinematográfica con la publicación de su tesis doctoral en el año 1981, sobre la relación profesional del compositor Nino Rota en sus trabajos con el director Federico Fellini, ofrece en el manual citado un recorrido histórico por la evolución de la música cinematográfica que se amplía en 1997 con la publicación del manual *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*, en su primera parte, ya que el libro es de autoría compartida y la segunda parte, escrita por Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo Ortega, expone las principales teorías sobre la música cinematográfica, desde una perspectiva filosófica más que técnica o analítica.

Señalamos ahora un conjunto de manuales que hemos agrupado por ser textos de carácter técnico, sobre la teoría y teorización de la música en el cine y, otros que incluyen apartados sobre la estética y/o la semiótica. Es imprescindible, para poder hablar sobre las funciones desempeña que la música en el cine, conocer las diferentes técnicas que hacen posible que la música se pueda apreciar en la pantalla. Si bien es verdad que estos manuales tienen más que ver con el mundo de la comunicación que con el ámbito cinematográfico en sí, es

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

conveniente su lectura puesto que aportan conocimientos de cariz general para la investigación y permiten adentrarse en el mundo cinematográfico para comprender el engranaje de la técnica del cine, así como poder definir los conceptos técnicos con claridad y precisión.

El pionero manual de Rafael Beltrán Moner, *La ambientación musical en los medios audiovisuales*, del año 1984, proporciona una primera toma de contacto idónea con conceptos ineludibles, tales como la ambientación, el montaje y la sincronización musical, conceptos que son necesarios para comprender el papel de la música en el cine. El autor realiza un repaso histórico sobre las funciones de la ambientación musical y entre otras materias, se adentra en los últimos capítulos en la temática de la sonorización y la modificación y el tratamiento del sonido. Bastante posterior, pero en la misma línea, se encuentra el manual de Manuel Gertrudix Barrio, *Música y narración en los medios audiovisuales* publicado en el año 2003. Si bien este libro se centra en cuestiones de técnicas de grabación y ambientación musical, se diferencia del anterior porque el segundo capítulo lo dedica a la explicación de las funciones semióticas de la música, de especial interés para la presente investigación.

Para poder entender la narrativa del cine y sus características, en relación con su música, Jesús García Jiménez aporta bastante luz al asunto en su manual *Narrativa audiovisual*. Este libro publicado en 1993, además de desarrollar el concepto de “narrativa audiovisual” al inicio del mismo, esgrime teorías consolidadas sobre el discurso narrativo, las elipsis y sus características dentro del discurso narrativo. De especial interés para esta investigación es el capítulo destinado al sonido y, en la segunda parte, los cuatro capítulos en los que se desarrolla la música en el audiovisual y sus funciones. De igual manera, a medio camino entre la narrativa audiovisual y el lenguaje cinematográfico, se encuentra el *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* de los autores Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, publicado en el año 2000. Libro propedéutico para poder profundizar en el lenguaje del cine, es además interesante por dedicar el capítulo decimocuarto a la banda sonora.

Además de estos, existen diversas investigaciones que abordan de manera interdisciplinar y con una metodología ecléctica, las formas de producción y recepción de significados. Estos trabajos ayudan a comprender el significado cultural de la música y el significado semántico que queremos investigar en nuestro trabajo, ya que sus estudios están realizados desde el punto de vista del receptor. Un texto muy clásico, pero de obligada referencia, es *El cine y la música*, escrito desde la teoría crítica por el músico Hans Eisler y el filósofo Theodor W. Adorno y datado en 1944. La obra pone en duda lo establecido hasta ese momento sobre la organización musical y el papel de la música en el cine, señalando prejuicios

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

y malas costumbres del uso de la música. Ambos autores, trabajadores a la sazón de la Fundación Rockefeller, después de describir y detallar los problemas establecen unas directrices concretas y mejoras sobre la composición musical para los largometrajes.

En nuestro país podemos detenernos en diversas publicaciones que se detienen de una u otra manera en la recepción y la funcionalidad. Por ejemplo, un manual de obligada lectura es *La música en el cine*, escrito por Jaume Radigales en el año 2008, en donde expone y explica con meridiana claridad las funciones de la música en el cine y los aspectos más fundamentales que ésta tiene, las dos teorías que han acompañado a la música en el cine desde sus inicios, así como los recursos que sirven para organizar las partes musicales en torno al largometraje, es decir, leitmotiv, elipsis, recurso de contraste, música empática y anempática y música diegética. Y ya entrado de lleno en el terreno teórico de la composición de la música para el cine, de indispensable lectura son *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, obra del prolífico escritor Michel Chion que se publica en 1990; y el libro del afamado compositor José Nieto *Música para la imagen. La influencia secreta*, que, si bien vio la luz en el año 1996, actualiza los contenidos tratados en el libro en la segunda edición del 2003.

En el espacio internacional, y por señalar solamente uno, el libro que quizá más se aproxime a nuestros intereses de investigación es el de Anahid Kassabian *Hearing Film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*³⁴, publicado en 2001, que realiza una gran aportación a este ámbito. Sus investigaciones jalonan los ámbitos social y cultural, y se centran, principalmente, en los hábitos de escucha de la música de forma pasiva en los entornos de ocio para la gente, tales como la televisión, los videojuegos o lo que compete a esta investigación, el cine. Además, se detiene en los procesos de identificación que se producen en el espectador durante la recepción de bandas sonoras compuestas por canciones preexistentes.

Son muchos los artículos y libros que desde el ámbito académico han surgido en España en las últimas dos décadas. Ante la imposibilidad de citarlos todos, vamos a mencionar solamente algunos de ellos, destacando a continuación una relación de publicaciones de carácter académico que presentan una aportación teórica de contenido mucho más exhaustivo que los artículos divulgativos y que, además, se diferencian de los manuales en que organizan las funciones de la música en el cine de una manera más práctica y pragmática. Esta relación de

³⁴ KASSABIAN, Anahid: *Hearing Film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Londres: Ed.: Routledge, 2001.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

artículos ha contribuido a poder gestar y poner en práctica nuestra propia metodología analítica para la presente investigación.

En primer lugar, es destacable la labor de la catedrática Matilde Olarte, incansable investigadora en la materia, organizando seis encuentros internacionales en Salamanca, *La creación musical en la banda sonora*, entre los años 2002 y 2011³⁵, y promoviendo la investigación de la música en el cine en nuestro país. Aportan gran valor los libros derivados de los congresos editados por la investigadora: *La música en los medios audiovisuales*, del año 2005, y *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, publicado en 2009. Siguiendo estas dos publicaciones iniciales, otra compilación de textos de igual importancia la encontramos en *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, editado por Teresa Fraile y Eduardo Viñuela en el año 2012. Destacamos también, *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*, compilación de artículos científicos editados en el año 2008 y la antología de textos del año 2015, *Fronteras reales, fronteras imaginadas*. Del mismo valor que los volúmenes anteriores y de reciente publicación, encontramos la compilación de varios autores de renombre en *La música en la pantalla*, volumen editado por Teresa Fraile y Beatriz de las Heras³⁶ en 2019.

Por otro lado, destacamos el trabajo de Alejandro Román, profesor superior de composición, instrumentación y orquestación en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Además de hacer las funciones de editor para sacar a la luz en el año 2014 *C.I.N.E.M.A., Composición e Investigación en la Música Audiovisual*³⁷, en ese mismo año publica su Tesis doctoral: *Análisis Musivisual, una aproximación al estudio de la música cinematográfica*³⁸. Esta tesis es la continuación de su libro *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la*

³⁵ Las fechas exactas de los encuentros son 13-15 de noviembre de 2002; 27-30 de abril de 2004; 9-11 de octubre de 2006; 24-26 de noviembre de 2008; 28-30 de abril de 2010; 22 - 23 de septiembre de 2011.

³⁶ FRAILE, Teresa; DE LAS HERAS, Beatriz (Eds.): *La música en la pantalla*. Madrid, editorial síntesis, 2019.

³⁷ ROMÁN, Alejandro (editor) y otros. C.I.N.E.M.A., *Composición e Investigación en la Música Audiovisual*. Visión Libros, Madrid, 2014. El manual son un conjunto de artículos escritos por sus alumnos que versan sobre sus trabajos de final de carrera en la asignatura de Composición para medios audiovisuales. Especial interés despierta la lectura del texto de Juan Antonio César Benavides sobre los aspectos fundamentales de cariz técnico y psicológico que tiene la música en el cine, así como el cuarto apartado que consiste en una recopilación realizada por el editor de los escritos realizados en nuestro país.

³⁸ ROMÁN, Alejandro. *Análisis Musivisual, una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Tesis doctoral. Facultad de Humanidades de la UNED. Madrid, 2014.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

música cinematográfica, publicado en 2008³⁹. En este manual basado en el estudio de la semiótica musical en referencia a la imagen y sus relaciones, Roman ya exponía conceptos y nuevos términos que iban a ser el desarrollo de su posterior investigación, tales como *Lenguaje musivisual*, *Musivisualidad* o *Musivisión*. Además, el profesor aporta una estructuración de las funciones⁴⁰ que la música puede tener en relación a la imagen.

En el terreno académico referente a la producción del conocimiento universitario, encontramos trabajos que nos han aportado conocimientos para poder llevar a buen puerto nuestra investigación. En referencia a la relación de la música con los medios audiovisuales, destacamos la tesis doctoral de Marcos Azzam Gómez, *La música de Igmarm Bergmam*, leída en el año 2011 en la universidad de Salamanca y, la investigación de Alejandro González Villalibre, *El compositor José Nieto (1942). Análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita*, finalizada en 2013 en la universidad de Oviedo. Entre los muchos trabajos de doctorado que sobre la música en el cine se han defendido ya en España, puede resultar relevante para nuestra investigación el trabajo del año 1990 de Luz Amparo Palacios, *Las funciones de la banda sonora en el cine*, y el trabajo de Gonzalo Díaz Yerro en la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, del año 2011, *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. Estas investigaciones nos han ayudado a realizar una metodología propia de análisis de la música de los largometrajes.

De índole muy distinta, las revistas son una herramienta útil en nuestra investigación ya que encontramos información sobre el momento en que los largometrajes se estrenaron, así como también, a veces, las particularidades o circunstancias de los rodajes. Destacamos en el terreno cinematográfico la revista *Secuencias*, dedicada a la historia del cine, así como la extinta revista *Contracampo*, que en su antología editada por Santos Zunzunegui y Jenaro Talens, nos ofrece el interesante texto de José Luís Téllez sobre las aportaciones de la música al cine en la que el autor, además, presenta su tipología organizativa en cuanto a la presencia de la música en la pantalla. Por otra parte, se deben destacar *Fotogramas*, *Dirigido por*, *Caiman cuadernos de Cine*, *Interfilms*, *Versión Original*, *Cahier du cinema* en su edición española, o *Cinemanía*: si bien sus características distan de ser de rango científico y se caracterizan por ser periodísticas,

³⁹ ROMÁN, Alejandro. *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Visión Libros, Madrid, 2008.

⁴⁰ Si bien en su libro y en la tesis las Funciones son las mismas, en el libro son llamadas *Funciones semióticas de la música audiovisual* y, en su Tesis doctoral son denominadas *Funciones musivisuales*.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

su lectura aporta datos y descripciones que son necesarias para nuestra investigación. *Área abierta*, revista de comunicación y publicidad, ofrece igualmente interesantes artículos para comenzar una aproximación a los apartados de la investigación. Entre las revistas que abordan la música cinematográfica distinguimos *Filmtrack*, *Film score monthly* y *Rosebud banda sonora* y, en última instancia en este apartado, destacamos las revistas *Ritmo*, *Doce notas* y *Eufonía* que, aunque pertenecientes al mundo de la música culta, en ocasiones aportan información relevante sobre música fílmica.

Un capítulo aparte en este estado de la cuestión lo constituyen los escritos que abordan la figura del cineasta Martin Scorsese, su trayectoria y características. Empezando en primer lugar por los libros específicos sobre el director, las monografías desarrollan un asunto particular con exhaustivo desarrollo y prolijo detalle, en nuestro caso la biografía y la producción profesional de Scorsese. Comenzamos destacando un pequeño libro de 2007 escrito por el periodista galo Thomas Sotinel⁴¹ quien trabaja en la sección de cine del diario *Le Monde*. El libro ofrece una biografía del director organizada por la producción de sus películas, desde su nacimiento hasta el año 2006, finalizando con el filme *Infiltrados (The Departed, 2006)*. De carácter divulgativo, aunque ofrece algunos datos técnicos y biográficos, el texto es destacable por ser un buen punto de partida para iniciarse en el conocimiento del trabajo de Scorsese. Es reseñable la entrevista del autor al realizador que se incluye en la página 79. Por su parte, *Martin Scorsese por Martin Scorsese* de los editores Ian Christie y David Thompson⁴², es el idóneo punto de partida para comenzar nuestra investigación, ya que versa sobre la vida del director, desde su nacimiento e infancia en *Little Italy* hasta el año 1995 con la producción del largometraje *Casino*. El volumen está dividido en capítulos que van desarrollando cada una de las películas que el cineasta va realizando.

Además del mencionado, son varios los volúmenes que se han publicado en castellano sobre este creador. En 1993 Carlos Balagué publica una monografía sobre el director⁴³ que se desarrolla desde el nacimiento del cineasta hasta el año de la publicación del libro. El texto está organizado según los largometrajes, siendo cada uno de estos un capítulo del libro. Es reseñable el tercer capítulo *Los difíciles setenta*, porque ofrece una buena contextualización de la sociedad de aquel decenio a la que haremos referencia en siguientes capítulos al tratar el contexto del

⁴¹ SOTINEL, Thomas. *Martin Scorsese*. Cahiers du cinema ediciones, 2007.

⁴² THOMPSON, David; CHRISTIE, Ian. *Martin Scorsese por Martin Scorsese* Barcelona: Alba editorial, 1999.

⁴³ BALAGUÉ, Carlos. *Martin Scorsese*. Madrid: Ediciones JC, 1993.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

director. Sin demérito de ningún tipo ni intención, el libro presenta errónea la fecha de nacimiento del Scorsese regalándole al director un año de vida, pero, en todo caso, el libro de Balagué es una buena lectura como indagación sobre el trabajo del director sin profundizar demasiado en cada película. Posteriormente, otra publicación de 1999 que versa sobre la vida y producciones cinematográficas de nuestro director objeto de estudio es el libro de Enrique Alberich Grau, *Martin Scorsese, vivir el cine*⁴⁴. A continuación, José Enrique Monterde presenta en el año 2000 otra monografía que analiza la vida y obra del director⁴⁵. El texto se organiza de manera parecida al anterior libro comentado: el primer capítulo desarrolla la trayectoria vital de Scorsese, el segundo capítulo versa sobre las influencias cinematográficas que el realizador ha recibido a lo largo de su desarrollo vital y profesional, mientras los siguientes apartados se estructuran en la realización de las películas filmadas hasta 1999. El libro es bastante minucioso en fechas, nombres y detalles, tanto en la información que proporciona sobre los rodajes como en el proceso de creación de los largometrajes, además de la postproducción y estreno.

Entre los muchos libros que se ha publicado internacionalmente sobre este cineasta, podemos mencionar *The Scorsese Psyche on Screen. Roots of Themes and Characters in the Films* escrito por Maria Miliora, publicado en 2004⁴⁶ y donde se presenta la biografía del director para posteriormente comentar todas sus producciones hasta el año 2002. Otro libro que también aborda los aspectos personales y profesionales del director es *Virgin Film* de Jim Sangster del año 2007⁴⁷. Además de estos dos libros, otra monografía de especial relevancia es *Martin Scorsese: A Biography* realizada por el prolífico autor Vicent Lo Brutto en el año 2008⁴⁸. En el texto se desarrolla su biografía personal y profesional de forma combinada; de especial importancia es la primera parte en la que se narra y explica muy pormenorizadamente su infancia e influencias cinematográficas, así como también la entrevista al propio Scorsese que aparece en el sexto apéndice del libro. Finalmente, cabe mencionar un texto más actualizado, traducido al español y publicado en el año 2014, cuyo autor es el crítico de cine y colaborador en la New York University, Tom Shone. En su libro *Martin Scorsese. Una*

⁴⁴ ALBERICH GRAU, Enrique. *Martin Scorsese, vivir el cine*. Barcelona. Ediciones Glenat, 1999.

⁴⁵ MONTERDE, José Enrique. *Martin Scorsese*. Madrid. Ediciones Cátedra, 2000.

⁴⁶ MILIORA, Maria T. *The Scorsese Psyche on Screen. Roots of Themes and Characters in the Films*. Editorial: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2004.

⁴⁷ SANGSTER, Jim. *Scorsese: Virgin Film*. Editorial. Virgin Books, 2007.

⁴⁸ Lo BRUTTO, Vicent. *Martin Scorsese: A Biography*. Editorial Praeger, 2008.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

*retrospectiva*⁴⁹ Shone realiza un repaso biográfico desde su infancia, su aproximación y afición por el cine, hasta su formación como realizador cinematográfico para, posteriormente, ir abordando cada largometraje en capítulos, finalizando el libro con *El lobo de Wall Street*. De especial interés para nuestra investigación es el capítulo siguiente al de la película anteriormente mencionada que trata sobre los documentales que Scorsese ha filmado, donde explica algunas de las razones que le han llevado a realizarlos. En cuanto a bibliografía de investigación académica sobre la filmografía de Scorsese, destacamos la tesis *The films of Martin Scorsese: A critical study* de la autora Marie Kathryn Conelly⁵⁰, del año 1991 y el libro, *The Films of Martin Scorsese, 1963-77* escrito por Leighton Grist que y también es fruto de una tesis doctoral publicada en el año 1996⁵¹.

De estilo un tanto diferente a los anteriores, Tomas Fernandez Valentí presenta en el año 2008 el libro *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*⁵². Es un libro fácil y divertido de leer, bastante documentado⁵³ y ofrece, en el transcurso del texto, buenas reflexiones que ayudan a entender el pensamiento de Scorsese⁵⁴. El libro, a diferencia de los anteriores, no está organizado en capítulos en los que explica cada película, sino que agrupa varios largometrajes en un mismo capítulo y desarrolla su vida personal en paralelo a su vida profesional desde los inicios hasta la producción de *Infiltrados (The Departed, 2006)*. El autor expone abundante información de las entrevistas que ha Scorsese ha concedido al tiempo que presenta numerosas citas en primera persona. Destacamos la bibliografía al final del libro y el prólogo de Alex Gorina, magistralmente redactado, en donde establece una comparación entre la madre del autor y la progenitora de Scorsese.

⁴⁹ SHONE, Tom *Martin Scorsese. Una retrospectiva*. Barcelona. Ed. Blume, 2014.

⁵⁰ Connelly, Marie. *The films of Martin Scorsese: A critical study*. 1991. Case Western Reserve University, Doctoral dissertation.

⁵¹ GRIST, Leighton. *The Films of Martin Scorsese, 1963-77: Authorship and Context*. Editorial Palgrave Mcmillan, 2000.

⁵² FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008.

⁵³ Si bien es cierto que Fernandez Valentí es un autor bastante competente en explicar los aspectos del director italoamericano, como se puede constatar mediante la lectura de sus libros, en referencia al ámbito de la música, el texto que estamos comentando presenta una confusión: en la página 97 del libro, el autor erróneamente señala que en el año 1990 la producción del documental *Made in Milan* representaría la primera colaboración de nuestro cineasta con el compositor Howard Shore, futuro autor de las bandas sonoras de *Gangs of New York*, *El aviador* e *Infiltrados*; lo cual es una confusión ya que la primera colaboración entre director y compositor se remonta a 1985 con la producción del largometraje *Jo, ¡qué noche! (After Hours)*, 1985).

⁵⁴ El autor tiene un libro sobre el largometraje *Toro Salvaje* al que haremos mención al analizar este largometraje.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

Aparte de las citadas publicaciones de corte biográfico, es necesario entender el contexto histórico y cultural en el que el director inicia y desarrolla su carrera, así como también el de la industria de Hollywood; con esa finalidad, destacamos una serie de libros. En primer lugar, el periodista Peter Biskind expone en *Moteros tranquilos, toros salvajes*⁵⁵, el auge y la caída del nuevo Hollywood durante el decenio de 1970 a 1980 con explicaciones de primera mano por parte de sus protagonistas, así como también la relación personal y profesional entre los directores de aquel momento⁵⁶. Son de recomendada lectura la introducción, en donde el autor establece como punto de partida cronológico el terremoto que ocurrió en California el 9 de febrero de 1971 y como punto de partida cinematográfico el largometraje *Buscando mi destino* (*Easy Rider*, 1969), dirigido por Dennis Hopper, y explica el contexto y las circunstancias que hacen posible la aparición del llamado *Nuevo Hollywood* y, el capítulo 13 “Vispera de destrucción”. De especial interés para nuestra investigación es el capítulo octavo, “El evangelio según san Martín”, en el cual se exponen datos sobre su biografía y educación todo ello desde la perspectiva del estreno de *Malas calles*.

Un manual que va en la misma línea que el anterior, es *Los fabulosos años del New Hollywood* de Ángel Comas⁵⁷. En este texto también se explica la historia del desarrollo, apogeo y caída de la nueva etapa de Hollywood, pero se diferencia del de Peter Biskind en que la explicación de los acontecimientos no está fundamentada en declaraciones en entrevistas y que el texto no está organizado de manera cronológica, sino por capítulos que versan sobre los géneros en el nuevo movimiento y sobre los personajes influyentes de aquella época. Las explicaciones están documentadas sobre otros textos y el autor explica de manera reflexionada y argumentada el movimiento como un hecho histórico en la industria cinematográfica. Es interesante la cronología que aparece al final del libro sobre los hechos más importantes que sucedieron en aquella época.

Un libro de primera categoría para valorar la magnitud de conocimientos que Scorsese tiene sobre el séptimo arte es *Un recorrido personal por el cine norteamericano*, elaborado por

⁵⁵ BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes: La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2004 (1ª edición New York, 1998).

⁵⁶ Entre los directores más renombrados actualmente, se encontraban en aquel momento junto a Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Robert Altman, Brian de Palma Paul Scharder, George Lucas James Cameron, Peter Bodganovich, entre otros.

⁵⁷ COMAS, Ángel. *Los fabulosos años del New Hollywood*. Madrid: T&B Editores, 2009.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

el propio director y Michael Henry Wilson⁵⁸. Este libro es fruto del documental *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano (A Century of cinema-A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies)* realizado en el año 1995 para el British Film Institute, para conmemorar el centenario del nacimiento del cinematógrafo. En el texto se pueden apreciar los conocimientos que tiene Scorsese en lo referente a la historia del cine y los géneros cinematográficos y está narrado desde un punto de vista de la situación real de un director de cine, porque el realizador en la producción de las películas tiene que entenderse con los productores de la industria cinematográfica.

Para entender la filosofía y la estética del director, sus arquetipos y pensamiento, resulta de especial interés la compilación de textos *The philosophy of Martin Scorsese*, trece artículos editados por Mark T. Conrad⁵⁹, publicado en el año 2007. El libro, dividido en tres partes trata aspectos de la filosofía y la estética de Scorsese, a raíz de las reflexiones de los autores sobre sus películas. Del mismo estilo es la publicación *A Companion to Martin Scorsese*, editada por Aaron Baker del año 2015⁶⁰ y dividido en cuatro partes, de las cuales la segunda parte es relevante para conocer el pensamiento y la cuarta aborda aspectos importantes de cuatro películas de nuestra investigación. También desde el punto de vista estético de la creación de las atmosferas en la narración de sus historias, es interesante el texto *Martin Scorsese: apuntes para una trilogía del crimen* del profesor Luis Cecereu⁶¹, donde se profundiza en el clima violento que Scorsese exhibe en las películas de *Malas calles*, *Uno de los nuestros* y *Casino*.

En el libro *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*⁶², el realizador galo Laurent Tirard redacta las reflexiones y consideraciones de varios directores de renombre y entre ellos aparece Martin Scorsese, en la segunda parte del libro. En el capítulo, el director argumenta puntos de vista personales como la importancia del guion y del montaje, así como también en la dirección de los actores. Otro de los textos que abordan estos aspectos es *Hollywood's New Yorker: The Making of Martin Scorsese*, escrito

⁵⁸ SCORSESE, Martin ; WILSON, Michael Henry. *Martin Scorsese. Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Madrid. Ed. Akal, 2001.

⁵⁹ CONRAD, Mark T. *The philosophy of Martin Scorsese*. Kentucky: The University Press, 2007.

⁶⁰ BAKER, Aaron. *A Companion to Martin Scorsese*. Oxford: Wiley Blackwell, 2015.

⁶¹ CECEREU, Luis E. *Martin Scorsese: apuntes para una trilogía del crimen*. Chile. Ed. Facultad de Artes, 2005

⁶² LAURENT, Tirard *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Barcelona. Editorial Paidós, 2002.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

por Marc Raymond⁶³, con cinco capítulos en los que el autor profundiza en aspectos filosóficos de su persona.

Los libros de entrevistas son una óptima herramienta para poder ponerse en la piel del director y entender las razones que le encaminan a realizar una película, las particularidades del rodaje y, en el aspecto musical, por medio de una lectura reflexionada, ayuda a entender la razón o razones del director para poner una canción y no otra en una escena determinada. De este estilo, *Conversations with Scorsese* de Richard Schickel, publicado en el 2011⁶⁴, es una entrevista continua entre Schickel y Scorsese en la que desvela razones autobiográficas de la manera de hacer sus películas, así como la buena relación que tiene con sus actores recurrentes. Con un título similar, otro libro muy interesante que se centra en nuestro periodo de estudio es *Conversaciones con Martin Scorsese*⁶⁵, que agrupa las entrevistas (la mayor parte de ellas realizadas por el autor, Michael Henry) sobre películas que Scorsese realiza hasta el año 1987. De especial interés es el capítulo inicial, que trata sobre los orígenes del director, así como también el capítulo final, que es un texto del propio director sobre sus gustos cinematográficos. Conviene dejar constancia también, del especial interés de las publicaciones editadas por Peter Brunette⁶⁶ y Robert Ribera⁶⁷, sobre entrevistas realizadas al director.

Mis placeres de cinéfilo es un libro importante que se elabora con la práctica totalidad del contenido que aparece en el número 500 de la revista de *Cahiers du cinema*, en el cual el director asume el puesto jefe de redactor invitado. El documento se constituye como una fuente primaria de información e incluye manifestaciones de homenaje a directores como John Cassavetes y Glauber Rocha y admiración hacia otros realizadores como Samuel Fuller o personalidades tan importantes en la industria cinematográfica como Saul Bass. El libro presenta tres partes bien diferenciadas: el primer capítulo, “Scorsese íntimo”, versa sobre la vida del director; en él cuenta la reacción personal y profesional con Robert de Niro, así como también con directores de su generación (Coppola, De Palma, Spielberg, Lucas) y de la

⁶³ RAYMOND, Marc. *Hollywood's New Yorker: The Making of Martin Scorsese*. New York, Ed.: Suny press, 2013.

⁶⁴ SCHICKEL, Richard *Conversations with Scorsese*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2011.

⁶⁵ HENRY, Michael. *Conversaciones con Martin Scorsese*. Madrid. Ediciones Plot, 1987.

⁶⁶ BRUNETTE, Peter (ed.). *Martin Scorsese: Interviews*. Mississippi. Ed University press. 1999.

⁶⁷ RIBERA Robert (ed.) *Martin Scorsese: Interviews, Revised and Updated*. Mississippi. Ed University press. 2017.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

generación posterior⁶⁸. El segundo apartado, además de las declaraciones de homenaje a realizadores citados anteriormente, expone sus valoraciones sobre la ciudad de New York y lo que supone rodar en ella y, explica el proceso de trabajo y las razones que le llevaron a realizar el documental *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano*. El tercer capítulo, aborda la manera de trabajar del director y una entrevista sobre la película de *Casino*, la cual estaba a punto de estrenarse en aquel momento.

El respetado crítico de cine Roger Ebert presenta en el año 2010 un libro de seis partes en donde el mismo Scorsese escribe el prólogo⁶⁹. Se incluye en la cuarta parte una entrevista realizada por Ebert al director en el año 1997 y es de especial interés la última parte donde Ebert comenta las películas más importantes para el crítico, siendo cuatro largometrajes de cinco de los comentados películas que vamos a analizar en nuestra investigación.

También Nicolas Saada, editor de *El cine americano actual*⁷⁰, recopila entrevistas realizadas para la revista *Cahier du cinema* a los principales directores que comenzaron su carrera en la generación de 1970 y 1980. El tercer apartado del libro está conformado por tres entrevistas realizadas a Martin Scorsese: la primera realizada por Paul Schrader, la segunda que versa sobre el *Rey de la comedia* y la última entrevista, sobre *Uno de los nuestros*. Es interesante la lectura del capítulo que atañe a Martin Scorsese ya que aparte de información relativa a los largometrajes citados ofrece datos de primera mano sobre la infancia y juventud del propio director. Destacan igualmente los capítulos de Brian de Palma y Francis Ford Coppola, para entender el contexto de los cineastas de su generación, así como la introducción escrita por el mismo Nicolas Saada.

Nos centramos a continuación en los libros que aportan teorías y reflexiones sobre las películas y la creación de los personajes. El más importante para nuestra investigación ha sido *The films of Martin Scorsese and Robert de Niro*, escrito por Andrew Rausch en el año 2010: el libro presenta buenas aportaciones sobre el proceso de filmación, así como la relación entre de Niro y Scorsese. Todos los capítulos tienen dos partes: una que versa sobre el trasfondo de la película y la segunda que explica la propia película. Si bien es verdad que se hace mención a

⁶⁸ De especial importancia en esta investigación, son las páginas que le dedica a la música (pp. 43-45) en el que el Scorsese confiesa que es un pilar fundamental y capital para la creación de sus películas.

⁶⁹ EBERT, Roger. *Scorsese by Ebert*. Chicago. Ed. University press, 2010.

⁷⁰ SAADA, Nicolas (Ed.) *El cine americano actual*. Cahiers du cinema ediciones JC, 1995.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

la música que se utiliza en los largometrajes, no se hace con una explicación de la funcionalidad de las canciones en la narración de la historia.

Un manual que nos ayuda a comprender la situación que protagonizan los personajes en sus películas es *The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films*, del año 2012, escrito por Annette Wernbland⁷¹. Paralelamente, un buen trabajo es el que presenta Tom Grieson⁷², en el que comenta diez escenas que, a su juicio, son las más representativas de la filmografía de Scorsese. Cinco de esas diez escenas aparecen en el corpus de películas a analizar.

Los documentales contribuyen a comprender el punto de vista del realizador de primera mano porque es el mismo director el que realiza las explicaciones. Destacamos dos referidos a los conocimientos del cine: *Mi viaje a Italia*⁷³, documental que aporta valiosa información sobre los conocimientos del Neorrealismo que tiene el director y que utiliza en sus películas; y un documental al que ya hemos hecho referencia anteriormente porque fruto de ese trabajo se publicó un libro: *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano*⁷⁴.

Dentro de todos estos libros, Scorsese hace referencias directas a la música, por lo que acotar la fuente de información musical del director es un poco complicado. Ahora bien, concretando en aquellos documentos en los que solamente tratan de Scorsese y la música de una manera muy directa destacamos el documental, dirigido y producido por los hermanos Kuperberg *Martin Scorsese, l'émotion par la musique* que vio la luz en el año 2005; el manual de varios autores editado por Guido Heldt en el año 2015 *Martin Scorsese: die Musikalität der Bilder*; y de manera especial, el capítulo 23 de la *masterclass* del director⁷⁵, *the power of music*. También es reseñable como fuente secundaria de información la autobiografía de Robbie Robberston que narra su vida desde su infancia hasta el año de la disolución de su The band, en un concierto rodado el día de acción de gracias de 1976, dirigido por Scorsese. Cuenta de

⁷¹ WERNBLAD, Annette. *The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films* Editorial: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2010.

⁷² GRIESON, Tom. *Martin Scorsese in Ten Scenes: The stories behind the key moments of cinematic genius*. Londres. Octopus publishing group, 2015.

⁷³ ARMANI, Giorgio; DE FINA, Barbara; RESTUCCIA, Bruno; DEL PUNTA, Giuliana (Productores) SCORSESE, Martin (director) (2001) *Il mio viaggio in Italia (My Voyage to Italy)* [Documental] Italia. Miramax.

⁷⁴ DAUMAN, Florence; SCORSESE, Martin (Productores) WILSON, Michael Henry; SCORSESE, Martin (directores) (1995) *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* [Documental] UK. Miramax.

⁷⁵ <https://www.masterclass.com/classes/martin-scorsese-teaches-filmmaking> (última consulta el 22 de marzo de 2021).

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

primera mano, desde el capítulo vigesimosexto, la preparación del concierto, así como la involucración que tuvo Scorsese, quien por aquel momento se encontraba grabando el musical *New York, New York*. Conjuntamente, la tercera parte de un libro citado anteriormente, *A Companion to Martin Scorsese*, es de especial interés en lo tocante al ámbito musical, pues el capítulo once trata sobre la producción musical de Scorsese en los documentales y, el capítulo 13 aborda la música en la sociedad italoamericana en la película *Malas calles*.

A continuación, se expone el último apartado, que se podría considerar de temática específica sobre los temas a tratar en esta investigación. Aquí se expone una parte de la bibliografía⁷⁶ que ha sido necesario consultar para poder documentarse y contextualizarse. En lo correspondiente a los géneros y movimientos musicales que aparecen en las películas del director, destacamos a Charlie Guillet, autor de los dos volúmenes de *Historia del rock, el sonido de la ciudad*⁷⁷. Estos dos volúmenes nos sirven para introducirnos en la historia y las características de este género musical y contextualizar las canciones que aparecen en los largometrajes en la sociedad de aquella época. De la misma manera, en el jazz, destacamos a Ted Gioia con su *Historia del jazz*⁷⁸, y en el Blues a Gérard Herzhaft, autor de *La gran enciclopedia del Blues*⁷⁹.

En referencia al apartado de los orígenes cinematográficos de Martin Scorsese, que se ubican en el Neorrealismo, cabe destacar la lectura de *El neorrealismo y sus creadores*⁸⁰, del autor Patrice G. Hovald, y el libro *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*⁸¹, escrito por Ángel Quintana. Su lectura ha sido necesaria para comprender los orígenes del movimiento cinematográfico, así como sus características. En lo tocante a la música en las películas del Neorrealismo sobresale el capítulo “Music, people and reality: the

⁷⁶ Para una consulta más pormenorizada de los libros correspondientes a este ámbito, por favor consúltese la bibliografía.

⁷⁷ El primer volumen es *Historia del rock, el sonido de la ciudad. Desde sus orígenes hasta el soul* y el segundo tomo, *Historia del rock, el sonido de la ciudad. Desde los Beatles hasta los años 70*; ambos publicado en Barcelona, en el año 2003.

⁷⁸ GIOIA, Ted: *Historia del jazz*. Madrid: Oxford University Press, Inc, 2002.

⁷⁹ HERZHAFT, Gérard. *La gran enciclopedia del Blues*. Barcelona: Robinbook, 2003.

⁸⁰ HOVALD, Patrice G. *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Ediciones Rialp, 1996.

⁸¹ QUINTANA, Ángel. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós Studio, 1997.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

case of Italian neo-realism”⁸², escrito por Richard Dyer que aparece en el libro *European Film Music*⁸³.

Finalmente, destacamos un conjunto de textos que han servido de fundamento y ayuda para sumergirse en el universo de cada película y poder entender sus características y circunstancias en el momento de rodaje, así como también diferentes puntos de vista sobre la historia narrada y reflexiones esgrimidas por los autores de los libros que nos han ayudado a la hora de elaborar nuestro trabajo. En primer lugar, Steven Jay Schneider es editor del manual *1001 películas que hay que ver antes de morir*⁸⁴ en el que se puede encontrar comentarios de las ocho películas objeto de estudio de nuestra investigación. El mismo autor tiene otro manual *501 estrellas de cine*, en el que se puede encontrar información tanto de Martin Scorsese como de Robert de Niro.

Los autores José Luís Mena y Juan Miguel Payan nos aportan información de carácter divulgativo para nuestras películas, con las publicaciones *Las 100 mejores películas de suspense de la historia del cine* y *Las 100 mejores películas policíacas y de gánsteres de la historia del cine*. Información más detallada sobre algunas de las películas de nuestro análisis, nos la ofrece el autor Miquel Porter i Moix con el libro *La filmoteca ideal*. Y por supuesto, no podemos finalizar estas líneas sin reseñar los libros de la colección *Dirigido por*⁸⁵, los cuales nos han proporcionado valiosa información algunos de los largometrajes que hemos analizado. Para una profundización mayor consúltese la bibliografía en donde se encuentran más manuales de esta índole y, además, las publicaciones citadas anteriormente, se presentan convenientemente citadas.

⁸² DYER, Richard: “Music, people and reality: the case of Italian neo-realism” *European Film Music*. Aldershot: Ashgate, 2006, pp. 28-40.

⁸³ MERA, Miguel; BURNAND, David (Eds.). *European Film Music*. Aldershot: Ashgate, 2006.

⁸⁴ SCHNEIDER, Steven Jay (Coord.) *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona Ed. Grijalbo, 2005.

⁸⁵ RIAMBAU, Esteve. *Uno de los nuestros/Laurence de Arabia* Barcelona: Editorial dirigido por, 1994; MARIN, Fernando. *EL cabo del miedo/El gatopardo*. Barcelona: Editorial dirigido por, 1995; LOSILLA, Carlos. *Taxi Driver/ Johnny Guitar*. Barcelona: Editorial dirigido por, 1997; GOROSTIZA, Jorge. *Casino/Tener y no tener*. Barcelona: Editorial dirigido por, 1998; FERNANDEZ VALENTÍ, Tomás. *Toro salvaje/El padrino III*. Barcelona: Editorial dirigido por, 1999.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

2. Clasificaciones y funciones de la música en el cine

El marco teórico de esta investigación está principalmente consagrado a mostrar la presencia de la música en las principales teorías cinematográficas, exponiéndose las principales funciones de la música en relación con la imagen y las clasificaciones que se han llevado a cabo.

Así pues, en el presente capítulo, se procede a explicar la forma en la que puede aparecer la música en el ámbito cinematográfico y, la finalidad que ésta puede tener (es decir, la funciones que desempeña la música en el cine), con la intención de, en último término, exponer la metodología propia que consideramos idónea para el análisis de la música en los largometrajes objeto de estudio de nuestra investigación.

La música en el ámbito cinematográfico se ha organizado tradicionalmente, entre otros parámetros, según las funciones que ésta realiza en la imagen. Para que estas funciones puedan ser posibles, en primer término, la música aparece en la pantalla de una forma determinada, es decir, “la música es presencia antes que medio⁸⁶”. Entendemos que este criterio se debe tener claro, ya que a nuestro entender es el razonamiento incipiente que conlleva al discernimiento de las funciones de la música en el cine. Además, este razonamiento inicial se ve corroborado en las palabras de Rodríguez Fraile, en las que expone que “en el cine, diégesis y exégesis forman un solo mensaje, un mismo acto comunicativo⁸⁷”; de esta forma ratificamos que se debe distinguir de forma ordenada las apariciones de la música en la imagen cinematográfica.

Se procede a continuación, a una explicación detallada de las apariciones de la música en el cine según su presencia, es decir, según su forma, composición, finalidad social y las funciones que conllevan su presencia.

⁸⁶ CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 192.

⁸⁷ RODRIGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, cine e historia*. Colección cine. Diputación de Badajoz, 2001, p. 85.

2.1 Clasificación de la música en el ámbito cinematográfico

La música diegética⁸⁸ es aquella que aparece en la pantalla y, visualmente el espectador puede identificarla. La fuente de emisión y la forma en la que la música diegética se presenta en la pantalla es natural y visible por el espectador⁸⁹. Además, este tipo de música también es visible y forma parte de la historia de los personajes. Las características principales son que la presencia de la música diegética es inexorable; la presencia de la música es visual. Es necesaria para el entendimiento del argumento de la trama y está en el guion desde antes de rodar la película.

El ejemplo más explicativo de música diegética es la famosa escena del largometraje *Casablanca* producido en el año 1942 dirigido por Michael Curtiz y con la música compuesta por Max Steiner en la que el protagonista (Humphrey Bogart) le pide al pianista que interprete otra vez la pieza musical, captando esta acción, el punto de vista de la cámara y por tanto apareciendo en la pantalla su interpretación. Otro conocido ejemplo de música diegética podría ser también una radio que esté en escena y los personajes la enciendan o la apaguen mostrando de esta manera, el foco del sonido.

Otra forma en la que este tipo de música puede aparecer en la pantalla, es mediante música diegética acusmática. La *Acusmática* es un vocablo de etimología helénica cuyo significado define Michel Chion como un fenómeno “que se oye sin ver la causa originaria del sonido, o que hace oír sonidos sin la visión de sus causas”⁹⁰. Según Chion, el término *Acusmática* fue recuperado por Jerónimo Peignot y desarrollada su explicación por el teórico Pierre Schaeffer. Según este último, lo contrario de la *Acusmática*, se puede definir como *visualizado*, que quiere decir que el foco del sonido se observa en la pantalla.

La música diegética acusmática se produce en aquella situación en donde se da por sabido que la música es necesaria para la realización de la acción que aparece en la pantalla,

⁸⁸ Etimológicamente, el término *Diégesis* procede del vocablo griego δῆγησις. Su significado se puede entender como: relato, exposición o explicación.

El significado del término según la Real Academia Española de la lengua es: En una obra literaria o cinematográfica, desarrollo narrativo de los hechos.

⁸⁹ Si bien es verdad que la música diegética algunos autores no la conciben en su organización como forma, es decir, presencia en la que la música aparece en la pantalla, sino como un recurso; nosotros pensamos que lo más lógico desde nuestro punto de vista es estimarla conjuntamente con la música incidental, como un elemento de forma, según la fuente de emisión de la música.

⁹⁰ CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 2007 (1ª edición 1990), p. 74.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

pero no es visualizada por el espectador ya que no sale en la escena, o puede no salir en la escena en un primer momento y, después aparecer. Los ejemplos más conocidos de este tipo de música pueden ser un desfile militar, una escena de procesión de Semana Santa, o una ceremonia dentro de una iglesia. Es lo que Jaume Radigales nombra como música diegética elidida, es decir, aquella música “que forma parte del entorno sonoro a pesar de no ver el agente, ya sea porque lo hemos visto antes o porque el objeto se encuentra fuera de campo”⁹¹.

La música incidental es aquella que no es necesario que aparezca en la trama que se narra en la pantalla. No es necesaria como se ha dicho y, además, es prescindible, pero se puede considerar como una música facultativa para el mejor entendimiento de la historia. La fuente de emisión está oculta y la forma en la que el espectador la percibe en la pantalla es abstracta, solamente los espectadores escuchan y son partícipes de la música. Este tipo de música no afecta en el argumento de la película, aunque sí en la narración y en el entendimiento por parte de la audiencia, ya que “la música no afecta a la narración del argumento o la historia, sino que se adapta, se añade a ella”⁹². Las características que presenta la música incidental son por lo tanto su condición prescindible y, además, que la presencia de la música no es visual.

Las características que Jesús García Jiménez expone en su manual *Narrativa audiovisual*⁹³, son las siguientes:

- Impuesta: su presencia se debe al criterio del compositor y/o director.
- Impredecible: el espectador no sabe cuándo va a aparecer. Su presencia, también, se debe al criterio del compositor y/o director.
- Discontinua: como consecuencia de que su presencia se debe a la estrategia de la organización de la película, la música incidental puede o no puede ser continua, ya que no es necesaria justificarla visualmente.
- Unitaria: ayuda a dar mayor sentido a la película. Aporta características del argumento que la imagen, por si misma no ha podido explicar; esta aportación se realiza al final de la producción del largometraje y, tal y como apunta el

⁹¹ RADIGALES, Jaume. *La música en el cine*. Barcelona: Editorial UOC, 2008, p. 28.

⁹²TORRIJOS, Pedro. “Perfección: Música diegética y música extradiegética”. *Jotdown Contemporary Culture Magazine*. En <http://www.jotdown.es/2012/01/perfeccion-musica-diegética-y-musica-extradiegética/> (última consulta el 10 de octubre de 2016).

⁹³GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús; *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 252.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

autor “la música viene a suavizar las posibles fracturas que no ha logrado disimular el montaje⁹⁴.”

- Irreal: al no ser el foco del sonido visible por parte del espectador⁹⁵.

Se muestran a continuación en un cuadro sinóptico, las diferencias que encuentra Conrado Xalabarder entre la música diegética e incidental⁹⁶.

		MÚSICA DIEGÉTICA	MÚSICA INCIDENTAL
Campo de acción	Espacial	Finito	Infinito
	Dramático	Limitado	Ilimitado
Campo escénico		Concreto	Puede ser concreto o inconcreto
Potencial dramático		Escaso	Amplio
Propósito de la música		Realista	Abstracto

Tabla 1. Diferencias entre la música diegética e incidental a juicio de Conrado Xalabarder.

Si está claro que la música diegética forma parte de la narración de la película (es un elemento veraz) y la música incidental no está asociada a la cinta (es un elemento añadido), “la suspensión de la incredulidad no se ve afectada por la aparición de un elemento de distorsión tan evidente, sino que antes bien, ayuda a su implementación en el espectador”⁹⁷.

⁹⁴ *Idem*

⁹⁵ Se entiende por el epíteto de visible, que el foco del sonido el espectador lo ve en la pantalla (por ejemplo, en la famosa escena del pianista en la película de *Casablanca*), o, aunque no lo vea en la pantalla, es decir no se visualiza ni se hace visible la fuente del sonido en la pantalla, se sobreentiende la presencia de una música diegética; esto es lo que Michel Chion denomina *música sonido off*, por ejemplo, en una discoteca o en un desfile militar.

⁹⁶ XALABARDER, Conrado: “Principios informadores de la música de cine”. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Editores, 2005, pp. 161-162.

⁹⁷ TORRIJOS, Pedro. “Perfección: Música diegética y música extradiegética”. *Jotdown Contemporary Culture Magazine*. En <http://www.jotdown.es/2012/01/perfeccion-musica-diegética-y-musica-extradiegética/> (última consulta el 15 de octubre de 2016).

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

Ahora bien, existe una cierta controversia en referencia a la catalogación de la música diegética e incidental que han dado lugar a la creación de nuevos términos para facilitar la organización del análisis de las funciones de la música en el cine.

Conrado Xalabarder emplea el término *falsa diégesis* para referirse a aquellas situaciones creadas mediante música diegética, pero que sonoramente el espectador las percibe como música incidental. La finalidad de la *falsa diégesis* es que “pretende hacer creer que los personajes oyen lo mismo que el espectador, aunque sea objetivamente absurdo”⁹⁸. El autor añade en sus propias palabras que la *falsa diégesis* “es un recurso cinematográfico que permite emplear música diegética para darle un cariz más cercano a la incidental”⁹⁹.

Por otra parte, en aquellas situaciones cinematográficas en las que la música no es propia ni de la música diegética ni de la música incidental y que, claramente no son el género del musical (de cuyas características hablaremos más adelante), cabe dejar constancia del término de *música metadiegética* o *extradiegética*.

En ocasiones se utiliza el término “metadiegético” para referirse a esas imágenes narradas o imaginadas por un personaje, los sueños, visiones o fantasías, a los cuales pasa el discurso fílmico, y con él la música que se vaya a incluir, lo que podría permitirnos hablar de música metadiegética. Sin embargo, que sucede cuando esa esfera interior del personaje no se materializa visualmente, sino que seguimos con una toma suya, y sin embargo el está pensando, o sonando (despierto o dormido) con algún asunto pasado o futuro. En estos casos, es la banda sonora, y la música de la misma, la que nos indica este aspecto. Por lo tanto, sería una especie de música metadiegética de carácter especial, denominada también como “extradiegética”¹⁰⁰.

Explicada esta controversia en referencia a la catalogación de la música diegética e incidental, existen autores que denuncian que, si solamente la música de cine se divide en esta tipología, la clasificación resulta deficitaria. Una de estas autoras es Anahid Kassabian, quien para fundamentar la deficitaria clasificación que la división de la música cinematográfica ofrece solamente si se divide entre diegética e incidental, pone de ejemplo el modelo del autor Earle

⁹⁸ XALABARDER, Conrado: “Principios informadores de la música de cine”. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Editores, 2005, p. 163.

⁹⁹ *Idem*

¹⁰⁰ AZZAM GÓMEZ, Marcos. *La música en el cine de Ingmar Bergman*. Universidad de Salamanca. Departamento de la didáctica de la expresión musical, plástica y corporal, 2011, p. 213.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

Hagen¹⁰¹, que escribió en 1971 en su manual para compositores de música en el cine *Scoring for Films*. Earle Hagen realiza tres distinciones sobre la música:

1) *Source music*: Es la música diegética, cuya producción está dentro del mundo narrativo de la película. El foco del sonido musical pocas veces coincide con las señales que se desarrollan para el resto de los elementos de la película. El autor señala que, en el acontecimiento de la narración del largometraje, para que la música diegética aparezca en la pantalla debe de ser extraordinario y revelador en el argumento.

2) *Pure or dramatic scoring*: Música no diegética, es decir música incidental. Según el autor, esta categoría de música es el origen de las tres divisiones en las que él divide la música cinematográfica. La música incidental resalta en su máximo nivel los eventos visuales que aparecen en la pantalla y siempre transcurre en paralelo reforzando la acción narrada. Por otra parte, el autor apunta que la música incidental propicia la inclusión de muchos *clichés musicales*¹⁰².

3) *Source scoring*: Para el autor, este tipo de música es aquella que se encuentra entre la música diegética y la incidental: es como música diegética en su contenido, pero adaptado a las exigencias de puntuación musicales. Este tipo de música puede comenzar como música diegética y convertirse en música incidental. Según el autor “la principal diferencia entre la música diegética y este tipo de música, es que este tipo de música tiene una relación mucho más cercana con la película. De esta relación se desprende el marco de la escena de manera más crítica y hace coincidir con los matices de la escena musical¹⁰³.” Según el autor, las utilidades que este tipo de música ofrece son que puede relacionar personajes o eventos a través de divisiones de tiempo o espacio y también,

¹⁰¹ KASSABIAN, Anahid: *Hearing Film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Londres: Ed.: Routledge, 2001, pp. 43-47.

¹⁰² Se entiende como *clichés musicales* aquellas convecciones sonoras (y también musicales), fundamentadas en las convicciones que el espectador se ha ido poco a poco acostumbrando a escuchar en la pantalla y que, si no aparecen, le resulta extraño. La definición, en palabras de Michel Chion es la siguiente: “El espectador está acostumbrado a determinadas convenciones sonoras: por ejemplo, en las escenas de combate, se espera que las caídas de los personajes hagan mucho ruido, cuando en realidad el ruido que se produce es discreto. Los efectos sonoros en el cine tienen una función más expresiva que estrictamente realista” (CHION, 1992: 369).

¹⁰³ KASSABIAN, Anahid: *Hearing Film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Londres: Routledge, 2001, p 45 [Traducción propia].

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

reflejar momentos musicales cuya situación narrativa está abierta a la interpretación.

En consecuencia, Anahid Kassabian opina que la división entre música diegética e incidental carece de sentido, pues que se desperdicia el esfuerzo de la clasificación de la propia música de manera aislada y no en relación a los demás elementos del filme y, que esta división que se ha realizado tiene su origen en autores que provienen del mundo literario. Kassabian considera la música como una parte más del argumento de la película, que ayuda al espectador a entender la historia narrada. Según la autora, la música tiene la misma primacía en niveles de importancia de la diégesis¹⁰⁴ narrativa que los demás elementos de la narración (tales como la voz en off, la fotografía, o las elipsis temporales, por citar algunos elementos.); la música no está subordinada a la supremacía de otros elementos y por tanto ofrece características que ayudan a comprender a entender al espectador sobre la historia contada. Ante este planteamiento Kassabian argumenta que separar la música de los demás elementos de la cinta para clasificarla sobre la distinción de música diegética o música incidental¹⁰⁵, “oscurece el papel de la música en la importancia de la diégesis propia¹⁰⁶” de la película.

El cine musical se considera como un intersticio que se encuentra entre la música diegética y la incidental. El columnista Pedro Torrijos, considera el género musical como un componente híbrido, en el que “la música instrumental es extradiegética, pero funciona como acompañamiento a la voz, que es diegética y parte ineludible del diálogo. Lo que viene a ser una ópera clásica”¹⁰⁷. Entre las características del cine musical destacan las siguientes:

- 1) La música tiene una presencia injustificada. Muchas veces, en un musical un personaje comienza a cantar y acto seguido la orquesta aparece en la pantalla.
- 2) La fundamentación del argumento son las canciones y la explicación de la trama, la mayor parte de las veces está en las letras de las canciones y en los números musicales. Como explica Cueto: “no se puede negar que los números musicales de un filme y las letras de sus canciones forman parte del conjunto

¹⁰⁴ La autora entiende la diégesis, como la trama, el argumento, la historia que se narra en la película.

¹⁰⁵ La autora utiliza el término no-diegético.

¹⁰⁶ KASSABIAN, Anahid: *Hearing Film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Londres: Ed.: Routledge, 2001, p. 42 [Traducción propia].

¹⁰⁷ TORRIJOS, Pedro. “Perfección: Música diegética y música extradiegética”. *Jotdown Contemporary Culture Magazine*. En <http://www.jotdown.es/2012/01/perfeccion-musica-diegética-y-musica-extradiegética/> (última consulta el 15 de octubre de 2016).

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

narrativo de la historia, o incluso pueden ser la base del espectáculo¹⁰⁸.” Más adelante, sobre el argumento, el autor explica: “En muchos casos, el argumento del musical no es más que una mera excusa para el lucimiento por sí mismo de una serie de canciones y bailes –a veces ni siquiera compuestas para el filme, sino originarias de espectáculos teatrales– y no puede decirse que apoyen dramáticamente o intensifiquen determinada narrativa”¹⁰⁹.

3) El musical es irreal: si ya de por sí el cine no es real, es una manifestación de la realidad desde el punto de vista de un director que quiere narrar una historia y capta su punto de veracidad con la cámara, se sabe de antemano por parte de los espectadores que el musical es un género irreal.

Según el parámetro de la composición, la música puede haberse escrito *ex profeso* para el largometraje, en las películas en las cuales el compositor compone según el criterio y las necesidades que le pide el director. Dicha composición de la música para una película puede hacer referencia a una pieza ya existente, a un estilo imperante o a una ambientación que se quiera conseguir, de una determinada época o estética particular.

Por otro lado, la música prestada o preexistente es aquella música no compuesta originariamente para el largometraje. El origen de la utilización de la música preexistente, según Russell Lack, se puede encontrar en el periodo del cine mudo y, en la intención de aunar el sentimiento colectivo del público; es decir mover a los espectadores de lo cotidiano a lo fantástico, pero de forma colectiva. De esta manera lo explica el autor anteriormente mentado, refiriéndose a la utilización de la música preexistente, como creadora y unificadora del sentimiento colectivo del público. Se utilizó música de occidente, de la época romántica y de la centuria decimonónica.

Estas citas musicales del S.XIX eran también imposiciones; eran instrucciones para que el público sintiera lo mismo en su conjunto, una codificación deliberada de fragmentos aislados de obras musicales más amplias. La música cinematográfica durante la era del cine mudo ofreció a su público un nuevo modo de escuchar la música, algo muy próximo al espíritu de repetición instantánea que ofrece la moderna tecnología de reproducción¹¹⁰.

¹⁰⁸ CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer Ediciones, 1996, p. 16.

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999. (1ª edición 1997), p. 84.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

La utilización de este tipo de música preexistente se debe a la transformación que tiene el cine desde sus inicios, que como se ha dicho en párrafos anteriores, surge desde un divertimento popular y se va transformando hasta culturizarse; pero el origen del séptimo arte se caracteriza por ser de la siguiente manera:

El cine empieza como género popular y en lugares populares, llenos de humo y ruido. Más adelante, por motivos, no solo comerciales, sino también ideológicos y culturales, con el fin de atraer a la gente decente, el cine intentará adquirir lentamente “carta de nobleza”, tanto en la elección de temas (adaptaciones literarias y operísticas, temas morales o religiosos), como en su factura: entre otros campos también en la música de acompañamiento, que sufre forzosamente las consecuencias de este contexto.¹¹¹

La música prestada o preexistente se puede utilizar en la película sin ningún tipo de modificación (de manera literal), o con modificación (de manera no literal), transformándola para introducirla en el filme como se quiera poner. El término adaptación sirve para detallar aquella música que no es compuesta originariamente para la película y que, al utilizarla en el largometraje, no se utiliza de manera literal, sino con modificaciones.

Sobre la utilización de la música clásica en los largometrajes, para Matilde Olarte¹¹² la utilización de éste tipo de música y, por música clásica entiéndase aquella compuesta desde el periodo barroco hasta la época romántica¹¹³, tiene unas funciones narrativas y descriptivas, formadas por las siguientes características: ayudan a la ambientación de la época y el lugar en la que la trama se desarrolla; sirve de unión de las escenas, realizándose de esta forma, la transición entre éstas, de manera natural y continua; utilizándose la música clásica, como música de fondo, se consigue que la imagen sea más accesible al espectador; si se utiliza esta tipo de música en forma de música diegética, cumple una función narrativa en el filme, convirtiéndose en un instrumento extremadamente eficaz en la captación de la atención en el espectador, ya que ésta sustituye a la palabra.

¹¹¹ CHION, *op.cit.*, p. 41.

¹¹²OLARTE, Matilde. “Utilización de la música clásica como música preexistente cinematográfica”. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas. Una antología de textos comentados*. Sevilla: Doble J Editores, 2004, pp. 71-83.

¹¹³ En opinión de la autora, las obras de compositores barrocos ayudan a ambientar la época en la que se desarrolla la acción cinematográfica y, las partituras de compositores vieneses ya bien sean del periodo clásico y/o romántico, consiguen crear un ambiente íntimo, reforzándolo si, además, la trama de la película tiene una temática sentimental.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

La utilización de esta música de forma incidental permite al espectador acercarse al conocimiento de las características de los personajes, lo que la autora denomina como música de personajes¹¹⁴. Por otro lado, la utilización también, de este tipo de música, de carácter descriptivo, modifica el ritmo de la película, acelerando o retardando la acción, así como incrementando o atenuando la intensidad de una escena. Olarte denomina a este recurso, música de situaciones¹¹⁵.

Olarte apunta tres maneras de utilizar la música clásica en la banda sonora:

- 1) Sentido estricto de la música, esto es de la manera que fue concebido por el compositor y con la instrumentación que éste quería.
- 2) Adaptado a la conveniencia de la trama de la película y utilizando los fragmentos más conocidos, como temas de referencia a alguna característica de la película.
- 3) De manera diegética, sin formar parte de la banda sonora. Esta utilización proporciona al espectador información sobre el argumento de la cinta, sin tener que recurrir a lo visual.

La autora argumenta también que la utilización de la música clásica como preexistente cinematográfica, se realiza solamente, se podría decir, a nivel general de lo que son los autores conocidos¹¹⁶; ante esta argumentación esgrime varias razones. En primer lugar, subraya la rentabilidad económica de este tipo de música, ya que, entre sus características principales de cara a la organización de un largometraje, la música de este periodo está eximida de pagar derechos de autor. Otra razón de fundamento es que su utilización, al ser un recurso musical conocido, es una apuesta segura y por tanto, sinónimo de éxito. Además de lo escrito anteriormente, las obras de estos compositores conocidos no plantean dudas al público sobre su autoría y sobre su expresividad, el público reconoce las obras sin forzar la atención en lo que esta visionando.

Sobre el reconocimiento por parte de la audiencia durante el visionado del largometraje de las obras de música clásica preexistente, existen opiniones contrarias a lo que Olarte expone. La siguiente cita, expone el planteamiento psicológico del funcionamiento de la música de cine

¹¹⁴ OLARTE, *op.cit.*, p. 75.

¹¹⁵ *Idem*

¹¹⁶ Por autores muy conocidos, la autora menta a Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven, Schubert y Chopin.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

en el espectador; Javier Rodríguez Fraile razona mediante esta explicación, que el cine debe de tener música original y que el espectador puede despistarse de la trama de la escena que está visionando cuando la música es preexistente:

Desde el punto de vista psicológico, la música de cine funciona por la vinculación que establece el espectador entre música e imagen, en virtud del proceso cognoscitivo por el que sensaciones diferentes recibidas en un mismo entorno son entendidas por el individuo como un único mensaje¹¹⁷.

El autor argumenta que cuando el código visual (es decir, la imagen) es nuevo y, el código sonoro (es decir, la música) lo es también, el espectador “trata de dar de forma inmediata un único sentido al mensaje”¹¹⁸. Ahora bien, cuando el código visual o el código sonoro no es nuevo (normalmente, es siempre el código sonoro, es decir la música, el código que no es nuevo como consecuencia que es música preexistente), el espectador no puede asimilarlo tan bien como cuando son desconocidos los dos códigos y, necesita forzar a su mente “a establecer conexiones racionales o emocionales que permitan interpretar el mensaje”¹¹⁹.

Roberto Cueto considera que la música clásica utilizada en el ámbito cinematográfico tiene una propiedad que la distingue de la música cinematográfica. Esta propiedad distintiva, es el carácter autorreferencial que la música clásica posee; es decir, la música clásica tiene, *per se*, validez propia sin necesidad de ningún tipo de referentes. En opinión del autor, la utilización de la música clásica en el cine pocas veces a conseguido dar al largometraje una identidad dramática, más allá de la propia película en sí misma y, según el autor, la mayoría de las veces que se ha utilizado la música clásica de manera incidental en los largometrajes ha sido con una intencionalidad, por parte del director, de otorgar una buena reputación y conceder fama a la película. Puede ser, como argumenta Cueto, que esta utilización se haya gestado como consecuencia del estado anímico que a los directores, cuando escuchan este tipo de música, les provoca o, por las imágenes que visualizan mentalmente al escuchar esta música.

Cueto apunta dos diferencias entre la música clásica y la música de cine. La primera y principal diferencia es la siguiente:

¹¹⁷ RODRIGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, cine e historia*. Colección cine. Diputación de Badajoz, 2001, p. 43.

¹¹⁸ *Idem*.

¹¹⁹ *Idem*.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

Al igual que ocurre con ciertas adaptaciones literarias al cine, la distancia que separa la música de cine de la clásica es tan radical como la que hay entre el ritmo de los diálogos o las situaciones de una obra teatral o una novela con el propio cine¹²⁰.

La segunda diferencia es el criterio jerárquico al que la música clásica está condicionada en el séptimo arte. En otras manifestaciones artísticas como por ejemplo la ópera y el ballet, la música no está subordinada; ahora bien, en el cine es un aspecto secundario, obligada a compartir protagonismo auditivo con los diálogos y los efectos de sonido.

Sobre las adaptaciones de la música clásica en la película, Cueto, al igual que otros autores, también dictamina que puede conllevar un problema más que una solución.

El filme puede perder personalidad al estar articulado alrededor de la música y la carga connotativa que arrastra determinada música clásica ya de sobra conocida puede ir muchas veces contra las intenciones de la película¹²¹.

Es bien sabido que, en el ámbito del cine comercial, la realización de un largometraje está pensado no solamente para la producción propia del director sino para que llegue al mayor número de espectadores y por tanto recaude económicamente lo máximo posible en la taquilla. La película se piensa en todos sus campos de entendimiento (tales como el montaje, el guion o la fotografía, etc.), no para que la pueda comprender el espectador entendido en el campo del séptimo arte, sino mayor ente el espectador medio. En el caso que nos compete, es decir la música, ésta también está pensada para todo lo anteriormente descrito y, como un recurso narrativo de importancia capital, para que en el tiempo que se expone la música, ésta sea capaz de expresar todo lo posible a la audiencia. Por tanto, el recurso de la música debe de remitir instantáneamente al espectador a ayudarlo a comprender aquello que está ocurriendo en la pantalla.

En consecuencia, la música puede tener una clara finalidad social que nada tiene que ver con las necesidades funcionales o estéticas que la película demanda. La finalidad social puede dividirse en varias intencionalidades:

¹²⁰ CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer Ediciones, 1996, p. 17.

¹²¹ *Idem*, p. 20.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

- Intención comercial: la elección de la música que aparece en la película está condicionada por las ventas que esta música tendrá posteriormente o lo famosa que es la música o ha sido.
- Buena reputación musical: es aquello que Roberto Cueto denomina un recurso de “prestigio”, cuando se refiere a que la utilización de la música clásica en el cine de autor se utilizó como “un recurso más bien ingenuo para dar prestigio a un filme”¹²².
- Instrumento de transmisión de los códigos sociales: los códigos significativos que un largometraje, como resultado de una producción en un contexto social refleja, presentan un significado social que puede ser de diversa índole: genero, histórico, hacia un determinado público, político... y pueden transportar a los espectadores a introducirse en estas situaciones.

Ante esta última intencionalidad que se realiza en aras de utilizar la música como de transmisión de los códigos sociales, con una finalidad social, exponemos el concepto de música explícita de Alejandro González Villalibre.

Podemos definir el concepto de música explícita como aquella que cumple la función de aportar información complementaria, o reforzar la presentada en pantalla, de una manera rápida y directa, siempre a través de mecanismos que apelan directamente a la cultura musical (en nuestro caso occidental) y a ciertas asociaciones instrumentales, armónicas y rítmicas que el espectador puede realizar fácilmente desde su butaca¹²³.

En lo correspondiente a la sintonía, sobre el grado de afinidad¹²⁴ que la música presente en la pantalla puede tener en relación con el sentido de la imagen, Michel Chion distingue entre música empática y anempática. Se entiende como *música empática* “aquella que expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono, el fraseo, y eso evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción

¹²² *Idem*, p. 17.

¹²³ GONZALEZ VILLALIBRE, Alejandro *El compositor José Nieto (1942). Análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita*. Universidad de Oviedo. Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2013, p. 88.

¹²⁴ El grado de afinidad, además de presentarse dentro del apartado de las clasificaciones sobre cómo se manifiesta y/o aparece en la pantalla la música, puede tener una funcionalidad como más adelante se verá en algunos de los autores que esgrimen reflexiones sobre la función de la música en las principales teorías cinematográficas, así como también, en nuestra propia metodología de análisis.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

y del movimiento¹²⁵.” Por el contrario, la música anempática es aquella que muestra “una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable¹²⁶.” Pero esta distinción, no es en absoluto maniquea en sí misma, ya en el propio autor, después de la definición terminológica, apunta que también existen músicas sin una intencionalidad empática y/o anempática.

En el aspecto técnico del grado de afinidad, podemos encontrar el concepto acuñado por Carmelo Bernaola, de música articulada que es aquella cuya forma y estructura depende de la imagen y el discurso narrativo de la película. En contraposición a este término, está el de la música no articulada que es aquella que se inserta en el filme sin que exista relación alguna entre su estructura e imagen. Ahora bien, como apunta el propio compositor “la significación de esta música no le viene dada por su identificación con un género concreto, sino por su relación con la imagen. No obstante, recurre frecuentemente al uso de elementos de otros estilos y géneros musicales¹²⁷.”

La sincronía es la articulación de la música con la imagen en coincidencia temporal exacta. Según el grado de sincronía de la música con la imagen que aparece en la pantalla, se puede distinguir entre articulación sincrónica, aquella música que se organiza en sus movimientos con la imagen de forma sincronizada, precisa y simultánea. Y por contraposición, la música no sincrónica es aquella en la que no existe articulación sincrónica entre la música y la imagen.

Dentro de la articulación sincrónica, José Nieto¹²⁸ distingue entre sincronía dura cuando se adelanta el sonido con respecto a la imagen y sincronía blanda, que se produce al retrasarse el sonido con respecto a la imagen. Además, apunta los recursos de anticipación que es cuando la música se anticipa a la imagen y retraso que es cuando la música aparece después de la imagen. Sobre estos recursos Nieto dictamina que la anticipación es más difícil de percibir que el retardo cuando se trata de música exceptuando los diálogos¹²⁹.

¹²⁵ CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 2007 (1ª edición 1990), p. 19.

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ ALVARES, Rosa; ARCE, Julio. La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con Pepe Nieto. Valladolid: 41 Semana Internacional de Cine, 1996, p. 199.

¹²⁸ NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2003 (1º edición 1996) p. 134.

¹²⁹ Cf NIETO, *op. cit.*, p. 131.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

El máximo nivel de música de articulación sincrónica se encuentra en el denominado efecto *Mickey mousing music*, denominado con este nombre porque la primera vez que se utilizó fue en los cortometrajes de los dibujos animados del ratón *Mickey Mouse*¹³⁰. Este efecto consiste en una articulación sincrónica exacta, mediante la rítmica musical en concordancia con los movimientos que la imagen muestra en la pantalla. La imagen consigue reforzarse a consecuencia del ritmo que le es impuesto y remarcado por la música.

¹³⁰ OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicado a la imagen?”. *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 745-759.

2.2. Funciones de la música en el cine

La música en el cine, en el resultado de la narración visual, modifica la percepción y el entendimiento del público. Este hecho, a veces llega a un nivel tan difícil de desglosar que introduce a las funciones de la música en el audiovisual de una manera mezclada, no organizada e intrincada.

En los siguientes párrafos se comentará de manera reflexiva y crítica sobre la presencia de la música en las principales teorías cinematográficas y se analizan las funciones que determinados teóricos y/o realizadores, han descubierto o concedido a la relación de la imagen con la música. Este estudio pormenorizado y analítico ha sido necesario realizarlo, pues nos ha aportado conocimientos para poder realizar nuestra metodología¹³¹. Antes de ello, se procede a realizar una introducción que explica las razones principales sobre el origen de la música en el cine y contextualiza la necesidad música en la etapa del cine mudo, sus funciones, características, así como las deficiencias de las etapas de cine mudo, etapa sonora y cine sonoro. La intencionalidad de esta introducción es ofrecer una aproximación del desarrollo de la música de cine desde sus inicios, para poder comprender en su totalidad las funciones de la música que se exponen posteriormente, ya que como apunta el profesor Julio Arce, la música en el cine se ha ido desarrollando desde sus orígenes:

Conforme el cine va desarrollando un lenguaje propio y adoptando un carácter narrativo, la música va cambiando de función. El espectador admite, poco a poco, el convencionalismo de la música no diegética, aquella que no forma parte de la realidad, que no tiene que ser justificada y que adquiere un valor expresivo o descriptivo en relación al lenguaje cinematográfico¹³².

La utilización de la música dentro las proyecciones cinematográficas en el periodo del cine mudo, surge por varias razones que se muestran a continuación; algunas de ellas, necesarias para el correcto entendimiento de la película y otras, por utilización consuetudinaria, dentro de la tarea correspondiente que había cumplido la música en las anteriores manifestaciones

¹³¹ Si bien es verdad que nuestra metodología propia no está conformada por todos los elementos y características de las funciones de la música en el cine que se van a proceder a explicar, éstas han sido necesarias conocerlas para poder discriminarlas de manera coherente y reflexiva en aras de realizar nuestra investigación de la forma más pormenorizada y exhaustivamente posible.

¹³² ARCE, Julio: "El sonoro antes del cine sonoro: imágenes y música mecánica entre 1895 y 1927". *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología español*. Salamanca: Plaza Universitaria Editores, 2009, p. 165.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

artísticas, como por ejemplo la función del coro en las tragedias griegas, los oratorios y/o dramas litúrgicos de la edad media o la ópera, bien sea ésta en sus incipientes manifestaciones del inicio de la época musical del periodo Barroco o, en su representación maximalista del S.XIX, fiel reflejo de la época musical ubicada en el Post-romanticismo.

Los más ancestrales ritos religiosos incluían ya, probablemente, alguna forma elemental de música, quizás un simple ritmo que, con su gran capacidad hipnótica, ayudase a centrar la atención del espectador/participante en el actor/oficiante¹³³.

El origen histórico se encuentra y se explica, en que la música tiene (si esta se utiliza correctamente), una forma de comercialización del producto artístico. En otras palabras, la música embellece la manifestación artística; entiéndase por manifestación artística la proyección cinematográfica. Por consiguiente, cuantos más detalles y refinamientos presente y tenga la obra de arte, más público tendrá. De esta manera lo explica el siguiente autor¹³⁴:

Que la música de cine sobreviviera a sus orígenes más remotos se debe a su efectividad como herramienta de comercialización y al hecho de que el cine era tratado como una simple variación de otras formas de entretenimiento teatral.

Otra causa que propició el uso de la música en las primeras proyecciones cinematográficas fue para disimular el ruido técnico que hacía el proyector; también, disimular los defectos técnicos que la película tenía y eliminar la sensación de silencio por la que se caracteriza el cine mudo. Daba igual, en un principio, el tipo de música que estuviera sonando; lo que importaba, debido a estas dos últimas razones anteriormente citadas, era que hubiese música. La finalidad de esta causa era, por tanto, bastante pragmática y eficiente.

Una razón por la que se puede entender el origen y permanencia de la utilización de la música en el cine era la gestación y continuidad dentro de la proyección de un sentimiento colectivo. La siguiente cita, explica el lugar donde se proyectaban las películas y el público que las veía, así como su reacción ante el visionado:

Las películas se estaban proyectando aun en lugares tales como barracas expuestas al ruido, ante un público que tenía por costumbre hacer comentarios, abuchear, aplaudir, hablar: la música, en ausencia de

¹³³ NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2003 (1ª edición 1996), p. 26.

¹³⁴ LACK, *op.cit.*, p. 93.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

actores de carne y hueso (que pudieran llamar la atención al público, hablarles o captar su atención), ayuda a centrar la atención, concentrándola al subrayar las atmosferas y puntos fuertes¹³⁵.

Es entendible que, ante este marco de exposición, la música cumpliera una función dual; su función era, por una parte, captar la atención de cada espectador, cada uno de ellos, de naturaleza muy dispar y por otra, la de aunar de forma colectiva las reacciones del público.

La música evita que la persona se sienta aislado en la sala y crea una sensación psicológica de agrupamiento entre los individuos que propicia que éstos estén más relajados y por tanto, se puedan concentrar para entender el discurso fílmico de ficción que están visionando. Además, como se explica en la siguiente cita, la música tiene la característica de ser eficaz y eficiente en lo referente a producir elipsis temporales de manera colectiva en el público.

La música puede ser un factor de gran utilidad a la hora de combinarla con imágenes, por cuanto puede ayudar a “jugar” con las sensaciones recibidas por el espectador, en el sentido de que es capaz de “evocar” lapsos de tiempo prolongados en secuencias breves de imágenes, o viceversa¹³⁶.

La creación de un sentimiento colectivo es razón de por qué el cine es una perfecta pasarela para la creación de emociones, tal y como lo explica Russell Lack:¹³⁷

El cine no tardó en convertirse en un centro de sensaciones, y en la oscuridad la música resultó ser una herramienta vital para transportar al espectador de lo cotidiano a lo fantástico.

Y una vez que se había gestado en el público un sentimiento colectivo, se le debía acostumbrar a la intimidad colectiva, es decir a la expresión de los deseos conjuntos; así como también, calmarles ante el visionado y tranquilizarles para propiciar la concentración sobre lo que estaban viendo.

El principal significante del “ánimo”, y por lo tanto de una gran parte del impacto dramático de las películas “mudas”, era la música. Ofrecía una

¹³⁵ CHION, *op.cit.*, p. 44.

¹³⁶ ARMELL FEMENÍA, Montserrat & EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. “Música e imágenes hasta la llegada del cine (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)” en *Anuario musical*, nº 58, 2003, p. 280.

¹³⁷ LACK, *op.cit.*, p. 93.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

aproximación a la interioridad en un mundo plano y proyectado, y evitaba que el cine se convirtiera en una experiencia demasiado extraña para que la mayoría de la gente la soportara de principio a fin. Podía sugerir, si no encarnar, la tristeza, la alegría, la pasión, la decepción, casi cualquier cosa pertinente para un entorno dramático. Incluso podía representar culturas distantes o paisajes imaginarios¹³⁸.

Esta simbiosis de propiciar una atención y concentración colectiva, es posible hacerla conjuntamente con el sentido de la vista y el oído. Por tanto, la presencia de la música en el cine, aparte de las razones históricas y las razones necesarias para disimular los ruidos y defectos técnicos de la proyección, era y es necesaria para que el espectador pueda entender la película de forma más fácil que si no hubiese música.

Aunque se esté explicando las funciones que la música podía tener en la explicación de la película muda, dejar constancia que aparte de la música, las películas se podían acompañar, también, con una explicación verbal que hacía las funciones que la música tenía en aquel momento y era una alternativa al acompañamiento musical.

Una alternativa al acompañamiento musical y posiblemente la de mayor éxito en términos de su valor como entretenimiento- era el acompañamiento hablado, ofrecido en vivo por actores o cómicos. Esta práctica abarcó toda la etapa del cine mudo, pero por una serie de razones (¡fundamentalmente su coste!) no se generalizó su uso en ninguna parte.¹³⁹

La práctica del acompañamiento de las películas mediante un narrador que realiza la explicación verbal de las imágenes fue muy famosa en oriente¹⁴⁰ e intentó utilizarse en occidente, concretamente en Italia¹⁴¹, aunque de forma infructuosa.

Se debe dejar constancia de que el acompañamiento musical en vivo en la época del cine mudo era realizado por músicos. Para los intérpretes que formaban parte de la orquesta, la agrupación instrumental de cámara, para algunos de los músicos que ambientaban algunas escenas de las películas mudas, para el pianista de la sala que normalmente era el organista de

¹³⁸ *Idem.* p. 83.

¹³⁹ LACK, *op.cit.*, p. 35.

¹⁴⁰ Mediante la narración de las historias de la mano de los llamados *Katsuben*.

¹⁴¹ LACK, *op.cit.*, p. 35.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

la iglesia local y ambientaba las proyecciones cinematográficas con el órgano Wurlitzer¹⁴², cualquiera de estos músicos tuvo a la llegada del sonido, problemas para continuar con su trabajo de la misma forma que lo habían estado realizando.

La música que se escuchaba era interpretada en vivo y, como ya se ha dicho, la agrupación podía variar desde un intérprete de piano a una gran orquesta, así como también a veces cantantes o narradores. Éstos no eran acompañados por un fonógrafo que, aunque ya estaba inventado desde los albores del origen del séptimo arte, ofrecía una mala sincronización y una calidad sonora, mucho peor que la música interpretada en directo. Aparte, salía económicamente más rentable tener músicos acompañando el filme en directo, en aquel tiempo en el que las condiciones laborales del trabajador eran bastante precarias e irrisorias.

Las principales consecuencias en referencia al ámbito musical con la llegada del sonido al séptimo arte fueron que mayoría de los músicos de orquesta fueron despedidos, así como también los fabricantes de instrumentos no encontraban salida de venta a sus productos; esta situación dio lugar a la creación de un sindicato que velase por los derechos de los músicos de orquesta y en contra de las grabaciones fonográficas, que impedían que se ambientase *in situ* el filme.

La mayoría de estos músicos pierden su empleo, aunque una minoría lo recupera gracias a las orquestas que se utilizan para grabar música de películas en estudio. Otra parte, o tal vez los mismos, tocan en los platós de rodaje donde se ruedan comedias musicales, muy numerosas en la época. Dado que el sonido se grababa a menudo en directo en el plató, junto con la imagen, los músicos debían tocar tantas veces como tomas se hicieran, con lo que nuevamente podían trabajar jornadas completas¹⁴³.

Si parecía que la situación laboral para algunos de los intérpretes se había solucionado e incluso llegado a nivel de ocupación de la época muda, no fue de esta manera. La situación duró poco tiempo, ya que, con la proliferación del *playback* se prescindiría de muchas jornadas laborales de músicos, ya que éstos no eran necesarios en el set de rodaje, sino solamente en el estudio de grabación y no de forma asidua.

¹⁴² CHION, *op.cit.*, p. 43.

¹⁴³ CHION, *op.cit.*, p. 82.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

La música tenía un peso específico bastante grande dentro de un filme. Este peso específico, como se ha explicado anteriormente enumerando las principales causas por las que se utilizaba la música, en la época del cine mudo para las proyecciones de carácter público realizadas hacia los espectadores, se utilizó en el rodaje de los filmes del cine mudo con gran utilidad, ya que la música en el rodaje ofrecía las mismas posibilidades que tenía en la proyección de la película. La siguiente argumentación de Michel Chion, refleja lo explicado:

En los tiempos del cine mudo, era corriente que hubiera música en los rodajes, interpretada por instrumentistas especializados, contratados de forma más o menos permanente, o a la sazón, por un fonógrafo, en el caso de las comedias cortas. Ello estaba orientado a ayudar a crear la atmósfera, a inspirar el ritmo de una escena, a favorecer la concentración del equipo y a guiar los gestos y expresión de los actores... La música desempeñaba ahí el mismo papel que en la proyección del filme de sala, solo que en un sentido inverso¹⁴⁴.

La siguiente explicación denota que la importancia de la función que la música tenía en los rodajes de las películas en la época del cine mudo se mantuvo a la llegada del cine sonoro, ya que, hasta diez años después de la llegada del sonido al cine, no se pudo incorporar la música en el montaje. Esta situación importaba hasta tal punto que era capaz de cambiar lugar de grabación de las escenas de la película.

Hasta 1933, la música no se podía grabar por separado e incorporar a la cinta una vez ya culminado el proceso de montaje, sino que se tenía que grabar al mismo tiempo que el resto de la filmación, un argumento de peso para no rodar en medio de una calle¹⁴⁵.

Habiéndose explicado la importancia que tenía la música en el periodo mudo de la historia del cine y sus principales causas que originaron su uso y utilización, se procede, antes de detallar las principales clasificaciones de la música en el cine a lo largo de la historia, a definir las distintas etapas cronológicas del séptimo arte, en relación a la incursión del sonido en éste, ya que este hecho, transformó la utilización de la música en la pantalla.

Michel Chion acota la primera época del cine mudo, desde su nacimiento hasta los primeros conatos de la realización de las películas con sonido, las siguientes características en

¹⁴⁴ CHION, *op. cit.*, p. 47.

¹⁴⁵ COUSINS, Mark. *Historia del cine*. Barcelona: Blume, 2005, p. 119.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

las películas¹⁴⁶: en el ámbito de la técnica cinematográfica, las primeras películas son de corta duración y no tienen una línea narrativa continua, es decir, son un conglomerado escenas realizados a la carta para el divertimento del público, que si bien a veces tienen una interrelación entre las secuencias, pueden, a veces, no tenerla.

Se conoce como etapa sonora al lapso temporal que transcurre entre el nacimiento del sonido en el cine y la consolidación de éste (mediante las mejoras técnicas en las distintas profesiones que son necesarias para la realización de una película), hasta el surgimiento de las “nuevas olas”, incipientes éstas al final de la década de los cincuenta y desarrolladas en su totalidad en el decenio de los sesenta. El profesor Caparrós Lera, en su libro *Historia del cine Europeo*¹⁴⁷, delimita el periodo del cine sonoro desde el año 1931 hasta 1958.

Se entiende como cine sonoro, no solamente a aquellos filmes que tienen sonido, ya que, por ejemplo, en la época muda, al acompañarse las películas con música, se puede entender esta situación como cine sonoro. Acogiéndose a la explicación de Chion¹⁴⁸, se entiende como cine sonoro a aquel “cine con sonido grabado-sincronizado”, que comenzó a partir de 1926. Russel Lack, denomina a este tipo de cine, es decir al cine sonoro, como el “cine hablado”¹⁴⁹. Pero esta explicación (sin entrar a definir si es o no correcta a nuestro modo de ver), es, o puede llegar a ser, somera en lo que es la propia definición de la incursión (que no el añadido, como se estaba realizando en la época del cine mudo) del sonido en el ámbito del séptimo arte.

La característica principal en comparación con su antecesor tipo de cine, el cine mudo, es que la música no tiene que ser reproducida al mismo tiempo que la película ya que forma parte de la cinta y está insertada en ésta y que los textos, pasan a ser diálogos. Por tanto, es más correcto y preciso definir que en la nueva etapa, que se inicia a partir de 1926 y se consolida en los años siguientes, se realiza un “cine de velocidad estabilizada y de sonido grabado amplificado sincronizado, en suma, un “síncrono-cinematógrafo audiovisual”¹⁵⁰.

En referencia a la música, es de puro sentido común, que la llegada del sonido sincronizado con la imagen al mundo cinematográfico concede un gran avance al ámbito de la música. Ahora bien, la música no empezó a tener importancia a partir de aquel momento, sino

¹⁴⁶ CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 40.

¹⁴⁷ CAPARRÓS LERA, José María. *Historia del cine europeo. De lumière a Lars von Trier*. Madrid: Rialp, 2003.

¹⁴⁸ CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 64.

¹⁴⁹ LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999. (1ª edición 1997), p. 38.

¹⁵⁰ CHION, *op.cit.*, p. 67.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

que ya en la época del cine mudo (con las explicaciones dadas anteriormente), disfrutaba de un peso específico bastante importante.

La llegada del sonido al cine propició un punto de inflexión en la mejora de la técnica cinematográfica, ya que se le concedió a la narración de la historia filmada mayores competencias informativas y por tanto, el público consiguió tener mayor entendimiento en el discurso comunicativo del filme. Por otra parte, fue un punto de no retorno, ya que hasta ese momento el cine era mudo y al sumarse la característica del sonido, parecería después de instaurado éste, que si la cinta no lo tuviera, le faltaba algo. Fue la concepción, finalmente, del séptimo arte como tal, ya que, si bien el cine en su época muda estaba acompañado por música, ésta formaba parte de un añadido de la película y la presencia sonora dentro de la cinta no era real.

Uno de los orígenes primigenios en las clasificaciones de la música para el cine, se encuentran en el año 1935, cuando Raymond Spottiswoode¹⁵¹ quien fue un teórico y compositor que en aquella época (la de las primeras películas sonoras), estaba en referencia a su actividad laboral, en activo. Especificó cinco funciones de la música para el cine¹⁵². Las funciones dos, tres y cuatro, eran técnicas occidentales y la quinta función se correspondía con técnica cinematográfica soviética.

- 1) Imitación: cuando la banda sonora imitaba sonidos naturales o cualidades tonales del habla.
- 2) Comentario: cuando esta ocupaba la posición del espectador ofreciendo un comentario a menudo irónico de los sucesos que acontecían en la pantalla.
- 3) Evocación: la música revelaba algo acerca de los personajes; un ejemplo sería el leitmotiv.
- 4) Contraste: la banda sonora contrastaba intensamente con la imagen y creaba un efecto concreto.
- 5) Dinamismo: la música contribuía, con la composición de los sucesivos planos a acentuar el impacto de los cortes y el montaje.

¹⁵¹ Russell Lack. *La música en el cine*, Ed. Cátedra, 1997.

¹⁵² Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*. Berkeley, 1962, pp. 192-193.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

Claudia Gorbman defiende la teoría de que la música de cine es uno de los instrumentos más poderosos que tiene una producción cinematográfica para poder sumergir al espectador en el universo fílmico. Según Russel Lack, la autora “define dos tipos principales de música cinematográfica: la música narrativa, que procede de una fuente que vemos de hecho en pantalla o entendemos como parte del mundo narrativo, y la música no narrativa, cuya presencia no queda “explicada” en el seno de la película (violines que “chirrían” mientras una mujer muere en un cuarto de baño, por ejemplo, en *Psycho (Psicosis)*, de Alfred Hitchcock¹⁵³.”

En el cuarto capítulo de su libro¹⁵⁴, Claudia Gorbman propone siete funciones que se pueden conceder a la música de cine. Estas funciones son principios fundamentados en la composición, el montaje y la edición en la etapa de oro del cine clásico de Hollywood, durante las décadas de 1940 y 1950, cuando la composición de las películas se regía por la instrumentación instrumental sinfónica. La finalidad de estos principios es envolver emocionalmente al espectador sumergiéndolo, de esta manera, en la narración del argumento de la película. Las funciones son las siguientes¹⁵⁵:

- 1) *Invisibilidad*: el aparato técnico de la música no diegética no debe ser visible, ya que no es visible en la escena.
- 2) *Inaudiabilidad*: la música no debe ser oída de modo consciente. Como mínimo, debe ésta estar subordinada al diálogo, a los elementos visuales, como primeros vehículos de la narración de la trama.
- 3) *Significante de emoción*: la música crea atmósferas emotivas específicas o enfatiza aspectos emotivos que se crean a partir de la narración del relato, pero, lo primero y más importante, la música es, fundamentalmente, un significante de emoción.
- 4) *Puntuación narrativa*:
 - Referencial/narrativa: la música concede señales referenciales y narrativas, indicando el punto de vista, supliendo las demarcaciones formales y estableciendo escenarios y personajes.

¹⁵³ LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999. (1ª edición 1997), p. 97.

¹⁵⁴ GORBMAN, Claudia: *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

¹⁵⁵ Solamente se enuncian y explican sucintamente las funciones. Para una mayor profundización sobre este particular, la autora desarrolla su explicación en las siguientes páginas de su libro: pp. 73-91.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

- Connotativa: la música ilustra e interpreta los sucesos de la narración.

5) *Continuidad*: La música aporta continuidad formal y rítmica, en las transiciones de los planos, la concatenación de las escenas.

6) *Unidad*: La música mediante la repetición y la variación musical tanto del material como de la instrumentación, coopera en la construcción de la unidad formal y narrativa de la película.

7) Cualquier música de película puede modificar estos principios, argumentando que esta transgresión es al servicio de otras funciones.

Sobre estas siete directrices analíticas que expone Gorbman, Anahid Kassabian¹⁵⁶ argumenta que su análisis construye el espacio de la música en la trama, pero que no está condicionado a las emociones que el espectador percibe durante el visionado de la película con la escucha de la música. La función de la música, de este modo está separada de las emociones de los espectadores.

Para comprender el modelo de Claudia Gorbman, Kassabian formula tres preguntas principales que es necesario realizar en aras del entendimiento de la música en una secuencia fílmica.

- 1) Como es la relación musical hacia la narración del mundo fílmico.
- 2) Como se recibe la metodología de la música a través de la escena.
- 3) Que comunica o evoca la música hacia el espectador.

Marcel Martin¹⁵⁷ le concede a la música cinematográfica tres tipos de funciones principales:

- 1) Función rítmica: la música le proporciona el ritmo al filme bien sea por omisión o permuta de algún ruido por la música o, por añadidura de música. El autor detalla tres situaciones en las que la música puede cumplir la función rítmica:

¹⁵⁶ KASSABIAN, Anahid: *Hearing Film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Londres: Ed.: Routledge, 2001, p. 41.

¹⁵⁷ MARCEL, Martin. *El lenguaje del cine. Iniciación a la estética de la expresión cinematográfica a través del análisis sistemático de los procedimientos fílmicos*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

A) Reemplazo de un ruido real.

B) Sublimación de un ruido o de un grito: Se puede cambiar el ruido natural de una cosa por música. Además, esta función es importante para atenuar las imágenes que con su sonido natural pueden ser más violentas o desagradables: “la música también tiene a menudo la misión de reemplazar un grito cuya violencia obliga a evitar”.

C) Resalto de un movimiento o de un ritmo visual o sonoro.

2) Función dramática: Según el autor, esta función es la más extendida en las funciones de la música para el cine. La función dramática, en palabras del autor consiste en que “la música interviene como contrapunto psicológico con el fin de proporcionarle al espectador un elemento útil para la comprensión de la *tonalidad humana* del episodio¹⁵⁸.”

Martin distingue entre dos vertientes de la función dramática: la creación de la atmosfera, ya que la música ofrece una ayuda al mejor entendimiento de una acción y, la evocación de una situación por medio de la utilización de leitmotiv: este recurso puede ser empleado con un personaje, una idea, un pensamiento o, por la repetición del mismo, de una obsesión.

3) Función lirica: La función lirica en la música de cine, según el autor consiste en “reforzar con vigor la importancia y la densidad dramática de un momento o de un acto dándole una dimensión lirica que es perfectamente apropiada para generar¹⁵⁹.”

El autor distingue en la función lirica entre:

- *Música paráfrasis*: Aquella música que está subordinada y tiene, mediante la reiteración de la música dramática, reiterando los acontecimientos que ocurren en la pantalla, primacía de acompañamiento lirico, ante la supremacía total de la imagen.
- *Música ambiente*: La música que no desarrolla las imágenes que se visualizan en la pantalla, sino que tiene su propio mensaje y sus propias características.

¹⁵⁸ MARCEL, *op.cit.*, p. 136.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 137.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

El autor pone como ejemplos de este tipo de música, el jazz o la música clásica:

El recurso a los clásicos y al jazz depende de lo que llamo música ambiente, que no se limita, claro está, a estos dos aspectos. La música así empleada se limita a crear una especie de entorno sonoro, de atmosfera afectiva, e interviene como contrapunto libre e independiente de la tonalidad psicológica y moral (angustia, violencia, hastío, esperanza, exaltación, etcétera) de la película considerada en su totalidad y no en cada una de sus peripecias¹⁶⁰.

El autor añade, además de las funciones musicales explicadas anteriormente, un apartado que versa sobre los ruidos, en el que hace la siguiente clasificación: Martín distingue entre los ruidos naturales, que son todos aquellos fenómenos sonoros que se originan en la naturaleza, tales como el viento, los cantos de los pájaros, etc.; y los ruidos humanos, entre los cuales diferencia los ruidos mecánicos, las palabras ruido y la música ruido. Para el autor, el concepto de música ruido “es, por ejemplo, la de las películas musicales o la que produce un aparato de radio (suele ser un simple fondo sonoro, pero puede adquirir un valor simbólico¹⁶¹.”

En territorio español cabe destacar a varios compositores o teóricos que también con sus conocimientos han aportado su clasificación de los tipos de funciones en la música cinematográfica. Uno de los primeros conatos que se realizan en nuestro país para describir las funciones de la música en el cine, se pueden encontrar en el año 1958 en un artículo escrito por Ramón Barce para la revista musical *Ritmo*¹⁶². En la primera página del artículo, el autor presenta un pequeño escrito sobre la función social de la música que ésta tiene y realiza en la sociedad de aquel momento; en la siguiente página, describe las funciones que hace la música en el cine, extrapolándolas con las funciones que la música realiza en la sociedad, detalladas anteriormente.

Ya en aquella época el autor ofrecía el razonamiento de que la música debe ser el punto de unión de toda la película y que, exceptuando buenos ejemplos contemporáneos de aquel momento en largometrajes como *Alexander Newsky*, del archiconocido director Sergei M. Eisenstein, con la música compuesta por el afamado compositor Sergei Prokofiev, la

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 14.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 127.

¹⁶² BARCE, Ramon (1958). Función social de la música. La música en el cine. *Ritmo*, Vol.28. N°. 295, pp. 6-7.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

problemática de la música para el cine residía en su “fragmentación inorgánica¹⁶³.” Para Barce, el efecto de la música en el cine conseguía culminar el efecto emocional buscado en la pantalla y propiciaba el recuerdo “ahondando en su significación sentimental¹⁶⁴.” En sus propias palabras, el autor dictaminaba que “no debe olvidarse que la evocación de una vivencia solo es plena y profunda cuando va asociada a un motivo musical¹⁶⁵.”

Además, argumentaba que el valor de un sonido dependía de su emotividad o de su expresividad, diferenciándose, por estas características citadas, la música:

Un ruido es siempre emotivo y expresivo por su significado o su posición, jamás por su propio valor sonoro [...] la música, en cambio dispone de emotividad y de expresividad "per se". Por eso, si es adecuada, no estorba jamás a las imágenes cinematográficas, pues las dota de dinamismo y de psiquismo¹⁶⁶.

Josep Lluís i Falcó ya en el año 1995, en su publicación *Método de análisis de la música cinematográfica*¹⁶⁷, argumentaba que, para analizar la música de un largometraje era necesario hacerlo desde la perspectiva audiovisual, es decir, no analizar la música de manera aislada y únicamente en el ámbito auditivo. Además, colegía dos cosas en referencia a la música de cine: En primer lugar, exponía que así como que si bien es verdad que existe un lenguaje técnico para hablar de cine visual que detalla aquello que se quiere comentar (incluso sin ver la cinta), no existe una terminología para hablar de los elementos auditivos del cine y, si la hay (ya que el autor, cita y explica los términos en párrafos posteriores¹⁶⁸), no es una terminología que pueda explicar de manera precisa aquello que se quiere detallar; además, esta terminología se encuentra sin ningún tipo de categorización ni jerarquía, por lo que el autor llega a la conclusión que es difícil por tanto, poder realizar un análisis audiovisual explicando los elementos de manera prolija, ya que se debe tener en cuenta que la clasificación que se realiza no es interdisciplinar, es decir, que cuando una secuencia musical se cataloga con un término, ya

¹⁶³ *Ibidem*, p. 7.

¹⁶⁴ *Idem*.

¹⁶⁵ *Idem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 6.

¹⁶⁷ LLUÍS i FALCÓ, Josep. “Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica”. *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Arte*, N° 21, 1995 (Ejemplar dedicado a: El centenari del cinema), pp. 169-186.

¹⁶⁸ El autor hace referencia a términos generales y acuñados a modo consuetudinario, a citar: leitmotiv, *mickeymousing*, música diegética o *telón sonoro*.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

cumple esa función de manera irrefutable y no puede compartirla con otro término, no es posible analizarla ya, de manera descontextualizada. En segundo lugar, resalta que un error común asentado en el aserto popular es concebir la banda sonora como lo mismo que la música de cine. Para intentar solventar este error, Lluís i Falcó distingue entre tres clases de definición que corresponden al sonido en la cinta y expone la definición en los siguientes términos:

- Música de cine (MDC): es originariamente, según Lluís i Falcó, la más antigua de las acepciones que ha sido rescatada en su uso durante la mitad del siglo pasado por la proliferación de las ventas en las ediciones discográficas. No es la banda sonora musical, ya que no está en conjunción su escucha con la película. Al escucharse de manera aislada, está separada de la película que es su motivo de existencia, por lo que es una música descontextualizada. Es una música funcional, aplicada a la imagen y su audición fuera de contexto, tiene también validez.
- Banda sonora musical (BSM): es la parte musical de la película, pero para que se pueda concebir en esta categoría ¹⁶⁹, tiene que estar escuchada conjuntamente con la visualización de la imagen.
- Banda sonora (BS): es, además de la música, el resto de sonidos que aparecen en la pista de audio, tales como los diálogos, los ruidos, e incluso los silencios ¹⁷⁰. Se conoce como *Pista de sonidos* o en el lenguaje anglosajón, *Soundtrack*.

El autor dictamina que para realizar el análisis de la música, ésta debe de ser audiovisual para que se pueda analizar la banda sonora musical. Si el análisis se realiza sin la imagen, entonces se convierte la música en Música de cine.

Para explicar su análisis y llegar a conclusiones, se fundamenta en los conceptos de Adorno (sobre el cliché y los estereotipos musicales y el *Stock music*) y llega a la conclusión que toda la música de cine, son bandas sonoras; pero no toda la música de cine forma parte de una banda sonora. Igualmente, señala al final de su análisis, algunos defectos que hay que tener presente a la hora de realizar un análisis de manera garante. Los defectos principales son el

¹⁶⁹ El autor delimita en la llegada del cine sonoro, (el cine sincronizado audiovisualmente) como el inicio de la clasificación de la banda sonora. Anteriormente, por tanto, era música de cine.

¹⁷⁰ En el aspecto de los silencios en el ámbito cinematográfico, el autor denuncia la falta de profundización que existe en los diferentes modelos de análisis, sobre su funcionalidad.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

bloque de recurso, el falso leitmotiv, el corte brusco de la música, así como también la disminución del volumen que aparece en el momento de la producción del filme. Pero el autor, subraya como perjudiciales aquellos defectos que se presentan en el proceso de exhibición y que pueden llegar a desvirtuar la función de la música en la película. Estos son: las alteraciones en el doblaje y el uso de la música como censura.

En referencia a los parámetros para el análisis de la Música de cine (MDC), se enumeran tres parámetros que solamente tienen en cuenta la música, es decir, la escucha musical. Se prescinde de esta manera de la interacción audiovisual. Este análisis es válido para un trabajo de descripción o crítica auditiva pero no lo es, (por motivos evidentes), para un análisis audiovisual.

- 1) Método de selección de bloque
- 2) Estructuración temática
- 3) Carácter dominante

Para los parámetros del análisis de la banda sonora musical (BSM), de entrada, el autor realiza la apreciación que la BSM se organiza según las reglas de la cinematografía, es decir, en bloques y a la vez estos en temas, que es en éste último apartado en donde se entra totalmente en el terreno musical. Los parámetros que el autor expone y explica para realizar un análisis de la BSM, se corresponden con las fases por las que el compositor (así como también todos los creadores de la película) tiene que pasar para la creación de su obra, estas son: la preproducción y la posproducción.

En la fase de preproducción, se destacan los siguientes parámetros, divididos en tres apartados:

- A) Parámetros funcionales: sobre la función articuladora de la música en la película.
Existen dos tipos de funciones articuladoras: puede ser protagónica, cuando la música condiciona la estructura del audiovisual, a menudo, preexistiendo de éste; el ejemplo más revelador son el coro de las películas musicales o las películas con ópera y ballet filmado. O puede ser también, secundaria, es decir, cuando el audiovisual condiciona la estructura del bloque musical; el ejemplo más claro, se encuentra en la música de fondo.
- B) Parámetros justificatorios: son aquellos en los que la presencia de la música tiene que estar justificado o presentar algún tipo de coherencia en relación a la imagen, porque como apunta Lluís i Falcó, “el hecho de que exista música diegética no

implica una justificación argumental de la misma.” Se distinguen en este tipo de parámetro, la justificación óptica y la justificación argumental:

La justificación óptica es la presencia de la música en la pantalla, esta puede ser música diegética o música incidental. Además, sobre la fuente sonora que produce la presencia de la música en la pantalla, el autor distingue entre la fuente sonora real, que es aquella que aparece en la pantalla, y fuente sonora irreal, que es aquella que no aparece en la pantalla, no tiene justificación y es un convencionalismo.

La justificación argumental, es aquel parámetro que ofrece una coherencia argumental. La finalidad de la presencia del bloque musical es estar o no justificada por el argumento. El autor distingue dos clases: La presencia integrada, cuando sí lo está; y la presencia ajena, cuando la música no está justificada por el argumento.

- C) Parámetros interaccionales o parámetros de interacción ¹⁷¹: La interacción semántica se produce en la combinación de los mensajes visual y musical. Éstos, pueden, según la intención creadora, reforzarse u oponerse entre sí derivando en, como apunta el autor, *clichés* o estereotipos musicales Lluís i Falcó señala tres tipos de convergencia o divergencia dentro de la interacción semántica:

La convergencia anímica, que consiste en la identificación de la música con sentimientos. La convergencia física¹⁷², que se basa en la identificación de la música con determinadas acciones. Y la convergencia cultural, que es aquella que usa música característica de una determinada región, para o bien acompañar imágenes del propio ambiente (lo que el autor denomina convergencia cultural local), o bien acompañar musicalmente ambientes de una determinada época (la denominada por el autor, convergencia cultural cronológica); o bien, la convergencia cultural conceptual, que está fundamentada en la utilización de la música en una secuencia por afinidad intelectual e ideológica con el

¹⁷¹ A nuestro modo de entender, estos parámetros de interacción se corresponden con los términos de clasificación de *música empática* y *música anempática* de Michel Chion.

¹⁷² Diez años después de la publicación del presente método de análisis, el autor comentó que el término *físico*, lo renombró más adelante como *dinámico*. (LLUÍS I FALCÓ, Josep. “*Análisis musical VS. análisis audiovisual: el dedo en la llaga*”. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Editores, 2005, p. 149).

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

argumento¹⁷³. Además, dentro de este ámbito de la convergencia cultural conceptual, el autor señala el *Stock music*¹⁷⁴, como aquellas piezas musicales que, en principio no tienen significado, pero que la tradición ha dotado de sentido y se utilizan para ilustrar determinadas situaciones.

La interacción narrativa, basada en la interacción de la música con la narración de la película¹⁷⁵. Esta puede realizarse por medio de distintos recursos tales como la elipsis, el tema circunstancial, el *Mickeymousing*, el número musical, el leitmotiv, o la irrupción e interrupción musicales.

En la fase de posproducción, se señalan los parámetros de ubicación en el montaje y los parámetros de plano auditivo. Los parámetros de ubicación en el montaje, se dividen en cinco tipologías que son: Los bloques genéricos, que corresponden a los títulos de créditos; estos pueden ser de entrada, salida y/o enlace. El bloque secuencia, que consiste en el desarrollo de una secuencia de manera total o parcial. El bloque de transición, que se utiliza para pasar de una secuencia a otra. El bloque plano, caracterizado por ser este atemático y breve. Y el bloque continuo, que se puede encontrar este en las películas de los años treinta en forma de acompañamiento o en el cine de animación.

Por otra parte, los parámetros del plano auditivo son aquellos en los que la música se organiza en función de los distintos elementos que forman la BS, es decir, los diálogos, ruidos y la música. El autor distingue entre el primer plano, plano secundario y plano de figuración, el denominado *telón sonoro* o música de fondo.

El archiconocido compositor José Nieto, en las entrevistas realizadas por el profesor Julio Arce¹⁷⁶, distingue dos tipos de funciones en la música cinematográfica:

- 1) Función estructural: “La intervención sobre la estructura fílmica se establece porque la música, al igual que la película, se desarrolla en el tiempo y, por

¹⁷³ Josep Lluís i Falcó añade que el espectador tiene que tener una educación cultural que permita comprender la convergencia cultural para que se pueda convertir en un recurso efectivo.

¹⁷⁴ El autor acuña el término gestado por Adorno.

¹⁷⁵ Además de interacción con la película, esta tipología de interacción es también con el montaje cinematográfico. Deducimos, por tanto, que si esta tipología también interactúa con el montaje cinematográfico, podría ubicarse en el parámetro de la posproducción.

¹⁷⁶ ALVARES, Rosa; ARCE, Julio. *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con Pepe Nieto*. Valladolid: 41 Semana Internacional de Cine, 1996.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

tanto, puede modificar la percepción del tiempo diegético¹⁷⁷.” A continuación, el compositor subraya en la explicación, que esta función puede modificar tanto el montaje como el ritmo cinematográfico.

- 2) Función Expresiva y/o comunicativa: La música combinada con la imagen, aporta significados, comunica sobre los estados de ánimo de los personajes: “A través de la música podemos conocer el interior de los personajes y nos ayuda a situarnos en un tiempo y espacio determinados¹⁷⁸.”

En el libro *Música para la imagen. La influencia secreta*¹⁷⁹, escrito por el compositor, explica más pormenorizadamente los dos tipos de funciones anteriormente citados y las características que estas presentan.

Para Nieto la música cinematográfica tiene una relación dual con la imagen cinematográfica¹⁸⁰. Apunta en primer término, su total dependencia a la estructura del filme aunque, en segundo término, resalta la gran capacidad de modificación que posee la música sobre la imagen.

Dentro de las funciones estructurales, apunta las características que la música puede presentar. En primer lugar, modificar el ritmo de la imagen o añadir uno nuevo y/o diferente al que ésta tenía antes de la presencia de la música. Esta característica viene dada porque la música, al tener la condición de sonido, tiene la capacidad de modificar la percepción del tiempo del desarrollo narrativo del argumento. Además, en el plano no diegético, puede tener el mismo valor que la planificación: el autor apunta en esta situación, que la música, en este caso no por su condición de sonido, sino por su particularidad de elemento no dentro de la imagen, es decir, elemento no diegético, puede llegar a considerarse que tiene el mismo valor que el que puede tener la planificación, subrayando las imágenes, mediante su aparición y desaparición, afectando y/o modificando de esta manera, la continuidad de la narración.

Sobre las funciones expresivas, argumenta las siguientes características:

- Transmisión de emociones y establecimiento de estados anímicos y/o ayudar a la interpretación de la imagen al espectador: al servir la música para resaltar

¹⁷⁷ ALVARES, Rosa; ARCE, Julio. *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con Pepe Nieto*. Valladolid: 41 Semana Internacional de Cine, 1996, p. 192.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 193.

¹⁷⁹ NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2003 (1ª edición 1996) pp.34-50.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 50.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

los aspectos de la imagen que se quieren poner de manifiesto, ésta guía la perspectiva del espectador. Nieto explica esta característica amparándose en el razonamiento de que la música, en sí misma, no hace nada; es la conjunción de la música con la imagen lo que propicia que el espectador comprenda la interpretación que el director quiere transmitir.

- Filtro de códigos semiológicos: La música está formada a base de códigos de la misma manera que el lenguaje hablado, que están formados y conformados según determinadas reglas que se han ido forjándose en las comunidades culturales a modo consuetudinario. En consecuencia, cualquier cultura determinada, tiene en su haber un conjunto de signos y símbolos, que los utilizan como un código de comunicación, el cual les permite, a la postre, expresarse y comunicarse.

La finalidad de que persigue un largometraje es la comunicación; la comunicación del mensaje que quiere transmitir el director hacia el público. La utilización de la música juega en este aspecto un papel capital, ya que si se utiliza correctamente mediante la combinación de las imágenes, puede llegar a comunicar de forma correcta el mensaje del director si el espectador interpreta correctamente estos códigos culturales que están implícitos en la música.

Los autores Fernando Infante del Rosal y Manuel Jorge Lombardo Ortega¹⁸¹, dividen la música de cine en dos tipos de modelos fundamentales que a continuación se detallan; su explicación denota que la práctica totalidad del cine tiene música incorporada.

1) Modelo esencialista: Analiza la función primigenia y originaria de la música cinematográfica en relación con la imagen, explícita y justifica su necesaria y fundamental unión. “Describe la competencia de la música y la imagen como un hecho pre-cinematográfico¹⁸².”

2) Modelo funcionalista: Analiza los parámetros de funcionalidad sin entrar a argumentar, detallar, explicar, ni explicitar, las relaciones entre la música y la

¹⁸¹COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997. La explicación se realiza en el quinto capítulo del libro que versa sobre las teorías de la música en el cine: pp. 205-263.

¹⁸² COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, p. 207.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

imagen, es decir, “consolida las particularidades de la música cinematográfica a partir de una sedimentación histórica¹⁸³.”

Los autores añaden en sus explicaciones, además, que la función esencialista se funda en la metafísica y que su planteamiento proviene de la teoría ontológica del cine de Bela Balázs a Edgar Morin; y la función funcionalista, se funda en el análisis y su planteamiento, se encuentra en la consolidación de los estudios académicos sobre música y cine, de manera especial, en Michel Chion.

Roberto Cueto considera que para que la música cinematográfica consiga tener funciones, es necesario que produzca un contrapunto¹⁸⁴ entre ella misma y la imagen en aras de enriquecer el resultado final que es el audiovisual¹⁸⁵. Una vez que esto se produzca, se pueden dar, según el autor, las siguientes funciones:

1) Dar el verdadero significado de un filme:

El significado de la situación que en la película se está narrando, lo concede la música, pues es esta, quien consolida la trama comentada y el estado de ánimo propicio e implicación emocional necesaria para su correcto entendimiento. Como apunta el mismo autor, esta situación es paradójica ya que como ha calificado anteriormente, la música es abstracta.

2) Crear tono y atmósfera de un filme:

Cueto apunta que en esta función no prima la cantidad de música ni la calidad, sino la coherencia con la película: “una buena banda sonora debe siempre intensificar el efecto buscado por el filme considerado en su conjunto, crear una cohesión interna con la película a la que acompaña y dar la clave sobre la que ésta se articula¹⁸⁶.”

3) Acelerar o retardar la acción:

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ La consideración del contrapunto en la música cinematográfica no es una contemplación actual hacia el séptimo arte. En los tiempos posteriores a la llegada del sonido ya se tenía en cuenta. Según Russel Lack, “el momento contrapuntístico en la música sinfónica estableció un nuevo tipo de ortodoxia cuando la música inspirada o bien directamente tomada de Stravinski, Bartok y Charles Ives hizo su aparición en el cine. El contrapunto prometía un nuevo tipo de libertad disonante al demostrar que un bloque o masa de sonido podía ser igual de efectivo que las notas individuales o los patrones de acordes. La masa de sonido podía manipularse en términos de su densidad, además de desplegarse en diferentes configuraciones rítmicas y dinámicas” (LACK, 1999: 348).

¹⁸⁵ El autor expone el razonamiento que la imagen de la pantalla es “objetiva” y “concreta”, mientras que la música es “subjetiva”, “simbólica” y “abstracta”.

¹⁸⁶ CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer Ediciones, 1996, p. 24.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

El autor apunta que una escena que es tiempo real en la película, mediante la utilización de la música, puede hacerla sentir por parte de los espectadores, más rápida o más lenta de su duración en tiempo real; esto, según el autor es el tiempo psicológico:

Muchas veces, la música ha servido para conceder a una escena mucho más ritmo o fuerza que el que una mala dirección o un deficiente montaje no hubieran sido capaces de darle [...] además, la música puede crear hermosos efectos de contraste, contrapuntísticos como decíamos antes, cuando es capaz de retardar una escena que, en principio pediría una música de ritmo rápido¹⁸⁷.

4) Recrear una época o un ambiente:

La música colabora a la reforzar el sentido de autenticidad del ambiente o la época donde se desarrolla la trama. La música empleada en esta función, como apunta Cueto, no es contemporánea de ese momento sino que pertenece casi siempre al periodo romántico o postromántico de formación sinfónica.

5) Anticipar o indicar cuál es el tono o significado de una escena:

La música que se utilice en cada escena hace que la imagen se transforme. Por tanto, con la incursión de la música en la imagen se consiguen sentidos diferentes en el mensaje de la imagen.

6) Intensificar el sentido de una escena o llamar la atención sobre su importancia dramática:

Bien sea por su presencia o por su ausencia, “una de las funciones de la música de cine es la de resaltar adecuadamente cuales son aquellos momentos con verdadero peso dramático para el desarrollo de una historia o con autentico sentido para la evolución psicológica de un personaje¹⁸⁸.”

7) Dar cohesión a diferentes escenas:

La música facilita dar al espectador una sensación de continuidad ante la discontinuidad que las escenas y las diferentes transiciones, las traslaciones espaciales, así como también las elipsis temporales que aparecen en una película, ya que son necesarias para la narración de la historia.

8) Recuerdo de elementos anteriores:

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 27.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

Mediante el uso de la música, se puede recordar personajes o situaciones acaecidas en el pasado que, simplemente con el uso de la música sin recurrir a demás instrumentos fílmicos, se pueden traer a la memoria del espectador. Cueto apunta que la técnica más típica para utilizar esta función es el uso del leitmotiv.

9) Clarificar y/o mostrar la psicología o el carácter de un personaje:

Según dice el autor, “a veces, es la música la que debe aportar una dimensión psicológica o un estado anímico que la imagen por sí sola o el diálogo son incapaces de dar¹⁸⁹.”

10) Dar credibilidad a una película:

El cine es ficción y el espectador sabe con certeza que la película que está viendo no es realidad. La música que tiene las características de ser subjetiva y abstracta, ayuda al espectador a sumergirse en esa ficción pactada con anterioridad por el público antes de ver la película.

11) Subvertir la imagen o dar un matiz irónico:

En esta función, se trata de combinar imagen con música que, aparentemente no tienen ninguna relación, para conseguir un resultado distinto que no hubiera sido posible sin la combinación de estos dos elementos. En palabras del autor, se trataría de “establecer un contrapunto que niegue lo que se ve para dar un matiz irónico que será, en última instancia, el sentido del mensaje final del filme considerado en conjunto¹⁹⁰”.

Resumimos estas once funciones en un cuadro sinóptico que a continuación presentamos y que, a nuestro entender, pueden agruparse en tres ámbitos principales:

A) En el apartado de psicología/personajes, se agrupan aquellas funciones en las que la música aporta características y conocimientos sobre el comportamiento, las costumbres o la psicología de los personajes.

B) El segundo apartado, tiene que ver sobre la logística y la técnica de la película, es decir sobre aquellas funciones en las que la música ayuda al montaje y a la recreación del ambiente o la época.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 31.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 33.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

C) En el último apartado se ubican aquellas funciones en las que la música aporta al espectador conocimientos que no tienen que ver sobre la psicología o el comportamiento de los personajes pero sí, sobre la trama de la película.

PSICOLOGÍA PERSONAJES	MONTAJE / AMBIENTE	PERCEPCIÓN DEL ESPECTADOR
5)Anticipar o indicar cuales es el tono o significado de una escena	2)Crear el tono y atmósfera a un filme	1)Dar el verdadero significado de un filme.
6)Intensificar el sentido de una escena o llamar la atención sobre su importancia dramática	3) Acelerar o retardar la acción.	10) Dar credibilidad a una película.
9)Clarificar y/o mostrar la psicología o el caracter de un personaje	4) Recrear una epoca o un ambiente.	11)Subvertir una imagen o dar un matiz irónico.
8)Recuerdo de elementos anteriores ¹⁹¹	7) Dar cohesión a diferentes escenas.	

Tabla 2. Funciones de la música en el cine según Cueto agrupadas en torno a tres ámbitos.

Sobre el planteamiento que las funciones de la música en las producciones cinematográficas pueden asumir, entre otras, la sustitución de elementos de la película, Conrado Xalabarder argumenta que la música de una película “puede hacer algo más que sustituir a las palabras: es capaz de meterse de lleno en la psicología de un personaje y, si es necesario, exponer abiertamente sus aspectos más íntimos y ocultos¹⁹².”

Para Xalabarder, las funciones que una música puede tener en la película, el autor las esquematiza de la siguiente manera en el año 1997.¹⁹³

¹⁹¹ A nuestro entender, creemos que esta función abarca los dos ámbitos en los que está encuadrada.

¹⁹² XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997, p. 12.

¹⁹³ XALABARDER, *op. cit.*, p. 10.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

- 1) Ambientar las épocas y lugares en que transcurre la acción.
- 2) Acompañar imágenes y secuencias, haciéndolas más claras y accesibles.
- 3) Sustituir diálogos que sean innecesarios.
- 4) Activar y dinamizar el ritmo, o bien hacerlo más lento.
- 5) Definir personajes y estados de ánimo.
- 6) Aportar información al espectador.
- 7) Implicar emocionalmente al espectador.

Añade, casi dos decenios más tarde de la publicación a la que se hace referencia justo anteriormente, cuatro funciones más que son las siguientes¹⁹⁴: conexionar secuencias, dotar de coherencia estilística a toda la película, camuflar errores e incorporar nuevos niveles dramáticos. Y aparte de estas nuevas funciones, en antigua séptima función que versa sobre la implicación emocional del espectador, además, añade la implicación intelectual.

En el segundo capítulo de su libro publicado en 2006¹⁹⁵, Conrado Xalabarder expone las distintas funciones que la música tiene en el ámbito cinematográfico¹⁹⁶. Están organizadas según su comunicación (música necesaria y creativa); origen (música original, preexistente y adaptada); aplicación (música diegética, incidental y falsa diégesis); actitud (música empática y anempática); y según su vinculación (música integrada y no integrada).

Según la comunicación que puede aportar la música, el autor distingue entre música necesaria y creativa.

Música necesaria: Aquella que se necesita para una escena en concreto, que sea definida y reconocible es en palabras del autor una “herramienta de comunicación intelectual¹⁹⁷”. La finalidad es la de dar al espectador una información precisa sobre la película, aportar conocimiento, así como establecer

¹⁹⁴ XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. [s.l.]: LibrosenRed, 2006, p. 18.

¹⁹⁵ XALABARDER, Conrado. “La música en el contexto cinematográfico” *Música de cine. Una ilusión óptica*. [s.l.]: LibrosenRed, 2006, pp. 28-47.

¹⁹⁶ En este apartado que consta sobre la tipología de las funciones de la música en el cine, exponemos aquellas que tienen que ver la comunicación, la actitud y la vinculación. Las funciones que tienen que ver sobre el origen y la aplicación, las exponemos en el apartado de la presencia de la música, según la forma de aparición y en la que ésta es percibida por los espectadores en el largometraje. Sin desestimar la meritoria, argumentada, razonada y lógica organización que Xalabarder expone, creemos que aquellas otras funciones que exponemos en el apartado de la presencia musical según su forma, es decir su fuente de emisión o su origen primigenio de la música, creemos desde nuestra perspectiva analítica, que son más lógicas organizarlas de esta manera, ya que como Michel Chion afirma, “la música es presencia antes que medio” (CHION, 1997: 192).

¹⁹⁷ XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. [s.l.]: LibrosenRed, 2006, p. 29.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

una comunicación intelectual con el espectador y, en última instancia y según el criterio de eficacia e la narración, ahorrar explicaciones innecesarias ya que estas son solventadas mediante la propia presencia de la música.

Música creativa: En palabras del propio autor, la música creativa es “aquella que a priori no es necesitada en una escena, pero que es bienvenida¹⁹⁸” porque aporta a la imagen características, que si bien no son imprescindibles como en la música necesaria para el cabal entendimiento de la trama, si son enriquecedoras para el espectador. La música creativa, dependiendo de la situación, puede volverse necesaria.

Según la actitud que presente la música, Xalabarder distingue entre música empática y música anempática. Estas definiciones son creadas por Michel Chion, y son acuñadas por el autor. Si bien es verdad que los significados son los mismos, los significantes difieren entre los dos autores, ya que mientras que Xalabarder lo define como un tipo de función en la música, Chion se refiere a ésta, nombrándola como un efecto¹⁹⁹.

Música_empática: Es aquella en que la música está en total relación con la imagen que aparece en la pantalla, y que “produce un efecto por el cual la música se adhiere de modo directo al sentimiento sugerido por la escena²⁰⁰.” Si bien esta definición, que es realizada (como se ha dicho anteriormente) por Michel Chion en el año 1985 y que años más tarde, el autor calificaba de “redundante²⁰¹”, en nuestra opinión, consideramos y caracterizamos a la música empática, con un epíteto (a nuestra manera de entenderla), como pleonástica (que no tautológica), si se extrapola la consideración que tiene y conlleva este calificativo, desde su origen primigenio, (el cual es en el ámbito de la retórica), al ámbito de la música en el cine. La condición o necesidad que según apunta Chion tiene que producirse para que la música pueda caracterizarse como empática es que “el

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 232.

²⁰⁰ XALABARDER, Conrado: “Principios informadores de la música de cine”. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Editores, 2005, p. 163.

²⁰¹ CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 233.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

efecto empático de la música solo funciona si alguna cosa en la escena, un elemento visual o rítmico, “atrapa” a la música y la retiene²⁰².”

La música anempática, es aquella que no va de la mano con las imágenes que aparece en la pantalla, sino que produce un efecto contrario. Este tipo de música al producir el efecto contrario desemboca no en un distanciamiento, sino de emoción opuesta²⁰³.

En suma, se puede decir con una expresión simple y llana, que la música anempática “chirria a los oídos” del espectador, acostumbrado a percibir la visión de la película siempre en correspondencia con la música. Produce por tanto, un contraste que en palabras de Xalabarder, “el contraste que se busca pretende provocar, en algunos casos, la indiferencia ante lo que está sucediendo²⁰⁴.”

En último término, según la vinculación que presente la música con el largometraje, el autor distingue entre música integrada y música no integrada:

Música integrada: es aquella música que su creación está ligada a la película y su presencia se justifica por aspectos del filme, más que de la imagen, por el guion de la película. Por sus características, se aproxima a la intencionalidad que tiene la música necesaria. En la aplicación de información de la música hacia la película, existe una transmisión de información recíproca entre la banda sonora y el largometraje. Mediante su uso, la música puede erradicar objetos visuales que aparecen en la imagen, presentándolos de una manera auditiva en la banda sonora. En consecuencia, en palabras de Xalabarder, el objetivo principal de la música integrada es “aligerar una secuencia y hacer que su narración sea más fluida, sin el condicionante de la presencia de un objeto que, aunque imprescindible, cumple mejor su función estando en la música y no en el campo visual del espectador²⁰⁵.”

Música no integrada: su creación no está condicionada al largometraje y la aplicación de la información se produce de manera unilateral, de la banda sonora

²⁰² *Idem.*

²⁰³ En donde Xalabarder dice “emoción opuesta”, Chion define de “emoción multiplicada”.

²⁰⁴ XALABARDER, Conrado: “Principios informadores de la música de cine”. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Editores, 2005, p. 164.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 167.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

hacia la película, en ningún caso recíproca. La principal diferencia entre la música integrada y la no integrada, se encuentra en su aplicación, ya que es imposible aplicar la música integrada en otro largometraje sin que pierda su sentido primigenio.

En última instancia, referida a las funciones de la música en el cine que Xalabarder explica, destacar los niveles de aplicación musicales. En su anteriormente mencionado libro publicado en el año 2006, el autor expone los niveles de aplicación de la música²⁰⁶. Estos niveles de aplicación musicales, no se refieren a espacios (la parte de la película en la que la música se ubica), sino a una concreción de mayor nivel de información que la música ofrece a los espectadores.

Los niveles de aplicación de la música que el autor detalla son los siguientes: sonoro, argumental, espacial y dramático. Los niveles sonoro y argumental están contruidos en base al terreno visual, es decir las imágenes. Los niveles espacial y dramático son más abstractos, puesto que no están contruidos sobre la fundamentación del terreno visual. Xalabarder expone los niveles en orden de prelación en referencia a la aportación de detalles que la música puede aportar a la imagen, ofreciendo los niveles espacial y dramático, más información que, respectivamente, los niveles sonoro y argumental, como consecuencia de éstos últimos niveles citados, no pertenecen al ámbito no visual y por tanto aporta más detalles ya que los aspectos descritos no están contemplados en las imágenes.

- Nivel sonoro: En la alternativa entre que la música sea escuchada o solo sea oída, lo único que parece firme es que, como mínimo, debe ser oída pues, de lo contrario, sería poco suprimible²⁰⁷.

La música puede ser escuchada o, solamente oída. Hay películas en las que su música tiene una presencia y una posición con peso específico y su escucha es imperativa. Por el contrario, en otras películas, la posición que tiene la música es de estar en el segundo plano, siendo oída, pero no escuchada. Aunque parezca que no tiene ninguna función ya que en la apariencia parece esto, ofrece al espectador un “conjunto de sensaciones que le ayudaran a involucrarse en la historia, conocer el lado oscuro de un personaje o cualquier otra información. El

²⁰⁶ XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. [s.l.]: LibrosenRed, 2006, pp. 93-112.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 93.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

mérito, entonces, reside en el hecho de que sin que sea notada, enriquezca el filme²⁰⁸.”

- Nivel argumental: La música sitúa los distintos niveles argumentales. Puede ayudar a delimitar geográficamente los lugares, acotar las épocas y los espacios temporales a combinar los distintos tiempos (el presente, el pasado, los sueños). Ahora bien, existe un principio que no se puede modificar y que el autor concibe como una regla de oro en referencia a la música cinematográfica: “Puede sonar paralela a los acontecimientos de la película o adelantarse a ellos, pero jamás ir por detrás. En otras palabras: la música no puede llegar tarde a su cita en la película. Si lo hace, resulta inútil²⁰⁹.”

Esta regla de oro que el autor expone es de pura lógica, ya que la música puede ir en paralelo a la acción o adelantada a la misma, pero jamás puede ir por detrás de un acontecimiento, ya que la función que se ofrece en el nivel argumental es la de caracterizar y delimitar las situaciones que se narran.

- Nivel espacial: es una música de referencia que, dependiendo de lo que se exponga en la escena, el espectador percibe la referencia originada por la música. Puede ser sobre los personajes, sobre las acciones que estos realicen, las sensaciones que estos tengan, y las referencias emocionales o intelectuales; o sobre los objetos que haya en escena y que tengan importancia argumental o también, sobre el espacio, ya que la música puede delimitar las diferencias sobre los espacios. La música en el nivel espacial tiene un efecto expansivo, ya que la música de un personaje o situación se puede propagar a otros personajes o situaciones.

Existen dos tipos de música en el nivel espacial: la música que guarda relación con elementos visuales o emocionales obtenidos en la secuencia y, la música que no guarda relación con la secuencia que se está visionando en el momento. Por tanto, se está adelantando y vaticinando acontecimientos venideros²¹⁰.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 94.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 97.

²¹⁰ Recuérdese que la regla de oro que el autor explicaba en el anterior nivel sonoro (nivel argumental), era que la música nunca podía estar posteriormente a la imagen, porque de esta manera, perdía todo su significado. En consecuencia, la música solo puede estar en paralelo a la imagen o anticiparse a ésta, como en el presente nivel espacial.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

- Nivel dramático: permite trascender la película y ubicar la partitura en un estrato distinto, ya sea ideológico, psíquico e incluso místico, sin que tenga que estar necesariamente vinculado a un personaje en concreto, sino una idea genérica expuesta²¹¹.

El autor argumenta que en el nivel dramático

La música puede alterar el orden de las cosas, dar nuevas perspectivas o situarse a favor o en contra de los personajes, entre otras posibilidades. Si en su nivel argumental se situaba a ras de los estratos narrativos, con el nivel dramático aporta nuevas dimensiones, mayor profundidad o aspectos no contemplados en imágenes²¹².

La perspectiva que ofrece esta música, no es argumental, pero sí es explicativa con referencia a los sentimientos de los personajes. En este nivel sonoro, la música es necesaria ya que, si esta sirve para profundizar en las emociones y los pensamientos de los personajes y se los refleja al espectador por medio de la música, ya que visualmente en la pantalla los personajes ni los explicitan ni los demuestran, sin la presencia de la música, el mensaje quedaría incompleto.

En la tipología de este nivel, la música se puede posicionar a favor o en contra de un personaje y también los personajes y su caracterización suelen determinar el nivel dramático de la música que los acompaña, aunque también puede que intencionadamente se utilice un contrapunto musical.

²¹¹ XALABARDER *op. cit.*, p. 111.

²¹² XALABARDER, *op. cit.*, p. 105.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

Se expone a continuación en una tabla lo explicado anteriormente:

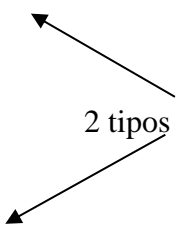
PRESENCIA	NIVELES	CARACTERÍSTICAS Y TIPOLOGÍAS
VISUAL	SONORO	<p>Presente (Nivel alto): Presencia determinante y escucha imperativa</p> <p>Oculto (nivel bajo)</p> <p>Aparentemente imperceptible, sin apreciarse de modo evidente.</p>
	ARGUMENTAL	Ofrece distintos estratos argumentales que ayudan a la narración.
NO VISUAL	ESPACIAL	<p>Música de referencia para personajes (sobre acción, sensaciones, referencias tanto emocionales como intelectuales), objetos y/o espacios.</p> <p>Tiene un <u>efecto expansivo</u>: la música de un personaje o una situación se puede expandir hacia otras.</p> <p>Música guarda relación con imagen.</p>  <p>Música no guarda relación con imagen.</p>
	DRAMÁTICO	<p>Explica lo que el personaje no demuestra en la pantalla.</p> <p>Los personajes y su caracterización suelen determinar el nivel dramático de la música que los acompaña, aunque puede que intencionadamente se utilice un contrapunto. La música se puede posicionar a favor de un personaje, pero también en contraposición a éste.</p>

Tabla 3. Niveles de aplicación de la música en base a su presencia, según Xalabarder.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

Javier Rodríguez Fraile²¹³ agrupa las funciones de la música en el cine en tres principales: función ambientadora, función expresiva y función narrativa. Estas tres funciones no son independientes unas de otras y se retroalimentan entre ellas mismas. Además, el autor añade que, en cada escena con música, siempre, en mayor o menor medida, se producen las situaciones que las funciones detallan, es decir, situaciones de ambientación, narración, o expresión.

1) Función Ambientadora: El autor explica que, mediante el uso de esta función, la música introduce al espectador en la película, le va guiando en su entendimiento y le ayuda en la comprensión de la trama. Por tanto, la función ambientadora es referida al contexto del largometraje.

Distingue en referencia a esta función, tres niveles diferentes:

A) Función ambientadora contextual: La música informa al espectador sobre el tiempo y el espacio en el que la trama se desarrolla.

B) Función ambientadora de género: La música guía al espectador a entender el género cinematográfico que está viendo o, en el caso de la música en los créditos de inicio, que se dispone a visionar.

C) Función ambientadora en el ámbito emocional: en este nivel, la música ayuda a que el espectador comprenda la escena de la forma que quiere el director.

El autor señala que tanto el nivel de ambientación de género como el emocional, es conseguido por parte del compositor, mediante el uso de una idónea textura musical.

2) Función expresiva: La función expresiva es aquella que busca gestar la emoción en el espectador en correspondencia con las imágenes que éste está visualizando en ese momento. Esta función consiste, en palabras del autor en “que el espectador sienta determinadas emociones básicas que le hagan permanecer atento al desarrollo de la narración²¹⁴”. Esta función, está referida al guion de la película.

²¹³ RODRIGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, cine e historia*. Colección cine. Diputación de Badajoz, 2001, p. 85-89.

²¹⁴ RODRIGUEZ FRAILE, *op.cit.*, p. 88.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

3) Función narrativa: la función narrativa “consiste en la incorporación de la música como elemento activo del desarrollo narrativo, constituyente por tanto del discurso audiovisual del film²¹⁵ “Su utilidad se encuentra en la forma de presentar la música y el momento en el que ésta es incorporada a la imagen. Por consiguiente, el autor apunta que esta función depende en mayor parte del montador y el director, más que del propio compositor.

Las características que presenta esta función son:

- Anticipación: ya que la música se anticipa a la visualización de la imagen.
- Relación: relaciona el ritmo visual con el ritmo sonoro.
- Potenciación: potencia el silencio como fuente de sonido expresivo.
- Compensación: la música hace equilibrar de manera equitativa las escenas.
- Comunicación: La música produce en la unión de las escenas un sentido comunicativo.

El profesor Alejandro Román expone treinta funciones correspondientemente explicadas, a las cuales denomina *Funciones Musivisuales*. Se encuentran divididas en tres categorías principales: la categoría cinematográfica, lo que denomina *funciones técnicas*, el aspecto físico del largometraje, que nombra como *funciones externas* y, el ámbito psicológico del espectador que nombra como *funciones internas*.

A continuación, señalamos las *Funciones Musivisuales* de manera sucinta y con la clasificación reagrupada, ya que el mismo concepto, presenta funciones bipartitas²¹⁶.

Categoría Física. Funciones externas:

- Función temporal: Puede ser temporal-referencial, crea una atmosfera; elíptico-temporal, crea una elipsis temporal; o indicativa-temporal, que indica un periodo histórico.
- Función local-referencial: Evoca una cultura, una localización o un lugar.

²¹⁵ RODRIGUEZ FRAILE, *op.cit.*, p. 89.

²¹⁶ Para una mayor profundización sobre las Funciones de la música de este autor, consúltese: ROMÁN, Alejandro. *Análisis Musivisual, una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Tesis doctoral. Facultad de Humanidades de la UNED. Madrid, 2014, pp. 163-188, o ROMÁN, Alejandro. *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Visión Libros, Madrid, 2008, pp. 111-130.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

- **Función Cinemática:** Remarca la acción física que está ocurriendo en la pantalla, de forma paralela a la imagen (*underscoring*), o de forma simultáneamente exacta (*mickeymousing*).
- **Función plástico-descriptiva:** transmite la descripción de los elementos visuales de la pantalla.

Categoría Psicológica. Funciones internas:

- **Función Prosopopéyica:** Puede ser caracterizadora, cuando revela la psicología o naturaleza de un personaje, o descriptiva, cuando revela los pensamientos y emociones de un personaje.
- **Función emocional:** Crea una emoción en el espectador.
- **Función pronominal:** caracteriza a un personaje, objeto o situación.
- **Función anticipativa:** Revela implicaciones de una situación aún no vista y/o prepara al público ante un hecho inesperado.
- **Función Ilusoria:** Manipula a la audiencia.
- **Función de subrayado:** Remarca las reacciones esperadas por la audiencia.
- **Función informativa:** Dirige la atención sobre eventos importantes que aparecen en la pantalla.
- **Función Conceptual:** Representa un pensamiento filosófico.
- **Función transformadora:** Acompaña o sustituye a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático.

Categoría cinematográfica. Funciones técnicas:

- **Función estética:** La música le concede una entidad artística a la película.
- **Función decorativa:** Acompaña a las imágenes de manera aséptica.
- **Función unificadora:** La música otorga unidad a la película.
- **Función sonora:** La música evita los vacíos de sonido provocados por la terminación de los diálogos.
- **Función Rítmico-temporal:** Crea un sentido de continuidad y concede ritmo a la película.
- **Función transitiva:** la música da continuidad en la transición de las escenas.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

- Función estructuradora: Puede marcar el cambio de un plano o secuencia o, puede dar continuidad en secuencias que se producen simultáneamente.
- Función correctora: la música ayuda a esconder las carencias interpretativas de los actores.
- Función delimitadora: La música acota la película apareciendo al inicio y final.
- Función delimitadora-identificativa: Además de bordear la película, la música ayuda a identificarla por parte del espectador.

En la Tesis Doctoral de Teresa Fraile Prieto la autora señala cuatro funciones que puede tener la música en el cine: función expresiva, función estética, función estructural y función significativa o narrativa²¹⁷.

- Funciones expresivas: Son aquellas que aportan información de cariz emocional. Este tono emotivo que refleja los sentimientos de los personajes y aporta un subrayado dramático a la película que potencia los sentimientos y tiende un nexo con el espectador para que éste se identifique de manera empática con el personaje.
- Funciones estéticas: Aquellas en las que la música aporta un contenido relacionado con el estilo o la ambientación que remite a lugares geográficos o periodos históricos. La autora apunta que se puede crear esta ambientación “apelando a los códigos culturales del espectador”, bien mediante una música compuesta para la película o utilizando música preexistente de la época.
- Funciones estructurales: Son aquellas que ayudan a construir la forma del largometraje, proporcionando a la película unidad, continuidad, así como equilibrio estructural y argumental. Además, la función estructural también tiene una atribución de marcar el ritmo de la película, así como sustitutoria de imágenes, realizando elipsis estructurales o sustituyendo el silencio.
- Funciones significativas o narrativas: Son aquellas que significan la perspectiva del argumento, manifestando el contenido de la narración, o estableciendo una perspectiva objetiva o revelando el significado de la imagen. En esta función la música también puede realizar elipsis narrativa elipsis narrativa o significativa, además de arrojar luz en la descripción de un personaje.

²¹⁷ FRAILE PRIETO, Teresa *La creación musical en el cine Español contemporáneo*. Universidad de Salamanca. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, 2008, pp. 39-42.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

Jaume Radigales en su manual *La música en el cine* publicado en 2008 argumenta sobre la utilidad que puede tener la música en la creación de significados en una película:

Se puede decir que la música en el cine crea atmosferas ambientales, da continuidad suavizando las elipsis, puede ser objetiva (bloque de enlace) o subjetiva (interpretación por el espectador), y, por último, puede jugar con las metonimias, diciendo más de lo que narra la palabra o la imagen²¹⁸.

Ante este planteamiento, el autor plantea cuatro funciones principales: Función estructural, significativa, expresiva y estética. La función estructural es aquella que “aporta una equivalencia rítmica entre lo que vemos y escuchamos, hasta el punto de que incluso permite alterar la percepción del paso del tiempo por parte del espectador”²¹⁹. Esta función se organiza en torno a los episodios de la película y su principal objetivo es concatenar las escenas. Esta concatenación se puede realizar de dos maneras: mediante la continuidad, que es cuando la música otorga ésta a la narración inconexa y, mediante la discontinuidad, que es cuando ésta es producida por la música mediante su aparición y desaparición en el discurso fílmico.

La función estructural de la música se divide en dos tipologías: impresionista y wagneriana.

- En la tipología impresionista, la música no está implicada en el discurso fílmico ni tampoco, refuerza a éste. En palabras del autor, en la tipología impresionista, la música “emociona, pero no participa directamente de la acción, sino que se distancia de ella²²⁰.”
- La tipología Wagneriana²²¹, presenta una estructuración de motivos, a base de temas principales y secundarios. La finalidad de esta tipología de organización estructural es conseguir que el espectador recuerde mediante la ratificación musical el personaje, el sentimiento o la acción, que se resalta por encima de lo demás. El compositor por antonomasia de esta tipología es John Williams.

²¹⁸ RADIGALES, Jaume. *La música en el cine*. Barcelona: Editorial UOC, 2008, p. 33.

²¹⁹ RADIGALES, *op. cit.*, p. 37.

²²⁰ RADIGALES, *op. cit.*, p. 39.

²²¹ El término está acuñado del nombre del célebre compositor Richard Wagner por su uso del leitmotiv, que es un motivo musical que es utilizado para señalar una acción, un sentimiento, un personaje o una cosa.

CAPÍTULO II. CLASIFICACIONES Y FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

Esta subfunción, por sus características esta confrontada a la función significativa.

La función significativa, consiste en servirse de la música para, de manera metafórica, asociarla a significados reales que ya están insertos en el espectador que este pone en práctica mediante sus códigos intelectuales. La función significativa, presenta dos subfunciones o tipologías:

- Descriptiva: la música subraya la descripción que se está produciendo en la pantalla.
- Metatextual: “La música es constitutivamente evocadora, y con esta función ayuda a explicar algo que va más allá de las palabras y de la imagen, y de ahí su metatextualidad²²².” Esta subsunción, mediante su continua referencia está directamente asociada al recurso de la elipsis.

La función estética se utiliza con la intencionalidad y finalidad de “reflejar o recrear el ambiente sonoro de la secuencia o de la escena en función de elementos históricos, ideológicos o artísticos²²³.” Según el autor la función estética se utiliza con una categoría ideológica, cuando la intención por parte del director es que el espectador, dado por sabido que éste conoce los códigos musicales y las referencias la música descubre, quiere ofrecer una connotación de un significado musical.

En último término, señalamos la función expresiva: en ésta, la música sirve para subrayar o ratificar una expresión de la escena cinematográfica o gestar una emoción en el espectador.

²²² RADIGALES, *op. cit.*, p. 46.

²²³ RADIGALES, *op. cit.*, p. 48.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

3. Scorsese y la música

3.1. Estilema y estilema musical de autor en Martin Scorsese

Entendemos por el concepto de estilema aquello que “hace referencia a una marca o huella personal, identificable e intransferible, aunque sí imitable, de una manera de hacer tanto en forma como en contenido de una persona respecto a un arte²²⁴.” Del mismo modo que en un café con leche no se puede delimitar donde acaba el café y en qué lugar se sitúa la leche, el estilema y el estilema musical Martin de Scorsese están formados por, a nuestro entender, cuatro pilares fundamentales que se interrelacionan entre sí, que son inseparables y que se ponen en funcionamiento para conseguir en el momento oportuno la comunicación que quiere reflejar en la pantalla. Estos cuatro mimbres que a continuación procedemos a desarrollar son el profundo amor por el cine, la técnica cinematográfica personal, los personajes fuertemente caracterizados y la pasión por la música.

El primero de estos pilares es la cinefilia. Scorsese tiene un conocimiento exhaustivo del séptimo arte, además de un evidente aprecio y amor por todo lo que tenga que ver con el descubrimiento, la historia o la conservación del patrimonio cinematográfico. Es bien conocido que es uno de los directores famosos que más defiende la conservación del patrimonio fílmico. Algunas de las películas que le ayudaron a construir su visión del cine son *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, 1969), de King Vidor; *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, 1954) de Elia Kazan; *La fuerza del destino* (*Force of Evil*, 1948) de Abraham Polonsky. Y de manera muy evidente, estas dos películas: *Las zapatillas rojas* (*The Red Shoes*, 1948) de Michael Powell y Emeric Pressburger, y *Los cuentos de Hoffmann* (*The Tales of Hoffmann*, 1951) también de Michael Powell y Emeric Pressburger²²⁵.

Esta cinefilia se puede percibir en los largometrajes de nuestra investigación. Por ejemplo, en *Malas calles* el director incluye tres fragmentos de película: *La tumba de Ligeia* (*Tom of Ligeia*, 1965) de Roger Corman (una de las adaptaciones de Poe realizada por Corman) aparece la primera vez que los personajes salen del cine; *Centauros del desierto* (*The Searchers*,

²²⁴ Cf.: DOMÍNGUEZ, D. C., TERCEÑO, J. R., & VALLÉS, J. E. G. (2013). El concepto de estilema de autor en el cine: Los casos de Steven Spielberg, John McTiernan y Clint Eastwood. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 19 (Especial Abril).

²²⁵ FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008, p. 20.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

1956) dirigida por John Ford; y *Los sobornados* (*The big Heat*, 1953) de Fritz Lang, se puede observar cuando el tío de Charlie está en su salón viendo la tele, al final de la película.

En *Taxi driver* es reseñable la escena en la que Travis está sacando las pistolas delante del espejo, en su casa. Además de ser famosa por la archiconocida frase improvisada por Robert de Niro, esta escena está caracterizada por los destellos plateados de la luz del cañón de la pistola. Este sutil detalle que, a simple vista, puede pasar desapercibido tiene una razón: Scorsese ha explicado²²⁶ que esta caracterización de la escena la vio por primera vez cuando era pequeño, en el año 1948, y fue con su madre al cine a ver la película *El paso* (un largometraje de segunda categoría protagonizado por John Wayne), cuando un actor le estaba explicando a otro cómo desenfundar el revolver.

Para la realización de *Toro Salvaje* el director italoamericano tomo referencias de películas de parecido estilo, tales como *Cuerpo y alma* (*Body and Soul*, 1947) dirigida por Robert Rossen, o *Chantaje en Broadway* (*Sweet Small of Succes*, 1957) de Alexander Mackendrick²²⁷. También ha manifestado que, en lo tocante a la brutalidad de las relaciones humanas y también al ambiente y el decorado urbano de las ciudades, *Toro salvaje* está influido por dos de los largometrajes citados anteriormente y que le ayudaron formar su visión del cine: *La fuerza del destino* (*Force of Evil*, 1948) de Abraham Polonsky y la película *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, 1954) de Elia Kazan²²⁸.

Igualmente, para la realización de *Casino* el director se basó en la forma de hacer cine de Orson Welles, particularmente en las películas *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1957) y, parcialmente, *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942). Además, el director también ha dicho que la influencia de Hitchcock en la cinta es innegable, expresamente la película *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954), en lo referente a la relación entre De Niro y Stone, que paulatinamente se va volviendo más tormentosa, hasta el punto de interrogarla sobre el plato de comida que ha pedido su amiga en el restaurante y compelerla a que la llame por teléfono para preguntárselo mientras él le transmite la intención de escuchar la conversación por el otro teléfono de la casa²²⁹.

²²⁶ Cf. SCORSESE, Martin. *Mis placeres de cinéfilo*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2000, pp. 50-51.

²²⁷ Cf. FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008, pp. 58-59.

²²⁸ Cf. SCORSESE, Martin. *Mis placeres de cinéfilo*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2000, p. 61.

²²⁹ Cf. SCORSESE, Martin. *Mis placeres de cinéfilo*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2000, pp. 65-68.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

Este amor por el cine de Martin Scorsese es tan apasionado que llegó al punto de constituir, en 1990, la *Film Foundation*, fundación con la finalidad de recaudar ingresos económicos para poder restaurar películas antiguas. Tiempo atrás, ya en 1979, Scorsese había advertido de que las películas rodadas en color en los EE.UU. a partir de 1950 podrían correr peligro de conservación²³⁰; esta es una de las razones por las que en director decidió grabar *Toro salvaje* en blanco y negro. Prueba también de su amor por el séptimo arte y su incansable afán de investigación, son los documentales *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano (A Century of cinema-A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies)* en el año 1995 y en 1999 *Mi viaje a Italia (My Voyage to Italy, 1999)*, producciones donde demuestra su sabiduría sobre cine.

El segundo de los pilares del carismático director es una técnica cinematográfica muy propia. Su forma de trabajo es muy personal, hasta el punto de primar lo auditivo antes que lo visual, como el mismo director manifiesta:

Yo me centro en los actores, en lo que están diciendo. A veces ni siquiera quiero verlos; solo oírlos. Siempre me pongo cascos, como si me hablasen a mí. Hay escenas que he dirigido sin verlas²³¹.

Al mismo tiempo, muestra una utilización particular del movimiento de cámara, lo que concede un tratamiento visual muy subjetivo. Se puede observar en algunos momentos de sus películas la utilización de la cámara lenta a contratiempo, la utilización de planos largos de la misma imagen para ratificar la información de la imagen y la utilización de la cámara lenta para sugerir los pensamientos de los personajes.

Tiene también una forma personal de contar las historias, respetando la organización de la narración de las historias en el cine occidental, que es la siguiente:

En el cine occidental, cada nueva escena, sobre todo si tiene lugar en un nuevo escenario, suele ir introducida por una toma inicial, que puede ser la vista panorámica de la ciudad, la calle o el edificio donde va a tener lugar la acción. A menudo, uno de los personajes que ya han aparecido con anterioridad aparece caminando en dicha escena, tras la cual se pasa de forma automática a un momento más importante de la acción²³².

²³⁰ La razón de esta decoloración es porque a partir de 1950 el procedimiento Eastman sustituyó al Technicolor y este procedimiento se degrada rápidamente por lo que las películas tendrían menos vida útil.

²³¹ SAADA, Nicolas (Ed.) *El cine americano actual*. Cahiers du cinema ediciones JC, 1995, p. 128.

²³² COUSINS, Mark. *Historia del cine*. Barcelona: Blume, 2005, p. 130.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

Esto se observa de manera muy relevante al inicio de la película *Casino*, en la que se aproxima la cámara a rápida velocidad desde el desierto a Las Vegas por la noche, para constatar que en aquel tiempo era un lugar aislado en Estados Unidos. La filmación es de aproximación no fija, por lo que Scorsese no rompe con la organización de las escenas del cine occidental, sino que la mejora.

Asimismo, la utilización de planos reflejados en los espejos, el tratamiento personal de la fotografía, los decorados de interiores en rojo, y la importancia capital que le concede al montaje, son características generales constantes que se pueden apreciar en casi todas sus películas.

En referencia al montaje, este es un aspecto capital en el trabajo de Scorsese. En el libro *Mis placeres de cinéfilo*, Thelma Schoonmaker, montadora de sus películas, aporta información de primera mano sobre el trabajo del director. En sus declaraciones, Schoonmaker revela que Scorsese le concede gran importancia al proceso de montaje y es en ese momento (en la sala de montaje) en donde culmina y remata sus películas. La montadora recuerda que esta pulcritud puede ser, seguramente, porque el realizador comenzó su carrera como montador y explica el proceso de montaje, que solamente realizan ellos dos y el criterio principal en el que se fundamenta el director es la interpretación de los personajes²³³.

Otro rasgo característico es que Scorsese suele planificar el rodaje de sus películas mediante dibujos de *storyboards*. Esta técnica de organización la realiza desde el principio de su carrera de forma continua, desde el rodaje de *Boxcar Bertha*²³⁴ en 1972, como consecuencia de que en el año 1968, en su primer contacto con la industria de Hollywood, fue despedido al cabo de una semana²³⁵ ya que solo había rodado unas pocas páginas del guion.

El plano secuencia es característico en la realización de escenas en las que el director quiere reflejar la espontaneidad, la realidad del sitio y el ritmo del momento. El ejemplo más apreciable en este conjunto de películas es en la duodécima escena de la película *Uno de los nuestros*, cuando los protagonistas entran al restaurante por la puerta de atrás, mediante un plano secuencia, al ritmo de la canción *Then he kissed me*, de The Crystals.

²³³ Cf. SCORSESE, Martin. *Mis placeres de cinéfilo*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2000.

²³⁴ Cf. SOTINEL, Thomas. *Martin Scorsese*. Cahiers du cinema ediciones, 2007, pp. 20-22.

²³⁵ El despido fue en el rodaje de *Los asesinos de la luna de miel* (*The Honeymoon Killers*, 1970), película finalmente dirigida por Leonard Kastle.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

Del mismo modo, es famoso el recurso de la congelación de la imagen, mientras la acción sigue transcurriendo por medio de la voz en off; esto se puede ver en la escena duodécima de *Casino*, en la cual el jefe de la organización mafiosa interroga al subordinado. Sobre este recurso, existen múltiples y contrarios puntos de vista: si bien es verdad que para respetados teóricos en la materia como Cueto, el recurso de la voz en off es, a su juicio “anticinematográfico²³⁶”, encontramos argumentaciones contrarias, como la de Edgar Morín, que defienden la funcionalidad de este recurso:

La voz en off actúa sobre un triple registro. Hace más fáciles los relatos del pasado, las manipulaciones del tiempo y su mezcla en la misma temporalidad imaginaria. Además, economizando enlaces y transiciones, permite acelerar el ritmo de las imágenes y precipitar el dinamismo de la participación. Por último, el discurso verbal puede agregar e incluso sustituir su lógica propia en el discurso de las imágenes²³⁷.

Otra argumentación sobre la importancia de la voz en off es la de Guilles Deleuze, quien expone que la voz en off consiste en actos de habla de extrema particularidad, en los que no se interactúa entre los personajes, sino que se comentan los hechos o se describen situaciones de una manera reflexiva. En sus propias palabras, la voz en off es una “voz que evoca, que comenta, que sabe, dotada de una omnipotencia o de una fuerte potencia sobre la secuencia de imágenes²³⁸.”

La utilización que Scorsese hace de la voz en off es una utilización narrativa²³⁹, fundamentada en lýtotes y en el uso del discurso matizado de humor. Esta utilización deriva de la influencia del cine británico y se puede encontrar en películas como *Uno de los nuestros* en la escena undécima, cuando las voces en off de los protagonistas comentan los acontecimientos en la cena familiar. Por otra parte, la utilización de la voz en off para poner de manifiesto el pensamiento interno también es utilizada por Scorsese y, se puede encontrar en la segunda escena de *Malas calles*, en el personaje de Charlie cuando está mirando a la bailarina; mediante este recurso, el personaje puede aislarse de la realidad y refugiarse en el pensamiento personal.

²³⁶ CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer Ediciones, 1996, p. 31.

²³⁷ MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001 (1ª edición 1956), p. 160.

²³⁸ DELEUZE, Guilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996 (1ª Edición, 1985), p. 311.

²³⁹ Cf. SCORSESE, Martin. *Mis placeres de cinéfilo*. Barcelona: Ediciones Paidos Iberica, 2000, p. 55.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

Muy a menudo la historia de sus largometrajes contiene una fuerte carga de realismo documental: la mayoría de sus películas están narradas con tanto tipo de detalles y explicaciones que son como “una especie de “reportaje de ficción” casi didáctico²⁴⁰”, que además de contarnos un argumento nos enseña el funcionamiento de lo que está narrando. Es una puesta en escena realista, extremadamente documentada, en la que el director ultima muy pormenorizadamente todos los aspectos del largometraje, ya sea desde el aspecto histórico, la caracterización de los personajes, los decorados, los vestuarios... Este modo de trabajar le lleva a exigir en pantalla un realismo fuertemente veraz a los personajes, obteniendo grandes interpretaciones por parte de los actores. El ejemplo más evidente, se puede encontrar en el caso de *Uno de los nuestros* y *Casino*, en las que, además de contar una historia personal, la narración aporta muchísimos detalles pertenecientes al mundo delictivo y criminal.

El tercero de los pilares de Martin Scorsese es la presentación de personajes fuertemente caracterizados que reflejan su realidad. Esta caracterización despierta en el espectador terror y compasión a partes iguales, estimulando la empatía del público. Por ejemplo, en *Taxi driver* se puede observar en su protagonista, como “el descenso de Bickle es al principio doloroso de ver, luego destroza los nervios y al final inspira lastima”.

Además, sus historias están sumergidas en un ambiente de violencia y de sentido del humor para tamizar o menguar dicha violencia de un modo particular, muy personal. Marie Kathryn Conelly señala que los personajes son muy peculiares desde un punto de vista psicológico porque están caracterizados con la inclusión del humor como parte de la trama; este rasgo se puede ver hasta en sus más dramáticas películas, en las cuales los personajes muestran y denotan rasgos de humor. Y sobre la violencia, Fernandez Valentí argumenta que Scorsese se sirve del “sentido purificador de la violencia, entendida como expresión exteriorizada de sentimientos interiores de los personajes²⁴¹.”

Los protagonistas de sus largometrajes suelen ser seres obsesivos y perturbados, con un fuerte sentimiento de culpabilidad y necesidad de redención, a veces sin sentido y otras veces heredado del ambiente familiar y/o cultural en el que se desenvuelven, que frecuentemente

²⁴⁰ FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008, p. 118.

²⁴¹ FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008, p. 33.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

desemboca en un proceso de autodestrucción. La familia tiene un peso específico muy importante en la creación de sus historias:

Para mí, mis recuerdos de espectador están indisolublemente ligados a la familia. [...] Todo esto me marco tanto, hasta el día de hoy, que lo esencial de mi deseo y de mi necesidad de expresarme por medio del cine surge directamente de ahí²⁴².

La religión y el cristianismo también tienen un peso muy específico y una gran presencia en sus historias, con frecuentes y marcadas alusiones religiosas, múltiples referencias iconográficas y paralelismos hagiográficos con los personajes de sus filmes. Por esta razón, otra de las constantes en sus filmes es la complejidad de relaciones entre violencia, crimen y religión; el argumento de algunas de las películas de Scorsese está construido sobre la cooperación y confluencia entre la violencia y la religión, caracterizado por una fuerte conciencia de sus orígenes. Este rasgo identificativo en su cine se origina en su infancia.

Crecí de esa manera: tenía un pie en la iglesia y empezaba a tomar conciencia en serio de la religión, de Jesús, del amor al prójimo, del perdón... y entonces, cuando salía de la iglesia veía a un gángster sacudiendo a alguien, a niños de la calle pegando a los portorriqueños porque no les querían en el barrio: se temía que destruyesen todo el edificio social de los italoamericanos. La respuesta al problema era ésa: pegar, matar... Es completamente deprimente²⁴³.

Finalmente, el estilo cinematográfico de Scorsese se caracteriza por la improvisación de los actores y el uso de diálogos de pocas palabras, pero muy comunicativas, muy repetitivas, con mucha intensidad verbal. Desde el inicio de su carrera, siempre ha dejado libertad creativa a los actores para que interpretasen improvisando. Por ejemplo, la pelea del billar en la película de *Malas calles* que fue en gran medida fruto de la improvisación de los actores se vuelve a repetir en *El color del dinero*, con Vincent el personaje que es igual a Johnny Boy²⁴⁴. De hecho, Sandy Weintraub²⁴⁵ en una entrevista concedida a Peter Biskind en 1992, atestiguó que

²⁴² SCORSESE, Martin. *Mis placeres de cinéfilo*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2000, pp. 53-54.

²⁴³ SAADA, Nicolas (Ed.). *El cine americano actual*. Cahiers du cinema ediciones JC, 1995, p. 137.

²⁴⁴ Cf. FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008, p. 79.

²⁴⁵ Sandy Weintraub mantuvo una relación sentimental con Martin Scorsese que se inició cuando éste llegó a Hollywood. Fue productora asociada en *Alicia ya no vive aquí* y además, es hija de Fred Weintraub que fue, a la sazón de los comienzos de la carrera profesional de Scorsese, vicepresidente de servicios creativos de la Warner Bros.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

“Después de *Malas calles*, los críticos llamaban a Marty “el Rey de la Improvisación”, y él se lo creyó”²⁴⁶. Además, mezcla actores con familiares y con personas que realizan el oficio que interpretan en la película en la vida real de manera que, si es necesario encarnar un papel de una profesión, no pone a un actor actuando, sino que coloca en escena a un profesional.

En último lugar y por lo que respecta a la utilización de la música en sus películas, tema que desarrollaremos en esta investigación, Scorsese se caracteriza también por un uso que deja una huella personal. Scorsese ha sido de los directores pioneros en mezclar en un mismo largometraje música clásica y música popular consiguiendo que cada música tenga “su propio papel, su propia lógica de incorporación a la banda sonora, con lo que se estratifica el mundo musical en momentos que actúan como puentes”²⁴⁷.

Destaca su tendencia a poner canciones en la banda sonora. Esta tendencia consiste en utilizar la música de todos los días para situar musicalmente al espectador en un ambiente o contexto, o sugerirle sentimiento o sensaciones subjetivas o descriptivas. Esta costumbre le viene a Scorsese de su etapa de juventud:

Durante mi juventud, la música popular era la banda sonora original de mi existencia. Me acuerdo de todas aquellas músicas que invadían las calles por las noches; salían tanto de los coches como de las casas [...] Era completamente natural que la música se convirtiese en algo tan importante en mi obra, y esto ya desde mis primeras películas de estudiante²⁴⁸.

Este estilema musical con el que fundamenta la utilización de la música en la mayoría de sus películas es el rasgo identificativo principal sobre el que nos basamos para realizar nuestra investigación.

²⁴⁶ BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes: La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2004 (1ª edición New York, 1998), p. 421.

²⁴⁷ LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999 (1ª edición 1997), p. 383.

²⁴⁸ SCORSESE, Martin. *Mis placeres de cinéfilo*. Barcelona. Ediciones Paidós Iberica, 2000, p. 43.

3.2. Compositores para Scorsese

3.2.1. Bernard Herrmann

Se puede considerar a Bernard Herrmann (1911-1975) como el compositor que “comprendió mejor que nadie la imagen y los problemas de la música cinematográfica, y fue creador de los temas líricos más bellos y de los más terroríficos²⁴⁹”. Fue el único compositor de su generación que orquestó sus partituras, otorgando de esta forma, un estilo personal genuino y original a sus composiciones el cual es rápidamente identificable por los espectadores. Herrmann se distinguía de sus colegas reflejando su gran preparación técnica en lo referente a la composición musical, porque alternaba la escritura de sus partituras cinematográficas con repertorio sinfónico de concierto. Este trabajo otorgaba a sus obras para el cine un amplio conjunto de detalles musicales y una instrumentación orquestal óptima para ambientar musicalmente cada situación cinematográfica.

Por estas razones y por su gran admiración y respeto al séptimo arte, ya que en sus propias palabras el compositor manifestó que “el cine es indudablemente el logro artístico más importante del siglo XX”²⁵⁰, se considera a Bernard Herrmann como una inspiración, maestro y referente de las nuevas generaciones de compositores cinematográficos.

En la década de 1940 a 1950, Herrmann rompe y transgrede con la forma de componer que hasta entonces se estaba realizando en Hollywood y este hecho supone una novedad²⁵¹ que se consolida a principios de la década de 1950, cuando comienza a dedicarse a componer exclusivamente música cinematográfica y, cuando comienza a escribir música para las películas de fantasía y ciencia ficción, género que en aquel momento estaba proliferando.

La situación que hace que Herrmann pueda hacer su trabajo según su criterio sin estar condicionado por los directores, a diferencia de los compositores de su generación, es que el

²⁴⁹ VALLS GORINA, Manuel; PADROL, Joan. *Música y cine*. Navarra: Salvat, 1986, p. 115.

²⁵⁰ RUSSEL, Mark; YOUNG, James. *Bandas sonoras. Cine*. Barcelona: Océano grupo, 2001, p. 9.

²⁵¹ La razón por la que Bernard Herrmann supone una novedad en Hollywood, transgrediendo con la manera de componer consuetudinaria que hasta ese momento se estaba realizando, se puede entender si se tiene en cuenta el contexto de la industria cinematográfica de aquella época. En el momento que Herrmann comienza a trabajar (la primera década tras el nacimiento del sonoro) conjuntamente con Leonard Rosenman y Aaron Copland, propician a la música de cine la modernidad de la que estaba ávida de recibir. La música de la época dorada de Hollywood, que se estaba realizando hasta ese momento, estaba construida sobre las técnicas compositivas románticas, post-románticas e impresionistas. Esta música tenía la única función narrativa y estaba subordinada a las imágenes y al diálogo. La práctica totalidad de las composiciones se basaban y fundamentaban en la utilización del leitmotiv y la armonía era tonal, previsible y conservadora, en la forma de expresión de las emociones de un melodrama.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

compositor pudo dirigir sus propias obras sin tener un jefe de departamento que le supervisase sus composiciones y orquestaciones, circunstancia que en aquellos años en Hollywood era bastante normal²⁵². Sin duda, el ambiente laboral en el que Herrmann se vio inmerso fue, para aquel tiempo, idóneo. Se encontró con directores que le dieron libertad para hacer su trabajo sin someterse ni a sus órdenes ni a la comercialidad de los largometrajes²⁵³.

Su estilo compositivo se caracteriza por una sólida formación en la música clásica con las influencias musicales recibidas en su educación de compositores tales como Haendel, Puccini, Bartok²⁵⁴ y Berlioz, y un buen conocimiento sobre los músicos clásicos americanos. Además de una “inflexible vocación contemporánea, nunca cedió a los arquetipos o a los clichés hollywoodienses: es uno de los pocos compositores que han tratado con la misma intensidad y respeto sus obras para las salas de concierto y para el cine²⁵⁵.

Herrmann consiguió que la armonía tonal diese paso a disonancias que por aquel tiempo daban la impresión de ser desagradables; esto es influencia de compositores contemporáneos de aquel momento como Stravinsky. Esta armonía tonal pasa a ser disonante, evitando concluir en cadencias familiares al espectador incluso en melodías largas, lo que da lugar en la audiencia en una sensación de inestabilidad y desasosiego (por ejemplo, en la archiconocida *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock).

Las melodías largas (el concepto de melodía infinita y *leitmotiv* de Wagner), fueron reemplazadas por motivos breves y enérgicos. El compositor no era partidario del uso del *leitmotiv*: “No me gusta el sistema del *leitmotiv*. La frase breve es más fácil de seguir para la

²⁵² XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997, p. 31.

²⁵³ Por ejemplo, Orson Welles, le concedió libertad compositiva participando en la película desde sus primeras fases de producción, respetando su trabajo e ideas musicales, así como su forma de componer. En *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), tuvo unas condiciones idóneas para componer la música, sin parangón en aquella época tuvo doce semanas para la escritura de la partitura, en comparación de las tres o cuatro que se concedían a los otros compositores. Pudo orquestar y dirigir él mismo la música en la grabación, e iba componiendo al mismo tiempo que el filme era filmado y montado, situación insólita pues normalmente el compositor trabaja con premura y prisa cuando la película está acabada. No fue el caso de Orson Welles, pues el director llegó a realizar el montaje de algunas escenas en función de la música.

²⁵⁴ CARMONA, Luís Miguel. *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T&B Editores, 2008 (1ª edición 2003), p. 245.

²⁵⁵ COLÓN PERALES, CARLOS; *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*. Cuadernos de comunicación. Facultad de ciencias de la información. Universidad de Sevilla. Ediciones Alfar, 1993, p. 41.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

audiencia, que sólo escucha a medias”²⁵⁶. Ahora bien, sí que lo utilizaba cuando entendía que era el mejor modo para hilvanar la trama de una película²⁵⁷.

Herrmann fue el pionero en utilización de la música incidental de manera que se adelantaba a las situaciones que iban a desarrollarse en la película es decir la música no tenía relación con la imagen que se estaba visualizando en el momento presente. Conseguía mediante esta estrategia compositiva, poner en preaviso al espectador manteniéndole, de esta forma, sumergido en la narración de la película. Conrado Xalabarder llama a este recurso compositivo el *método Herrmann*, y la definición según sus palabras es “una música presentada con anterioridad a los acontecimientos en los que finalmente será aplicada”²⁵⁸.

La instrumentación y los timbres y las texturas musicales que hasta entonces se habían utilizado y que eran previsibles para el público, dio paso a otras que eran impredecibles, innovadoras y transgresoras²⁵⁹. Se destaca la utilización que hace el compositor de la instrumentación en el registro grave: la flauta bajo o el clarinete contrabajo que hasta entonces podían ser unos desconocidos en la música de cine, Herrmann los pone de manifiesto con su utilización por la eficacia de su timbre instrumental y expresividad sonora y musical.

La opinión del compositor sobre que es un gran fallo usar la instrumentación de una orquesta sinfónica, se encuentra en sus declaraciones para una entrevista realizada en el año 1971²⁶⁰, en las que manifestaba que

desde la mitad del siglo XVIII, la instrumentación de orquesta sinfónica ha estado siempre relacionada con la interpretación escénica. Pero desde que la música de cine es solamente escrita para una interpretación²⁶¹, yo nunca podría ver la lógica en la reglamentación de una orquesta sinfónica al uso. La música de una película se puede realizar usando diferentes y

²⁵⁶ ARCOS, María de (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de cultura económica de España, p. 35.

²⁵⁷ Por ejemplo, utilizó el leitmotiv en *Ciudadano Kane*.

²⁵⁸ XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. [s.l.]: LibrosenRed, 2006, p. 103.

²⁵⁹ Por ejemplo, recurrió al arpa para describir las profundidades marinas en la película *Duelo en el fondo del mar* (*Beneath the 12-Mile Reef*, 1953) dirigida por Robert D. Webb; utilizó el órgano para simbolizar el centro del planeta en el filme *Viaje al centro de la tierra* (*Journey to the Center of the Earth*, 1959) de Henry Levin, desvinculando al instrumento de su simbología religiosa ;y empleó el xilófono en la escena de la batalla del esqueleto en *Simbad y la princesa* (*The Seventh Voyage of Simbad*, 1958) de Nathan Juran.

²⁶⁰ GILLING, T. (1971, Winter). The colour of the music: An interview with Bernard Herrmann. *Sight and Sound*, 41, p. 36.

²⁶¹ Entendemos que se está refiriéndose a la interpretación de la película durante el visionado de la película.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

fantásticas combinaciones de instrumentos, de la misma manera que yo he estado haciendo a lo largo de toda mi carrera²⁶².

Respecto al uso del ostinato²⁶³ conviene señalar en primer lugar que la palabra ostinato, etimológicamente, viene del término *obstinación* y, musicalmente, se utiliza para describir aquella célula melódica que se repite de un modo constante y reiterativo por el mismo instrumento y de la misma manera, es decir, sin modular, en la misma tonalidad. En otras palabras, se puede entender el ostinato como una “figura rítmica que se repite una y otra vez y sobre la que se pueden desarrollar otras líneas musicales”²⁶⁴. Esta característica da lugar a que no surjan las melodías tipo, que hasta ese momento imperaban, sino que la repetición de la misma melodía, así como la repetición de figuraciones rítmicas da lugar a una textura musical desequilibrada e inestable, que conduce a una economía en la escritura de la música. También, la utilización que Herrmann hace del silencio en determinados instantes es perfectamente conocida y ejercida por el compositor porque utiliza la música cuando es exclusivamente necesario.

Se pueden distinguir, en la vida laboral del compositor, tres etapas: la primera etapa desde el año 1941 hasta 1956, periodo en el que compone música para las producciones cinematográficas de diversos estilos²⁶⁵, colabora con el director Orson Welles y gana el Óscar en 1941. La segunda etapa, se delimita desde 1956 y 1966 con las composiciones que realizó para Alfred Hitchcock. La tercera y última etapa está caracterizada por el trabajo con François Truffaut, Brian de Palma y Martin Scorsese.

En conclusión, Bernard Herrmann no es un compositor prototípico del periodo de oro de Hollywood, pues si su música se escuchase desligada de la imagen, el oyente se sentiría desubicado, engañado y no entendería el mensaje musical. El compositor tenía en consideración la música de cine como un “eslabón entre la pantalla y el público”²⁶⁶. Así pues, precisamente

²⁶² [Traducción propia]

²⁶³ RUSSEL, Mark; YOUNG, James. *Bandas sonoras. Cine*. Barcelona: Océano grupo, 2001, p. 25.

²⁶⁴ CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer Ed., 1996, p. 475.

²⁶⁵ Si bien es sabido que Bernard Herrmann, fue un prolífico compositor de música para cine, nunca compuso música para largometrajes de género de comedia. La película más cercana a este género en el que el compositor escribió su música fue *¿Pero, quien mató a Harry?* (*The trouble with Harry*, 1955).

²⁶⁶ Russel, Mark; Young, James. *Bandas sonoras. Cine*. Barcelona: Océano grupo editorial, 2001 p. 31.

su música necesita la imagen para poderse complementar y de esa unión, comprender el significado de la música.

Su estilo compositivo siempre fue personal. Fue una persona coherente con sus creencias compositivas²⁶⁷ e insobornable por parte de los directores, negándose a trabajar ante cualquier presión comercial recibida. Para el compositor, no existía una distinción entre la composición de música de concierto y música de cine.

La influencia que Herrmann ha dejado a los compositores posteriores se puede observar en la repetición de figuraciones rítmicas, la economía en la escritura musical, la utilización de la instrumentación grave que, si bien él usó de forma pionera, dejó una incipiente manera de composición para la música cinematográfica que posteriormente, ha sido desarrollada por compositores tales como Elmer Bernstein²⁶⁸.

3.2.2. Elmer Bernstein

Elmer Bernstein (1922-2004) comenzó a recibir clases musicales bajo la tutela de Aaron Copland a la edad de trece años y posteriormente estudió composición en la Julliard School of Music. Esta formación académica²⁶⁹ le abrió las puertas para poder abarcar el conocimiento de la tradición musical europea romántica y post-romántica del siglo XIX y el modernismo estadounidense del siglo XX. Su oportunidad para introducirse en el mundo de Hollywood llegó en 1950.

La novedad principal en el ámbito de la música cinematográfica de los años 50²⁷⁰ es la utilización del jazz en sustitución de la música de cine que se había estado realizando hasta

²⁶⁷ Como resultado de que la industria cinematográfica no trataba a los compositores de música de cine con el reconocimiento que, a juicio de Herrmann merecían, presento su dimisión como integrante de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas cuando Hitchcock rechazó su música para la película *Cortina rasgada (Torn Curtain, 1966)*.

²⁶⁸ RUSSEL, Mark; YOUNG, James. *Bandas sonoras. Cine*. Barcelona: Océano grupo editorial, 2001, p. 43.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 33.

²⁷⁰ En el contexto social y económico de los años cincuenta que marcan la evolución del cine se encuentran dos características principales:

- 1) El *Macarthismo*: la conocida “caza de brujas”, que encontró un aliciente para conseguir dar pábulo y publicidad sin parangón en las causas que afectaban a los trabajadores de la industria del séptimo arte, con el consiguiente detrimento en la reputación de la profesionalidad de actores y directores afamados de aquel momento.
- 2) Aparición de la televisión: para el cine, la proliferación de la televisión era un incipiente problema que se solventó con la llegada del *Cinemascope*, aparato que fue “el arma principal de los productores para combatir

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

aquel momento. Javier Rodríguez Fraile, apunta que uno de los factores por los que la música cambia de estilo de la época de oro de Hollywood a la incursión del jazz es, además de la crisis económica producida que derivó en que desaparecieran la mayoría de los departamentos musicales, que “la práctica del uso de la orquesta sinfónica había llegado al punto de saturación del espectador, que acababa agotado de escuchar continuamente música que subrayaba cualquier acción de los protagonistas²⁷¹.”

El iniciador de la incursión del jazz en el cine fue el compositor Alex North en el largometraje *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar named Desire*, 1951) de Elia Kazan. Comienzan también a utilizarse canciones en los títulos de crédito, iniciándose esta moda por Dimitri Tiomkin con la película *Solo ante el peligro* (*High Noon*, 1952), largometraje dirigido por Fred Zinnemann.

Esta práctica de incluir música tanto en los créditos como en el desarrollo del filme la continuó desarrollando Elmer Bernstein en años posteriores con *El hombre del brazo de oro* (*The man with the Golden Arm*, 1955) de Otto Preminger. Berstein eligió el jazz para ambientar musicalmente este largometraje porque, en sus propias palabras “quería un elemento que pudiera transmitir lo mejor posible la histeria y la desesperación, un elemento que pudiera ubicar estas emociones en nuestro país, en una gran ciudad a ser posible. El jazz era justo lo que necesitaba²⁷².” El protagonista de *El hombre del brazo de oro* (*The man with the Golden Arm*, 1955) es Frank Sinatra, quien encarna a un batería de jazz que sufre, a causa de su adicción a la heroína, un proceso de destrucción corporal y mental, que Berstein hizo notar en la interpretación musical del personaje, pues paulatinamente se va empeorando.

Bernstein se caracteriza en su forma de componer por utilizar el lenguaje musical americano del siglo XX en vez del lenguaje musical europeo de la segunda mitad del siglo XIX. El compositor se hace dueño del testigo del trabajo de Aaron Copland y de Jerome Moross,

el creciente poder de la televisión y llevar al cine a los espectadores atraídos por la promesa de amplios panoramas, mundos fascinantes y desconocidos y mayor espectacularidad”. (Cf. VALLS GORINA, 1986:138-140).

Esta proliferación de la televisión amenazó en un principio con provocar una crisis en los grandes estudios de Hollywood, pero gracias a la llegada del *Cinemascope*, se amplió la temática en las películas de Hollywood, abarcando dramas familiares, argumentos sociales, psicológicos, conflictos morales, entre otras temáticas.

La pantalla ancha del *Cinemascope* y por tanto, la utilización del color más llamativo en la imagen, modificarán la música porque el *Cinemascope* facilita a la pantalla que los títulos de crédito sean más grandes, más espectaculares y en consecuencia, la música de los títulos de crédito, durará más tiempo que los dos minutos que hasta entonces había estado sonando en la pantalla al inicio del largometraje.

²⁷¹ RODRIGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Musica, cine e historia*. Colección cine. Diputación de Badajoz, 2001, p. 37.

²⁷² RUSSEL, Mark; YOUNG, James. *Bandas sonoras. Cine*. Barcelona: Océano grupo editorial, 2001, p. 15.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

continuado en la dirección de estos compositores, su referente musical del folclore americano, caracterizado por ser vital y dinámico.

Otro rasgo en su escritura musical es el carácter homogéneo para todo tipo de género cinematográfico, ya sea terror, western o comedia, lo que puede dar lugar a que el público que no conozca su manera de componer tenga desconcierto. Se puede considerar, que con las influencias de los compositores citados anteriormente, Elmer Bernstein “crea un nuevo estilo para la música del western que le encumbra como gran autor de todo tipo de marchas y fanfarrias, sea cual sea el género escogido²⁷³.”

En referencia a la instrumentación, en los films de carácter introvertido, su teoría sobre la instrumentación se fundamenta en la utilización de cuatro o cinco instrumentos y es partidario del modo de pensar “que un solo instrumento puede infundir más carácter a determinadas secuencias que una orquesta sinfónica²⁷⁴.”

Por otra parte, a veces combina una gran orquesta sinfónica conjuntamente con la utilización de instrumentos en solitario, como por ejemplo el piano o, las ondas Martenot. En palabras de Conrado Xalabarder:

En su obra se combina lo épico (de gran sonoridad y orquestación), con lo íntimo (suaves melodías). En el terreno de lo épico, se encuentran partituras de las películas como *Los Diez Mandamientos*, *Los bucaneros*, *La gran evasión*, *Hawai*, *Los siete magníficos*, *Los comancheros*, *Valor de Ley*. En el ámbito de la música íntima, largometrajes como *Verano y humo*, *Matar a un ruiseñor*, *El hombre de Alcatraz*, *Mi pie izquierdo*, *El prado*, *El precio de la ambición*, *el buen hijo* y *la Edad de la inocencia*.
²⁷⁵

La admiración de Berstein hacia Bernard Herrmann era de tal magnitud que llegó a grabar temas importantes de las películas de *La novia vestía de negro* (*La mariée était en noir*, 1968) de François Truffaut, *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941)²⁷⁶, o el conflictivo largometraje²⁷⁷ *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966) dirigido por Hitchcock.

²⁷³ CARMONA, Luís Miguel. *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T&B Editores, 2008 (1ª edición 2003), p. 69.

²⁷⁴ VALLS GORINA, Manuel; PADROL, Joan. *Música y cine*. Navarra: Salvat ed., 1986, p. 139.

²⁷⁵ XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997, p. 88.

²⁷⁶ POVEDA JABONERO, Rafael-Juan. “Bernard Herrmann, el pintor de sonidos” en *Ritmo*, nº 813, p. 10.

²⁷⁷ Lo denominamos conflictivo, porque a consecuencia de este largometraje, *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*), se produjo la separación profesional entre director y compositor. Hitchcock rechazó la partitura de Herrmann porque

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

Las colaboraciones de Bernstein con Martin Scorsese comienzan en 1991 con *El cabo del miedo* (*Cape fear*). Para la producción del *remake* se utilizó la partitura original de la película original, *El cabo del Terror* (*Cape Fear*, 1962) de J. Lee Thompson. La partitura fue reconstruida, arreglada y dirigida en el momento de la grabación por Elmer Bernstein:

La música de Herrmann no aparece necesariamente en los mismos lugares en los que apareció en la película original. Herrmann se erigió para mí en una especie de profeta, en la medida en que su partitura, compuesta treinta años atrás, encajaba en el film de Scorsese de forma mucho más adecuada de lo que lo hacía en la película original²⁷⁸.

En el año 1993 compuso la música para el largometraje *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*), trabajo por el que fue candidato al Óscar. El propio Bernstein, manifestó en una entrevista que en la *Edad de la inocencia* hubo un “verdadero matrimonio entre la imagen y la música²⁷⁹”, ya que cuando él terminó de componer la música para el largometraje, Scorsese montó las partes de la cinta según la organización y en función de la música.

Otro trabajo de Bernstein con Scorsese fue componer la música para el documental *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano* (*A Century of cinema-A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies*) en el año 1995; y la última colaboración entre Scorsese y Bernstein es el largometraje *Al límite* (*Bringing out the Dead*) del año 1999. Estas dos últimas producciones no se analizan en nuestra investigación, el documental porque no es un largometraje y la película porque no se ubica cronológicamente en nuestro *corpus* de estudio.

en aquel momento el director británico se sentía muy presionado por el ejecutivo de los estudios Universal, Lewis Robert Wasserman, como consecuencia de que la música popular estaba proliferando en las bandas sonoras de películas en contraposición a la música sinfónica y, la partitura del compositor carecía de este tipo de música. Al no aceptar Herrmann la demanda del director y no transigir en la elaboración de la música de la película que este le demandaba, Herrmann fue destituido siendo finalmente el autor de la música el compositor John Addison.

²⁷⁸ COLÓN PERALES, CARLOS; *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*. Cuadernos de comunicación. Facultad de ciencias de la información. Universidad de Sevilla. Ediciones Alfar, 1993, p. 41.

²⁷⁹ XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997, p. 33.

3.3. Funciones de la música en el cine de Scorsese

3.3.1. Semiótica musical de Scorsese

Se puede entender la semiótica como una disciplina que “estudia todos los procesos culturales (es decir, aquellos en los que entran en juego agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales) como procesos de comunicación²⁸⁰.”

En las películas de Martin Scorsese todos los elementos que conforman la manifestación artística, es decir los signos y las relaciones que se producen entre estos, están relacionados e interrelacionados para ofrecer una coherencia y expresar un sentido que como veremos en el análisis, casi siempre cada canción tiene un significado y conlleva una o varias funciones.

La semiótica musical en Scorsese es, a nuestro entender un recurso de asociación musical por el cual un cantante y una canción son utilizados cuando se trata del personaje; este personaje al que afecta este descriptor puede aparecer en la pantalla o no.

Es necesario para que se pueda acuñar este recurso que aparezca la misma canción cantada por el mismo grupo o cantante como mínimo dos veces y el personaje está involucrado en la trama. De igual manera, no es posible que este recurso se realice con música instrumental, porque es necesario la letra de la canción y ésta debe tener una clara vinculación con el personaje que refuerza lo que hay en la pantalla. Tampoco es posible que este recurso se realice con una canción que refuerza la función de elipsis temporal. El razonamiento de estas condiciones es porque no queremos equiparar un descriptor semiótico musical a un recurso como el leitmotiv, ya que el personaje no siempre aparece en pantalla con la relación semántica y el leitmotiv “consiste en el uso de un tema presentado al principio del filme que, en el transcurso del mismo, experimenta algunas variaciones, facilitando una rápida identificación al espectador²⁸¹.”

Ejemplos de semiótica musical por medio de descriptores semióticos musicales en los largometrajes analizados, los encontramos en *Malas calles*, con el cantante Guiseppe Di Stefano que es utilizado en la película como un descriptor semiótico-musical del tío Giovanni; y Renato Carosone es el descriptor semiótico-musical del personaje de Michael.

²⁸⁰ ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1989 (1ª edición 1968), p. 27.

²⁸¹ XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997, p. 25.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

En *Casino*, dos canciones hacen de descriptor semiótico musical hacia el personaje de Ginger En la sexta escena, *Stella by starlight* de Ray Charles, y en la octava y duodécima escena, *The glory of love* de The Velvetones. En referencia al personaje de Santoro, *Gimme shelter* de The Rolling Stones aparece en la 10 y 12 escena²⁸².

3.3.2. Funcionalidad de la música como soporte en la narración del guion

Scorsese a menudo suele concebir una secuencia o momento del largometraje con una canción ya en mente o, también reproduce la música en el set de rodaje para que la escena se consiga rodar al ritmo de la música (canción) que está sonando de esta manera se consiga la sensación del momento específico producido por el ritmo y la atmosfera de la música²⁸³. Es evidente que le concede valor semántico antes que melódico: por ejemplo, en *Sincerely* en la cuarta escena de *Uno de los nuestros*, aparece la canción desde el principio, pero no desde la introducción instrumental con los coros, sino desde el inicio de la letra con lo que intencionadamente está reforzando el significado semántico de la escena. Otra característica de la funcionalidad de la música en aras del buen entendimiento del guion es que suele comenzar la aparición de las canciones desde los estribillos, característica ésta que encontramos en sus últimas producciones, por ejemplo, en *Uno de los nuestros* en la tercera escena con *Heart of stone* de Otis Williams and the Charms; y en la escena 11 de *Casino* también los podemos encontrar con *Without You* y *Go your own way*

3.3.3. Ambientación temporal mediante canciones musicales

Scorsese a menudo ubica temporalmente al espectador en la trama de la película mediante la inclusión de canciones musicales principalmente, así como también (aunque en menor medida) mediante música instrumental. Esta ambientación musical la acuñamos como decorado sonoro, y mediante esta nomenclatura, comprendemos todo aquel fragmento de música instrumental o canciones que aparece en una película (ya bien sea su forma de aparición

²⁸² Una explicación más exhaustiva sobre este recurso en la película se encuentra en las conclusiones de la película.

²⁸³ Martin Scorsese's Best Marriage of Film and Music Is Showcased in 'Goodfellas'. (2016). Retrieved 26 August 2020, from <https://www.popmatters.com/174824-scorcese-music-and-goodfellas-2495729289.html>

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

diegética o incidental), que hace la función al mismo tiempo de ubicar temporalmente al espectador y que tiene, en consecuencia, importancia en el entendimiento de la trama.

Esta ambientación temporal se puede dar en el análisis semántico o en el análisis musical y casi siempre, ocurre cuando confluyen o se superponen dos canciones o músicas, como consecuencia de ser diegéticas y que los personajes se van moviendo y su forma de presentación, es mediante un fragmento corto que se caracteriza por tener una parte de la canción fácilmente identificable por la audiencia. Lo importante no es el mensaje semántico de las canciones (puesto que está en segundo plano de audición), sino el mostrar la realidad ambiental y musical de la ubicación del largometraje, por lo que ésta es su principal función.

Una de las principales características de la ambientación temporal mediante canciones musicales es que estas se extienden por donde transita el personaje.

Los ejemplos más evidentes de la utilización del decorado sonoro, los podemos encontrar en *Toro salvaje*, concretamente en la escena 4, cuando van paseando los personajes y sexta, que se ubica en la piscina municipal. En la escena 11 con *Heartaches*, de Ted Weems. También en *Uno de los nuestros* la escena 26 con *Layla*, de Derek and the Dominos; y en la escena 28 con *Meno from turner* del grupo The Rolling Stones y en la última vez que aparece la parte instrumental de *Jump into the fire* de Harry Nilson.

3.4. La cultura italoamericana en el cine de Scorsese

3.4.1. Neorrealismo y Cultura italiana

Realizamos en este apartado una aproximación al movimiento cinematográfico italiano, señalando los largometrajes, directores y aspectos más importantes a los que Martin Scorsese hace mención en el documental *Mi viaje a Italia (My Voyage to Italy, 1999)* dirigido por el propio realizador. Este documental es una fuente primaria, ya que aporta información enunciada directamente por el director.

El propósito de esta conocer y comprender las referencias cinematográficas del director, conjuntamente con su música, para acreditar si la utilización de la música y canciones en sus películas tiene relación con el Neorrealismo. La finalidad es comprobar si en los orígenes cinéfilos del director se pueden encontrar también los orígenes de la utilización de la música en las películas de su primera etapa.

No es intención en este apartado de hacer una aproximación muy prolija del movimiento neorrealista, aunque sí de explicar el origen, las características del cine y de la utilización de su música, comparándola en todo momento con la manera de hacer cine y la utilización de la música en el cine de Martin Scorsese.

El neorrealismo es la vanguardia que se abandera en la cultura italiana y se asienta en la sociedad de postguerra, acomodándose en la narración de las historias corrientes de la gente en aquella época y describiendo sus costumbres. Inicialmente, en el ámbito cinematográfico, el neorrealismo surge en Italia y después, por influencia, en Francia, Alemania e Inglaterra. En todos estos países, las nuevas vanguardias cinematográficas surgidas se caracterizan por ser “movimientos cinematográficos que reaccionan contra los horrores anteriores dirigiendo sus cámaras hacia la realidad, con una voluntad de denuncia y testimonio, de solidaridad y de compasión”²⁸⁴.

En palabras de Víctor Solanas

el neorrealismo italiano no consistía en un nuevo realismo italiano, en una manera nueva de entender la realidad, sino que era nuevo en la historia del cine: es distinto del realismo mudo italiano (Serena, Mortoglio...), del realismo populista francés (Renoir, Clair, Carné...) o

²⁸⁴ COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, p. 56.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

del realismo soviético de Eisestein. El neorrealismo fue esencialmente italiano y estuvo vinculado al espíritu del pueblo italiano, a sus costumbres, a su vida, a sus virtudes y defectos²⁸⁵.

Téngase en cuenta que el cine italiano, probablemente por la idiosincrasia de su cultura, siempre ha sido pionero en los inicios de los cambios cinematográficos. Echando la vista atrás, podemos observar que contribuye ya desde la época del cine mudo, en la industria cinematográfica con la imposición del formato de largometraje y la creación del conocido *Star system*²⁸⁶. Esa iniciativa se puede observar también, en los inicios del movimiento neorrealista, tal y como lo explica Russel Lack, “probablemente fuera Italia el primer país en establecer un estilo cinematográfico distintivo original en los años inmediatamente posteriores al conflicto”²⁸⁷. Una de las razones que apunta el autor es que el país transalpino, al contrario que otros países que habían estado formando parte del conflicto armado, refiriéndose en este caso a Alemania, “había mantenido un movimiento de resistencia que, por sí mismo, apuntaba hacia una conciencia nacional necesitada de un entretenimiento popular y liberador²⁸⁸”.

El origen sobre la etimología del término *neorrealismo*, se puede encontrar en diversas procedencias. Algunos historiadores y cinéfilos atribuyen el origen de la palabra a Mario Serandrei, jefe de montaje en la cinta *Ossessione* de Visconti, quien dictaminó que esa película era “una vuelta a la invención de la realidad”²⁸⁹. Según Víctor Solanas Díaz, quien esgrime otra teoría, “el termino neorrealismo fue empleado por primera vez por Norberto Barolo para hacer alusión a un filme francés y no italiano, *Le quai des brumes* (*El muelle de las brumas*, 1938) de Marcel Carné, con el termino neorrealista”²⁹⁰. El intelectual italiano dictaminó que en aquella película que reflejaba la realidad y los dramas humanos corrientes, se describían éstos con una sensibilidad no utilizada hasta el momento en las producciones cinematográficas.

²⁸⁵ SOLANAS DÍAZ, Víctor: “La música en el cine neorrealista de Luchino Visconti: de *Ossessione* a *Le notti bianche*”. *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, 2012, p. 308.

²⁸⁶ VV.AA. *Historia general del cine. Orígenes del cine Madrid*, Catedra, 1998 (Volumen I).

²⁸⁷ LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999. (1ª edición 1997), p. 189.

²⁸⁸ *Idem*.

²⁸⁹ ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Navarra: ENUSA ediciones, 1999, p. 290.

²⁹⁰ SOLANAS DÍAZ, Víctor: “La música en el cine neorrealista de Luchino Visconti: de *Ossessione* a *Le notti bianche*”. *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, 2012, p. 308.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

La concepción que se puede tener del neorrealismo es que la manifestación artística es un sentir colectivo. El neorrealismo ni es una escuela, ni un movimiento cinematográfico en el sentido propio del término, porque no es una invención de unos pocos directores, sino que es un sentir colectivo, una exigencia general del cine italiano después de la guerra²⁹¹.

José Luis Sánchez Noriega explica que el neorrealismo tiene dos dimensiones que no se pueden separar ya que ambas se complementan para la conformación de la vanguardia. Por un lado, la dimensión estética, que es lo que el autor concibe como la manera de captar la realidad por parte del director y del equipo de cineastas; y, por otra parte, la dimensión ética, que es la concepción de la realidad captada como reflejo veraz con el que el cineasta está comprometido en plasmar en la obra de arte cinematográfica. El autor, bajo esta premisa de las dimensiones (conformada con los dos pilares anteriormente citados), concibe las manifestaciones cinematográficas neorrealistas como una tipología de “cine que trata de aprehender la realidad referencial a través de la mirada directa y, por tanto, dejando en segundo plano los componentes cinematográficos y la construcción técnica y simbólica de la imagen. Se trata de captar sin artificios el devenir de los sucesos en su espacio concreto²⁹².”

Los principales directores del movimiento neorrealista son aquellos que encabezan las diferentes tendencias cinematográficas: la tendencia realista y fenomenológica, conducida por Roberto Rossellini; la esteticista, abanderada por Luchino Visconti; la tendencia humanista, comandada por Vittorio de Sica, “con un estilo casi documental, de reportaje directo, que con una técnica sencilla y evidente pobreza de medios tiene una eficacia denunciadora implacable”²⁹³. Esta rama del movimiento intenta plasmar en sus historias una caracterización sentimental hacia el público y una identificación psicológica con los personajes. La vertiente política del neorrealismo, está organizada por los cineastas integrantes y afines al partido comunista, con Giuseppe de Santis a la cabeza y seguidamente con Aldo Vergano y Carlo Lizzani. Las películas de esta vertiente reflejan un realismo social derivado de los problemas políticos de aquella época.

En la periodización del movimiento, se encuentran varias maneras de enfocar la duración total del neorrealismo. Está claro que el movimiento se origina con la cinta *Ossessione*

²⁹¹ VV.AA. *Historia general del cine. Europa y Asia (1945-1959)*. Madrid, Cátedra, 1996 (Volumen IX), p. 85.

²⁹² SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza editorial, 2002, p. 248.

²⁹³ VALLS GORINA, Manuel; PADROL, Joan. *Música y cine*. Navarra: Salvat editores, 1986, p. 155.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

(*Obsesión*, 1943) de Luchino Visconti y, se consolida su inicio²⁹⁴ con la película *Roma, città aperta* (*Roma, ciudad abierta*, 1945) de Roberto Rossellini²⁹⁵.

El movimiento surge dentro de un contexto nacional en el que el sentir social y político de la ciudadanía era la reconstrucción del país, tanto por las amenazas que se habían percibido intramuros de la nación, es decir el movimiento fascista²⁹⁶, como de las percibidas extramuros de sus fronteras, es decir, los aliados a la defensa de la democracia. Por tanto, el origen del movimiento está influido por los vestigios de manifestaciones culturales del propio país en la época de la dictadura de Mussolini, como puede ser última etapa de la comedia burguesa, que se caracterizó por un estado de desgaste en su calidad; y también, manifestaciones culturales foráneas al país, como es el realismo poético francés y la literatura estadounidense de la denominada *Generación perdida*.

La simiente creativa que la segunda guerra mundial imprime en los creadores y, especialmente en los directores de cine, es un impulso de alejarse de la representación ficticia de la realidad para reflejar, de manera íntegra, la realidad con la consecuente carga psicológica que ésta conlleva. Según Roberto Rossellini, “el film realista es el film que plantea y se plantea problemas: el film que pretende hacer pensar ²⁹⁷.” Sin embargo, estas propuestas cinematográficas con evidente carga psicológica, solamente tendrán cabida en el periodo de recuperación de Europa después del conflicto armado, ya que años más tarde, cuando Europa está sumergida en un estado de bienestar, estos movimientos cinematográficos que antes habían denunciado la realidad, debido a los cambios socioculturales de la sociedad, avanzarán hacia la

²⁹⁴ Numerosos autores coinciden en esta película como el hecho incipiente de movimiento, tales como Carlos Colón Perales, José Luis Sánchez Noriega, Martin Scorsese...

²⁹⁵ Si bien el inicio del movimiento está más delimitado, el final del periodo no, y prueba de ello son algunos autores como Javier Zubiaur [1999:290], prolongan el movimiento hasta el año 1952, argumentando razones económicas de posguerra. En cambio, otros autores, por ejemplo Ángel Quintana, hasta 1961, argumentando razones culturales y cinematográficas, ya que concatenan el movimiento neorrealista con el movimiento cinematográfico modernista.

²⁹⁶ Benito Mussolini comienza en 1924 su régimen totalitario. En el ámbito cinematográfico, intenta hacer de Italia una gran potencia. El primero de los pasos que da para consolidar este deseo, es dictaminar el nacimiento de un nuevo cine italiano que se caracterice por ser majestuoso, fasto, monumental y faraónico que refleje la grandeza del imperio del *Duce*. La creación del *Centro Sperimentale Della Cinematografia*, centro dirigido por Luigi Chiarini (paradójicamente, con una visión crítica con el fascismo) data del año 1935. En el año 1937, otorgando la dirección del estudio a su hijo Vittorio Mussolini, construye, también en la capital italiana, los estudios *Cinecittá*. Estos estudios estaban considerados en aquel momento como uno de los mayores del viejo continente. También en 1937 funda la revista *Bianco e Nero*, publicación que atraerá a los intelectuales italianos a interesarse y escribir por el séptimo arte.

²⁹⁷ Texto de Roberto Rossellini: *Dos palabras sobre el Neorrealismo*. ROMAGUERA; RAMIO; ALSINA (ed.). Textos y manifiestos del cine. Madrid: Cátedra, 1993, p. 203.

Apareció publicado por primera vez en la revista *Retrospective* (núm. 4, abril de 1953).

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

ruptura del lenguaje estilístico y los nuevos modelos narrativos. En consecuencia, el cine neorrealista durante su propio desarrollo es el origen de la modernidad cinematográfica que se realiza en el decenio de los años 60. Además, el movimiento cinematográfico es una gran influencia para el desarrollo de nuevos cines posteriores, tales como la *Nouvelle Vague* francesa, el *New Cinema Británico*, el cine latinoamericano, el japonés, el cine del este de Europa, el cine de Argelia y el cine indio.

En el contexto internacional, el neorrealismo tiene un peso específico en el cine y en la sociedad, porque en la época de postguerra que es el decenio de los años cuarenta, época coincidente con la infancia de Martin Scorsese, este movimiento es la única alternativa al cine clásico de norteamericano, por lo que se puede considerar una mutua correspondencia con el cine de la época dorada de Hollywood, ubicándose los filmes dentro del drama y la comedia²⁹⁸. Este tipo de cine era consumido por la población Italoamericana; en esa época, cuando Scorsese era un niño que contaba con la edad de seis años y entre otras influencias cinematográficas, también recibe la del cine neorrealista que se veía en su casa una vez por semana.

En una entrevista con Paul Schrader, el director relata que su padre compró una pequeña televisión de 16 pulgadas en 1948 y que en esa época ponían muchísimas películas en la televisión. Todos los viernes por la noche ponían cine neorrealista subtulado. En películas como *Paisá* (*Paisá*, 1946) o el *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), el director revive cómo tanto su abuela como su madre no querían ver esos largometrajes porque reflejaban la guerra que se había vivido pocos años atrás y les afloraba un sentimiento de tristeza. En cambio, los hombres de la familia sí querían ver las películas consiguiendo de esta manera que las mujeres se enfadasen mucho y lamentaban esta decisión²⁹⁹.

Se ha comentado en párrafos anteriores, que el nacimiento del movimiento, surgió de forma espontánea y sin fundamentación teórica, por lo que no es posible definirlo en términos precisos³⁰⁰. Al mismo tiempo, si bien es verdad que no se pueden señalar las principales características estéticas o rasgos identificativos del movimiento, nosotros hemos venido observando en nuestro estudio algunas similitudes del movimiento neorrealista con la visión y la forma de hacer cine de Martin Scorsese, especialmente en su primera etapa. Es cierto que

²⁹⁸ Además, en aquel momento para la industria cinematográfica norteamericana era, en términos económicos, rentable realizar las películas en los países bañados por el mediterráneo ya que ofrecían ventajas que otras naciones no les otorgaban CHION [1992:20].

²⁹⁹ Cf.: SCHRADER, Paul. *Taxi Driver*. Londres: Sight and Sound edition, 1990, p. 11.

³⁰⁰ VV.AA. *Historia general del cine. Europa y Asia (1945-1959)*. Madrid, Cátedra, 1996 (Volumen IX), p. 83.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

estas señas de identidad no aparecen en todas las películas, aunque sí en la mayoría de los largometrajes más emblemáticos del movimiento; por lo que se debe tener en cuenta que no son características comunes a todas las películas ya que, en nuestra opinión, este movimiento se significa por ser pragmático.

Las películas neorrealistas son ficción con toques de documental. En palabras de Ángel Quintana:

Las películas neorrealistas italianas no son obras documentales sobre la Italia de la posguerra – a pesar de que es innegable se valor de documento – sino ficciones construidas, en cuyo interior surgen algunos elementos sacados del mundo real, potenciando de dicha forma la documentalidad inherente al propio medio cinematográfico³⁰¹.

La nueva manera de producción cinematográfica está caracterizada por la austeridad y la precariedad técnica. La fotografía es muy básica y la iluminación bastante reducida. El neorrealismo es, también, una respuesta hacia el cine que se había estado realizando hasta ese momento, caracterizado por los decorados arquetípicos y los guiones enmarcados en clichés. Se crea un nuevo lenguaje cinematográfico; en referencia al guion, los actores improvisan, aunque se respeta las normas de continuidad en las escenas. Aparece la movilidad de la cámara y como consecuencia de esto, el sonido y los diálogos no se recogen en el rodaje, sino que se dobla en la fase de postproducción. Se deja en segundo lugar la técnica cinematográfica, para, en primer lugar, reflejar la verdad que imperaba en la sociedad y la cultura, porque el movimiento tiene por finalidad documentar la existencia histórica, es decir, utilizar los instrumentos del lenguaje cinematográfico empleados en la ficción cinematográfica, con el objetivo de reflejar la realidad de aquel momento.

Comienza a ubicarse la narración de las historias en decorados en exteriores: los directores de fotografía buscan lugares de rodaje populares y transitados, que reflejen donde la gente vive, un espacio natural urbano; por esta razón comienzan a proliferar los rodajes en barrios populares de las ciudades³⁰².

³⁰¹ QUINTANA, Ángel. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós Studio, 1997, p. 38.

³⁰² Sobre esta característica, Michel Chion [1992:19] explica como el auge del cine norteamericano, (el periodo de prosperidad de los años 40), propició otro tipo de estilos cinematográficos, que ofrecían distintas características a la imperante: “*Aparecen cinematografías, como la italiana, que cambian los decorados de estudio, iluminados con celofán, por auténticos exteriores, y que mezclan a grandes estrellas con actores sacados de la calle.*”

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

Existe poca organización de producción y hay un exiguo presupuesto económico, que proporciona a las creaciones artísticas un fiel reflejo de la realidad documental y una organización de la puesta en escena flexible. Esta ductilidad de la puesta en escena da lugar a la improvisación³⁰³ por parte tanto del equipo de rodaje como por parte del elenco de actores.

Estas características del cine neorrealista descritas anteriormente y también las que se detallan a continuación están presentes, en mayor o menor medida en la forma de hacer cine de Scorsese. El director italoamericano es un *movie brats*³⁰⁴ que comienza su carrera en una época convulsa y transgrede con la forma de hacer cine que hasta aquel momento era la imperante, de la misma forma que el movimiento neorrealista.

A finales de los años sesenta, el modelo industrial de Hollywood estaba en plena decadencia por la proliferación de la televisión y por el aislamiento intelectual de los viejos ejecutivos del Hollywood que habían desconectado con los gustos de los espectadores. Además, el antiguo sistema de producción de la industria estaba formado por un organigrama eugenésico en el que solamente se podía entrar en la industria del séptimo arte a los descendientes de los asalariados de los sindicatos y, como bien explica Peter Bisking a continuación, el director tenía un mínimo control creativo en la producción de su largometraje:

En los años treinta y cuarenta, el productor que figuraba en la nómina del estudio era la única persona con derecho a ver una película completa de principio a fin. Los directores, meros asalariados, solo estaban ahí para asegurarse de que los actores hicieran lo que tenían que hacer mientras la cámara estaba encendida. En cuanto terminaba el rodaje, se marchaban. Los directores estaban en la parte baja del tótem, apenas un poco por encima de los guionistas³⁰⁵.

La generación de estos nuevos directores, los *movie brats* consiguen eliminar la jerarquía tradicional de agentes y estudios que había imperado hasta ese momento. El cine cambió su organización interna y los directores ganaron poder de decisión, prestigio y rentabilidad económica. No era necesario, si se tenía talento, pasar por las horcas caudinas de

³⁰³ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2001, p. 304.

³⁰⁴ Con el apelativo de *movie brats* eran definidos los cineastas de la segunda generación del movimiento que se habían formado en las escuelas de cine; además de Martin Scorsese, destacaban Spielberg, Milius, Lucas, De Palma, Paul Schader y Terence Malick. Estaban considerados como los niños consentidos de la primera generación de cineastas del movimiento, que estaba formado por Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Warren Beatty, Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Woody Allen y John Cassavettes, entre otros. BISKIND [2004:14].

³⁰⁵ BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes: La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2004 (1ª edición New York, 1998), p. 19.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

los productores de la industria. La forma de trabajar, la manera de realizar las películas y de contar las historias no estaba organizada por los productores de los estudios. Además, al igual que el Neorrealismo, estos directores rompen con el Star system de las celebridades actorales anteriores, empleando un nuevo elenco de actores que, la mayoría de ellos se había formado en el *Actors Studio* de New York. En el caso de Scorsese, el ejemplo más evidente fue Robert de Niro.

En síntesis, fue un cine de autor de los años setenta con una independencia de producción y distribución sin parangón hasta aquel momento. Esto es lo que se conoce como *Nuevo Hollywood*³⁰⁶. Logran hacer un cine personal sin los arquetipos anteriores, basándose en la concepción y el lenguaje cinematográfico personal que estos realizadores tienen del séptimo arte, en la realidad social de aquel momento³⁰⁷ y además, dejándose influenciar por los nuevos cines europeos, entre éstos, el neorrealismo.

Tanto el cine de los inicios de Martin Scorsese como el del neorrealismo establecen una nueva relación entre el artista y la sociedad. El director utiliza la película como si fuese un espejo en el que la sociedad se ve reflejada, en el que el elenco de personajes anónimos; la mayoría de los actores no son profesionales o en el caso de que lo sean, son poco conocidos; no hay estrellas de cine en las películas³⁰⁸, como ocurría en las primeras películas de Scorsese; además algunos de los actores no son profesionales. Esta característica es muy utilizada por el propio Scorsese quien en sus películas elige a profesionales para que interpreten el papel de su profesión de la vida real en la escena del largometraje. El ejemplo más palmario es el de Tony Sirico.

³⁰⁶ Se conoce como Nuevo Hollywood a la generación de jóvenes directores norteamericanos o afincados en los Ángeles que comenzaron a realizar sus primeras producciones a inicios de la década de 1970. El término nuevo Hollywood, fue un nombre puesto por la prensa y dura una década; Peter Bisking [2004:18] apunta a que el principio del fin de aquella era fue la producción *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*) dirigida por Michael Cimino, por la cantidad de gastos económicos que acarreó y delimita esta etapa cerrándola, paradójicamente, con la producción de *Toro Salvaje*.

³⁰⁷ Se debe de tener presente que esta época en el clima social está muy agitada con la guerra de Vietnam y la implementación de los movimientos civiles; en suma, problemas sociales que paulatinamente conducen a la desaparición de la imagen de grandiosidad que los Estados Unidos habían tenido y mostrado en los decenios anteriores. Los largometrajes que estos directores realizan muestran y exponen, al igual que el neorrealismo, el clima social de aquel momento, con escenas de violencia, sexo, estupefacientes de forma explícita, etc. En definitiva, imágenes que no eran agradables de ver por los espectadores pero que reflejaban la realidad de aquel momento.

³⁰⁸ El ejemplo más paradigmático de esta característica en el cine neorrealista, se puede encontrar cuando Vittorio De Sica se negó a que David O'Selznick financiase en 1948 el filme *El ladrón de bicicletas*, ya que el productor Norteamericano le puso la condición de que la película fuera protagonizada por Cary Grant.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

Creemos que tanto el cine neorrealista como el de Nuevo Hollywood, se adjudica la obligación de reflejar la realidad y contrae el compromiso de ser honesto al espectador. Esta nueva relación, se caracteriza por la cercanía del director hacia el público y del espectador hacia el cine, que se refleja en los argumentos cotidianos de los largometrajes: se da especial prioridad a la narración de aquellos argumentos normales, que tratan sobre el trabajo de la sociedad de aquella época, el paro, la soledad de la vejez, la infancia desatendida; se refleja la organización familiar de aquel tiempo y su *modus vivendi*, ya bien sea en la postguerra en el cine neorrealista o en la convulsión social de los años setenta.

Otra de las características que comparte el cine neorrealista con el de Scorsese es que ambos están extremadamente caracterizados e inmerso en rasgos cristianos, que mediante un soterrado (aunque apreciable a veces) mensaje optimista o pesimista (desde el punto de vista que se quiera enfocar), manifiesta el deseo de un mundo mejor para las personas. Dentro de la temática del argumento cotidiano, impera la tragicomedia. Fundamentalmente es drama, llegando en el desarrollo del argumento a la tragedia, pero dentro del desarrollo de la trama, en las situaciones cotidianas, aparecen o se dejan entrever elementos de humor. Esta característica se puede observar en películas como *Malas calles* o *Uno de los nuestros*.

En lo tocante a la música del periodo neorrealista, la producción neorrealista italiana se diferencia de la norteamericana imperante en el mercado en aquel momento, por la unión creativa entre el compositor y el realizador, es decir los compositores están vinculados al director a través de proyectos personales. Desde el desarrollo de la primera etapa de neorrealismo, en el año 1950, Fernando Ludovico Lunghi³⁰⁹, sostiene la teoría que el cine neorrealista necesita música, como consecuencia de sus características naturales, tales como el rodaje en exteriores y la utilización de actores no profesionales etc., que la cámara recoge. Esta realidad no está lo suficientemente reflejada en la pantalla sin la presencia de la música³¹⁰. Solamente la música (conjuntamente con la imagen), es capaz de reflejar la típica subjetividad que el movimiento manifiesta.

La música del Neorrealismo no se caracteriza por tener modificaciones notables. Los compositores continúan con el lenguaje compositivo clásico, como procedimiento más adecuado para reflejar la realidad. Se ignoran las novedades exteriores. En palabras de Joan

³⁰⁹ Fernando Ludovico Lunghi (1893-1977) fue un compositor, experto en música popular y crítico musical. Sus ideas sobre la música en el periodo neorrealista se pueden encontrar en: LUNGHI, F.L. "La música e il neorealismo". *La música nel film*. Roma: Bianco e Nero, 1950, pp. 56-60.

³¹⁰ MERA, Miguel; BURNAND, David (eds.). *European Film Music*. Aldershot: Ashgate, 2006, p. 28.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

Padroll la música del periodo neorrealista italiano, se caracteriza por ser “sencilla, directa, expresiva y funcional³¹¹.”

El profesor y crítico de cine Richard Dyer³¹² distingue en los filmes del periodo neorrealista cinco tipologías de música diegética.

1) Música religiosa: La música sacra se puede concebir como neutral, ya que es una parte normal del modo de vida italiano y de su cultura. Además, puede ofrecer una simbología de esperanza tanto para los espectadores como para los personajes de la película.

2) Música militar: La música relacionada con el ambiente castrense es utilizada como un recordatorio al espectador sobre el conflicto bélico y las consecuencias del mismo.

3) Música de concierto-ópera: Todos los compositores de música y cine del movimiento neorrealista están vinculados a la tradición de la ópera. Esto es normal en un país donde la práctica totalidad de los compositores de cine han trabajado antes de llegar a la industria cinematográfica en un teatro lirico. El valor de la ópera puede ser impredecible.

4) Música folclórica: Para el autor la música folclórica es aquello que la gente canta de manera natural³¹³. Este tipo de música diegética, se divide en dos categorías: canciones musicales resultado de las comunidades trabajadoras o rurales³¹⁴, y música y canciones que forman parte de la herencia musical de la cultura italiana. La música folclórica está explícitamente contrastada en los cambios de escena con la música popular.

5) Música Popular: En el periodo neorrealista la música popular incluye canciones claramente presentadas por las películas como un elemento corriente

³¹¹ VALLS GORINA, Manuel; PADROL, Joan. *Música y cine*. Navarra: Salvat editores, 1986, p. 156.

³¹² DYER, Richard: “Music, people and reality: the case of Italian neo-realism” *European Film Music*. Aldershot: Ashgate, 2006, pp. 28-40.

³¹³ MERA, Miguel; BURNAND, David (eds.). *European Film Music*. Aldershot: Ashgate, 2006, p. 31. Esta explicación, Dyer la fundamenta en las teorías del etnomusicólogo italiano Giorgio Nataletti.

³¹⁴ Un ejemplo de esta categoría musical, se puede encontrar en la película *Arroz amargo (Riso amaro, 1948)* del director Giuseppe de Santis, en las canciones que cantan las mujeres mientras trabajan en el campo.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

de la cultura. Si la música popular aparece en la pantalla (es decir, se presenta de manera diegética), está claramente asociada con la temática de la corrupción.

La función que desempeñan estas tipologías musicales cuando aparecen de manera diegética, son de música de ambiente; es decir, proveer al espectador de detalles característicos del realismo reflejado en las películas. También tienen propósitos narrativos y, además, la música folclórica y la música popular se caracterizan por tener un contenido moral y político.

Sobre la música incidental, Dyer explica que su uso en este periodo es reutilizado en otros filmes, es decir la música incidental de películas anteriores se vuelve preexistente al incorporarse a nuevas películas.

Además, la música pone de manifiesto, demuestra, resalta, el folclore del país que le revela a la nación italiana su “rostro real³¹⁵”, oculto durante la etapa fascista y que éste, como la sociedad y la cultura evoluciona una vez acabado el periodo totalitario. La música se pondrá al servicio de la demostración del mensaje que se quiere demostrar durante el desarrollo del movimiento neorrealista³¹⁶.

3.4.2. Música italiana: Mascagni, Orazio Strano renato Carosone y Guissepe di Stefano en el cine de Scorsese

La utilización que hace Scorsese de la música italiana, si bien es verdad que está influenciada por el Neorrealismo no está sometida a la estética de este movimiento. Es decir, hace uso de esta música cuando quiere vincular algún elemento del filme con la idea que quiere comunicar, pero no es esclavo de la forma de utilizar la música que era imperante en el periodo neorrealista.

Una característica general que el periodo neorrealista y Martin Scorsese comparten es que la música italiana que se escucha las películas del realizador italoamericano es, casi siempre, diegética del mismo modo que se utiliza en el neorrealismo, como se ha explicado anteriormente.

³¹⁵ COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, p. 57.

³¹⁶ Este hecho se puede apreciar, por ejemplo en la utilización de géneros musicales heteróclitos como el rock o el mambo, en la película de Fellini, *La dolce vita*.

CAPÍTULO III. SCORSESE Y LA MÚSICA

Con respecto a la música religiosa, si su utilización en el periodo neorrealista era como un aspecto normal de la sociedad en las películas de Scorsese que es el decenio de los años 70 es un aspecto que caracteriza la sociedad Italoamericana, por las reminiscencias familiares, exponiéndose como una caracterización culturalmente anacrónica.

Con respecto a la música popular, Scorsese la utiliza al igual que en el periodo neorrealista, es decir, como parte de la ambientación de los lugares relacionados con la corrupción, pero la mezcla con otro tipo de música contemporánea, perdiéndose de esta forma la conexión tan férrea de música popular con ambientes corruptos y pasando a ser una parte más de la caracterización musical ambiental.

En lo tocante a las funciones que pueden tener la utilización de la música italiana en los largometrajes de Scorsese, además de utilizarlos como descriptores semióticos musicales (como se ha detallado en el apartado anterior), la función que suele desempeñar normalmente es la de, al igual que en el neorrealismo, decorado sonoro. El director utiliza cantantes, canciones y música que son referentes en el espectador, que las reconoce (porque están latentes en el imaginario y la cultura de, normalmente, casi todo espectador) y se predispone a su escucha consiguiendo lo que el director quiere comunicar.

La descripción de los aspectos y funciones principales, así como la vinculación situacional de la canción o música italiana en la cada escena se desarrollarán pormenorizadamente en las conclusiones correspondientes del uso de la música en *Malas calles*, *Toro Salvaje*, *Uno de los nuestros*

Como se ha venido explicando a lo largo del presente capítulo, Scorsese recibe influencias del cine neorrealista desde su niñez en el seno familiar; y estas influencias están presentes en su forma de hacer cine, por lo que las características que tiene el movimiento son utilizadas por el director en sus películas. Ahora bien, hay que tener en cuenta que Scorsese es de una generación de directores distinta que, por su condición de italoamericano, ha tenido mucho contacto con el cine neorrealista y la personalización que hace el director de estas características (incluyendo el uso de la música), hacen de ello una forma genuina y personal de hacer cine.

CAPÍTULO IV. MARCO METODOLÓGICO

4. Marco metodológico

4.1 Introducción

Investigar consiste en realizar de forma continua actividades de carácter intelectual enfocadas a la documentación y formación de uno mismo y, procesos de índole experimental encaminados al descubrimiento de los resultados. Investigar también consiste, como en el caso de nuestra investigación, en la explicación de comportamientos culturales. El contenido que es creado en una investigación es originado a partir de la curiosidad por investigar el objeto de estudio. Ahora bien, para poder investigarlo es necesario tener un método de trabajo que sea original, congruente y contrastable tanto en el proceso de generar el propio conocimiento como en el acto de describirlo. De lo contrario, cualquier investigación no serviría para realizar un avance en el conocimiento³¹⁷.

Al igual que no existe una sola teoría del cine, que sea unificada y homogénea en sus planteamientos teóricos y sirva para realizar todo tipo de análisis de los largometrajes, no existe tampoco una metodología universal y homogeneizada para abordar el análisis de la música en las películas, sino que ésta se enfoca según los resultados que se quieran obtener³¹⁸.

Por lo tanto, a continuación exponemos nuestra metodología, de carácter mixto puesto que compagina el empleo simultáneo de técnicas cuantitativas y técnicas cualitativas. Así pues, nos serviremos de las técnicas cuantitativas, en aras de conocer la duración o tiempo de aparición de los distintos estilos musicales que son utilizados en los largometrajes y los explicitaremos mediante porcentajes y/o gráficos, para que nos ayuden a visualizar los datos y poder sacar de esta manera, conclusiones desde el punto de vista cuantitativo.

Dentro del alcance del proceso de la investigación cuantitativa, el respetado investigador Hernández Sampieri distingue cuatro alcances³¹⁹, a los que todo trabajo de investigación puede llegar, los cuales detallamos a continuación, dependiendo de la estrategia que se quiera diseñar, dando lugar a cuatro tipologías de estudio, pudiendo estar o no, interrelacionadas entre sí:

³¹⁷ Cf. ROSADO MILLÁN, M. J., ROMÁN ROMÁN, A., SANZ CASADO, E., BERGES TORRES, M., GÓMEZ CEDILLO, A., GARCÍA GARCÍA, F., y otros. (2008). *Criterios de clasificación de la producción académica y científica universitaria*. Madrid: ACAP, pp. 24 y ss.

³¹⁸ Cf. AUMONT, J. y MARIE, M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990 (1ª edición París, 1988), pp. 278-281.

³¹⁹ Cf. HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; VV.AA. *Metodología de la investigación*. (6ª edición). México D.F.:McGRAW-HILL, 2014, (Capítulo 5).

CAPÍTULO IV. MARCO METODOLÓGICO

En primer lugar, los estudios exploratorios, como su nombre indica tienen la finalidad de familiarizarse con la materia o el aspecto en la cual se tiene que indagar. Son aquellos estudios consistentes en cercar y delimitar la materia de estudio (es como una especie de bosquejo), que dé pie a futuras investigaciones que se realicen de manera más prolija y pormenorizada. En segundo lugar, los estudios descriptivos persiguen la explicación y el razonamiento de la materia de estudio dentro de un grupo de personas o un individuo. Continuando el orden, los estudios correlacionales también persiguen la explicación y el razonamiento, pero no únicamente de una materia sino de dos o varias, las cuales tengan presente una transversalidad en su utilización y den lugar a un resultado diferente que si solamente, se hubieran utilizado una por una. En palabras del propio autor, la finalidad de este tipo de estudios es “intentar predecir el valor aproximado que tendrá un grupo de individuos o casos en una variable, a partir del valor que poseen en las variables relacionadas³²⁰.” En último término, se detallan los estudios explicativos que el autor coloca al final por ser los más pormenorizados, porque además de describir y correlacionar los aspectos involucrados en el estudio, explican las razones y las variables del estudio.

Una vez establecidos los cuatro alcances a los que una investigación puede optar, nuestro estudio se caracteriza por ser descriptivo y correlacional: descriptivo porque esgrimimos y explicamos de manera argumentada resultados del uso de la música en las películas; y correlacional, porque establecemos vinculaciones de la escena con la música que se está escuchando, por medio de las relaciones semánticas que la letra de la canción puede realizar en el momento que aparece mezclado con la imagen.

Teniendo el escenario del alcance de nuestra investigación cercado, el siguiente paso es delimitar nuestro diseño de la investigación, el cual será un diseño transeccional descriptivo³²¹. La principal razón de esto se debe a que nuestra investigación se fundamenta en la descripción que Scorsese hace del uso de la música en sus largometrajes, en este periodo de estudio en general y en particular, en cada película. La investigación transeccional se realiza en el análisis de la música o la canción que está sonando en cada escena dando lugar a reflexiones del uso

³²⁰ HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; VV.AA. *Metodología de la investigación*. (6º edición). México D.F.: MCGRAW-HILL, 2014, p. 94.

³²¹ Cf. HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; VV.AA. *Metodología de la investigación*. (6º edición). México D.F.: MCGRAW-HILL, 2014, pp.155 y ss.

CAPÍTULO IV. MARCO METODOLÓGICO

que el director hace de ellas como herramienta de transmisión de comunicación de las emociones que quiere trasladar al espectador en ese momento.

Por otro lado, las técnicas cualitativas de investigación se utilizan para conocer la existencia, el comportamiento y características de un fenómeno cultural en un contexto o cultura determinada. Nos serviremos de estas técnicas para analizar y describir la música que aparece en cada escena de las películas para, posteriormente, sacar conclusiones.

Tenemos muy presente que el significado de la música depende del contexto en el que ésta se ubique:

El significado y la comunicación no pueden separarse del contexto cultural en el que se originan, porque no pueden darse fuera de una situación social. La comprensión de los presupuestos culturales y estilísticos de una pieza musical es absolutamente esencial para el análisis de su significado³²².

Dentro de este contexto cultural y la situación social en la que están ambientados los largometrajes y caracterizados sus personajes, el análisis de la música será **MÚSICO-DESCRIPTIVO**.

El análisis de las canciones será un análisis semántico descriptivo, que dará lugar a dos posibilidades dependiendo el nivel de audición y otros aspectos en los que se presente la canción: el análisis semántico, el análisis de la letra de la canción y su vinculación con la escena; y el análisis semiótico, analizando todas las características que esa canción puede explicar y dar a entender en el desarrollo de la escena:

La semiótica estudia todos los procesos culturales (es decir, aquellos en los que entran en juego agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales como procesos de comunicación)³²³.

³²² LEONARD B. MEYER, Leonard. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza editorial, 2001 (1ª edición 1956), p. 20.

³²³ Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1989(1ª edición 1968), p. 27.

4.2 Propuesta metodológica

Consideramos por tanto que nuestra metodología se caracteriza por ser:

- Ecléctica: de las reflexiones de los usos y funciones de la música en el cine que anteriormente hemos expuesto, nuestra metodología se fundamenta en aquellos aspectos que consideramos útiles para el análisis de nuestras películas.
- Pragmática: el *corpus* de nuestra investigación presenta particularidades llamativas. Los ocho largometrajes no están realizados de forma concatenada³²⁴ y en estas ocho películas, la aparición de la música, así como también el origen de la misma, es claramente heterogéneo; hay música preexistente (mayoritariamente canciones), música compuesta por un compositor (B. Herrmann) y un largometraje de género musical. Los criterios del análisis se han unificado para poder tener una descripción lo más homogénea posible del fenómeno.
- Competente y funcional: sirve para analizar las películas sobre las que queremos investigar y comentar. Nos sirve como herramienta para la reflexión de la utilización de la música tanto a nivel estructural del montaje del filme, como en el nivel de la intencionalidad del director o compositor de incluirla en ese momento del largometraje. Estas reflexiones serán la antesala de la escritura de nuestras conclusiones.
- No es perfecta: uno de los principales problemas o particularidades que la banda sonora o la música preexistente o compuesta ex profeso para un largometraje puede presentar en su análisis, son las diversas interpretaciones que puede conllevar; es decir, lo que se ha explicado anteriormente: la susceptibilidad del análisis semántico o semiótico y las connotaciones. Esto es una realidad porque la música tiene propiedades representativas,

³²⁴ Aunque se ha dicho anteriormente en la introducción, téngase en cuenta que, además de realizar otras películas durante el periodo en que se acota la investigación, en este lapso temporal Scorsese ha realizado también videoclips, anuncios televisivos y hasta un episodio para una serie de televisión.

CAPÍTULO IV. MARCO METODOLÓGICO

comunicativas y expresivas que dependen de las convenciones culturales de quien las analiza e interpreta³²⁵.

Ante todo lo dicho, conviene aclarar que la razón por la que nosotros hemos titulado este apartado como propuesta metodológica es porque pretende ser eso mismo. No es nuestra intención conformar una metodología cerrada que solamente sirva para estos largometrajes. Proponemos esta forma de analizar los largometrajes y de obtención de resultados de los mismos, para todas aquellas películas que presenten estas mismas características musicales o para todos aquellos investigadores/as que se quieran basar total o parcialmente en alguna de los aspectos de nuestra propuesta.

³²⁵ Cf.: AUMONT, J. y MARIE, M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990 (1ª edición, París, 1988), pp. 206-209.

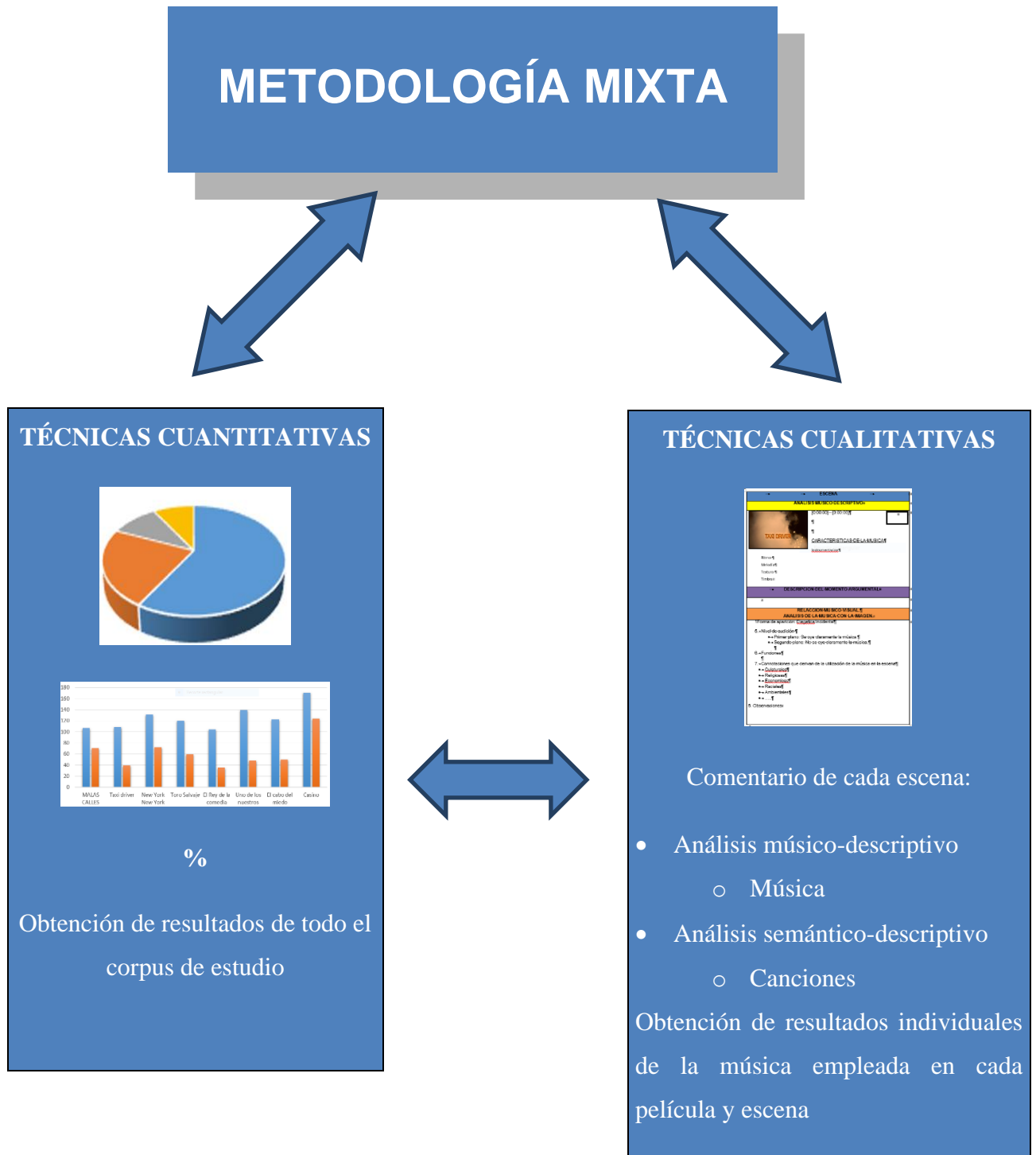


Diagrama 2. Técnicas de investigación de nuestra metodología; características de las mismas.

CAPÍTULO IV. MARCO METODOLÓGICO

Mediante la utilización de las técnicas cuantitativas, obtendremos lo siguiente:

- **Porcentajes en relación con la duración total de película y música**
 - Tiempo total de todas las películas y toda la música empleada.
 - Música diegética, música incidental y tiempo total.
- **Porcentajes en relación a la música**
 - Forma de aparición de música diegética y música incidental.
 - Música preexistente y música compuesta para el film.
 - Canciones y música instrumental.
 - Música con texto y sin texto: música instrumental y canciones.
 - Música diegética, diegética acusmática y diegética ficticia.
 - Proporción de música clásica en el minutaje total de música.
 - Porcentaje de música italiana en el minutaje total de música.
 - Diferentes estilos musicales: rock, blues, soul, música clásica, etc.
 - Gráfico en torno al año de la producción de las canciones.
- **Porcentaje en relación al nivel de audición**
 - Proporción de música que aparece a nivel protagónica, primer plano y segundo plano de nivel de audición sonora (independientemente de la forma en la que se presente).
 - Música diegética, porcentaje que aparece a nivel protagónica, primer plano y segundo plano de audición sonora.
 - Música incidental, porcentaje que aparece a nivel protagónica, primer plano y segundo plano de audición sonora.
 - De canciones, porcentaje a nivel protagónica, 1º y 2º plano de audición.
 - Música instrumental: porcentaje a nivel protagónica 1º y 2º plano.
- **Porcentajes sobre las funciones de la música**
 - Proporción de la utilización de las cinco funciones.
 - Canciones: porcentaje de funciones solo de las canciones.
 - Porcentaje de funciones en la música instrumental.
- **Porcentaje sobre las connotaciones de la utilización de la música**
 - Gráfico sobre las connotaciones.
 - Porcentaje sobre las connotaciones.

CAPÍTULO IV. MARCO METODOLÓGICO

A continuación, presentamos de manera detallada la duración de cada película y el minutaje de música que aparece en cada una de ellas.

	DURACIÓN DE LA PELÍCULA³²⁶	MINUTAJE DE MÚSICA
<i>Malas calles</i> (<i>Mean Streets</i> , 1973)	1h 47'00" = 107 min.	70'45"
<i>Taxi driver</i> (<i>idem</i> , 1976)	1h 49'11" = 109'11"	39'52"
<i>New York New York</i> (<i>idem</i> , 1977)	2h 11'39" = 131'39"	72'35"
<i>Toro Salvaje</i> (<i>Raging Bull</i> , 1980)	2h 03'46" = 123' 46"	59'57"
<i>El rey de la comedia</i> (<i>The King of Comedy</i> , 1982)	1h 44' 22" = 104'22"	35' 12"
<i>Uno de los nuestros</i> (<i>Goodfellas</i> , 1990)	2h 19'39" = 139'39"	48'26"
<i>El cabo del miedo</i> (<i>Cape Fear</i> , 1991)	2h 02' 31" = 122'31"	54' 21"
<i>Casino</i> (<i>idem</i> , 1995)	2h 50' 58" = 170' 58"	124' 46"
	CÓMPUTO TOTAL	CÓMPUTO TOTAL
	16h 49'06" = 1009'06"	8h 25'54"= 505'54"

Tabla 4. Duración de cada largometraje y su respectivo el minutaje de música.

³²⁶Se han analizado solamente las versiones comerciales de las películas, sin las escenas extra, ni las escenas eliminadas que se incluyen en las ediciones de coleccionista.

CAPÍTULO IV. MARCO METODOLÓGICO

Concretamos los momentos en los que cualquier tipo de presencia musical hace su aparición en los largometrajes con los análisis que hemos realizado, porque si bien es verdad que en algunos largometrajes coincide perfectamente los momentos de aparición con los análisis realizados, a veces hemos aunado varias situaciones en las que la música o la función que realizaba, era la misma; elaborando de esta forma solamente una tabla para el análisis figurando en ella los minutajes correspondientes.

	Momentos en los que aparece la música	Análisis realizados
<i>Malas calles</i> (<i>Mean Streets</i> , 1973)	36	34
<i>Taxi driver</i> (<i>ídem</i> , 1976)	34	34
<i>New York New York</i> (<i>ídem</i> , 1977)	46	39
<i>Toro Salvaje</i> (<i>Raging Bull</i> , 1980)	39	38
<i>El rey de la comedia</i> (<i>The King of Comedy</i> , 1982)	30	28
<i>Uno de los nuestros</i> (<i>Goodfellas</i> , 1990)	51	47
<i>El cabo del miedo</i> (<i>Cape Fear</i> , 1991)	57	54
<i>Casino</i> (<i>ídem</i> , 1995)	81	80
	CÓMPUTO TOTAL	CÓMPUTO TOTAL
	374	354

Tabla 5. Momentos de presencia musical de cada largometraje y análisis musicales realizados.

CAPÍTULO IV. MARCO METODOLÓGICO

Mediante la utilización de las técnicas cualitativas, obtendremos lo siguiente:

- Identificación de los estilos y géneros musicales que aparecen en las películas.
- Identificación y demostración de los mecanismos que utiliza Scorsese por medio de la utilización de la música para potenciar la intencionalidad del argumento.
- Demostración y explicación de la funcionalidad de la música que es utilizada por Scorsese.

La obtención de estos resultados la conseguiremos por medio de nuestro análisis para la música de las películas. El análisis que a continuación presentamos, se fundamenta en la música que aparece en los largometrajes, ya bien sea ésta diegética o incidental. Solamente se analizará la música, no la banda sonora³²⁷. Por tanto, es un análisis músico-visual, que dependiendo de las necesidades podrá ser semántico descriptivo (en el caso de las canciones) y MÚSICO-DESCRIPTIVO (en el caso de la música instrumental).

Aunque puede entrar dentro de la categoría de los diálogos, sí se analizará la música que cantan los personajes, ya que creemos que el análisis semántico de la letra, da lugar a significados y connotaciones semióticas que se derivan de su utilización.

En referencia a la voz en off y a la utilización del silencio, no los analizamos; pero sí que comentaremos más adelante el uso que el director hace de estos dos recursos como herramienta comunicativa en los largometrajes.

³²⁷ Se entiende como banda sonora: “conjunto de sonidos que acompañan a las imágenes: voces (diálogos), efectos sonoros (ruidos, sonido ambiente) y música, a los que habría que añadir el silencio” En GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier; MARZAL FELICI, Javier (Coords.) Diccionario de conceptos y términos audiovisuales. Madrid: Catedra, signo e imagen, 2015, p. 33.

En consecuencia, no se analizan aquellos fragmentos en los que presentan otros sonidos del decorado sonoro, es decir aquellos que se oyen y se escuchan pero no se ven, ni de manera directa (diegética) ni de manera posterior (acusmática). Estos sonidos pueden ser por ejemplo: ruidos, aplausos, anuncios de la calle, cláxones de coche, ruidos de tráfico, relojes urbanos marcando las horas, teléfonos sonando, timbres sonando, llamadas a las puertas, anuncios y/o boletines radiofónicos, puertas cerrándose, pisadas, pasos acusmáticos que vaticinan que un personaje está a punto de aparecer, sirenas de policía, disparos de pistolas, objetos... Tampoco se analizan sonidos propios de los sitios en donde la trama de la película se realiza, a citar: cines, campanas de las iglesias sonando dando las horas que facilitan al espectador saber en qué momento exacto se está realizando los hechos, etc.

CAPÍTULO IV. MARCO METODOLÓGICO

Las tablas que nos servirán para abordar el análisis estarán formadas por:

1. Identificación de la escena³²⁸.
2. Identificación del tipo de análisis³²⁹: ASD/AMD.
3. Un fotograma de la escena en la que se desarrolla la música³³⁰.
4. Minutaje³³¹.
5. Características de la música:
 - ASD: grupo, canción y año de la producción; estilo, voces y/o instrumentación. Se añade la letra original y la traducción al castellano³³².
 - AMD: instrumentación, ritmo, melodía, textura, timbre.
6. Descripción sucinta del argumento en el que aparece la música.
7. Análisis de la relación de la música con la imagen:
 - Forma de aparición: diegética/incidental.
 - Nivel de audición.
 - Primer plano en las canciones: se oye claramente la letra; análisis semántico. En música: primer plano sonoro.
 - Segundo plano en las canciones: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. En música: segundo plano sonoro.
 - Protagonico (solamente para el análisis semántico).
 - Funciones que tiene la música en ese momento.

³²⁸ La identificación de la escena es mediante número ordinal y, en aquellas películas que lo tengan, el título.

³²⁹ Análisis Semántico Descriptivo (ASD) o Análisis Músico Descriptivo (AMD)

³³⁰ Las imágenes que se muestran a modo de descripción gráfica, no suelen coincidir con el comienzo y/o final de la música, ni tampoco con la principal trama o situación de la escena, sino que siempre que se pueda y sea posible, se intenta mostrar el foco del sonido, con la finalidad de explicitar el sonido mostrado en la pantalla. Si la misma música, dentro de la escena, se repite varias veces, solamente se presenta un fotograma y las diferentes secuenciaciones del tiempo; y si la música, comienza al final de una escena y continúa hasta el inicio de la siguiente, se coloca en la escena en la que se inicia la música.


³³¹ El momento de inicio y finalización de la música o canción, así como el cómputo de duración de la misma.

³³² En las traducciones de las letras, hemos prescindido en la mayoría de los casos, de traducir onomatopeyas de las canciones, así como también coros, que si bien es verdad que redundan el mensaje semántico de la canción, no aportan nueva información y pueden llegar a descontextualizar el significado.

CAPÍTULO IV. MARCO METODOLÓGICO



- Descriptiva: narrativa..
- Elipsis temporal.
- Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Lenitiva: desintensificadora de la imagen.
- Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena.
 - Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - Sociales y/o económicas.
 - Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.
- Observaciones.

CAPÍTULO IV. MARCO METODOLÓGICO

ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p style="text-align: center;">[0:00:00] - [0:00:00]</p> <div style="border: 2px solid black; width: 100px; height: 40px; margin: 0 auto;"></div> <p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Grupo y canción • Estilo³³³ y año de la producción.
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica ³³⁴	
Idioma original	Traducción al castellano
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética/incidental/diegética ficticia. • Nivel de audición: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. ➤ Primer plano: Se oye claramente la letra; análisis semántico. ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. • Observaciones 	

³³³ Se detalla el estilo de la canción no el estilo por el que generalmente se define el grupo. Se hace esta aclaración porque no siempre coincide.

³³⁴ Se resalta en **negrita** aquellas palabras que claramente presenta una vinculación directa con la historia.

ESCENA		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[0:00:00] - [0:00:00]	
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación. • Ritmo. • Melodía. • Textura. • Timbre. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética/incidental/diegética ficticia. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. ➤ Primer plano: Se oye claramente la música. ➤ Segundo plano: No se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. ➤ Observaciones³³⁵ 		

³³⁵ Se prescindirá de este apartado, cuando no sea pertinente dejar constancia de ninguna observación.

CAPÍTULO V. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

5. Resultados de la investigación

5.1 Análisis de los largometrajes

A continuación, procedemos a analizar las ocho películas sobre las que se desarrolla nuestra investigación mediante las tablas de análisis expuestas en el apartado anterior, según proceda en cada escena. Antes de entrar de lleno en este apartado conviene comentar tres consideraciones sobre el apartado de la relación de la música con la imagen³³⁶.

- Respecto al Nivel de audición:
 - En algunas escenas a veces es ambigua su clasificación, porque, por ejemplo puede comenzar una escena en primer plano y acabar en segundo plano de audición sonora o en plano protagónico o viceversa.
 - De igual manera, no siempre el análisis semántico y el análisis semiótico son coincidentes con los planos en los que la música se encuentra.
- Respecto a las Funciones:
 - Normalmente una canción/pieza musical presenta varias funciones en una misma escena.
 - Claramente no puede tener una canción/pieza música al mismo tiempo la función 3 (reforzadora) y la 4 (lenitiva) porque son antagónicas.
- Respecto a las Connotaciones:
 - Están organizadas de esta manera como resultado del estudio exhaustivo de la biografía del director y el entendimiento de sus gustos y aficiones musicales.
 - Puede presentar varias, siempre de conformidad con el argumento y el contexto de la escena.

³³⁶ Estas consideraciones se hacen ostensibles tanto a la relación semántica-semiótica (el análisis del significado de la letra con la imagen), como a la relación músico-visual (el análisis de la música con la imagen).

5.1.1 *Malas calles (Mean Streets, 1973)*



“Los pecados no se redimen en la iglesia, se redimen en las calles, se redimen en casa. Los demás son chorradas y tú lo sabes”. Charlie.

De esta forma comienza el primero de nuestros largometrajes objeto de estudio, con esta rotunda y directa frase, por medio de la utilización del recurso de la voz en off, que en la versión original de la película es de Martin Scorsese³³⁷. La voz en off del director italoamericano se utiliza para diferenciar la vida espiritual de personaje protagonista Charlie (que está basado en el propio Scorsese³³⁸), de su vida personal y cotidiana.

Si bien es verdad que Scorsese ya había realizado tres largometrajes hasta la grabación de *Malas calles*, su impacto en la elaboración de largometrajes no deja tanta huella como en esta película, para que renombrados críticos de cine como José Luis Guarnier puedan referirse a *Malas calles* como “su opera prima³³⁹.”

Intención de Scorsese en el largometraje es la siguiente:

Formalmente se debía transmitir la impotencia y frustración de unos individuos de acuerdo a unos movimientos caóticos, precipitados en ocasiones, acompañados de una cierta crispación, captados con la celeridad de un reportaje, intentando documentar el modo de vida de unos seres necesitados de exteriorizar a cada momento sus reacciones³⁴⁰.

Coincidimos plenamente con Augusto Torres en que el largometraje es un "relato con evidente carga biográfica³⁴¹" y en nuestra opinión, pensamos que este largometraje no ha tenido el reconocimiento que se merece.

³³⁷ La voz en off de Martin Scorsese se puede apreciar solamente en la versión original, porque en el doblaje al castellano, está realizada por el doblador que encarna al actor Harvey Keitel.

³³⁸ Cf. SAADA, Nicolas (Ed.) *El cine americano actual*. Cahiers du cinema ediciones JC, 1995, p. 139.

³³⁹ GUARNER, José Luís. *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano 3 (1961-1992)*. Barcelona, editorial Laertes, 1993, p. 109.

³⁴⁰ BALAGUÉ, Carlos. *Martin Scorsese*. Madrid: Ediciones JC, 1993, p. 53.

³⁴¹ TORRES M., Augusto. *720 directores de Cine*. Barcelona. Editorial Ariel, 2008, p. 626.

1ª ESCENA: <i>Inicio</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
 <p style="color: red; font-weight: bold; font-size: 1.2em;">MEAN STREETS</p>	<p>[0:00:44] - [0:02:42]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-top: 10px;">2'58"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Ronettes: <i>Be my baby</i> • Pop, 1964
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Be my Baby</i>	<i>Sé mi chico</i>
<p><i>So won't you, please, be my, be my baby</i></p> <p><i>Be my little baby, my one and only baby</i></p> <p><i>Say you'll be my darling, be my, be my baby</i></p> <p><i>Be my baby now, my one and only baby</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Wha oh oh oh</i></p>	<p><i>Entonces ¿No vas a querer por favor ser mi chico?</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Se mi amorcito, mi unico chico</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Sé mi cariño, sé mi unico chico</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Sé mi amor ahora, mi único y gran amor</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Wha oh oh oh</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Septiembre de 1972, las fiestas de <i>San Gennaro</i> en <i>Little Italy</i>, New York. Charlie se despierta de repente de un mal sueño, se levanta de la cama y se va a mirar al espejo y se vuelve a acostar.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

1ª ESCENA: Inicio

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



1'20"

[0:02:44] - [0:03:04]

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Charanga música festival *San Gennaro*

- Instrumentación: Grupo de metales y percusión.
- Ritmo: Binario; posiblemente 2/4.
- Melodía: trompeta.
- Textura: Homofónica.
- Timbre: Claro y brillante.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


La música del grupo de metales nos ubica en las fiestas de *San Gennaro* y sitúa en el bar de Tony, uno de los protagonistas. La música finaliza al inicio de la escena cuando Tony, echa a una persona que está consumiendo estupefacientes en el baño de su local. A continuación, se van presentando a los demás personajes, mostrando su rasgo característico fundamental. Michael se dedica a los negocios ilícitos. Johnny Boy, hace explotar un buzón en plena calle sin ninguna razón, por pura diversión y Charlie, aparece en la Iglesia reflexionando y rezando.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética.
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena.
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.


2ª ESCENA: <i>El baile de Diana</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:06:40] - [0:09:11]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'31''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Rolling Stones: <i>Tell me</i> • Rock, 1964
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Tell me</i>	<i>Dime</i>
<i>I want you back again</i>	<i>Te quiero de vuelta conmigo.</i>
<i>I want your love again</i>	<i>Quiero tu amor otra vez</i>
<i>I know you find it hard to reason with me</i>	<i>Sé que es difícil razonar conmigo</i>
<i>But this time it's different, darling you'll see</i>	<i>Pero esta vez es diferente, querida, ya lo verás.</i>
<i>You gotta tell me you're coming back to me</i>	<i>Tienes que decirme que volverás a mí.</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Charlie entra en el bar de Tony y es recibido y saludado por éste. El personaje es una persona popular en este local porque, además de saludar efusivamente a la gente, sube a la plataforma a bailar con las bailarinas.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

2ª ESCENA: <i>El baile de Diana</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:09:19] - [0:10:56]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'37"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Derek and the Dominos: <i>I looked away</i>, • Rock, 1970 	
LETRA	
<p>Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica</p>	
<p>Idioma original</p> <p><i>I looked away</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>Aparte la vista</i></p>
<p><i>She took my hand</i></p> <p><i>And tried to make me understand</i></p> <p><i>That she would always be there</i></p>	<p><i>Ella tomó mi mano</i></p> <p><i>Y trató de hacerme entender</i></p> <p><i>Que ella siempre estaría allí</i></p>
<p><i>But I looked away</i></p> <p><i>And she ran away from me today</i></p> <p><i>I'm such a lonely man</i></p>	<p><i>Pero aparté la vista</i></p> <p><i>Y ella huía de mí</i></p> <p><i>Soy un hombre tan solitario</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Michael Llega a la mesa de Charlie y tienen una breve conversación porque Johnny Boy le debe dinero a Michael y éste, manifiesta su enfado ante las excusas y tardanza en los pagos. Detrás de ellos ocurre un conato de pelea entre dos personas. Charlie consigue que Michael le otorgue una pequeña moratoria en el pago. Michael se marcha de mesa ambiguamente convencido. Johnny Boy aparece en el local acompañado de dos chicas.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: Diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


2ª ESCENA: El baile de Diana	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:11:05] - [0:14:29]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'24"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Rolling Stones: <i>Jumpin' Jack Flash</i>, • Rock, 1969
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Jumpin' Jack Flash</i>	<i>Jack Flash el saltarín</i>
<p><i>I was born in a cross-fire hurricane</i> <i>And I howled at the morning driving rain</i> <i>But it's all right now, in fact, it's a gas</i> <i>But it's all right. I'm Jumpin' Jack Flash</i> <i>It's a gas, gas, gas</i></p>	<p><i>Nací en el fuego cruzado de un huracán</i> <i>y grité a mi madre bajo la lluvia.</i> <i>Pero todo está bien ahora. De hecho, ¡muy bien!</i> <i>Pero todo está bien, soy Jack Flash el saltarín.</i> <i>Muy bien.</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Johnny Boy hace su presentación. Después de dejar los abrigos en el ropero, entra hasta el final del bar acompañado por dos chicas, saludando a todo el mundo que puede, haciéndose ver; todo ello, ante la mirada juiciosa de Charlie. Al llegar al final de la barra, Johnny Boy presenta a las acompañantes a Charlie y a Tony y, al sacar dinero y estar dispuesto a invitar a unas bebidas es recriminado por Charlie quien, ante la incomodidad de Johnny Boy le pide amablemente que le acompañe a la trastienda del local a hablar un momento.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


2ª ESCENA: El baile de Diana	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:14:42] - [0:16:38]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'08"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Little Caesar and The Romans: <i>Those Oldies But Goodies</i> • Doo woop, 1961
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Those Oldies But Goodies</i>	Traducción al castellano <i>Aquellos viejos tiempos, aunque buenos</i>
<i>Those oldies but goodies reminds me of you</i>	<i>Aquellos viejos tiempos, aunque buenos, me recuerdan a ti</i>
<i>The songs of the past bring back memories of you</i>	<i>Las canciones del pasado me traen recuerdos de ti</i>
<i>I always remember the first night we met</i>	<i>Siempre recuerdo la primera noche que nos conocimos</i>
<i>The songs they were playing I never will forget</i>	<i>Nunca olvidaré las canciones que estaban sonando</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Los personajes están hablando en la trastienda del local.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

2ª ESCENA: <i>El baile de Diana</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p style="text-align: center;">[0:16:42] - [0:19:10]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin-left: auto; margin-right: auto;">2'38"</div> <p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Charts: <i>Desiree</i>. • Doo Woop, 1957
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Deserie</i>	<i>Deserie</i>
<p style="text-align: center;">My darling dear, I love you so. Don't know what, you do to me. You make my heart, feel so free. But I'd like to know, why do I love you so? Oh, my Deserie.</p> <p style="text-align: center;">Darling say we'll never part. My love for you dear, stays here in my heart. Tell me why, should I, make you cry Deserie</p>	<p style="text-align: center;">Mi amor, te quiero tanto. No sabes lo que me provocas Haces que mi corazón se sienta tan libre Pero me gustaría saber ¿por qué te quiero tanto? Oh, mi Deseire</p> <p style="text-align: center;">Cariño, di que nunca nos separaremos Mi amor por ti cariño, está en mi corazon Dime por qué yo debería hacerte llorar llorar Deserie</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Los dos personajes continúan hablando en la parte trasera del local. Finalmente, salen al bar y brindan todos juntos.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

3ª ESCENA: <i>Paga las deudas</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:19:12] - [0:20:09]</p> <p>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Giuseppe di Stefano. <i>Munasterio 'e Santa-Chiara</i>. • Canción italiana, 1945
<p>LETRA</p> <p>Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica</p>	
<p>Idioma original</p> <p><i>Munasterio 'e Santa-Chiara</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>Monasterio de Santa Chiara</i></p>
<p><i>E moro pe' 'sta smania 'e vení a Napule! Ma ch'aggi' 'a fá? Mme fa paura 'e ce turná!</i></p> <p><i>Paura?...Sí...Si fosse tutto overo? Si 'a gente avesse ditto 'a veritá? Tutt'a ricchezza 'e Napule era 'o core! Dice ch'ha perzo pure chillu llá!</i></p>	<p><i>¡Y muero por este frenesí de volver a Nápoles! ¿Pero qué puedo hacer? ¡Me da miedo volver allá! ¿Miedo?...Sí... ¿Si fuera todo verdad? ¿Si la gente hubiera dicho la verdad? ¡Toda la riqueza de Nápoles era el corazón! ¡Dicen que tiene perdido también aquél!</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Charlie acude a un restaurante de su tío, que esta regentado por Óscar. Ante la frustrante situación de no poder hacer frente al pago del tributo que el encargado tiene con su tío por trabajar en el restaurante, al haber desaparecido el socio de Óscar y al no poder cobrar la deuda, Charlie le concede un nuevo plazo.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

3ª ESCENA: <i>Paga las deudas</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[0:20:09] - [0:21:04]</p> <p>[0:21:05] - [0:23:04]</p>	<p>2'54"</p>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p>Charanga musical del festival <i>San Gennaro</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Grupo de metales y percusión. • Ritmo: Binario 4/4. • Melodía: Trompeta. Himno nacional de Usa. • Textura: Homofónica. • Timbre: Claro y brillante 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Charlie camina hacia el restaurante de su tío para despachar unos asuntos con él. Una vez que se ha encontrado con Giovanni, en la salutación, de manera indirecta ambos personajes dejan vislumbrar al espectador que la noche anterior hubo un tiroteo y que Charlie (que evidentemente estuvo), mediante la protección de su tío ya no está. Al tratar el asunto de Óscar, Charlie le transmite a su tío que éste finge que tiene problemas económicos; su tío le dice que eso es verdad y, le deja entrever que él va a encargarse próximamente del restaurante.</p> <p>Fuera del restaurante en donde se encuentra Charlie hablando con su tío están Tony y Michael, a quienes (por mediación de un subordinado callejero suyo) les llegan una pareja de drogadictos con intención de comprar objetos ilegales.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

3ª ESCENA: <i>Paga las deudas</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	[0:23:12] - [0:24:47] 1'35"
CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA	
<ul style="list-style-type: none"> • The Shirelles: I met him on a Sunday. • Pop, 1958 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>I met him on a Sunday</i>	<i>Le conocí un domingo</i>
<p><i>Well I found him on a Tuesday (oooooo)</i> <i>And I dated him a Wednesday (oooooo)</i> <i>Well I kissed him on a Thursday (oooooo)</i> <i>& he didn't come Friday (oooooo)</i> <i>When he showed up Saturday (oooooo)</i> <i>I said 'Bye bye baby'</i> <i>Well I kissed him on a Thursday (oooooo)</i> <i>& he didn't come Friday (oooooo)</i> <i>When he showed up Saturday (oooooo)</i> <i>I said 'Bye bye baby'</i></p>	<p><i>Bueno, yo le encontré en un martes (oooooo)</i> <i>Y quedé con el un miércoles (oooooo)</i> <i>Bueno, le dí un beso en un jueves (oooooo)</i> <i>Y él no vino viernes (oooooo)</i> <i>Cuando se presentó el sábado (oooooo)</i> <i>Me dijo: "Bye bye baby"</i> <i>Bueno, le dí un beso en un jueves (oooooo)</i> <i>Y él no vino viernes (oooooo)</i> <i>Cuando se presentó el sábado (oooooo)</i> <i>Me dijo: "Bye bye baby"</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
En el coche, Michael y Tony, llevan a los jóvenes fuera del barrio con intención de estafarles y, con el dinero que sacan después de volver a Mulberry Street y recoger a Charlie, ir al cine	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


3ª ESCENA: <i>Paga las deudas</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:25:27] - [0:27:41]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'14"</div>
CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA	
<ul style="list-style-type: none"> • The Paragons: <i>Florence</i> • Doo-Woop, 1957 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Florence</i>	<i>Florence</i>
<p><i>Ahhhh ah florence heeey youu... will be right I want you, I need you</i></p> <p><i>ahhhh girl I need our love tonight Ohh oohhhhh Oh Florence, I need your love</i></p> <p><i>Need you need you Florence</i></p> <p><i>ahhhhhhh true love inside</i></p> <p><i>How much baby you let down, for you are my heart and soul ahhhh</i></p>	<p><i>Ah Florence, estará bien</i></p> <p><i>Te quiero, te necesito</i></p> <p><i>Necesito tu amor esta noche</i></p> <p><i>Ohhh Oh Florence, necesito tu amor</i></p> <p><i>Te necesito, Florence</i></p> <p><i>necesito tu amor verdadero en el interior</i></p> <p><i>A cuantos chicos has decepcionado.</i></p> <p><i>Porque eres mi corazón y alma ahhhh</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Charley, Tony y Johnny Boy van en el coche de Tony para hablar de un problema de apuestas a un local de billares fuera del barrio.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	
Observaciones: la canción comienza cuando están los personajes saliendo de <i>Little Italy</i> en el coche y se termina cuando llegan al local de los billares donde parece que es música diegética del local.	


4ª ESCENA: <i>Pelea en los billares</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:27:42] - [0:29:00]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'18"</div>
<p>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Little Caesar and The Romans: <i>Those Oldies But Goodies</i> • Doo woop, 1961 	
<p>LETRA Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica</p>	
<p>Idioma original</p> <p><i>Those Oldies But Goodies</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>Aquellos viejos tiempos, aunque buenos</i></p>
<p><i>Those oldies but goodies reminds me of you</i> <i>The songs of the past bring back memories of you</i> <i>I always remember the first night we met</i> <i>The songs they were playing I never will forget</i></p> <p><i>I always will treasure them so close to my heart</i> <i>They always will haunt me although we're apart</i> <i>Each time that I hear them a tear's bound to fall</i> <i>For I love those memories that I, I-I recall</i></p>	<p><i>Aquellos viejos tiempos, aunque buenos, me recuerdan a ti</i> <i>Las canciones del pasado me traen recuerdos de ti</i> <i>Siempre recuerdo la primera noche que nos conocimos</i> <i>Nunca olvidaré las canciones que estaban sonando</i> <i>Siempre las atesorare muy cerca de mi corazón</i> <i>Siempre me perseguirán aunque estemos separados</i> <i>Cada vez que las escucho una lagrima está a punto de caer</i> <i>Porque adoro esos recuerdos que evoco</i></p>
<p>DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL</p>	
<p>Charlie está hablando en con Joe Catucci para mediar en la solución un problema de apuestas entre Joe y Jimmy.</p>	
<p>RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.</p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


4ª ESCENA: <i>Pelea en los billares</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:29:04] - [0:31:29]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'25"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Marvelettes: <i>Please Mr. Postman</i> • Pop, 1961 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
<p>Idioma original</p> <p><i>Please Mr. Postman</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>Por favor señor cartero</i></p>
<p><i>please mr. postman look and see is there a letter, a letter for me I've been standing here waiting mr. postman sooo, so patiently for just a card, or just a lette</i></p>	<p>Por favor señor cartero, mire y compruebe Si hay una carta para mí He estado esperando aquí señor cartero Muy pacientemente Para recibir una postal o una carta</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Joe Catucci les da el ultimátum a Charlie y su grupo de que no van a pagar a Jimmy, acusándole a éste que es un ladrón. La pelea es empezada por Johnny Boy.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

5ª ESCENA: El león y la pantera	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:36:14] - [0:39:13]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'59"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Jimmy Roselli: <i>Malafemina</i>, • Canción italiana, 1963
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Malafemmena</i>	<i>Mala mujer</i>
<p><i>Si avisse fatto a n'ato chello ch'e fatto a mme st'ommo t'avesse acciso, tu vuò sapé pecché? Femmena Tu si na malafemmena Chist'uocchie 'e fatto chiagnere.. Lacreme e 'nfamità.</i></p>	<p><i>Si hubieras hecho a otro lo que has hecho a mí ese hombre te habría matado ¿tú quieres saber por qué? Mujer, tú eres una mala mujer estos ojos hiciste llorar lágrimas de infamia</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>En el bar de Tony, <i>el Volpe's</i>, los protagonistas están jugando al billar, mientras hay un hombre totalmente borracho que, apartando de forma brusca los vasos, se tumba en la barra del bar.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

5ª ESCENA: <i>El león y la pantera</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:39:20] - [0:41:36]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'16"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Renato Carossone: <i>Maruzella</i>. • Canción italiana, 1954
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Maruzella</i>	<i>Maruzella</i>
<p><i>t'e miso dint'a llucchie 'o mare e m'e miso 'npietto a me 'nu dispiacere. 'Stu core me fai sbattere cchiu forte 'e ll'onne quando 'o cielo è scuro: Primma me dice si, po' doce doce me fai muri.</i></p>	<p><i>te has puesto en los ojos el mar y has puesto en mi pecho un dolor. Este corazón me haces palpar más fuerte que las olas cuando el cielo está oscuro. Primero me dices que sí, luego dulcemente me haces morir,</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>La persona que va a ser asesinada va al servicio. Charlie ofrece una partida de cartas a lo que Tony lo deniega y Jhonny Boy la acepta. Ante esta acción, Tony le recrimina a Johnny Boy que, debiendo dinero es ruin disponerse a jugar apostando. Ante el intento de pelea por parte de ambos, Charlie les separa y les recrimina que son amigos, que no deberían llevarse de esa forma.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición. <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

6ª ESCENA: Muerte en los lavabos	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:36:14] - [0:39:13]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'46"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Jimmy Roselli: <i>Malafemina</i>, • Canción italiana, 1963 	
<p>LETRA</p> <p>Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica</p>	
<p>Idioma original</p> <p><i>Malafemmena</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>Mala mujer</i></p>
<p><i>Si avisse fatto a n'ato chello ch'e fatto a mme st'ommo t'avesse acciso, tu vuò sapé pecché?</i></p> <p><i>Femmena</i></p> <p><i>Tu si na malafemmena</i></p> <p><i>Chist'uocchie 'e fatto chiagnere..</i></p> <p><i>Lacreme e 'nfamità.</i></p>	<p><i>Si hubieras hecho a otro lo que has hecho a mí ese hombre te habría matado ¿tú quieres saber por qué?</i></p> <p><i>Mujer,</i></p> <p><i>tú eres una mala mujer</i></p> <p><i>estos ojos hiciste llorar</i></p> <p><i>lágrimas de infamia</i></p>
<p style="background-color: #FFDAB9;">DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL</p>	
<p>En el lavavo un asesino a sueldo dispara contra el borracho que había ido a orinar; tras forcejear por todo el local con el joven que le ha disparado éste muere fuera del local. Este echo, provoca la alarma de todos los presentes en el local huyendo de forma súbita y rápida del <i>Volpe's</i>.</p>	
<p style="background-color: #90EE90;">RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.</p> <p>ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.</p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


6ª ESCENA: Muerte en los lavabos		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[0:52:52] - [0:53:12]</p>	<p>16''</p>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p>Charanga música festival <i>San Gennaro</i></p>		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Grupo de metales y percusión. • Ritmo: Binario 2/4 o 4/4. • Melodía: Trompeta. • Textura: Homofónica. • Timbre: Claro y brillante. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Charlie camina por la calle hacia el local de su tío.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

6ª ESCENA: <i>Muerte en los lavabos</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:53:13] - [0:54:48]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'35"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Guiseppe de Stefano: <i>addio sogni di gloria</i> • Canción italiana, 1942
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Addio Sogni Di Gloria</i>	<i>Adios sueños de gloria</i>
<i>Addio sogni di gloria addio castelli in aria. Guardo con sordo rancore la mia scrivania cerco a scacciare ma invano la monotonia Addio anni di gioventú perché perché non ritornate piú?</i>	<i>Adios sueños de gloria Adiós castillos en el aire Miro con rencor mi escritorio Trato, en vano, de alejar la monotonía Adiós años de juventud ¿Por qué, por qué, no volveis nunca más?</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Charlie entra en el local para ver a su tío pero no puede hablar con él porque está ocupado despachando un asunto.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

7ª ESCENA: Paseo por la playa	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:57:03] - [0:58:31]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'28"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Acquatones: <i>You</i>, • Doo-wop, 1958
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>You</i>	<i>Tú</i>
<p><i>My darling, I'm lonely</i></p> <p><i>Now that you're gone</i></p> <p><i>Please come back to me</i></p> <p><i>You are the answer to my prayer</i></p> <p><i>I want to love you</i></p> <p><i>And I swear to live my life</i></p> <p><i>With one desire, you</i></p>	<p><i>Mi amor estoy sola</i></p> <p><i>Ahora que te has ido</i></p> <p><i>Por favor vuelve conmigo</i></p> <p><i>Tú eres la respuesta a mi plegaria</i></p> <p><i>Quiero amarte</i></p> <p><i>Y juro vivir mi vida</i></p> <p><i>Con un deseo, tú</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Charlie va a hablar con Diana cuando esta se está preparando para ofertarle un nuevo trabajo en el nuevo restaurante que va a abrir, como azafata. Acuerdan quedar en un restaruante para tratar el asunto.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

7ª ESCENA: Paseo por la playa	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:58:55] - [1:02:06]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'11''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Giuseppe de Stefano canta per me</i> • Canción italiana, 1953
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Canta per me</i>	Traducción al castellano <i>Canta para mí</i>
<p><i>Canta pe' mme stanotte 'na canzona, Tu ca sì bella e tiene 'a voce d'oro! Cantammella stanotte e ca si moro, Moro sentenno 'na bella canzona!</i></p>	<p><i>Canta para mí esta noche, una canción ¡Tú que eres bella y tienes una voz de oro Canta para mí esta noche y si muero, ¡Muero escuchando una bella canción!</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Reunión en el Restaurante regentado por Óscar de Giovanni, Mario y Charlie.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


8ª ESCENA: <i>Jugando con fuego</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:02:39] - [1:04:12]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'33"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Betty Everett: <i>It's In His Kiss</i>, • Pop, 1964 	
<p>LETRA</p> <p>Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica</p>	
<p>Idioma original</p> <p><i>It's In His Kiss</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>Está en sus besos</i></p>
<p><i>Does he love me, I wanna know</i> <i>How can I tell if he loves me so</i> <i>Or is it in his face, oh no it's just his charm</i> <i>In his warm embrace, oh no that's just his arm</i> <i>If you wanna know, if he loves you so</i> <i>It's in his kiss</i> <i>That's where it is, oh it's in his kiss</i> <i>That's where it is, oh-oh</i></p>	<p><i>¿Me quiere?, yo quiero saberlo</i> <i>¿Cómo puedo saber si él me ama?</i> <i>¿O es que en su cara?, oh, no, es sólo su encanto</i> <i>En su cálido abrazo, oh, no, eso es sólo el brazo</i> <i>Si quieres saber si te ama</i> <i>Está en sus besos</i> <i>Ahí es donde está, oh está en sus besos</i> <i>Ahí es donde está, oh-oh</i></p>
<p>DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL</p>	
<p>Charlie avisa a Teresa para bajar al rellano del edificio a hablar. La intención de Charlie es (según el deseo de su tío) cortar la relación, pero no lo consigue. Charlie está decidiendo entre su carrera o ella.</p>	
<p>RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.</p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

8ª ESCENA: <i>Jugando con fuego</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[1:04:59] - [1:05:13]</p> <p>[1:05:34] - [1:07:32]</p>	<p>2'12"</p>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p>Charanga musica festival <i>San Gennaro</i></p>		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Grupo de metales y percusión • Ritmo: Binario; posiblemente 2/4 • Melodía: trompeta • Textura: Homofónica • Timbre: Claro y brillante 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Charlie entra en el local de su tío donde la charanga está tocando. Cuando se marchan del local, Giovanni le cuenta a Charlie que el socio de Óscar se ha suicidado; en ese momento entra en el local Michael, implorando hablar con Charlie. Al Salir Charlie, éstos hablan sobre la situación de pagos de Johnny Boy.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		


8ª ESCENA: Jugando con fuego	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p style="text-align: center;">[1:07:33] - [1:08:43]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin-left: auto; margin-right: auto;">1'10''</div> <p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Chantells: <i>I love You So</i>. • Pop, 1958.
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>I love You So</i>	<i>Te quiero tanto</i>
<i>I love you so</i>	<i>Te quiero tanto</i>
<i>I want you to know</i>	<i>Quiero que lo sepas</i>
<i>I'm telling you, Darling</i>	<i>Te lo estoy diciendo, cariño</i>
<i>I'll never let you go</i>	<i>Nunca te dejaré ir</i>
<i>I'm telling you, Darling</i>	<i>Te lo estoy diciendo, cariño</i>
<i>I'll never let you go</i>	<i>Nunca te dejaré ir</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Charlie se está preparando para ir a la fiesta	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

8ª ESCENA: <i>Jugando con fuego</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:08:58] - [1:11:43]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'45''</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Nutmegs: <i>Ship of love</i> • Doo-wop, 1955 	
LETRA	
<p>Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica</p>	
Idioma original	Traducción al castellano
<p><i>Ship of love</i></p>	<p><i>El barco del amor</i></p>
<p><i>The ship of love Carried you from me But I'll always love you For eternity (eternity).</i></p>	<p><i>El barco del amor Te separó de mí Pero siempre te querré Para la eternidad</i></p>
<p><i>My heart is aching For your love, sweetheart, When you come back, darling, We will never, never part.</i></p>	<p><i>Mi corazón está dolido Por tu amor, cariño Cuando vuelvas, cariño Nunca nos separaremos</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Fiesta de bienvenida para acoger a Jerry, un amigo que viene de combatir en la guerra de Vietnam.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

8ª ESCENA: <i>Jugando con fuego</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:11:43] - [1:13:12]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'29"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Chips: <i>Rubber Biscuit</i>. • Doo-wop, 1956. • 	
<p>LETRA</p> <p>Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica</p>	
<p>Idioma original</p> <p><i>Rubber Biscuit</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>Galleta de goma</i></p>
<p><i>Have you ever heard of a wish sandwich? A wish sandwich is the kind of a sandwich Where you have two slices of bread and you Hee hee hee, wish you had some meat Bow bow bow, um... What da ya want for nothing? A rubber biscuit? Bow bow bow...</i></p>	<p><i>¿Alguna vez has oído hablar de un sándwich de deseos? Un sándwich de deseos es el tipo de sándwich Donde tienes dos rebanadas de pan y tu Ji ji ji, ojalá tuvieras un poco de carne Bow bow bow, um... ¿Qué quieres por nada? ¿Una galleta de goma? Bow bow bow...</i></p>
<p>DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL</p>	
<p>Michael, que se encuentra en la máquina de música pone esta canción, ante la petición de Tony de poner “solo antiguas”.</p>	
<p>RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.</p> <p>ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.</p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

9ª ESCENA: <i>La resaca de Charlie</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:15:22] - [1:17:29]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'07"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Johnny Ace: <i>Pledging my love</i>. • Blues, 1954. 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
<p>Idioma original</p> <p><i>Pledging my love</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>Prometiendo mi amor</i></p>
<p><i>I'll forever love you</i> <i>For the rest of my days</i> <i>I'll never part from you</i> <i>Or your loving ways</i></p>	<p><i>Siempre te querré</i> <i>Para el resto de mis días</i> <i>Nunca me alejaré de tí</i> <i>Ni de tus maneras de amar</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>En la fiesta, mientras está sonando la canción y la gente está bailando, Jerry, después de golpear la mesa y destrozarse la tarta de celebración, se abalanza de manera muy violenta contra una de las chicas que está bailando, con la intención de abusar sexualmente de ella. El resto de gente (menos Michael, que está impertérrito tras la resolución que Charlie le ha concedido para con su problema de dinero con Johnny Boy), le intenta reducir, la chica se mete en la trastienda con Charlie quien le invita a continuar bailando aceptando ésta su petición.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

9ª ESCENA: La resaca de Charlie		
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO		
	[1:19:49] - [1:23:10]	3'21"
CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA		
<ul style="list-style-type: none"> • Ray Baretto: <i>Ritmo sabroso</i>. • Salsa, 1962. 		
LETRA		
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica		
<p> <i>¡Oye! Barreto viene ya</i> <i>Ritmo, sabroso pah gozar</i> <i>Si tu, lo oyes tu veras</i> <i>Ritmo, te invita pa bailar</i> <i>Mira como va</i> <i>Ritmo sabroso te invita a bailar</i> <i>Te invita a bailar</i> </p>		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
Johnny Boy está en el tejado de un edificio contiguo al <i>Volpe´s</i> . Se encuentra tirando al aire con una pistola. Al llegar Charlie para persuadirle que baje, éste tira un petardo a la calle. La música comienza en ese momento conjuntamente con la huida de ambos hasta que llegan al cementerio parroquial.		
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.		
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		


10ª ESCENA: <i>Buscando a Johnny Boy</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[1:24:25] - [1:24:56]	31''
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p>Charanga música festival <i>San Gennaro</i></p>		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Grupo de metales y percusión. • Ritmo: Binario; posiblemente 2/4 • Melodía: trompeta • Textura: Homofónica • Timbre: Claro y brillante 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
La banda de música ubia al espectador en la noche siguiente.		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

11ª ESCENA: Ataque de epilepsia	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:32:30] - [1:34:09]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'40''</div>
<p>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</p> <ul style="list-style-type: none"> • The Shells: <i>Baby Oh Baby</i>. • Doo-wop, 1957. 	
<p>LETRA</p> <p>Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica</p>	
<p>Idioma original</p> <p><i>Baby Oh Baby</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>Nena, Oh nena</i></p>
<p><i>Baby oh baby I love you, love you so madly</i> <i>Baby oh baby I need you, need you so badly</i> <i>Baby oh baby there is nothing I wouldn't do</i> <i>for you</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Baby I love you, oh baby I do</i> <i>Baby oh baby why don't you be true</i> <i>Baby oh baby there is nothing I wouldn't do</i> <i>for you</i></p>	<p><i>Nena, te quiero tan locamente</i> <i>Nena, te necesito estrepitosamente</i> <i>Baby oh baby</i> <i>there nena, no hay nada que no hiciera</i> <i>por ti</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Nena, te quiero, oh nena es cierto</i> <i>Nena, ¿Por qué no eres sincera?</i> <i>Nena, no hay nada que no hiciera</i> <i>por ti</i></p>
<p>DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL</p>	
<p>Cuando llegan Charlie y Johnny Boy al <i>Volpe's</i> para hablar con Michael y conseguir solucionar el problema económico, el protagonista de la película ve al fondo en la barra del bar una chica que está sola porque su acompañante está en el servicio. Charlie acude a hablar con ella, de forma intimidatoria para su acompañante quien, al encararse éste recibe golpes por parte de todos los parroquianos afines al bar, hasta irse.</p>	
<p>RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.</p> <p>ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.</p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

11ª ESCENA: <i>Ataque de epilepsia</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:34:10] - [1:36:37]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'26"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Renato Carossone: <i>Scapricciatiello</i> • Canción italiana, 1954
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Scapricciatiello</i>	<i>Chico caprichoso</i>
<p><i>"Scapricciatiellu mio, vatténne â casa Si nun vuó' jí 'ngalèra, 'int'a stu mese..."</i></p> <p><i>Comme te ll'aggia dí ca nun è cosa?! Chella nun è pe' te... chella è na 'mpesa! Che vène a dí ch'è bella cchiù 'e na rosa Si po' te veco 'e chiagnere annascuso? Lássala, siente a me, ca nun è cosa!</i></p>	<p><i>"Chico caprichoso, véte a casa Si no quieres ir a la cárcel durecnte este mes</i></p> <p><i>Cómo puedo decirte que eso no es una cosa buena Esa chica no es para ti, es una persona astuta y desleal ¿Qué mas da si ella es mas bonita que una rosa, Pero te veo llorando en secreto? Déjala, escúchame, esto no es buena cosa.</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Michael entra en el <i>Volpe's</i> para que Johnny Boy le adeude el dinero que le debe.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

11ª ESCENA: Ataque de epilepsia	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:38:37] - [1:39:21]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin-left: auto; margin-right: auto;">44''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Miracles: Mickey´s Monkey. • Pop,1963
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Mickey´s Monkey</i>	Traducción al castellano <i>El mono de Mickey</i>
<i>Monkey see, monkey do, Come on, you can do the monkey, children Yea, you're doing Mickey's monkey, children, Do the monkey, Mickey's monkey Oh, do the monkey, Mickey's monkey Mickey's monkey</i>	<i>Mira el mono, haz el mono Vamos, podeis hacer el mono Si, Estais haciendo ell mono de Mickey Haz el mono, el mono de Mickey Oh, haz el mono, el mono de Mickey El mono de Mickey,</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Ante la gravedad de lo ocurrido, Tony le deja a Charlie su coche para que se alejen del barrio y vayan al cine.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones</p> <p>La canción al presentarse de forma diegética y tener un nivel sonoro protagonista, organiza la trama de la pantalla mediante el baile que hace Johnny Boy; se refleja la estupidez del personaje, pero a la vez se contrarresta la gravedad de la situación.</p>	

12ª ESCENA: <i>Desenlace</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:41:04] - [1:41:19]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">15''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Renato Carossone: <i>Scapricciatiello</i> • Canción italiana, 1954
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Scapricciatiello</i>	<i>Chico caprichoso</i>
<p><i>"Scapricciatiellu mio, vatténne â casa Si nun vuó' jí 'ngalèra, 'int'a stu mese..."</i></p> <p><i>Comme te ll'aggia dí ca nun è cosa?! Chella nun è pe' te... chella è na 'mpesa! Che vène a dí ch'è bella cchiù 'e na rosa Si po' te veco 'e chiagnere annascuso? Lássala, siente a me, ca nun è cosa!</i></p>	<p><i>"Chico caprichoso, véte a casa Si no quieres ir a la cárcel durecnete este mes</i></p> <p><i>Cómo puedo decirte que eso no es una cosa buena Esa chica no es para ti, es una persona astuta y desleal</i></p> <p><i>¿Qué mas da si ella es mas bonita que una rosa, Pero te veo llorando en secreto? Déjala, escúchame, esto no es buena cosa.</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Saliendo de la ciudad en el coche Teresa, Johnny Boy y Cahrlie, éste últimno sintonizando la radio encuentra esta canción y se pone a cantarla.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas 	

12ª ESCENA: <i>Desenlace</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[1:41:36] - [1:42:09]</p>	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">33''</div>
<ul style="list-style-type: none"> • Cream, <i>Steppin Out</i>, 1966 		
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p>		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Bajo, batería y guitarra. • Ritmo: Binario • Melodía: Guitarra eléctrica. • Textura: Heterofónica • Timbre: claro, brillante 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>El sicario de Michael les dispara en el coche hasta que el auto se choca contra una boca de incendios.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

12ª ESCENA: <i>Desenlace</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:43:21] - [1:45:22]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'01''</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>O Marenariello</i> • Canción italiana, 1893 	
<p>LETRA</p> <p>Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica</p>	
<p>Idioma original</p> <p><i>O Marenariello</i></p> <p>Vicin'ô mare, facimmo 'ammore, a core a core, pe' nce spassá..</p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>El marinero</i></p> <p>Cerca del mar hagamos el amor, a corazón a corazón, para divertirnos.</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Los personajes salen del coche. Johnny Boy se aleja del auto por calles mortalmente herido y Charlie y Teresa, esperan a que llegue la ambulancia para socorrerles.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones:</p> <p>Esta canción es la última que se canta al acabar el festival de <i>San Gennaro</i>.</p>	

5.1.2 *Taxi driver* (1976)



Largometraje de referencia de Scorsese y una de las películas del género de antihéroes por antonomasia, este filme fue dedicado a su compositor, el afamado Bernard Hermann. *Taxi driver* fue su última composición siendo nominado al Óscar por esta película conjuntamente con *Obsesion* de Brian De Palma.

El protagonista de toda esta historia es Travis Bickle quien tiene 26 años, y es un excombatiente de la guerra de Vietnam. Es una persona profundamente trastornada que no puede dormir por las noches y lo único que quiere tener es el tiempo ocupado. Este personaje "combina elementos propios del héroe moralista de los westerns con la potencialidad destructiva de los asesinos psicópatas, auténtico endemismo de los géneros de terror y de justicieros contemporáneos³⁴²."


La película que fue filmada en el año 1975, está ubicada en el New-York de la década de 1970, e inmortaliza esa gran urbe estaba llena de inmundicia, violencia y suciedad, en la que "el insomne Bickle ve el bajo vientre de la ciudad, las cosas que ocurren en las calles oscuras y poco transitadas y que la mayoría de la gente no ve nunca. Pero Bickle ya está tan acostumbrado que se siente aturdido, invisible e impotente³⁴³."


Aunque el largometraje trajo nefastas consecuencias sociales porque fue el punto de no retorno de locura mental para J. Hinkley, un lunático que, con la finalidad de impresionar a Jodie Foster intentó asesinar Ronald Reagan; la película fue muy aclamada en los Estados Unidos, y en Europa, con la obtención de la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 1976, elevando de esta manera a Scorsese al plano internacional.


³⁴² HUNTER, Allan (Ed.) *Los clásicos del cine*. Madrid .Alianza editorial, 2001, p. 404.


³⁴³ SCHNEIDER, Steven Jay (Coord.) *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona Ed. Grijalbo, 2005, p. 616.


1 ESCENA <i>Start: Intro &Credits</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'08"</div> [0:00:33] - [0:02:41]
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>	
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Main Title</i> • Instrumentación: metal grave, saxo bajo y cuerdas en pizzicato. Saxofón, piano y batería. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: alterna la melodía de los dos temas principales. • Textura homofónica, el primer tema y contrapuntística el segundo. • Timbre: oscuro, ambos temas. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Créditos iniciales y comienzo de la película.	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


2 ESCENA <i>Travis Bickle</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:04:33] - [0:06:11]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'38"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Thank God for the Rain</i> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: metal grave y clarinete bajo. Trompeta con sordina. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: intervalo de 2º menor descendente, mediante un crescendo. TEMA A • Textura: contrapuntística. • Timbre: oscuro.
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>El protagonista sale de la oficina de taxi, a través del garaje principal, a la calle y comienza a caminar a la vez que saca una petaca de su bolsillo y bebe un trago de lo que se puede suponer que es una bebida espirituosa</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición. <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones:</p> <p>La música se inicia desde que sale a la calle y enlaza con su apartamento en donde Travis está escribiendo un diario; la música continua pero pasa al segundo nivel sonoro., como consecuencia de la voz en off del protagonista.</p> <p>Las Imágenes del taxi y de la ciudad son con la música en primer nivel sonoro. El tema finaliza cuando dos personas se suben al taxi.</p>	


2 ESCENA <i>Travis Bickle</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:06:25] - [0:07:32]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'07"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Cleaning the Cab</i> 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: batería y percusión. Metal grave y trompeta. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: intervalo de 2º menor descendente, mediante un crescendo TEMA A • Textura: contrapuntística. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Travis conduce a un hombre con una prostituta, después llega a guardar el taxi, ficha en el trabajo y sale a la calle.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música.. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones Este tema comienza con una introducción rítmica de batería. La música pasa a un segundo nivel sonoro porque aparece la voz en off y finaliza con la misma introducción de batería que en el comienzo. Cuando Travis sale a la calle se termina la música.</p>	


2 ESCENA <i>Travis Bickle</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:09:12] - [0:10:04]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">52''</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p>• <i>I Still Can't Sleep</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: percusión, guitarra, metal grave. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: transición del tema al tema B. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Después de 12 horas de trabajo, el protagonista sigue sin poder dormir.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	
<p>Observaciones</p> <p>Se introduce el tema B de la película, con los acordes de una guitarra y el metal grave.</p>	

2 ESCENA <i>Travis Bickle</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:10:04] - [0:10:27]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">23"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>They Cannot Touch Her (Betsy's Theme)</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: saxofón, piano, batería, trompeta con sordina. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: en forma de jazz. Sensación auditiva de estar improvisado. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>El personaje de Betsy aparece por primera vez en el largometraje.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. 	
<p>Observaciones</p> <p>El comienzo del tema está sincronizado con la aparición del personaje de Betsy en la pantalla</p>	

3 ESCENA <i>Tom & Betsy</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:12:56] - [0:14:32]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'36"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u> <i>They Cannot Touch Her (Betsy's Theme)</i></p>
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: saxofón, piano, batería, trompeta con sordina. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: en forma de jazz. Sensación auditiva de estar improvisado. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Betsy se percató de que Travis le está observando desde el taxi.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones</p> <p>Comienza con el tema A , con una duración de 7 segundos pero solamente es la introducción de transición a modo carencial para iniciar el tema B.</p> <p>El inicio del tema de Betsy está sincronizado con el cambio de luz del semáforo, de luz roja a verde. El tema dura mientras Travis está conduciendo en el taxi y finaliza cuando el protagonista entra en la cafetería. Se repiten dos veces los ocho compases y finaliza con la variación de la trompeta con sordina.</p>	

5 ESCENA A <i>New Volunteer</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:21:35] - [0:22:15]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 10px auto;">40"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>They Cannot Touch Her (Betsy's Theme)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: saxofón, piano, batería. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: en forma de jazz. Sensación auditiva de estar improvisado. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante.
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Travis conoce a Betsy.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición. <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones:</p> <p>El tema comienza en la oficina de Betsy, cuando acaba de quedar con Travis para tomar un café a las cuatro de la tarde ese mismo día. La música enlaza con el plano de Travis esperándola en la calle y disminuye de volumen con la aparición de la voz en off. La música finaliza cuando están los dos personajes en la cafetería.</p>	

5 ESCENA A <i>New Volunteer</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:25:22] - [0:26:22]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">60"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>They Cannot Touch Her (Betsy's Theme)</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: saxofón, piano, batería. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: en forma de jazz. Sensación auditiva de estar improvisado. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Travis comprando el disco de Kris Kristofferson</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

7 ESCENA <i>Aborted fare</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:29:17] - [0:30:24]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'07"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>They Cannot Touch Her (Betsy's Theme)</i></p>
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: saxofón, piano, batería. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: en forma de jazz. Sensación auditiva de estar improvisado. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Después de hablar con Palantine, Iris irrumpe en su Taxi pero no le dejan escapar de su situación.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. • Observaciones <p>El tema se inicia con la frase tocada por el saxofón a la mitad, de modo conclusivo, para realizar la cadencia con la trompeta con sordina. La imagen enlaza con las calles de New-York y Travis conduciendo el taxi. Finaliza con la cadencia arquetípica de jazz, cuando el protagonista deja el coche por la mañana, en el garaje de taxis.</p>	

8 ESCENA A date with Betsy

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:30:54] - [0:31:20]

26"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- *Phone Call*

- Instrumentación: clarinete bajo, batería.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: es la armonía del tema B con la figuración del tema A
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


Travis camina por la ciudad para ir a buscar a Betsy porque ha quedado con ella.


RELACIÓN MÚSICO-VISUAL


ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN


- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

8 ESCENA <i>A date with Betsy</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:31:20] - [0:32:05]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">45''</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Música diegética 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: batería. • Ritmo: binario y sincopado. • Melodía: al estilo de Gene Kupra. • Textura: Homofónica. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Músico ambulante haciendo redobles con una batería en la calle.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones</p> <p>El sonido se disminuye paulatinamente cuando se alejan del batería. Un poco más adelante, en el minuto 32'05" el sonido vuelve otra vez al anunciar un redoble que enlaza visualmente con la cartelera del cine. El redoble dese vuelve fuera de campo y aparece una flauta de forma acusmática cuando están sacando las entradas. Al final de la escena, en el minuto 33'32" continua el sonido de la flauta (siempre ésta de forma acusmática) al salir del cine.</p>	

8 ESCENA <i>A date with Betsy</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:31:51] - [0:36:26]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">35"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>They Cannot Touch Her (Betsy's Theme)</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: saxofón, piano, batería, • Ritmo: cuaternario. • Melodía: en forma de jazz. Sensación auditiva de estar improvisado. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Después de la nefasta cita, Travis vuelve a telefonar a Betsy.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones</p> <p>La música comienza después de que el protagonista termina de hablar por teléfono con Betsy, a la misma vez que la voz en off. Continúa con la escena en su apartamento.</p>	

9 ESCENA <i>Confrontation</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:37:23] - [0:38:12]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">49''</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>I Realise how much She is Like the Others</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: trompeta con sordina batería y guitarra. • Ritmo: cuaternario. • Melodía. Grados conjuntos descendentes. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>A consecuencia de las llamadas de Travis no contestadas por Betsy, este se persona en su puesto de trabajo.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición. <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. 	
<p>Observaciones</p> <p>La música aparece a la misma vez que la voz en off.</p>	

10 ESCENA <i>Curbside Cuckold</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[0:38:13] - [0:39:41]	1'08"
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p>• <i>A Strange Customer</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: trompeta con sordina y metal grave. • Ritmo: cuaternario y marcado por la batería. • Melodía: grados conjuntos descendentes. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Un cliente extraño y neurótico (que es el propio Scorsese) utiliza el viaje en el taxi para ir a localizar a su mujer, la cual está teniendo relaciones sexuales extraconyugales.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: Este tema se concatena sin solución de continuidad con el tema anterior y comienza antes de volver a bajar el taxímetro, en el momento justo que Travis agarra la bandera.</p>		

11 ESCENA A word with Wizard	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:46:36] - [0:48:07]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'31"</div>
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>	
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Watching Palantine on TV</i> 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: trompeta con sordina, metal grave y batería. • Ritmo: cuaternario y marcado por la batería. • Melodía: grados conjuntos descendentes. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Después de hablar con un compañero de trabajo que le ha sumergido en un estado mayor de confusión que el que ya tenía, Travis se encuentra en su apartamento viendo por la tele al político Palantine.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición. <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	
<p>Observaciones</p> <p>La música comienza cuando Travis acaba de hablar con el compañero y paulatinamente, ralentizando a la vez que la imagen enlaza con el apartamento de Travis en donde está comiendo mientras Palantine está hablando en la televisión.</p>	

11 ESCENA A *word with Wizard*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:48:08] - [0:49:10]

1'02"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Betsy's Theme

- Instrumentación: saxofón, piano, batería, bajo.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: en forma de jazz. Sensación auditiva de estar improvisado.
- Textura: contrapuntística.
- Timbre: brillante.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Travis hace su jornada laboral en el taxi y pasa por la oficina de Betsy, pero no está en su mesa. El tema continua mientras Travis hace su jornada laboral hasta la noche.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental
- Nivel de audición
 - Protagónico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 2) Elipsis temporal
 - 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

12 ESCENA <i>Running into Iris</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:49:10] - [0:49:30]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'20"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Hitting the Girl</i> 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Trompeta con sordina, xilófono. • Ritmo. Cuaternario. • Melodía: nota tenida, sonoramente agresiva. • Textura: homofónica. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Travis casi pilla a Iris (la prostituta), con el taxi.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones</p> <p>Un ostinato rítmico largo, agudo y punzante, interpretado por una trompeta y xilófono. Se repite dos veces. Al terminarse el tema musical, se escucha música de estilo italiano en la calle fuera de campo (49'30) y a continuación, se escucha una banda de Dixie Land (49'59"), también fuera de campo.</p>	

12 ESCENA *Running into Iris*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:50:28] - [0:51:52]

1'24"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- *The .44 Magnum is a Monster*

- Instrumentación: percusión, trompeta con sordina y metal grave
- Ritmo: cuaternario
- Melodía: Tema A, grados conjuntos descendentes
- Textura: homofónica
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Travis consigue explicitar el sentimiento de soledad que está viviendo.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental
- Nivel de audición
 - Primer plano: Se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

13 ESCENA *Easy Andy*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:55:03] - [0:56:02]

59"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- *Getting into Shape*

- Instrumentación: Saxo, trompeta con sordina, metal grave y arpa.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: a base de octavas y grados conjuntos descendentes.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Después de haber ido a comprar un arma de manera clandestina e ilegal, el protagonista comienza a hacer deporte de forma trastornada.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

15 ESCENA “You talking to me?”

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:04:54] - [1:05:19]

25"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- *Listen you Screwheads*

- Instrumentación: Saxo, trompeta con sordina, metal grave.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: a base de octavas y grados conjuntos descendentes. Muy lenta.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


El protagonista está enloqueciendo en su apartamento, hablando delante de un espejo en actitud amenazadora y blandiendo un arma.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: Se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

15 ESCENA “You talking to me?”	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:05:19] - [1:06:04]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">45''</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Gun Play</i> 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Saxo, trompeta con sordina, metal grave, cuerda frotada y arpa. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: a base de octavas y grados conjuntos descendentes. Muy lenta. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Imágenes nocturnas de la ciudad y se muestra al protagonista llegando a una tienda de alimentos (al parecer, abierta 24 h), regentada por un latinoamericano que le saluda a Travis con el apodo del “<i>El títere</i>”.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: El tema cadencia sincrónicamente con la imagen cuando el protagonista entra en la tienda, pero la duración de la nota final desaparece cuando se está acercando al frigorífico a elegir un cartón de leche.</p>	

17 ESCENA <i>Late for the Sky</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:07:47] - [1:09:33]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'46"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Late for Sky</i> Jackson Browie • Rock, 1974. 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Late for the sky</i>	Traducción al castellano <i>Tarde para el cielo</i>
<i>Awake again, I can't pretend And I know I'm alone and close to the end Of the feeling we've known Through the whispered promises and the changing light Of the bed where we both lie Late for the sky</i>	<i>Despierto de nuevo, no puedo fingir Y sé que estoy solo y cerca del final Del sentimiento que hemos conocido A través de las promesas susurradas y la luz cambiante De la cama donde ambos nos acostamos Tarde para el cielo</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Travis está trastornado en su apartamento viendo la tele y jugando con el arma.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Forma de aparición</u>: incidental. • <u>Nivel de audición</u> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. <p>Observaciones La canción empieza desde la última estrofa hasta el final.</p>	

18 ESCENA “Dear Father and Mother”

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:09:55] - [1:10:59]

1'04"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

• *Dear Father & Mother*

- Instrumentación: Saxo, trompeta con sordina, metal grave, cuerda frotada y arpa.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: a base de octavas y grados conjuntos descendentes. Muy lenta.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

El protagonista está en un mitin político cuando se percata un policía y le hace mover el taxi.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

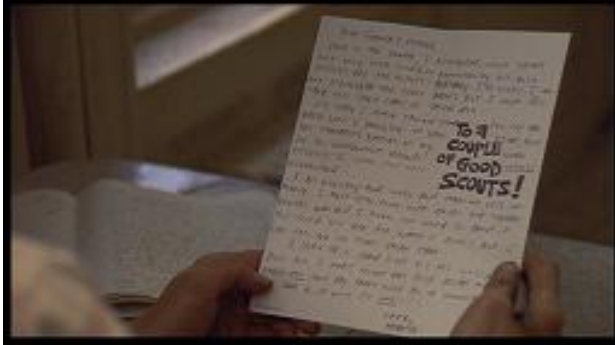
- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

Observaciones

La música se organiza en torno a la voz en off del protagonista que se escucha lo que está escribiendo una carta a sus padres.

18 ESCENA “Dear Father and Mother”

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:11:06] - [1:11:30]

24"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- *The Card*

- Instrumentación: Saxo, trompeta con sordina, metal grave, cuerda frotada y arpa.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: a base de octavas y grados conjuntos descendentes. Muy lenta.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Travis está escribiendo una carta a sus padres.


RELACIÓN MÚSICO-VISUAL


ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN


- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: Se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.


Observaciones

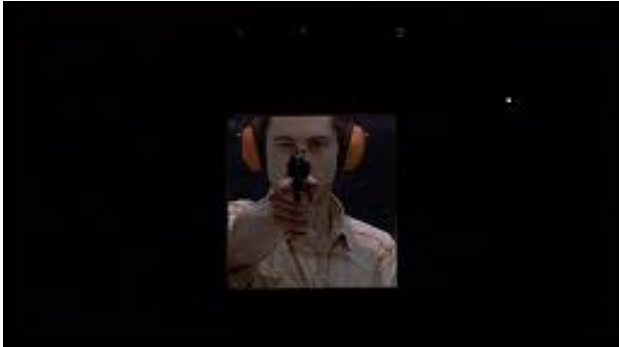
La música termina concatenando con la siguiente escena en la que Travis está viendo el melodrama.


19 ESCENA TV Critic	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:12:25] - [1:13:04]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">39''</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Soap Opera</i> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Saxo, trompeta con sordina, metal grave, cuerda frotada. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: a base de octavas y grados conjuntos descendentes. Muy lenta. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Travis está viendo la televisión y, al estar apoyando su pie contra la máquina, empujándola sin querer se le cae al suelo y se rompe.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


21 ESCENA A \$10 room	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:22:20] - [1:22:38]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">18"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Betsy's Theme</i> 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: saxofón, piano, batería, trompeta con sordina. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: en forma de jazz. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Travis entra en la habitación con Iris sin intención de tener relaciones sexuales, solamente para interesarse por su situación. Consigue quedar con ella al día siguiente para desayunar.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música.. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	
<p>Observaciones:</p> <p>La trompeta con sordina que se percibe por debajo del saxofón, hace entender al espectador que lo próximo que sonará será el Tema A.</p>	


21 ESCENA A \$10 room	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	[1:22:38] - [1:23:11] <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">33"</div>
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>	
<ul style="list-style-type: none">• <i>The \$20 Bill</i>	
<ul style="list-style-type: none">• Instrumentación: Trompeta con sordina, cuerdas y arpa.• Ritmo: cuaternario, marcado por el pizzicato de las cuerdas.• Melodía: cadencia perfecta descendente.• Textura: homofónica.• Timbre: oscuro	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Travis paga el doble del precio.	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none">• Forma de aparición: incidental• Nivel de audición<ul style="list-style-type: none">➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música.• Funciones<ul style="list-style-type: none">• 1) Descriptiva: narrativa.• 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.• Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena<ul style="list-style-type: none">➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.	


23 ESCENA <i>Dancing with Sport</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:27:43] - [1:29:05]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'22"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Betsy's Theme</i> 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: saxofón, piano, batería, trompeta con sordina. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: en forma de jazz. Sensación auditiva de estar improvisado. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Ante la petición de Iris de querer dejar la vida que lleva, Sport manipula su voluntad y la engatusa bailando, para que nada cambie.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones</p> <p>El foco del sonido es un tocadiscos, encendido por Sport y bailan en la habitación él e Iris. La música tiene, en nuestra opinión, función lenitiva porque atenúa la gravedad de la situación. El tema comienza desde la segunda frase hasta el final de la pieza.</p>	


23 ESCENA <i>Dancing with Sport</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:29:05] - [1:30:43]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'38"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Target Practice</i> 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: metal grave, trompeta con sordina arpa, batería; saxo y piano. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: tema A y tema B. • Textura: contrapuntística. • Timbre: oscuro 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Travis se está preparando. Se observa al personaje haciendo prácticas de tiro, quemando flores en su apartamento y dejando escrita una carta con dinero dentro, a Iris.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: El tema B sale cuando está preparando la carta y el dinero a Iris.</p>	

24 ESCENA <i>The Pallantine Rally</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:33:48] - [1:35:19]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'31"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Assassination Attempt</i> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: arpa, metal grave, trompeta con sordina, percusión y batería. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: tema A. • Textura: contrapuntística. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>El intento de asesinato del senador, que enlaza la escena de Travis en su apartamento y la recogida del dinero de Sport al gánster que muere al final.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

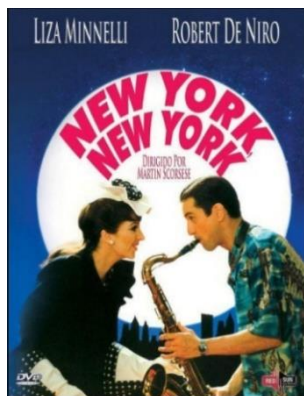
27 ESCENA “Bang, bang, bang”	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:39:01] - [1:42:02]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'01"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>After the Carnage</i> 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: arpa, percusión, metal grave. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: tema A y tema B con la estética del tema A. • Textura: homofónica. • Timbre: oscura. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Después de los asesinatos, la policía la policía llega al edificio. La cámara va enfocando lo que ha pasado hasta salir del edificio y llegar a la calle con un plano general que muestra a la gente y los sanitarios llegando.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones</p> <p>El tema B es tocado por primera vez por trompas en vez de con el saxofón.</p>	

28 ESCENA “Dear Mr. Bickle”	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:42:09] - [1:43:52]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'43"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>A Reluctant Hero</i> 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: saxofón, piano, batería, • Ritmo: cuaternario. • Melodía: en forma de jazz. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>En el apartamento de Travis la cámara enfoca las columnas periodísticas que se han hecho eco del suceso., mientras que la voz en off narra la carta de agradecimiento de los padres de Iris</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones El tema comienza a la mitad de la frase B.</p>	

28 ESCENA “Dear Mr. Bickle”	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:44:33] - [1:47:36]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'03"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Betsy</i> 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: saxofón, piano, batería, trompeta con sordina. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: en forma de jazz. Sensación auditiva de estar improvisado. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Travis lleva en el Taxi a Betsy.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. 	
<p>Observaciones</p> <p>Comienza el tema música cuando se ve que la cámara enfoca a Betsy por el retrovisor.</p>	

28 ESCENA “Dear Mr. Bickle”	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:47:36] - [1:49:33]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'57"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>End Credits</i> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: saxofón, piano, batería, trompeta con sordina. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: tema B y tema A • Textura: contrapuntística. • Timbre: oscuro.
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Créditos.	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones</p> <p>Tanto el tema B como el tema A, terminan con una cadencia conclusiva.</p>	

5.1.3 *New York, New York* (1977)



Abordamos el género del musical con esta cinta que narra la historia de Jimmy, un saxofonista que el día de la victoria de la Segunda Guerra Mundial de los Estados Unidos, está dispuesto a encontrar una pareja. Conoce a Francine, quien después de su plúmbea insistencia, acepta y comienzan una relación sentimental y profesional que dura diez años y un hijo en común de ambos. Este argumento no es novedoso pues algunos autores expertos en la materia de este género cinematográfico dictaminan que “el argumento de *New York, New York* es una repetición de *A star is born*”³⁴⁴.

Teóricos de renombre, argumentan que el musical en el cine, se fundamenta en cuatro pilares: el argumento, ya bien sea éste drama o comedia; la música y la danza; los aspectos técnicos, como son el decorado, el vestuario y la fotografía; y “es el cine, gracias al poder infinito de sus imágenes en movimiento, el que obtiene algo nuevo, distinto y genuino al poder articular esas partes en un todo homogéneo y único”³⁴⁵. Si bien es verdad que *New York, New York* está fundamentado en estos cuatro pilares, éste musical se diferencia por ser particularmente intenso en la presencia de la música:

Lo que ocurre con *New York, New York* es que es un musical que tiene pocas cosas en común con los musicales al viejo estilo. Incluso a veces no parece un musical. Ahora bien, salta a la vista que la música –explícita o implícitamente– está siempre presente a lo largo de las dos horas y media que se consumen en su proyección. La música, incluso cuando no se oye [...] es, en efecto, el motor que impulsa el desarrollo de la acción y, en consecuencia, el filtro a través del cual se manifiestan los sentimientos, alegrías e inquietudes de los personajes³⁴⁶.


El musical no tuvo el recibimiento que se merecía en aquel momento porque “es un film de cinéfilo para cinéfilos (sin final feliz, no hay que olvidarlo), lo cual puede explicar el inicial “desinterés” general”³⁴⁷.


³⁴⁴ FEUER, Jane. *El musical de Hollywood*. Madrid: ediciones Verdoux, 1982, p. 144.


³⁴⁵ MUNSÓ CABÚS, Joan. *Diccionario de películas. El cine musical*. Ed Movieguia, 2006, p. 14.

³⁴⁶ *Idem*, p. 253.

³⁴⁷ VV.AA. *Cine y música. Grandes éxitos del cine y su BSO*. “New York, New York” Enciclopedia Salvat, p. 59.

1 ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:00:18] - [0:01:38]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'20"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Main title</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación. Cuerdas, piano, batería, viento-metal. • Ritmo: cuaternario • Melodía: Tema de <i>New york-New york</i> • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Créditos.	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

1 ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:01:52] - [0:02:14]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">22''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p>Hot club France quintet: <i>Blue call rag</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: trompeta, clarinete, batería. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: realizada por la trompeta. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante.
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>1945, ciudad de New-york. Estados Unidos ha ganado la segunda guerra mundial. Aparición del personaje protagonista.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

2 ESCENA		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[0:03:36] - [0:03:50] <i>I'm getting sentimental over you</i></p>	14"
	<p>[0:03:.51] - [0:04:09] <i>Song of India</i></p>	3'18"
	<p>[0:08:10] - [0:17:59] <i>Opus one</i></p>	9'49"
	<p>[0:18:36] - [0:22:52]</p>	4'16"
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: orquesta de Big-band. • Ritmo: cuaternario • Melodía: el tema va rotando entre los diferentes instrumentos. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Jimmy conoce a Francine e intenta cortejarla.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.. 		

7 ESCENA

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:31:02] - [0:31:26]

24"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Instrumentación: saxofón, piano y batería.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: realizada por el saxo
- Textura. contrapuntística
- Timbre: brillante.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

A Jimmy le están haciendo una prueba para contratarle en la banda de música.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética
- Nivel de audición
 - Protagonico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

7 ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:33:02] - [0:34:36]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'34"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Lizza Minnelli: <i>You brought a new kind of love to me</i> • Pop, 1930; (versión de 1977)
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>You brought a new kind of love to me</i>	<i>Me trajiste un nuevo tipo de amor</i>
<i>I know that I'm Queen, you're the King Still you can understand That underneath it all I'm a girl and you-you're only a man I would work and slave my whole life through If I could hurry home to you 'Cause you brought a new kind of love to me</i>	<i>Yo se que soy reina, tu eres el rey Todavía puedes entender Que debajo de todo Soy una chica y tu eres solo un hombre Trabajaría y esclavizaría toda mi vida Si pudiera apresurarme a casa contigo Porque me trajiste un nuevo tipo de amor</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Francine comienza a cantar y Jimmy y los demás músicos le acompañan con el saxofón	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición • Protagonico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

8 ESCENA

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:34:41] - [0:35:17]

36"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- *You brought a new kind of love to me*
Versión instrumental

- Instrumentación: orquesta de Big-band.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: la de la canción vocal.
- Textura: contrapuntística.
- Timbre: brillante

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

La pareja es contratada y comienzan a trabajar juntos consolidado su relación sentimental.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 2) Elipsis temporal.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

9 ESCENA

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:38:54] - [0:39:40]

46''

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Flip the Dip

- Instrumentación: saxofón, piano, batería, trompeta, trombón de varas,
- Ritmo cuaternario.
- Melodía: va rotando por todos los instrumentos.
- Textura: contrapuntística.
- Timbre: brillante.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


Jimmy está ensayando con la banda cuando recibe una carta del agente de Francine en la que le comunican que ella está en Asheville.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

10 ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:42:15] - [0:43:51]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'36"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Lizza Minnelli: <i>Once in a while</i> • Pop, 1977.
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Once in a while</i>	Traducción al castellano De vez en cuando
Once in a while will you dream Of the moments I shared with you, Moments before we two Drifted apart.	De vez en cuando soñarás De los momentos que compartí contigo Momentos antes de que nosotros dos Nos hayamos distanciado
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Jimmy viaja para ir a buscar a Francine.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

11 ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:44:19] - [0:45:03]</p> <p>[0:45:18] - [0:45:53]</p> <p style="text-align: right;">44"</p> <p style="text-align: right;">35"</p> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Lizza Minnelli: <i>You are my lucky star</i> • Pop, 1977
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>You are my lucky star</i>	Tu eres mi estrella de la suerte
<i>You are my lucky star.</i>	<i>Tu eres mi estrella de la suerte.</i>
<i>I saw you from, afar.</i>	<i>Te vi de lejos.</i>
<i>Two lovely eyes at me,</i>	<i>Dos hermosos ojos en mi</i>
<i>They were gleaming, beaming</i>	<i>Estaban relucientes, radiantes</i>
<i>I was starstruck.</i>	<i>Estaba deslumbrado.</i>
<i>You're all my lucky charms.</i>	<i>Sois todos mis amuletos de la suerte.</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Jimmy llega donde está cantando Francine.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. 	

11 ESCENA

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:46:16] - [0:47:20]

1'04"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

It's a wonderful world.

- Instrumentación: orquesta de Big-band.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: realizada a modo de improvisación sobre el tema, por el clarinete.
- Textura: contrapuntística.
- Timbre: brillante.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Jimmy se pone a discutir con Francine en una de las mesas de la sala de fiesta, hasta que un integrante de la banda le exhorta a marcharse fuera.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética.
- Nivel de audición
 - Protagonico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

11 ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:47:21] - [0:49:12]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'51"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Blue Moon</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: orquesta de Big-band. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: realizada por el trombón de varas. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Jimmy y Francine están hablando en el exterior.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

12 ESCENA

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:49:12] - [0:49:53]

41''

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Instrumentación: saxofón y piano.
- Ritmo: binario.
- Melodía: a modo de jazz tocada por el saxofón.
- Textura: contrapuntística.
- Timbre: brillante.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


Jimmy está haciendo la prueba para tocar en la orquesta.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL


ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN


- Forma de aparición: diegética.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

12 ESCENA		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[0:50:04] - [0:50:39]	35"
	[0:50:52] - [0:51:21]	29"
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Game over</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: orquesta de Big-band. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: realizada por el saxo. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
Jimmy se va de gira de conciertos con la orquesta.		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		


12 ESCENA		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[0:51:21] - [0:51:29]	8''
	[0:51:48] - [0:52:00]	12''
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u> <i>(Theme From) New York, New York</i></p>		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: saxofón. • Ritmo: Cuaternario • Melodía: el saxofón improvisa sobre el inicio de la canción • Textura: homofónica. • Timbre: brillante 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
Jimmy está componiendo música en el autobús.		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

12 ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:52:00] - [0:52:11]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">11''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>La donna è mobile</i> • Opera, 1850
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>La donna è mobile</i>	Traducción al castellano <i>La mujer es cambiante</i>
<i>La donna è mobile qual piuma al vento muta d'accento e di pensiero.</i>	<i>La mujer es cambiante cual pluma al viento cambia de acento y de pensamiento.</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
El grupo de músicos canta a cappella la primera estrofa del aria <i>La donna è mobile</i>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


14 ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p style="text-align: right;">[0:56:42] - [0:58:16]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin-left: auto; margin-right: auto;">1'34"</div> <p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p style="text-align: center;"><i>It's a wonderful world.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: orquesta de Big-band. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: realizada por toda la orquesta. • Textura. Contrapuntística. • Timbre: brillante.
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Jimmy reemplaza a Frankie, el director de la orquesta porque se te tiene que ausentar.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

15 ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:59:41] - [0:59:48]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-left: 20px;">7"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: orquesta de Big-band. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: cadencia dirigida por el saxofon. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Jimmy toma la dirección musical de la orquesta de Frankie.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


15 ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:01:03] - [1:04:07]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'04"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Lizza Minnelli: The man I love • Pop, 1977.
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
<p>Idioma original</p> <p><i>The man I love</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>El hombre que amo</i></p>
<p><i>Someday he'll come along</i></p> <p><i>The man I love</i></p> <p><i>And he'll be big and strong</i></p> <p><i>The man I love</i></p> <p><i>And when he comes my way</i></p> <p><i>I'll do my best to make him stay</i></p>	<p><i>Algún día vendrá</i></p> <p><i>El hombre que amo</i></p> <p><i>Y será grande y fuerte</i></p> <p><i>El hombre que amo</i></p> <p><i>Y cuando venga a mi camino</i></p> <p><i>Haré todo lo posible para que se quede</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Francine canta con la orquesta que Jimmy dirige.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


17 ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:05:14] - [1:05:30] 16"</p> <p>[1:06:37] - [1:06:50] 13"</p> <p>[1:08:32] - [1:08:48] 16"</p> <p>[1:09:01] - [1:09:13] 12"</p> <p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Lizza Minnelli: taking a chance of love • Canción,1977
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Taking a chance of love</i>	<i>Teniendo una oportunidad en el amor</i>
<p>Here I go again, I hear those trumpets blow again. All aglow again, takin' a chance on love. Here I slide again, about to take that ride again. Starry-eyed again, takin' a chance on love.</p> <p>On that ball again I'm ridin' for a fall again.I'm gonna give my all again takin' a chance on love.</p>	<p>Aquí voy, escucho esas trompetas sonar de nuevo. Todo resplandece de nuevo, apostando por el amor. Aquí me deslizo, emprendo ese viaje de nuevo. Ojos estrellados de nuevo, arriesgando el amor En esa bola, estoy montando para una caída de nuevo.</p> <p>Voy a darlo todo de nuevo para tener una oportunidad en el amor.</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Francine y Jimmy están ensayando con la orquesta cuando comienzan entre ellos ciertas desavenencias.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. 	

18 ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:09:16] - [1:10:00]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">44''</div>
CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA	
<ul style="list-style-type: none"> • Lizza Minnelli :<i>Just you, just me</i> • Pop, 1977. 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Just you, just me</i>	Traducción al castellano <i>Solo tú, solo yo.</i>
What are your charms for? What are my arms for? Use your imagination! Just you, just me I'll tie a lover's knot 'Round wonderful you!	<i>¿Para qué sirven tus encantos?</i> <i>¿Para qué son mis brazos?</i> <i>¡Use su imaginación!</i> <i>Solo tu, solo yo</i> <i>Haré un nudo de amor</i> <i>¡Eres maravilloso!</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Después de cantar, Francine se va del escenario porque se siente mal.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

18 ESCENA		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[1:10:26] - [1:11:01]	35"
	[1:11:02] - [1:13:03]	1'01"
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Don't Be That Way</i></p>		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: orquesta de Big-band. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: estándar de jazz. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
Francine le comunica a Jimmy que está embarazada.		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

19 ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:13:38] - [1:14:43]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'05"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Blue moon</i> • Jazz, 1934
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma origina <i>Blue moon l</i>	Traducción al castellano <i>Luna triste</i>
<i>Blue Moon</i> <i>Now I'm no longer alone</i> <i>Without a dream in my heart</i> <i>Without a love of my own</i>	<i>Luna triste</i> <i>Ahora ya no estoy solo</i> <i>Sin un sueño en mi corazón</i> <i>Sin amor propio</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
La orquesta contrata a una nueva cantante, Bernice Bennett.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

19 ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:15:13] - [1:15:36]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">23'</div>
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
<p>Idioma original</p> <p><i>There goes the ball game</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>Ahí va el juego de pelota</i></p>
<p><i>There Goes The Ball Game</i></p> <p><i>I lost and how</i></p> <p><i>It came too fast at the beginning</i></p> <p><i>Thinking that bunting was running</i></p> <p><i>Now I'm at my final ending score</i></p> <p><i>A big fat nothing</i></p>	<p><i>Ahí va el juego de pelota</i></p> <p><i>Perdí y como</i></p> <p><i>Llegó demasiado rápido al principio</i></p> <p><i>Pensando que el banderín estaba corriendo</i></p> <p><i>Ahora estoy en mi puntaje final l</i></p> <p><i>Un gran enorme nada</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Francine comienza a trabajar cantando para actrices en sus películas.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

20 ESCENA		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[1:17:37] - [1:19:10]	1'33"
	[1:19:18] - [1:19:24]	6"
	[1:19:56] - [1:20:12]	16"
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>(Theme From) New York, New York</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: piano. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: el tema improvisado a base de arpeggios descendentes. • Textura: homofónica. • Timbre: brillante. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
Jimmy y Francine se ponen a hablar mientras él está improvisando al piano el tema musical.		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

21 ESCENA

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:21:13] - [1:23:25]

2'12"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Once Again Right Away

- Instrumentación: Saxofón, batería, piano, contrabajo, trompeta, trombón.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: estándar de jazz pasando por los distintos instrumentos de la orquesta.
- Textura: contrapuntística.
- Timbre: brillante.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Jimmy comienza a tocar con una banda de músicos en un local de Harlem.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música. .
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

23 ESCENA

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:27:25] - [1:27:52]

27'

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Billets doux

- Instrumentación: guitarra, bajo, batería.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía. Grados conjuntos-
- Textura: contrapuntística.
- Timbre: brillante.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Francine va a buscar a Jimmy al local de Harlem.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética
- Nivel de audición
 - Segundo plano: no se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

23 ESCENA

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:27:53] - [1:28:36]

43''

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Instrumentación: trompeta, piano, saxo.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: A base de intervalos de cuarta.
- Textura: contrapuntística.
- Timbre: brillante


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


Francine le comunica a que le van a ofrecer un contrato discográfico.


RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética
- Nivel de audición
 - Segundo plano: no se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

24 ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:30:16] - [1:34:03]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'47"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Honeysuckle rose</i> • Canción, 1929.
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Honeysuckle rose</i>	Traducción al castellano <i>Rosa madreSelva</i>
<i>Every honey bee fills with jealousy, when they see you out with me</i>	<i>Cada abeja se llena de celos cuando te vean conmigo</i>
<i>When you're passin' by flowers droop and sigh, and I know the reason why</i>	<i>Cuando pasáis por las flores se caen y suspiran y sé la razón por la que</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Canción en directo en la sala de fiestas.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

25 ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:34:18] - [1:37:21]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'03"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Saxofón, batería, piano, contrabajo, trompeta, trombón. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: estándar de jazz pasando por los distintos instrumentos de la orquesta. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Jimmy está tocando con la banda, cuando al acercarse Francine, este cambia de ritmo y ella se marcha del local.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

27 ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:44:27] - [1:44:51] 24"</p> <p>[1:45:01] - [1:48:43] 3'42"</p> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>But the world goes round.</i> • Canción, 1977.
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>But the world goes round.</i>	<i>El mundo sigue girando</i>
<i>And sometimes a friend starts treating you bad</i>	<i>Y a veces un amigo empieza a tratarte mal</i>
<i>But the world goes 'round</i>	<i>Pero el mundo sigue girando</i>
<i>And sometimes your heart breaks with a deafening sound</i>	<i>Y a veces tu corazón se rompe con un sonido ensordecedor</i>
<i>Somebody loses and somebody wins</i>	<i>Alguien pierde y alguien gana</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Ha pasado 10 años y Jimmy y Francine se han distanciado; ahora ella es una cantante de reconocido prestigio.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

27 ESCENA

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:48:44] - [1:49:19]

35

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

But the world goes round

- Instrumentación: orquesta de Big-band.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: *But the world goes round* de modo instrumental.
- Textura: contrapuntística.
- Timbre: brillante.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


Se muestra el reconocimiento mediático que Francine tiene en el público.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 2) Elipsis temporal.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

28 ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:49:20] - [1:51:48]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'28''</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Happy endings</i> • Musical, 1977. 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Happy endings</i>	Traducción al castellano <i>Finales felices</i>
<i>The life I lead is less dramatic Not remotely cinematic Happy endings far as I can see Are only for the stars</i>	<i>La vida que llevo es menos dramática No es remontable cinematográficamente Los finales felices, hasta donde puedo ver son solo para las estrellas</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Musical <i>Happy endings</i> protagonizado por Francine.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical 	

28 ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:51:51] - [1:51:59]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">8"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p>Cortinilla musical del noticiario de <i>Movietone</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: viento metal y percusión. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: marcha militar. • Textura: homofónica. • Timbre: brillante.
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Emisión de las noticias después de la retransmisión en el cine del musical <i>Happy endings</i>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

29 ESCENA

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:52:19] - [1:53:50]

1'31"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

(Theme From) New York, New York

- Instrumentación: saxofón piano y batería.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: El tema de *New york, New york*.
- Textura: homofónica.
- Timbre: brillante.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

En la radio ponen el tema compuesto por Jimmy.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética ficticia.
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 2) Elipsis temporal.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

29 ESCENA

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:54:15] - [1:55:27]

1'12"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Instrumentación: trompeta, saxofón, contrabajo, piano, batería.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: a modo de improvisación.
- Textura: contrapuntística
- Timbre: brillante.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


Jimmy está en su propio local trabajando.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

30 ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:55:38] - [1:56:29]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">51''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>But the world goes round.</i> • Canción, 1977..
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>But the world goes round.</i>	<i>El mundo sigue girando</i>
<i>Somebody loses and somebody wins</i>	<i>Alguien pierde y alguien gana</i>
<i>Then one day it's kicks, then it's kicks in the shins</i>	<i>Entonces un te dan patadas</i>
<i>But the planet spins, and the world goes 'round</i>	<i>Pero el planeta gira y el mundo gira</i>
<i>And 'round and 'round and 'round and 'round</i>	<i>Y vueltas y vueltas y vueltas y vueltas</i>
<i>The world goes 'round and 'round and 'round</i>	<i>El mundo da vueltas y vueltas y vueltas</i>
<i>And 'round!</i>	<i>¡Y ronda!</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Jimmy asiste a ver una actuación de Francine.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Forma de aparición</u>: diegética. • <u>Nivel de audición</u> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. 	
30 ESCENA	

ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:57:28] - [2:01:30]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">4'02"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>New York New York</i> • 1977, pop.
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>New York New York</i>	Traducción al castellano <i>New York New York</i>
<i>Start spreading the news, I'm leaving today I want to be a part of it New York, New York</i>	<i>Comienza a divulgar las noticias, Me voy hoy Quiero ser parte de eso Nueva York, Nueva York</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Francine canta <i>New York New York</i> , el tema compuesto por Jimmy.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Forma de aparición</u>: diegética. • <u>Nivel de audición</u> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

31 ESCENA

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[2:01:38] - [2:06:40]

5'02''

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

But the world goes round

- Instrumentación: piano y batería.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: realizada por el piano.
- Textura: contrapuntística.
- Timbre: brillante.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Jimmy va al camerino de Francine después de la actuación para saludarla y felicitarla.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Segundo plano: no se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

31 ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[2:07:44] - [2:11:32]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'48"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>New York New York</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: piano, cuerda e instrumentos de viento y batería. • Ritmo: cuaternaria. • Melodía: tema secundario y tema principal. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante.
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Después de salir del edificio, Jimmy telefona a Francine con la intención de quedar para cenar y poder estar tranquilamente juntos. Francine acepta, pero en el último momento ambos se echan para atrás y finalmente, no se reúnen.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

5.1.4 Toro Salvaje (*Raging Bull*, 1980)



Considerada por el American Film Institute³⁴⁸ la cuarta película de la lista de sus 100 filmes más importante de todos los tiempos, esta obra maestra del séptimo arte no deja indiferente a ningún espectador.

Esta película presenta a un protagonista Jake LaMotta, paranoico con unas inseguridades que proyecta en quien tiene al lado y con un profundo sentimiento de culpabilidad. Todo ello se mezcla y entreteteje en el largometraje con una fuerte carga de violencia en el ámbito doméstico, familiar, social y de género, que Scorsese lo va demostrando en el filme mediante planos explícitos en las escenas de las peleas, cuando se produce el revuelo en el ring y las mujeres del público son pisoteadas a consecuencia de los altercados; y también fuera del ring, en los ambientes de los clubes nocturnos. Esta argumentación, también la expone el crítico cinematográfico Kim Newman:


Toro Salvaje es también una exploración poética y atrevida del alma de un hombre incoherente y violento. En ningún momento excusa sus numerosos y horribles defectos mientras nos enseña el castigo físico y psicológico que recibe e infringe a otros, mostrando la misoginia profundamente arraigada (y la homofobia furibunda) que caracteriza su mundo limitado, el de los italoestadounidenses del Bronx³⁴⁹.


En resumidas cuentas, *Toro salvaje* es una obra maestra de la que el mismo Scorsese confiesa que creía que éste iba a ser su último largometraje porque en aquel momento estaba atravesando una profunda crisis personal combinado con un grave estado de salud: “Puse todo lo que sabía y sentía en aquella película y pensé que aquello sería el final de mi carrera. Fue lo que yo llamo una forma kamikaze de hacer cine: pon todo en ella, luego olvídala y búscate otro medio de vida³⁵⁰.”


³⁴⁸ <https://www.afi.com/afis-100-years-100-movies-10th-anniversary-edition> (última consulta el 22 de marzo de 2021)


³⁴⁹ SCHNEIDER, Steven Jay (Coord.) *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona Ed. Grijalbo, 2005, p. 672.

³⁵⁰ THOMPSON, David; CHRISTIE, Ian. *Martin Scorsese por Martin Scorsese* Barcelona: Alba editorial, 1999, p. 111.


1 ESCENA: <i>Escena de apertura</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[0:00:19] - [0:02:37]</p>	<p>2'56"</p>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p>		
<ul style="list-style-type: none"> • Pietro Mascagni: <i>Intermezzo</i> de la cavalleria rusticana. • Música clásica, 1890 		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Cuerda frotada. • Ritmo: ternario (3/4). • Melodía: Tonal: principalmente grados conjuntos y arpeggios. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro al inicio, brillante en la parte final. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Créditos de inicio de la película.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		


3 ESCENA <i>Jimmy Reeves</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[0:07:20] - [0:07:40]</p>	<p>20"</p>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>El himno nacional de EE.UU.</i> • Himno, 1931 		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Órgano • Ritmo: ternario (3/4) • Melodía: Tonal: principalmente grados conjuntos y arpeggios. • Textura: homofonía • Timbre: brillante 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Al terminar el combate los jueces otorgan el triunfo al oponente de Jake y se arma una trifulca en la sala.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		


4 ESCENA <i>El Bronx 1941</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p style="text-align: center;">[0:07:46] - [0:07:52]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; text-align: center; width: fit-content; margin: 0 auto;">6"</div> <p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Benny Goodman: <i>Jersey Bounce</i>. • <i>Jazz, 1942</i> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Trompeta, clarinete, saxofón, batería y contrabajo. • Ritmo: cuaternario (4/4). • Melodía: improvisada sobre solos y escalas de jazz. • Textura: contrapuntística. • Timbre: sonoridad de big band.
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Joey (el hermano de Jake) va caminando con Salvy por la calle y van hablando sobre la conveniencia de que Jake hablara con gente influyente para poder estar representado y de esta manera, ganar los combates.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

4 ESCENA <i>El Bronx 1941</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:07:52] - [0:08:09]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">17''</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Russ Colombo: <i>Prisoner of love</i>. • Cantautor, 1931 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Prisoner of love.</i>	Traducción al castellano <i>Prisionero de amor</i>
Alone from night to night you'll find me Too weak to break these chains that bind me I need no shackles to remind me I'm just a prisoner, don't let me be a prisoner	Solo de noche en noche me encontrarás Demasiado débil para romper estas cadenas No necesito grilletes para recordármelo Sólo soy un prisionero, no me dejes serlo
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Joey (el hermano de Jake) va caminando con Salvy por la calle y van hablando sobre la conveniencia de que Jake hablara con gente influyente para poder estar representado y de esta manera, ganar los combates.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

4 ESCENA <i>El Bronx 1941</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:08:09] - [0:08:22]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">13''</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Bing Crosby: <i>Just one more chance</i> • Cantautor, 1931 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
<p>Idioma original</p> <p><i>Just one more chance</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>Solo una oportunidad más</i></p>
<p>Just one more word</p> <p>I said that I was glad to start out</p> <p>But now I'm back to cry my heart out</p> <p>For just one more chance</p>	<p>Sólo una palabra más</p> <p>Le dije que estaba contento de comenzar</p> <p>Pero ahora he vuelto a llorar mi corazón</p> <p>Por tan sólo una oportunidad más</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Joey (el hermano de Jake) va caminando con Salvy por la calle y van hablando sobre la conveniencia de que Jake hablara con gente influyente para poder estar representado y de esta manera, ganar los combates.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

4 ESCENA <i>El Bronx 1941</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:08:22] - [0:09:41]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'19"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ella Fitzgerald and the Ink Spots: <i>Cow cow boogie</i> • Blues, 1944 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
<p>Idioma original</p> <p><i>Cow cow boogie</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>Boogie vaquero</i></p>
<p>Singin' his Cow Cow Boogie in the strangest way Comma ti yi yi yeah Comma ti yippity yi yeah Singin' his cowboy songs He's just too much</p>	<p><i>Cantando su Boogie de manera más extraña</i> <i>Coma ti yi yi sí</i> <i>Coma ti yippity yi si</i> <i>Cantando sus canciones de vaquero</i> <i>Es demasiado</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Jake está en su casa comiendo hablando con su mujer mientras ésta le está friendo un filete. La disposición que tiene Jake en la conversación es totalmente negativa hasta tal punto que termina por cabrear a su mujer, lo que este reacciona armando una trifulca doméstica.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

4 ESCENA <i>El Bronx 1941</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:09:42] - [0:10:13]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">31”</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Carlo Buti : <i>Vivere</i> • Canción italiana, 1937 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Vivere</i>	<i>Vivere</i>
Vivere, senza malinconia.	Viva, sin melancolia
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Joey y Salvy se despiden en la puerta de la casa de Jake.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

4 ESCENA <i>El Bronx 1941</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:10:14] - [0:11:52]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'38"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Ink Spots: <i>Whispering Grass (Don't Tell the Trees)</i> • Música vocal 1940 	
LETRA	
<p>Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica</p>	
<p>Idioma original</p> <p><i>Whispering Grass</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>Susurrando a la hierba</i></p>
<p>Why tell them all the old things?</p> <p>They're buried under the snow</p> <p>Whispering grass, don't tell the trees</p> <p>'Cause the trees don't need to know</p>	<p>¿Por qué contarles todas las cosas viejas?</p> <p>Están enterrados bajo la nieve</p> <p>Hierba susurrante, no le digas a los árboles</p> <p>Porque los árboles no necesitan saber</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Al subir a casa de Jake, Joey se encuentra la trifulca de Jake con su mujer.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

4 ESCENA *El Bronx 1941*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:11:52] - [0:14:56]

3'04"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Harry James: *Two o'clock jump*.
- *Big band Swing, 1941*

- Instrumentación: orquesta de Big-band.
- Ritmo: cuaternario (4/4).
- Melodía: Formada por intervalos y acordes de Swing.
- Textura: contrapuntística moderna.
- Timbre: brillante; sonoridad de Swing.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


Al subir a casa Joey, se sienta en la mesa de la cocina a hablar con su hermano.


RELACIÓN MÚSICO-VISUAL


ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN


- Forma de aparición: diegética ficticia.
- Nivel de audición
 - Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.


6 ESCENA <i>Conociendo a Vickie</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:17:10] - [0:17:48]</p> <p>[0:18:23] [0:18:29]</p> <p>[0:19:19] - [0:19:58]</p> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Harry James: <i>All or nothing at all</i> • <i>Pop, 1940</i>
<div style="border: 2px solid black; padding: 2px; width: 40px; margin: 0 auto;">38"</div> <div style="border: 2px solid black; padding: 2px; width: 40px; margin: 0 auto;">06"</div> <div style="border: 2px solid black; padding: 2px; width: 40px; margin: 0 auto;">29"</div>	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>All or nothing at all</i>	Traducción al castellano <i>Todo o nada en absoluto</i>
If it's love, there ain't no in-between Why begin then cry for something ' that might have been?	Si es amor, no hay nada intermedio ¿Por qué empezar entonces a llorar por algo que podría haber sido?
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Los hermanos La Motta están charlando en la piscina sobre una chica que esta con un grupo de gánsteres, los cuales están en la mesa de al lado.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas.. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


6 ESCENA <i>Conociendo a Vickie</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:17:48] - [0:18:56]</p> <p>[0:18:29] - [0:19:29]</p> <p>[0:19:59] - [0:20:43]</p> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Gene Krupa: <i>Drum boogie</i> • <i>Jazz Boogie, 1941</i>
<p>1'08"</p> <hr/> <p>60"</p> <hr/> <p>44"</p>	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
Drum boogie	<i>Boogie de la batería</i>
Boogie!	¡Boogie!
You hear the rhythm rompin'!	¡Mover el esqueleto! Escuchas el ritmo rompiendo
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Los hermanos La Motta están charlando en la piscina sobre una chica que esta con un grupo de gánsteres, los cuales están en la mesa de al lado.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


6 ESCENA <i>Conociendo a Vickie</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[0:20:43] - [0:21:18]</p>	<p>35"</p>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p>		
<ul style="list-style-type: none"> • Harry James: <i>Flash</i> • Big band, 1939 		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: piano, batería, saxofones, trompetas. • Ritmo: cuaternario (4/4). • Melodía: tema de jazz. • Textura: contrapuntística de conjunto moderno. • Timbre: brillante. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Los hermanos se están preparando para ir a un local de fiesta.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		


6 ESCENA <i>Conociendo a Vickie</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:21:18] - [0:21:28]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">10''</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Carlo Buti: <i>Stornelli Fiorentini</i> • Folclorica cantautor, 1934 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Joey y Jake salen de edificio de la vivienda de Jake	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


6 ESCENA <i>Conociendo a Vickie</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:21:28] - [0:21:33]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">5"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Larry Clinton y su orquesta: <i>My reverie</i>. • Jazz, 1938 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>My reverie</i>	<i>Mi ensueño</i>
So love me as I love you in my reverie	Así que ámame como yo te amo en mi ensueño
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
En la calle Jake reprende a voces a su mujer que está reprochándole desde la ventana que se marche de casa.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


6 ESCENA <i>Conociendo a Vickie</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[0:21:33] - [0:23:44]</p>	<p>2'10"</p>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p>		
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Webster Hall. Robbie Robertson</i> 		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: orquesta de Big-band. • Ritmo: cuaternario (4/4). • Melodía: realizada por el piano. • Textura: contrapuntística moderna. • Timbre: brillante; sonoridad de Swing. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Joey y Jake llegan al baile con intención de que Jake se encuentre con Vickie.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		
<p>Observaciones</p> <p>La música es diegética porque al principio de la escena se puede observar una orquesta tocando en el auditorio de la sala.</p>		


6 ESCENA <i>Conociendo a Vickie</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[0:23:44] - [0:24:08]</p>	<p>24”</p>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p>		
<ul style="list-style-type: none"> • Bob Crosby and the Bobcats: <i>Big noise from Winnetka</i> • Jazz, 1938 		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Contrabajo, percusión, silbido. • Ritmo: cuaternario (4/4). • Melodía: grados conjuntos, síncopas y salto de octava al final. • Textura: contrapuntística moderna. • Timbre: brillante. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Se arma una trifulca en el local al mismo tiempo que Vickie y Salvy se marchan del local. Jake sale de la sala de fiestas para percatarse de esto.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición. <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		


6 ESCENA <i>Conociendo a Vickie</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[0:24:23]- [0:25:44]</p>	<p>1'21"</p>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p>		
<ul style="list-style-type: none"> • Artie Shaw: <i>Frenesi</i>. • Jazz, 1941 		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: orquesta de big band. • Ritmo: cuaternario (4/4). • Melodía: grados conjuntos. Se va repartiendo entre todos los instrumentos. • Textura: contrapuntística moderna. • Timbre: brillante. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Por mediación de su hermano Joey, Jake conoce a Vickie en la piscina municipal.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		


6 ESCENA <i>Conociendo a Vickie</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:25:45] - [0:27:08]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'23"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Ink spots: <i>Do I worry</i>. • 1940, Doo wop.
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
Do I worry	<i>Me preocupo</i>
Do I worry when the iceman calls? Do I worry if Niagara falls? Though you treat me just like dirt You think I give a snap?	Me preocupo si el hombre de hielo llama Me preocupo de las cataratas del Niagara A pesar de que me trates como una basura Piensas que te doy una oportunidad
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Jake lleva a Vickie en su coche a jugar al mini golf.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones La canción suena de la radio del coche y continúa sonando hasta que van a jugar al mini golf.</p>	

6 ESCENA <i>Conociendo a Vickie</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:28:11] - [0:31:08]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'57"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Carlo Buti: <i>Stornelli Fiorentini</i> • Folclórica cantautor, 1934
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Después de jugar al mini golf, Jake lleva a Vickie al apartamento donde vive su padre para enseñárselo.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

8 ESCENA <i>Ven aquí</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:33:06] - [0:37:38]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">4'32"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Orazio Strano:<i>Turi Giuliano</i>
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Antes de una pelea de boxeo Jake no es partidario de tener relaciones sexuales. En este caso es justo antes de la pelea contra Robinson en un intervalo de tres semanas.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

10 ESCENA <i>Películas caseras</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[0:40:37] - [0:43:31]</p>	<p>2'54"</p>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p>		
<ul style="list-style-type: none"> • P. Mascagni: <i>Barcarola</i> de Silvano • Música clásica, 1895 		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Cuerda frotada, acompañamiento con viento-madera. • Ritmo: ternario (3/4). • Melodía: tonal: principalmente grados conjuntos y arpeggios. • Textura: homofónica acompañamiento de vals. • Timbre: oscuro al inicio, brillante en la parte final. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>A pesar de la derrota contra Robinson por motivos políticos, se muestra como prospera económicamente el protagonista.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

11 ESCENA <i>Pelham Parkway 1947</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:43:26] - [0:43:45]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">4'32"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ella Fitzgerald y Louis Jordan: <i>Stone cold dead in the market</i> • Jazz, 1946
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Stone cold dead in the market</i>	Traducción al castellano <i>Esta muerto de frio en el mercado</i>
He's stone cold dead in the market I killed nobody but my husband	Está muerto de frío en el mercado Yo maté a nadie más que a mi esposo
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Ha pasado el tiempo y ahora están gestionando la carrera de Jake en la cocina.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

11 ESCENA <i>Pelham Parkway 1947</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:44:03] - [0:47:05]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'02"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Patricio Teixeira: <i>Nao tenho lagrimas.</i> • <i>Pop, 1937</i>
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
Nao tenho lagrimas	<i>No tengo lagrimas</i>
Quero chorar	Quiero llorar
Não tenho lagrimas	No tengo lagrimas
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Ha pasado el tiempo y ahora están gestionando la carrera de Jake en la cocina.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

11 ESCENA *Pelham Parkway 1947*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:47:46] - [0:48:45]

59"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Ted Weems: *Heartaches*
- Jazz, 1947

- Instrumentación: orquesta de Big-band.
- Ritmo: Cuaternario (4/4).
- Melodía: melodía de Swing realizada con un silbido.
- Textura: Contrapuntística de jazz.
- Timbre: brillante, potenciado con el silbido.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


Los hermanos la Mota continúan hablando en la cocina, esta vez sobre las inseguridades matrimoniales de Jake.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética acusmática.
- Nivel de audición
 - Segundo plano: no se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

12 ESCENA <i>Janiro</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[0:57:10] - [0:57:58]	48''
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>		
<ul style="list-style-type: none"> • Pietro Mascagni: Guglielmo Ratcliff: <i>Intermezzo</i> • Música clásica, 1894 		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Orquesta clásica (cuerda y viento- madera). • Ritmo: ternario (3/4). • Melodía: tonal. Grados conjuntos e intervalos consonantes. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro al inicio. Brillante en el tema principal. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
La música aparece después del combate en el que Jake gana victorioso a Janiro.		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

13 ESCENA <i>Lleva a Vickie</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[0:57:10] - [0:57:58]	2'58"
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>		
<ul style="list-style-type: none"> • Robbie Robertson <i>A New kind of love</i> 		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: piano. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: en forma de improvisación en estilo de jazz. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>En el Copacabana, El hermano de Jake encuentra a Vickie con Salvy y sus amigos. Joey reprende a Vickie y le dice que se marche a casa. Ante esta negativa comienza una trifulca que llega a las manos.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

14 ESCENA *Debonair*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:01:36] - [1:02:27]

51”

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Pietro Mascagni: Guglielmo Ratcliff:
Intermezzo
- Música clásica, 1894.

- Instrumentación: Orquesta clásica (cuerda y viento- madera).
- Ritmo: ternario (3/4).
- Melodía: Tonal. Grados conjuntos e intervalos consonantes.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro al inicio. Brillante en el tema principal.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Al resolver el problema de Salvy y Joey aparece esta música.


RELACIÓN MÚSICO-VISUAL


ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

14 ESCENA <i>Debonair</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:02:36] - [1:05:07]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'31"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Mills brothers: <i>Till then</i> • <i>Pop cuarteto vocal, 1944</i>
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Till Then</i>	<i>Hasta entonces</i>
<p><i>Till then, let's dream of what there will be</i></p> <p><i>Till then, we'll call on each memory</i></p> <p><i>Till then, when I will hold you again</i></p> <p><i>Please wait till then</i></p>	<p><i>Hasta entonces, soñemos con lo que habrá</i></p> <p><i>Hasta entonces, llamaremos a cada memoria</i></p> <p><i>Hasta entonces, cuando te abrazaré de nuevo</i></p> <p><i>Por favor, espera hasta entonces</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Después de que Tommy haya mediado entre Joey y Salvy para solucionar la pelea que tuvieron anteriormente, Tommy al quedarse a solas con Joey le dice que si Jake no se acerca a él, jamás conseguirá el título de campeón de boxeo.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas- ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


17 ESCENA <i>Respeto</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:11:58] - [1:12:18]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">20"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Nat King Cole: <i>Mona lisa</i>. • <i>Pop, 1950</i>
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original Mona Lisa, Mona Lisa	Traducción al castellano Mona Lisa, Mona Lisa
<p>Many dreams have been brought to your doorstep</p> <p>They just lie there and they die there</p> <p>Are you warm, are you real, Mona Lisa?</p> <p>Or just a cold and lonely lovely work of art?</p> <p style="text-align: center;">Mona Lisa, Mona Lisa</p>	<p>Muchos sueños han sido traídos a su puerta</p> <p style="text-align: center;">Se acuestan ahí y mueren allí</p> <p style="text-align: center;">¿Estás tibio, eres real, Mona Lisa?</p> <p>¿O simplemente una fría y solitaria obra de arte?</p> <p style="text-align: center;">Mona Lisa, Mona Lisa</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
1949, Detroit. Jake va a disputar la final del campeonato contra Cerdan.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


17 ESCENA <i>Respeto</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:13:54] - [1:14:52]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">58"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Frankie Laine: <i>That's my desire</i>. • Cantautor, 1947
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original That's my desire	Traducción al castellano Es mi deseo
To hear you whisper low Just when it's time to go 'Cheri, I love you so' 'You're my desire'	Para escuchar el susurrar de baja Justo cuando es hora de ir "Querida, Te quiero así" 'Tú eres mi deseo "
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Tommy acude a la habitación del hotel a saludar y desearle suerte en el combate a Jake.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


18 ESCENA <i>Marcel Cerdan</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[1:16:28] - [1:19:47]</p>	<p>3'19"</p>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p>		
<ul style="list-style-type: none"> • Pietro Mascagni: Guglielmo Ratcliff: <i>Intermezzo</i> • Música clásica, 1894. 		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Orquesta clásica (cuerda y viento- madera). • Ritmo: ternario (3/4). • Melodía: tonal. Grados conjuntos e intervalos consonantes. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro al inicio. Brillante en el tema principal. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Combate de disputa por el título de campeón en la que Jake sale ganador.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		


19 ESCENA <i>Pelham Parkway 1950</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:28:38] - [1:29:27]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">49''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Marilyn Monroe: <i>Bye, bye, baby</i>. • Pop, 1953
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
<p>Idioma original</p> <p>Bye, bye, bay</p>	<p>Traducción al castellano</p> <p>Adiós, cariño</p>
<p><i>I've been lonely</i></p> <p><i>But even though i'm lonely</i></p> <p><i>There'll be no other guy.</i></p> <p><i>Though i'll be gone for a while</i></p> <p><i>I know that i'll be smiling</i></p> <p><i>With my baby by and by</i></p> <p><i>With my baby by and by.</i></p>	<p><i>He estado sola</i></p> <p><i>Pero a pesar de que estoy sola</i></p> <p><i>No habrá otro tipo</i></p> <p><i>Aunque me iré por un tiempo</i></p> <p><i>Sé que estaré sonriendo</i></p> <p><i>Con mi bebé una y otra vez.</i></p> <p><i>Con mi bebé una y otra vez.</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Después de una conversación entre los hermanos Jake y Joey en la que el estado paranoico de Jake con su mujer no se soluciona, Joey se marcha de su casa. Después Jake va a buscarlo a su casa.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

23 ESCENA <i>El retiro</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:38:41] - [1:39:57]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'16"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Tony Bennett: <i>Blue velvet</i> • <i>Pop, 1951</i>
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Blue velvet</i>	Traducción al castellano <i>Terciopelo azul</i>
<i>But in my heart there'll always be Precious and warm a memory Through the years And i still can see blue velvet through my tears</i>	<i>Pero en mi corazón siempre habrá Un recuerdo precioso y cálido A través de los años Y todavía puedo ver terciopelo azul a través de mis lágrimas</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
1956. Jake está retirado y ahora vive en Florida con su familia. Le están haciendo una entrevista.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➢ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➢ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➢ 2) Sociales y/o económicas. ➢ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


23 ESCENA <i>El retiro</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:43:15] - [1:44:12]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">57”</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Frank Sinatra: <i>Come fly with me.</i> • Pop, 1957
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Come fly with me</i>	Traducción al castellano <i>Ven a volar conmigo</i>
Once I get you up there I'll be holding you so near You may hear all the angels cheer because we're together	Una vez que te suba, te retendré tan cerca Puede que oigas a todos los ángeles animarse porque estamos juntos
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Jake esta en su club ejerciendo de anfitrión y hablando con los invitados	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


23 ESCENA <i>El retiro</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:43:46] - [1:44:02]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">16''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Renato Carosone: <i>Scapricciatello</i> • Canción italiana, 1954
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Scapricciatello</i>	Traducción al castellano <i>Chico caprichoso</i>
<i>Tutt' 'e mmatine, mamma, dint' 'a cchiesa, prega pe' te 'a Madonna e nun repòsa.</i>	<i>Todas las mañanas su madre en la iglesia Reza a la virgen sin descanso</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Jake se auto presenta a la mujer del fiscal del estado. Al acercarse a ella para darle un beso, Jake torpemente tira la copa encima de su vestido.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


23 ESCENA <i>El retiro</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:44:17] - [1:45:11]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">54''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Louis Prima, Keely Smith: <i>I ain't got nobody</i> • Pop, 1956
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
. Ain't got nobody,	<i>No tengo a nadie</i>
. Ain't got nobody, baby	<i>No tengo a nadie, nena</i>
<i>There's nobody (nobody)</i>	<i>No hay nadie (nadie)</i>
<i>There's nobody (nobody)</i>	<i>No hay nadie (nadie)</i>
<i>There's nobody (nobody)</i>	<i>No hay nadie (nadie)</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Dos menores de edad están intentando beber en el local de Jake.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

23 ESCENA <i>El retiro</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:45:11] - [1:46:15]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'04"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Hearts: <i>Lonely Nights</i>. • Rock, 1955
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Lonely nights</i>	<i>Noches solitarias</i>
I so lonely	Estoy muy sola
Please come home	Por favor ven a casa
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
El protagonista está sirviendo bebidas de una forma engreída mientras le comunican que su mujer está afuera esperándole.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

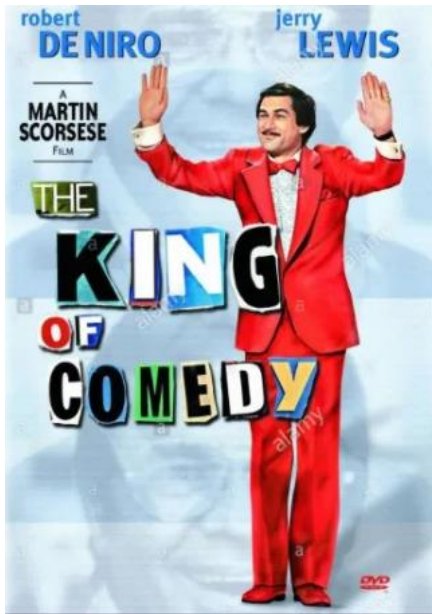
25 ESCENA <i>Un gran problema</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:49:45] - [1:50:15]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">30"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Perry Como: <i>Prisoner of love</i>. • Pop, 1946
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Prisoner of love</i>	Traducción al castellano <i>Preso del amor</i>
<i>She's in my dreams awake or sleeping, Upon my knees to her I'm creeping, My very life is in her keeping,</i>	<i>Ella está en mis sueños despierta o durmiendo De rodillas ante ella, me arrastro Mi vida está en su cuidado</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Acusado de dejar beber a menores en su local, necesita dinero para pagar su defensa e intenta vender el cinturón de campeón.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática. • Nivel de audición. <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

27 ESCENA <i>New York 1958</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:53:24] - [1:55:12]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'48"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ray Charles: <i>Tell the truth.</i> • Soul, 1956
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Tell the truth</i>	<i>Di la verdad</i>
<i>Tell the truth</i>	<i>Di la verdad</i>
<i>Well you know you can make me do what you want me to</i>	<i>Bueno, sabes que puedes obligarme a hacer que lo haga</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
1958. A la salida de un local en donde Jake acaba de actuar, ve en la calle a su hermano, que no se veían desde 1950.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

30 ESCENA <i>Créditos finales</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[1:59:59] - [2:02:01]	2'02"
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Pietro Mascagni: <i>Intermezzo</i> de la cavalleria rusticana • Música clásica, 1890 		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Cuerda frotada. • Ritmo: ternario (3/4). • Melodía: Tonal: principalmente grados conjuntos y arpeggios. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro al inicio, brillante en la parte final. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
Créditos.		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

30 ESCENA <i>Créditos finales</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[2:02:04] - [2:03:37]	2'10"
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Robbie Robertson: <i>At last</i> 		
<p>Instrumentación: Piano, batería.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ritmo: cuaternario (4/4). • Melodía: realizada por el piano. • Textura: contrapuntística moderna. • Timbre: brillante; sonoridad de Swing. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
Créditos.		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

5.1.5 *El rey de la comedia (The King of Comedy, 1982)*



El Rey de la comedia es “una pintura feroz de la América contemporánea a través del retrato de un neurótico fan televisivo que rapta a su ídolo³⁵¹.”

Esta película trata el tema de la fama y los riesgos que conlleva y argumenta la forma en la que la sociedad mitifica y sobrevalora las celebridades. La fama tiene más cosas malas que buenas; te hace perder la confianza en todo el mundo. La fama mata la creatividad, va seguida de lo comercial, de las colaboraciones forzadas; desgasta y es adictiva en quebraderos de cabeza. Conlleva multitud de cosas malas como son los falsos amigos y puede llegar a

quebrar la vida amorosa y personal.

El protagonista de esta historia es Rupert Pupkin es un cómico sociópata que junto a su colaboradora Masha (encarnada por Sandra Bernhard), extorsionan a Jerry Langford, un famoso humorista. El personaje de Rupert está perfectamente categorizado dentro de los personajes obsesivos, perturbados y violentos que Scorsese suele describir en la pantalla, la diferencia es que la violencia es somatizada de diferente manera. Sobre estos personajes el escritor y periodista Joshua Klein, argumenta que “ambos son pintorescos recordatorios de los personajes solitarios y quizá peligrosos que existen en la periferia de cualquier centro urbano³⁵².”


Este largometraje, poco conocido entre la sociedad, es para nosotros uno de los mejores trabajos de Scorsese, además de, en el aspecto de la técnica cinematográfica, ser “una de las películas visualmente más cuidadas y admirablemente rodadas de su director³⁵³.”

³⁵¹ GUARNER, José Luís. *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano 3 (1961-1992)*. Barcelona, editorial Laertes, 1993, p. 201.

³⁵² SCHNEIDER, Steven Jay (Coord.) *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona Ed. Grijalbo, 2005, p. 702.

³⁵³ FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008, p. 65.

1 ESCENA Say Hello to Jerry	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:00:17] - [0:01:00]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">43"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Jerry Langford Theme.</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Comienzo del show de Jerry Langford.	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones:</p> <p>Música interpretada en vivo por la orquesta del estudio.</p>	

ESCENA Main titles	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:03:03] - [0:05:15]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'12"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ray Charles: <i>Come rain or come shine</i> • 1959, Blues
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma origina	Traducción al castellano
<i>Come rain or come shine</i>	<i>Llueva o salga el sol</i>
<i>I'm gonna love you Like no one's loved you Come rain or come shine I guess when you met me It was just one of those things But don't ever bet me 'Cause I'm gonna be true, well, if you let me Days may be cloudy or sunny We're in or we're out of the money, yeah I'm with you always I'm with you rain or shine, yeah</i>	<i>Te voy a amar Como si nadie te quisiera Llueva o salga el sol Supongo que cuando me conociste Fue solo una de esas cosas Pero nunca me apuestes Porque voy a ser sincero, bueno, si me dejas Los días pueden estar nublados o soleados Estamos dentro o fuera del dinero, sí Siempre estoy contigo Estoy contigo llueva o truene, si</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Créditos de inicio del largometraje.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

6 ESCENA Mr. Romance

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:14:18] - [0:16:10]

1'52"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

• Ray Charles: *Sweet sixteen bars*

- Instrumentación: piano, batería.
- Ritmo: 6/8.
- Melodía: en modo de jazz.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Rupert va al bar donde trabaja Rita para invitarla a cenar.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

6 ESCENA *Mr. Romance*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:16:10] - [0:20:05]

3'55"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- David Sanborn: *The finer things*.

- Instrumentación: saxofón, batería, cuerda frotada, bajo eléctrico.
- Ritmo: cuatrernario.
- Melodía: realizada por el saxofón.
- Textura: contrapuntística.
- Timbre: brillante.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Rupert y Rita están cenando en un restaurante.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética.
- Nivel de audición
 - Segundo plano: no se oye claramente la música.
- Funciones
 - 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

6 ESCENA <i>Mr. Romance</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:20:06] - [0:21:19]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'13"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Pretenders: <i>Back on the chain gang</i> • Rock, 1982.
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Back on the chain gang</i>	<i>Vuelta a los trabajos forzados</i>
<p>I found a picture of you, o-o-oh, o-o-oh Those were the happiest days of my life Like a break in the battle was your part, In the wretched life of a lonely heart Now I'm back on the train, yeah(ho-ah) O-oh, back on the chain gang(ho-ah)</p>	<p>Encontré una foto tuya, o-o-oh, o-o-oh Esos fueron los días más felices de mi vida Como si un descanso en la batalla fuera tu parte, En la miserable vida de un corazón solitario Ahora estoy de vuelta en el tren, sí (ho-ah) O-oh, de vuelta a los trabajos forzados (ho-ah)</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Rupert acompaña a Rita hasta la puerta de su casa.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

7 ESCENA Rupert Pupkin calling

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:22:44] - [0:23:01]

17"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Ray Charles: *Sweet sixteen bars*

- Instrumentación: piano, batería.
- Ritmo: 6/8.
- Melodía: en modo de jazz.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


Rupert hace una llamada desde su lugar de trabajo.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: Se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

7 ESCENA <i>Rupert Pupkin calling</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:23:52] - [0:25:23]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'31"</div>
<p>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Frank Sinatra: <i>Fly me to the moon</i>. • Jazz, Bossa nova, .1964 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
<p>Idioma original</p> <p><i>Fly me to the moon</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>Llévame a la luna</i></p>
<p>Fill my heart with song Let me sing for evermore You are all I long for All I worship and adore</p> <p>In other words, please be true I love you</p>	<p>Llena mi corazón con canciones Déjame cantar para siempre Eres todo lo que anhelo Todo lo que adoro y adoro En otras palabras, por favor sea sincero Te quiero</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Rupert esta en una cabina pública de la calle esperando una llamada porque ha dado ese número de teléfono, haciendo creer que es su despacho personal.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

7 ESCENA <i>Rupert Pupkin calling</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:25:23] - [0:25:39]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">16''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ray Charles: <i>Sweet sixteen bars</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: piano, batería. • Ritmo: 6/8. • Melodía: en modo de jazz. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Rupert se persona en las oficinas de Jerry Langford	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas- ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

7 ESCENA *Rupert Pupkin calling*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:25:40] - [0:28:28]

2'48"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- *Música de oficina*

- Instrumentación: violines, viento madera.
- Ritmo: binario.
- Melodía: grados tonales y consonantes.
- Textura: homofónica.
- Timbre: brillante.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Habiendo forzado la interacción, Rupert espera en recepción para que salga Jerry.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética acusmática.
- Nivel de audición
 - Segundo plano: no se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

8 ESCENA <i>Masha</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:29:29] - [0:30:03]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">33"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Talking heads: <i>Swamp</i>. • Rock, 1983.
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Swamp</i>	<i>Pantano</i>
One time too many Too far to go Hi, we've come to take you home	Una vez demasiadas Demasiado lejos para ir Hola, hemos venido a llevarte a casa
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Al salir de las oficinas de Jerry, Masha le está esperando en la calle y comienza una fuerte discusión entre ellos.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

9 ESCENA *The audition tape*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:30:53] - [0:31:26]

33"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Ray Charles: *Sweet sixteen bar.*

- Instrumentación: piano, batería.
- Ritmo: 6/8.
- Melodía: en modo de jazz.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Rupert vuelve a su casa para grabar la cinta que le va a entregar a Jerry.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

9 ESCENA <i>The audition tape</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[0:32:13] - [0:32:26]	13"
	[0:32:33] - [0:32:36]	3"
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Jerry Landford Theme.</i> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: trompeta, bajo, batería, saxofón, piano. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: realizado por trompeta y saxofón. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
Rupert está grabando la cinta de audio.		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

9 ESCENA *The audition tape*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:34:04] - [0:35:20]

1'16"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Música de oficina

- Instrumentación: violines.
- Ritmo: ternario.
- Melodía: grados tonales y consonantes.
- Textura: homofónica.
- Timbre: brillante.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Rupert lleva la cinta a las oficinas de Jerry.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética acusmática
- Nivel de audición
 - Segundo plano: no se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

11 ESCENA <i>Out in public</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:39:06] - [0:39:28]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">22''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ray Charles: <i>Sweet sixteen bars</i>.
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Rupert vuelve al día siguiente a las oficinas de Jerry.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

11 ESCENA *Out in public*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:39:25] - [0:40:02]

37''

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Música de oficina

- Instrumentación: violines.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: grados tonales y consonantes.
- Textura: homofónica.
- Timbre: brillante.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Rupert vuelve a preguntar por su cinta.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética acusmática
- Nivel de audición
 - Segundo plano: no se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

12 ESCENA *Royal wedding*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:41:31] - [0:42:24]

53''

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Wagner: *Lohengrin*

- Instrumentación: piano.
- Ritmo: binario.
- Melodía: tonal, a base de intervalos consonantes de cuarta y quinta justa.
- Textura: homofónica.
- Timbre: brillante.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Mientras espera en la oficina, Rupert tiene una fantasía mental en la que imagina que se casa en el programa de Jerry.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

13 ESCENA *Not ready yet*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:43:23] - [0:47:16]

3'53"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Música de oficina

- Instrumentación: violines.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: grados tonales y consonantes.
- Textura: homofónica.
- Timbre: brillante.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Rupert es atendido y despachado por la secretaria de Jerry.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética acusmática.
- Nivel de audición
 - Segundo plano: no se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

13 ESCENA *Not ready yet*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:47:17] - [0:47:50]

33"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Ray Charles: *Sweet sixteen bars*

- Instrumentación: piano, batería.
- Ritmo: 6/8.
- Melodía: en modo de jazz.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

El jefe de seguridad expulsa de las oficinas a Rupert. A la salida le está esperando Masha, quien le reprocha que no le ha entregado una carta escrita por ella para Jerry.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

13 ESCENA <i>Not ready yet</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:48:25] - [0:49:53]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'28"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Música de oficina 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: violines, viento madera. • Ritmo: binario. • Melodía: grados tonales y consonantes. • Textura: homofónica. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Rupert vuelve a entrar en las oficinas, siendo esta vez expulsado por la fuerza por el jefe de seguridad.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

13 ESCENA *Not ready yet*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:50:13] - [0:51:18]

1'05"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Ray Charles: *Sweet sixteen bars*

- Instrumentación: piano, batería.
- Ritmo: 6/8.
- Melodía: en modo de jazz.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


Una vez en la calle, se marcha acompañado de Masha discutiendo ambos a voces.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL


ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN


- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

14 ESCENA Jerry's "Guests"	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:53:19] - [0:54:15]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">56</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • B.B. King <i>It ain't nobody's business</i> • .Blues, 1966
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
<p>Idioma original</p> <p><i>It ain't nobody's business if I do.</i></p> <p><i>If I should take a notion To jump into the ocean, It ain't nobody's business if I do.</i></p> <p><i>If I go to church on Sunday And I shimmy down on Monday, It ain't nobody's business if I do.</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p><i>No es asunto de nadie si lo hago.</i></p> <p><i>Si debería tomar una idea Para saltar al océano No es asunto de nadie si lo hago.</i></p> <p><i>Si voy a la iglesia el domingo Y me bamboleo el lunes No es asunto de nadie si lo hago.</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Rupert y su acompañante se personan en casa de Jerry sin comunicar su visita. Mientras esperan a que llegue, Rita se toma la libertad de poner música en un tocadiscos.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

15 ESCENA <i>Kidnapped</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	[1:00:15] - [1:01:14] 59''
	[1:01:25] - [1:01:29] 4''
CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA <ul style="list-style-type: none"> • Ric Ocasek, <i>Steal The Night</i> • Rock, 1982. 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Steal The Night</i>	Traducción al castellano <i>Robar la noche</i>
<i>Every things found in you And your magic doesn't work You know you have a fully truth</i>	<i>Todo lo que se encuentra en ti Y tu magia no funciona Sabes que tienes una verdad total</i>
<i>When you lose inside you have steal the night</i>	<i>Cuando pierdes por dentro te has robado la noche</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Rupert y Masha secuestran a Jerry.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

22 ESCENA <i>Come Rain or come Shine</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:22:46] - [1:23:54]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'08"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ray Charles: <i>Come rain or come shine</i>. • 1959, Blues.
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Come rain or come shine</i>	Llueva o salga el sol
<i>You gonna love me, like no one love me</i> <i>Come rain or come shine</i> <i>Happy together, unhappy together</i> <i>Wouldn't it be fine</i>	<i>Vas a amarme como nadie me ama</i> <i>Llueva o salga el sol</i> <i>Felices juntos, infelices juntos</i> <i>No estaría bien</i>
<i>Days may be cloudy or sunny</i> <i>We're in or we are out of the money, yeah</i> <i>But I'm with you always</i> <i>I'm with you rain or shine</i>	<i>Days may be cloudy or sunny</i> <i>We're in or we are out of the money, yeah</i> <i>But I'm with you always</i> <i>I'm with you rain or shine</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Masha canta a Jerry estando este atado y sin poder escapar.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. 	

24 ESCENA: <i>Showtime</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[1:27:45] - [1:28:24]	43"
	[1:29:24] - [1:29:35]	11
	[1:30:04] - [1:30:06]	2"
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Jerry Landford Theme.</i> 		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: trompeta, bajo, batería, saxofón, piano. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: realizado por trompeta y saxofón. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Comienzo de la grabación show de Jerry Langford con el anfitrión Tony Randall, en la que Rupert va a actuar.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		
<p>Observaciones:</p> <p>Música interpretada en vivo por la orquesta del estudio. Además de la sintonía musical de la presentación, se incluye la cortinilla de la presentación y despedida de la intervención de Rupert.</p>		

26 ESCENA: <i>The newest King of comedy</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[1:32:37] - [1:32:54]</p> <p>[1:33:10] - [1:33:23]</p> <p>[1:38:48] - [1:38:59]</p> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Jerry Landford Theme</i> 	<div style="border: 2px solid black; padding: 2px; width: 30px; margin: 5px auto;">17"</div> <div style="border: 2px solid black; padding: 2px; width: 30px; margin: 5px auto;">13"</div> <div style="border: 2px solid black; padding: 2px; width: 30px; margin: 5px auto;">11"</div>
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: trompeta, bajo, batería, saxofón, piano. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: realizado por trompeta y saxofón. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Rupert convence a los policías para poder ir al bar donde trabaja Rita y ver con ella la retransmisión de su actuación por la televisión.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética acusmática. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

26 ESCENA: *The newest King of comedy*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:39:04] - [1:40:03]

59"

[1:40:03] - [1:41:27]

1'24"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Ray Charles: *Sweet sixteen bars*

- Instrumentación: piano, batería.
- Ritmo: 6/8.
- Melodía: en modo de jazz.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Al terminar la retransmisión de su actuación por la televisión, Rupert se marcha con los policías. A continuación, se muestra la elipsis temporal de su paso por la cárcel.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 2) Elipsis temporal.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

27 ESCENA: A household Word

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:41:28] - [1:42:30]

1'02"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- *Rupert's theme*

- Instrumentación: bajo eléctrico, sintetizadores electrónicos, batería.
- Ritmo: binario.
- Melodía: tonal. Intervalo de cuarta justa descendente por grados conjuntos.
- Textura: contrapuntística.
- Timbre: brillante.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Rupert ha conseguido tener su propio programa de televisión.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: diegética acusmática.
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

28 ESCENA: <i>End titles</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
<p>CAST</p> <p>Rupert Pupkin ROBERT DE NIRO Jerry Langford JERRY LEWIS Rita DIAHNE ABBOTT Masha SANDRA BERNHARD</p>	<p>[1:42:31] - [1:44:20]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'49"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Van Morrison, <i>Wonderful remark</i>. • Rock, 1982
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Wonderful remark</i>	Traducción al castellano <i>Maravillosa observación</i>
<i>That was a Wonderful Remark I had my eyes closed in the dark I sighed a million sighs I told a million lies - to myself - to myself</i>	<i>Esa fue una observación maravillosa Tenía los ojos cerrados en la oscuridad Suspiré un millón de suspiros Me dije un millón de mentiras a mí mismo</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Créditos finales del largometraje.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

5.1.6 *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990)



Que yo recuerde, desde que tuve uso de razón quise ser un gánster
Henry Hill

Uno de los nuestros no es la película por antonomasia del género de mafia, porque es la narración y confesión de un integrante de la mafia, Henry Hill, desde el punto de vista de un soldado raso, un subordinado, un adlátere; no desde el punto de vista de un dirigente. Este modo de contar las cosas desde el día a día de un trabajador de la mafia era la principal intención de

Scorsese:

No quería hacer una película más sobre el crimen organizado, pero tampoco mostrar la ascensión y caída de un individuo y aún menos de un individuo que consolida su poder. Quería describir el modo de vida de los criminales. Es la única razón que me empujó a rodar *Uno de los nuestros*. [...] Lo que era importante para mí era tratar ese tipo de historia por el lado cotidiano: como se viste esa gente, lo que comen (el ritual de la comida es muy importante). Y también esa violencia tan contenida³⁵⁴.

Se puede observar en la narración del largometraje que está estructurada en dos ejes³⁵⁵: uno, el eje vertical, en el que va ascendiendo subiendo de escalafón en la organización; y el otro, el eje horizontal, que es el familiar: en este eje se observa la relación entre la familia nuclear del protagonista su familia profesional y estas son dependientes la una de la otra.


Esta película se ha ganado tanto reconocimiento que hasta forma parte del imaginario cinematográfico de otros directores, además de dar lugar a diferentes planteamientos y puntos de vista dispares, como puede ser el del crítico y periodista Kim Newman³⁵⁶ quien encuentra en uno de los nuestros, un complemento a la película del género de comedia *Casada con todos*, de 1988, dirigida por Jonathan Demme. Las razones que esgrime de tal razonamiento son las costumbres del mundo del crimen organizado.

³⁵⁴SAADA, Nicolas (Ed.) *El cine americano actual*. Cahiers du cinema ediciones JC, 1995, p. 135.


³⁵⁵GUBERN, Román. *Espejo de fantasmas*. De John Travolta a Indiana Jones. Madrid: Ediciones Espasa Calpe, 1993, pp. 110 y ss.


³⁵⁶Cf.: SCHNEIDER, Steven Jay (Coord.) *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona Ed. Grijalbo, 2005, pp. 791.


ESCENA 2	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
GOODFELLAS	<p>[0:01:54] - [0:04:14]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'20"</div> <p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Tony Bennet: <i>Rags To Riches</i>. • Estilo: Pop, 1953
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
idioma original: <i>Rags To Riches</i>	Traducción al castellano: <i>De la pobreza a la riqueza</i>
<p><i>I know I'd go from rags to riches If you would only say you care And though my pocket may be empty I'd be a millionaire</i></p> <p><i>My clothes may still be torn and tattered</i></p> <p><i>Must I forever be a beggar Whose golden dreams will not come true Or will I go from rags to riches My fate is up to you</i></p>	<p><i>Sé que iría de harapos a riquezas Si tan solo dijeras que te importa Y aunque mi bolsillo esté vacío Sería millonario</i></p> <p><i>Mi ropa aún puede estar rota y hecha jirones</i></p> <p><i>¿Debo ser siempre un mendigo, cuyos sueños de oro no se harán realidad? ¿O iré de harapos a riquezas? Mi destino depende de ti</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
La película comienza en el año 1970 y el comienzo de la canción tiene dos funciones: créditos y elipsis temporal que lleva la narración al punto de partida en 1955 en la adolescencia del protagonista, cuando comienza la voz en off del personaje comienza a introducir la historia	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición: segundo plano. No se oye claramente la letra. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. 	

ESCENA 3	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:04:23] - [0:05:22]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">55"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Cleftones: <i>Can't we be sweethearts</i> • Estilo: Doo Wop, 1956
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Título en el idioma original <i>Can't we be sweethearts.</i>	Traducción al castellano ¿No podemos ser novios?
Can't we be sweethearts? Why don't we fall in love?	¿No podemos ser novios? ¿Por qué no nos enamoramos?
Right from the start, you're the girl I'm dreamin' of Oh, can't you see you're the one girl for me?	Desde el principio, eres la chica con la sueño Oh, ¿no ves que eres la única chica para mí?
Please by my sweetheart, don't you know the way I feel?	Por favor, cariño, ¿no sabes cómo me siento?
Don't play the part, please make my dreams come real We'd walk hand in hand in our wonderland	No hagas el papel, haz realidad mis sueños Caminamos cogidos de la mano en nuestro país de las maravillas
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
La voz en off del protagonista continúa explicando. La canción desaparece de la escena cuando el protagonista es interrogado por su padre.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición: segundo plano. No se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


ESCENA 3	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:06:14] - [0:06:55]</p> <p>[0:07:04] - [0:07:34]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'11''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Otis Williams and the Charms: <i>Heart of stone</i>. • Estilo: Doo Wop, 1954
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Título en el idioma original <i>Heart of stone</i>	Traducción al castellano <i>Corazon de piedra</i>
But they'll say no, no No, no, no, no, no, no No, no, no, no, no No, your daddy knows I thought you knew Hearts made of Stone	Pero ellos dirán no, no No, no, no, no, no, no No, no, no, no, no No, tu papi sabe Pensé que lo sabias Los corazones están hechos de piedra
Hearts made of stone Will never break	Los corazones que están hechos de piedra Nunca se romperán
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se solventa el problema que tiene el protagonista sobre la llegada de cartas a su domicilio que van en contra de sus intereses	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición: primer plano. Se escucha la letra. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

ESCENA 4	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:07:37] - [0:08:43]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'06''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The moonglows: <i>Sincerely</i>. • Estilo: Doo Wop, 1955
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Título en el idioma original <i>Sincerely</i>	Traducción al castellano <i>Sinceramente</i>
<p>Sincerely, oh yes, sincerely 'cause I love you so dearly, please say you'll be mine Sincerely, oh you know how I love you I'll do anything for you, please say you'll be mine</p>	<p>Sinceramente, oh sí, sinceramente Porque te quiero tanto, por favor di que serás mía Sinceramente, oh ya sabes cómo te amo Haré lo que sea por ti, por favor dime que serás mía</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se explica el modo a proceder de la organización criminal y la importancia de la figura del líder.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición: segundo plano. No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

ESCENA 5	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:09:40] - [0:10:13]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-left: auto; margin-right: auto;">33"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Guiseppe di Stefano: <i>Firenze Sogna</i>. • Canción italiana, 1955
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Título en el idioma original <i>Firenze Sogna</i>	Traducción al castellano <i>Sueños fiorentinos</i>
Sopra il lungarni senti un'armonia D'amore sospirano gli amanti Stretti stretti Cuore a cuore	Sobre el Lungarno sentí una armonía De los amantes suspirando por amor Bien apretado Corazón a corazón
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
El personaje va profundizando en el mundo de la mafia con dos acciones claramente significativas: primeramente, aparece vestido con un traje de gánster delante de su madre y, acto seguido socorre a una persona que le han disparado en la mano, confesando la voz en off, que era la primera vez que veía a alguien que le habían disparado.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: Incidental • Nivel de audición: • Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico_Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas <p>Observaciones:</p> <p>En la escena anterior, cuando se explica la organización del grupo mafioso, la voz en off detalla que se hace de la misma manera que en Italia, pero estando en Estados Unidos. En esta escena, en la cafetería-pizzería en la que el protagonista socorre al hombre herido, hay un cartel con una fotografía de un canal de Venecia. Al espectador le va quedando clara todas las reminiscencias culturales que tiene este tipo de organizaciones delictivas.</p>	

ESCENA 6	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:10:13] - [0:12:22]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'11''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Cadillacs: <i>Speedo</i>. • Estilo: Doo Wop, 1955
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Título en el idioma original <i>Speedo</i>	Traducción al castellano <i>Speedo</i>
Well now, they often call me Speedo But my real name is Mr. Earl	Bueno, ahora, a menudo me llaman Speedo Pero mi verdadero nombre es el Sr. Earl
Known for meetin' brand new fellas	Conocido por conocer a nuevos chicos
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
El protagonista está presentando a Jimmy Conway y explicando la importancia de este personaje, así como su modo a proceder en el trabajo.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

ESCENA 7	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:12:51] - [0:13:38]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">47''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Guiseppe di Stefano: <i>Parlami d'Amore Mariu</i>. • Canción italiana, 1959
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Título en el idioma original <i>Parlami d'Amore Mariu</i>	Traducción al castellano <i>Háblame de amor Mariù</i>
Qui sul tuo cuor non soffro più, Parlami d'amore Mariù.	Aquí sobre tu corazón no sufro más Háblame de amor Mariù.
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Dos policías detienen a Henry Hill cuando está vendiendo tabaco de contrabando a la entrada de una fábrica; su compañero Tommy, consigue escapar sin que lo vean y va a comunicárselo a los jefes superiores de la organización.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➢ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➢ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➢ 2) Sociales y/o económicas. ➢ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: La canción aparece brevemente en la transición instrumental y finaliza con la estrofa más reconocida por la audiencia.</p>	


ESCENA 8	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:14:32] - [0:15:56]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'24''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Billy Ward and his dominoes: <i>Stardust</i>. • Estilo: Doo Wop, 1957
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Título en el idioma original <i>Stardust</i>	Traducción al castellano <i>Polvo de estrellas</i>
<p>sometimes i wonder why i spend the lonely night dreaming of a song the melody haunts my reverie and i am once again with you when our love was new and each kiss an inspiration but that was long ago now my consolation is in the stardust of a song</p>	<p>A veces me pregunto por qué gastar la solitaria noche soñando con una canción la melodía atormenta mi ensueño y estoy de nuevo contigo Cuando nuestro amor era nuevo y cada beso una inspiración pero eso fue hace mucho tiempo ahora mi consuelo está en el polvo de estrellas de una canción</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
La canción establece la elipsis temporal desde que entra en la organización mafiosa por medio de guardar silencio en el juicio hasta que aparece el personaje, ya de mayor, apoyado en la parte trasera de un coche.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

ESCENA 9	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:15:56] - [0:18:55]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'59''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Mina: <i>il cielo in una stanza</i>. • Música vocal, 1960
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Título en el idioma original <i>il cielo in una stanza</i>	Traducción al castellano <i>Una habitación en el cielo</i>
Quando sei qui con me Questa stanza non ha più pareti	Cuando estás aquí conmigo Esta habitación ya no tiene paredes
Quando sei qui vicino a me Questo soffitto viola No, non esiste più. Io vedo il cielo sopra noi	Cuando estés aquí a mi lado Este techo púrpura No, ya no existe Veo el cielo por encima de nosotros
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se muestra los miembros de la banda de gánsters y el centro neurálgico de las convenciones y negocios que se realizan; acto seguido, se muestra la organización del siguiente robo.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: La canción está entera.</p>	


ESCENA 10	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:25:18] - [0:27:46]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;">2'28"</div> <p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Marvelettes: <i>Playboy</i>. • Pop, 1962
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
idioma original: <i>Playboy</i>	Traducción al castellano: <i>Playboy</i>
Heard about the lovers you had before You left the others standing with their hearts in pain Watch out for de Playboy He's bringing you false joy	Escuché sobre los amantes que tenías antes Dejaste a los otros de pie con sus corazones en dolor Cuidado con Playboy Te está trayendo alegría falsa
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
El dueño del local se asocia de manera desigualitaria con Paulie y de este trato, el dueño del local va a terminar arruinado.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: La canción continua hasta la siguiente escena. Semióticamente se puede entender la figura del <i>Palyboy</i> de la canción con Paulie, porque deja arruinado económicamente a todo el mundo con quien hace negocios.</p>	

ESCENA 11	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:27:46] - [0:28:49]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'03"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Johnny Mathis: <i>It's not for me to say.</i> • Estilo: Música vocal, 1957
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
<p>Idioma original:</p> <p><i>It's not for me to say</i></p>	<p>Traducción al castellano:</p> <p><i>No me corresponde decir</i></p>
<p>Perhaps the glow of love will grow With every passing day, Or we may never meet again</p>	<p>Tal vez el resplandor del amor crecerá Con el correr de cada día, O puede que nunca nos volvamos a ver.</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Engatusado por Tommy, Henry acude a una cita a ciegas porque la acompañante de Tommy no quiere ir sola y lleva a una amiga suya.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones</p> <p>Esta canción es diegética porque disminuye el volumen de la música al salir los personajes del local y al cambiar de localización, hay silencio ambiental. Tiene relación, en términos sentimentales, con la siguiente canción, la cual también está ubicada en el restaurante.</p>	

ESCENA 11	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:29:01] - [0:30:11]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'10"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Betty Curtis: <i>I will follow him</i>. • Estilo: Pop, 1963
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original: <i>I will follow him</i>	Traducción al castellano: <i>Le seguiré</i>
La terra, la terra, la terra Sarà senza frontiere Tu solo con me, io sola con te	La tierra, la tierra, la tierra Será sin fronteras Tú solo conmigo, yo solo contigo
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
En la siguiente vez que quedan las dos parejas, Henry no se presenta y Karen le dice a Tommy que le lleve donde él está para que le dé explicaciones.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición. <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones</p> <p>Es incidental, porque la música continúa en el cambio del restaurante a la calle. La música tiene una clara vinculación del mensaje semántico, de que Karen “le seguirá” a Henry. Esta puesta en escena de la canción de forma intencionalmente por el mensaje que desprende.</p> <p>Cuando están discutiendo, entre los diálogos y la voz en off de los personajes, se escucha la estrofa de la canción: <i>Tu solo con me, io sola con te</i></p>	

ESCENA 12	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:30:32] - [0:32:54]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'22"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Crystals: <i>Then he kissed me.</i> • Pop, 1963
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original: <i>Then he kissed me.</i>	Traducción al castellano: <i>Y entonces me besó</i>
<i>Well, he walked up to me and he asked me if I wanted to dance.</i> <i>He looked kinda nice and so I said I might take a chance</i> <i>Then he asked me to be his bride</i> <i>And always be right by his side.</i>	<i>Bueno, se me acercó y me preguntó si quería bailar.</i> <i>Parecía un poco agradable y así que dije que podría tener una oportunidad.</i> <i>Luego me pidió que fuera su novia</i> <i>Y siempre tener la razón a su lado.</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Finalmente Karen accede a quedar con Henry para cenar y van al <i>Copacabana</i> . La entrada en el local no la hacer haciendo cola como todo el mundo sino por la puerta trasera atravesando la cocina hasta llegar a la sala.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosasn ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


ESCENA 12	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:33:47] - [0:34:29]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'42"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Chantells: <i>Look in my eyes</i>. • Pop, 1961
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original: <i>Look in my eyes</i>	Traducción al castellano: <i>Mira en mis ojos</i>
Look in my eyes And tell me you love, love me	Mírame a los ojos Y dime que amas, me amas
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se describe en la pantalla el robo del aeropuerto.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


ESCENA 12	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:34:30] - [0:36:02]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'32"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Bobby Vinton: <i>Roses are red.</i> • Pop, 1962
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original: <i>Roses are red.</i>	Traducción al castellano: <i>Las rosas son rojas</i>
<i>Roses are red, my love. Violets are blue. Sugar is sweet, my love. But not as sweet as you."</i>	<i>Las rosas son rojas, mi amor. Las violetas son azules. El azúcar es dulce, amor mío. Pero no tan dulces como tú</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se muestra los encuentros de Henry y Karen como pareja sentimental, que indirectamente repercuten en su entorno social.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


ESCENA 14	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:40:33] - [0:43:13]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'40"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Harptones: <i>Life is but a dream.</i> • Doo-wop, 1955
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
<p>Idioma original: <i>Life is but a dream</i></p>	<p>Traducción al castellano: <i>La vida no es más que un sueño</i></p>
<p><i>Will you take part in my life, my love? That is my dream Come here to my open arms Life is but a dream, and we can live it Oh we can make a love none to compare with Oh will you take part in my life, my love That is my dream</i></p>	<p><i>¿Va a participar en mi vida, mi amor? Ese es mi sueño Ven aquí a mí los brazos abiertos La vida es un sueño, y podemos vivirlo Oh, podemos hacer una nada para comparar con el Oh le llevará parte de mi vida, mi amor Ese es mi sueño</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
La boda de Henry y Karen. Paulie le está presentando a toda su familia.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	
<p>Observaciones: La canción aparece entera y parece diegética, porque están bailando Henry y Karen al final de la escena.</p>	


ESCENA 15	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:44:37] - [0:46:18]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'41"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The sangria-Las: <i>Leader of the pack</i>. • Pop, 1964
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original: <i>Leader of the pack</i>	Traducción al castellano: <i>Líder de la manada</i>
<p><i>Look out! Look out! Look out!</i></p> <p><i>I felt so helpless, what could I do? Remembering all the things we'd been through In school they all stop and stare I can't hide the tears, but I don't care I'll never forget him, the leader of the pack</i></p> <p><i>the leader of the pack now he's gone</i></p>	<p><i>¡Cuidado, cuidado, cuidado!</i></p> <p><i>Me sentía impotente, ¿qué podía hacer? Recordando los momentos que habíamos pasado En el instituto todos se me quedan mirando No puedo ocultar las lágrimas, pero me da igual Nunca le olvidaré, líder de la manada</i></p> <p><i>El líder de la manada se ha ido</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Karen acude a una fiesta de todas las esposas de la organización mafiosa y es introducida en su grupo social.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

ESCENA 16	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:49:19] - [0:49:56]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-left: auto; margin-right: auto;">37"</div> <p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Dean Martin: <i>Ain't that a kick in the head.</i> • Swing, 1960
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original: <i>Ain't That a Kick In The Head?</i>	Traducción al castellano: <i>¿No es esto una patada en la cabeza?</i>
How lucky can one guy be? I kissed her and she kissed me Like a fella once said "Ain't that a kick in the head?"	¿Cuán afortunado puede ser un hombre? La besé y ella me besó Como dijo un amigo una vez ¿No es como una patada en la cabeza?
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
La voz en off de Karen relata el modo de vida que llevaban y sus compromisos sociales.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: La canción comienza desde el principio y muestra las tres primeras estrofas.</p>	


ESCENA 17	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:50:26] - [0:52:52]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'26"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Crystals: <i>He's sure the boy I love.</i> • Rock, 1962
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano:
He's Sure The Boy I Love	<i>Él es el chico que amo</i>
<p><i>Always dreamed the boy I love would come along</i></p> <p><i>And he'd be tall and handsome, rich and strong.</i></p> <p><i>Now, that boy I love has come to me</i></p> <p><i>But he sure ain't the way I thought he'd be.</i></p>	<p><i>Siempre ha soñado el chico me encanta que venga</i></p> <p><i>Y que había que ser alto y guapo, rico y fuerte.</i></p> <p><i>Ahora, ese chico me encanta me ha venido a</i></p> <p><i>Pero sin duda no es el camino pensé que sería.</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Billy Batts sale de la cárcel después de seis años. En el local de Henry le celebran la fiesta de bienvenida, en la que aparece Tommy, sin tener conocimiento éste de la celebración. En las saluciones de estos dos personajes comienza un cruce de reproches que van subiendo de tono.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

ESCENA 17	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:53:35] - [0:55:05]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'30"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Donovan: <i>Atlantis</i>. • Folk, 1969
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Atlantis.</i>	Traducción al castellano: <i>Atlántida</i>
Way down below the ocean where I wanna be she may be.	Camino por debajo del océano donde yo creo que ella puede estar.
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Como consecuencia de la anterior situación, Tommy vuelve al local al término de la fiesta y ataca por la espalda a Billy Bats, quien, con la ayuda de Henry y Jimmy es golpeado hasta que lo asesinan.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: En la escena se muestra el estribillo que es lo que da lugar a que el espectador reconozca la canción. Por otra parte, el estribillo desprende el significado semiótico que lo van a asesinar.</p>	

ESCENA 18	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:00:02] - [1:01:59]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'57"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Jerry Vale: <i>Pretend you don't see her.</i> • Cantautor, 1957
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
<p>Idioma original <i>Pretend you don't see her.</i></p>	<p>Traducción al castellano: <i>Fingir que no la ves</i></p>
<p>Pretend you don't see her my heart Although she is coming our way Pretend you don't need her my heart</p> <p>Look somewhere above her Pretend you don't love her Pretend you don't see her at all</p>	<p>Finge que no la ves mi corazón A pesar de que ella viene hacia nosotros Finge que no la necesitas, mi corazón.</p> <p>Mira por encima de ella Pretende que no la amas Finge que no la ves en absoluto</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
El cantante Jerry Vale canta en directo en el local de fiesta el día que los gánsteres acuden a reunirse y cenar con sus amantes.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➢ Protagonico: no hay diálogos, solo música. <p>El significado de la letra define el argumento.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➢ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➢ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: Es el mismo Jerry Vale el que canta.</p>	


ESCENA 18	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:02:36] - [1:03:12]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">36"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The sangria-Las. <i>Remember</i>. • Pop, 1964
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Remember</i>	Traducción al castellano: <i>Recuerda</i>
<i>Remember, walkin' in the sand</i> <i>Remember, walkin' hand in hand</i> <i>Remember, the night was so exciting</i> <i>Remember, smile was so inviting</i>	<i>Recuerda, caminar en la arena</i> <i>Recuerda, caminando de la mano</i> <i>Recuerda, la noche fue tan emocionante</i> <i>Recuerda, la sonrisa era tan atractiva</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Seis meses después del asesinato de Billy Batts, Jimmy se entera que en el terreno en donde lo enterraron, lo han comprado y van a construir edificios, por lo que lo tienen que exhumar.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical <p>Observaciones: La letra tiene una relación semántica con el recuerdo del asesinato y la exhumación del cadáver.</p>	


ESCENA 18	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:03:52] - [1:05:19]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'27"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Aretha Franklin: <i>Baby I love you</i>. • Soul, 1967
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Baby I love you</i>	Traducción al castellano: <i>Cariño te quiero</i>
<i>Baby I love you)</i> <i>Aint no doubt about it</i> <i>Baby I love you</i>	<i>Cariño, cariño, cariño, te quiero.</i> <i>No hay duda al respecto</i> <i>Cariño te quiero</i>
<i>Someday you might want to run away</i> <i>And leave me sittin' here cryin'</i> <i>But if it's all the same to you baby</i> <i>I'm gonna stop you from sayin' goodbye</i>	<i>Algún día querrás huir</i> <i>Y déjame sentado aquí llorando</i> <i>Pero si es lo mismo para ti, nena</i> <i>Voy a evitar que te despidas</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se muestra el apartamento en donde vive Janice (la amante de Henry) en donde está con sus amigas y se lo está enseñando. Además, también está Henry y sus amigos.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas 	


ESCENA 19	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:07:54] - [1:09:39]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'45"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Guiseppe di Stefano: <i>Firenze Sogna</i>. • Canción italiana, 1955
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Firenze Sogna</i>	Traducción al castellano: <i>Sueños fiorentinos</i>
<p>Sopra il lungarni senti un'armonia D'amore sospirano gli amanti Stretti Cuore a cuore</p>	<p>Sobre el Lungarno sentí una armonía De los amantes suspirando por amor Bien apretado Corazón a corazón</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Después de un malentendido que da lugar a una tergiversación de Tommy y finaliza con un tiro en el pie a “Araña”, el joven que sirve copas en el local en el que juegan al póker; a la noche siguiente, cuando ante un comentario perverso de Tommy, el joven se da a respetar, Tommy lo asesina a sangre fría delante de todos los jugadores.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical <p>Observaciones: La canción comienza desde el inicio de la letra (se ha omitido la introducción instrumental), pero está manipulada para que termine con el estribillo final.</p>	

ESCENA 21	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:15:18] - [1:18:39]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'21"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Bobby Darin: <i>Beyond the sea</i> • Big band, 1959
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Beyond the sea</i>	Traducción al castellano: <i>Más allá del mar</i>
<i>Somewhere beyond the sea</i> <i>Somewhere waiting for me</i> <i>My lover stands on golden sands</i> <i>And watches the ships that go sailin</i>	<i>En algún lugar más allá del mar</i> <i>En algún lugar esperándome</i> <i>Mi amada está sobre arenas doradas</i> <i>Y mira los barcos que pasan navegando.</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se muestra en el departamento en el que están viviendo en la cárcel y la voz en off del personaje de Henry, narra el modo de vida y el procedimiento que tienen para conseguir las cosas de fuera de forma ilegal.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. <p>Observaciones: La canción está entera y acaba por disminución al igual que la canción original.</p>	

ESCENA 22	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:22:21] - [1:22:47]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">26''</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Tony Bennett: <i>The boulevard of broken dreams</i>. • Cantante, 1950 	
LETRA	
<p>Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica</p>	
<p>Idioma original</p> <p><i>The boulevard of broken dreams</i></p>	<p>Traducción al castellano:</p> <p><i>El boulevard de los sueños rotos</i></p>
<p><i>The joy that you find here you borrow</i></p> <p><i>You cannot keep it long it seems</i></p> <p><i>But gigolo and gigolette</i></p> <p><i>Still sing a song and dance along</i></p> <p><i>The boulevard of broken dreams</i></p>	<p><i>La alegría de aquí se pide prestado</i></p> <p><i>No se puede mantener mucho tiempo, parece</i></p> <p><i>Pero gigolo y gigolette</i></p> <p><i>Aún cantan una canción y bailan a lo largo de</i></p> <p><i>El bulevar de sueños rotos</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Cuatro años después, Henry sale de la cárcel, él y su familia van a comer a casa de Paulie.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa.. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. <p>Observaciones: Aparece la estrofa final de la canción.</p>	

ESCENA 23	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:23:47] - [1:24:48]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'01"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Rolling Stones: <i>Gimme shelter</i>. • Rock, 1971 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Gimme Shelter</i>	Traducción al castellano: <i>Dame refugio</i>
<i>War, children, it's just a shot away It's just a shot away</i>	<i>Guerra, niños, es sólo un tiro de distancia Está a un tiro de distancia</i>
<i>Rape, murder! It's just a shot away It's just a shot away</i>	<i>¡Violación, asesinato! Está a un tiro de distancia Está a un tiro de distancia</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Henry comienza a trabajar de manera no lícita al salir de la cárcel contando con la ayuda de Tommy y Jimmy.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical <p>Observaciones: El significado de <i>Gimme Shelter</i>, puede vincularse al apartamento de Sandy, una de las amigas de Janice, la anterior amante de Henry.</p>	

ESCENA 23	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:24:48] - [1:26:01]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'13"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Jack Jones: <i>Wives and lovers</i>. • Pop, 1963
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Wives and lovers</i>	Traducción al castellano: <i>Esposas y amantes</i>
<p><i>Hey, little girl, comb your hair, fix your make-up, soon he will open the door,</i></p> <p><i>Don't think because there's a ring on your finger, you needn't try any more.</i></p> <p><i>For wives should always be lovers too,</i></p> <p><i>Run to his arms the moment that he comes home to you.</i></p>	<p><i>Oye, pequeña, peina tu cabello, arregla tu maquillaje, pronto él abrirá la puerta,</i></p> <p><i>No pienses porque hay un anillo en tu dedo, no necesitas probar más.</i></p> <p><i>Para las esposas siempre deben ser amantes,</i></p> <p><i>Dirígete a sus brazos en el momento en que él vuelva a casa contigo.</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Karen le está enseñando a una pareja de amigos, Belle y Morrie, la casa nueva en donde se han mudado.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical 	

ESCENA 24	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:26:48] - [1:28:20]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'32"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Rolling Stones: <i>Monkey man</i>. • Rock, 1969
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Monkey man</i>	Traducción al castellano: <i>Hombre mono</i>
<i>I'm a fleabit peanut monkey</i> <i>All my friends are junkies</i> <i>That's not really true</i>	<i>Soy un mono pulgoso y mordedor</i> <i>Todos mis amigos son drogadictos</i> <i>Eso no es verdad</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se muestra el modo a proceder para mover la droga de manera ilegal por medio de la canguro.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. <p>Observaciones: La canción aparece desde la primera estrofa.</p>	


ESCENA 24	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:28:45] - [1:30:42]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'57"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Ronnetes: <i>Frosty the snowman</i>. • Rock, 1963
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Frosty the snowman</i>	Traducción al castellano: <i>Frosty el muñeco de nieve</i>
<i>Frosty the snowman</i> <i>Was a happy, jolly soul</i> <i>With a corncob pipe and a button nose</i>	<i>Frosty el Muñeco de Nieve</i> <i>Era un alma feliz y alegre</i> <i>Con una pipa de mazorca de maíz y una nariz de botón</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Jimmy esta en el local recibiendo en la puerta a los miembros de la banda con sus respectivas esposas, cuando al ir llegando poco a poco, se da cuenta que no le han hecho caso de no hacer compras suntuosas, después del robo que han cometido.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical <p>Observaciones: La canción aparece desde la primera estrofa.</p>	


ESCENA 24	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:30:42] - [1:32:24]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'42"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Darlene Love: <i>Baby Please come home</i>. • Rock, 1963
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano:
<i>Baby please come to home</i>	<i>Cariño, por favor ven a casa</i>
<i>The snow's coming down</i>	<i>La nieve está cayendo</i>
<i>I'm watching it fall</i>	<i>Estoy viendo caer</i>
<i>Lots of people around</i>	<i>Un montón de personas en todo</i>
<i>Baby please come home</i>	<i>Cariño, por favor, ven a casa</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Después de mandar a deshacerse de los regalos llamativos Jimmy es abordado por Morrie quien le exige su parte del dinero del robo y a quien no se le satisface la demanda. Jimmy se va a la parte interna del local, a quien le sigue Henry. Al cerrar la puerta y quedarse estos dos solos, Jimmy le da a Henry su parte de dinero del robo.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical 	

ESCENA 24	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:32:24] - [1:33:22]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">58''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Drifters: <i>The bells of St. Mary.</i> • Pop, 1954
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>The bells of St. Mary</i>	Traducción al castellano: <i>Las campanas de Santa María</i>
<i>The love bells shall ring out Yes, ring out for you and me</i>	<i>Las campanas del amor sonarán Si, llama por ti y por mí.</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Después de recibir su parte económica y de ser aconsejado por Jimmy que no derroche el dinero, Henry aparece en su casa habiendo comprado el árbol de navidad más caro que había en la tienda.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical 	


ESCENA 24	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:34:15] - [1:34:54]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">39"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Drifters: <i>The bells of St. Mary</i>. • Pop, 1954
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>The bells of St. Mary</i>	Traducción al castellano: <i>Las campanas de Santa Maria</i>
<i>The love bells shall ring out</i> <i>Ring out for you and me</i>	<i>Las campanas del amor sonarán</i> <i>Llama por ti y por mí.</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se muestra como asesinan al conductor del robo porque no hizo las cosas convenientemente como le habían indicado y dejó muchas pruebas de las que la policía podría investigar.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical 	


ESCENA 25	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:34:54] - [1:36:33]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'39"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Vito and the salutations: <i>Unchained melody</i>. • Doo-wop, 1963
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Unchained melody</i>	Traducción al castellano: <i>Melodía desencadenada</i>
<i>Time goes by so slowly</i>	<i>El tiempo pasa muy lentamente</i>
<i>And time can do so much</i>	<i>Y el tiempo puede hacer mucho</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
A Tommy le han dado el visto bueno para pertenecer a la <i>familia</i> . De esta manera, asciende en la organización criminal.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical 	


ESCENA 25	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:37:04] - [1:39:15]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'11"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Cream: <i>Sunshine of your love.</i> • Rock, 1967
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Sunshine of your love</i>	Traducción al castellano: <i>Brillo de tu amor</i>
<i>It's getting near dawn</i> <i>When lights close their tired eyes</i> <i>I'll soon be with you my love</i> <i>To give you my dawn surprise</i> <i>I'll be with you darling soon</i> <i>I'll be with you when the stars start falling</i>	<i>Se está acercando el alba,</i> <i>cuando las luces cierran sus cansados ojos.</i> <i>Pronto estaré contigo, mi amor,</i> <i>para darte mi sorpresa del amanecer.</i> <i>Estaré contigo pronto, cariño,</i> <i>estaré contigo cuando las estrellas empiecen a caer.</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Jimmy esta pensando en asesinar a Morrie.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música.. El significado de la letra define el argumento. <ul style="list-style-type: none"> • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical 	


ESCENA 26		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[1:41:38] - [1:45:24]</p> <p style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'46"</p>	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Derek and the Dominos: <i>Layla</i>. • Rock, 1970
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Guitarra eléctrica, piano, batería. • Ritmo: binario, 4/4, con la pulsación de la batería a corcheas. • Melodía: tonal, intervalos de 4J. Ritmo de la melodía a base de síncopas. • Textura: contrapuntística. Diálogo musical entre el piano y las guitarras. • Timbre: sonoridad rock, guitarra eléctrica. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Después del asesinato de Morrie, todos aquellos personajes secundarios implicados en el robo, comienzan a aparecer muertos. La voz en off de Henry explica que Jimmy, prefería asesinarlos antes que darle su parte en el robo.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. <ul style="list-style-type: none"> • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. • Observaciones: <p>La parte final de la canción que es instrumental, esta entera.</p>		


ESCENA 28	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:47:28] - [1:49:00]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'32"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Harry Nilsson: <i>Jump into the fire</i>. • Rock, 1972
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
<p>Idioma original</p> <p><i>Jump into the fire.</i></p>	<p>Traducción al castellano:</p> <p><i>Saltar al fuego</i></p>
<p><i>You can climb a mountain</i></p> <p><i>You can swim the sea</i></p> <p><i>You can jump into the fire</i></p> <p><i>But you'll never be free</i></p>	<p><i>Se puede escalar una montaña</i></p> <p><i>Se puede nadar el mar</i></p> <p><i>Puedes saltar al fuego</i></p> <p><i>Pero nunca serás libre</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>1980. Se detalla mediante la voz en off de Henry, la agenda de ese día. Comienza llevando unas armas a Jimmy que este le rechaza. En el cielo hay un helicóptero que esta todo el rato moviéndose por donde Henry está conduciendo.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

ESCENA 28		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[1:49:00] - [1:49:24]	24''
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>		
<ul style="list-style-type: none"> • The Rolling Stones: <i>Meno from turner</i>. • Rock, 1970 		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: guitarra eléctrica, bajo, batería. • Ritmo: binario, 4/4. • Melodía: atonal. Intervalos de semitonos, tonos y séptimas mayores. • Textura: contrapuntística. • Timbre: sonoridad rock, guitarra eléctrica. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
Después de dejar a Jimmy, va a recoger al hospital a su hermano.		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música.. <p>El significado de la letra define el argumento.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: Se muestra el inicio de la canción con el intervalo de guitarra eléctrica tan descriptivo y característico del tema.</p>		


ESCENA 28	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:49:25] - [1:49:43]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">18''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Who: <i>The magic bus</i>. • Rock, 1968
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano:
<i>Magic bus</i>	<i>Bus mágico</i>
<i>I want it, i want it, I want it, I want it</i>	<i>Lo quiero, lo quiero, lo quiero, lo quiero</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Henry está pendiente del helicóptero y no mira como es debido la carretera; frena de emergencia y casi se choca con el coche que va delante de él.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

ESCENA 28	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:50:01] - [1:51:52]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'51"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Harry Nilsson: <i>Jump into the fire.</i> • Rock, 1972
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Jump into the fire.</i>	Traducción al castellano: <i>Saltar al fuego</i>
<i>You can climb a mountain You can swim the sea You can jump into the fire But you'll never be free</i>	<i>Se puede escalar una montaña Se puede nadar el mar Puedes saltar al fuego Pero nunca serás libre</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Henry ha recogido a su hermano del hospital y lo lleva en el coche a casa para que le ayude a preparar la cena.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


ESCENA 28	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:51:53] - [1:52:28]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">35"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Rolling Stones: <i>Monkey man</i>. • Rock, 1969
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Monkey man</i>	Traducción al castellano: <i>Hombre mono</i>
<p><i>I'm a monkey! I'm a monkey!</i> <i>I'm a monkey man! I'm a monkey man!</i> <i>I'm a monkey! I'm a monkey! I'm a monkey!</i> <i>I'm a monkey!</i></p>	<p><i>¡Soy un mono! ¡Soy un mono!</i> <i>¡Soy un hombre mono! ¡Soy un hombre mono!</i> <i>¡Soy un mono!</i> <i>¡Soy un mono! ¡Soy un mono! ¡Soy un mono!</i> <i>¡Soy un mono!</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Henry y Karen van a vender las armas que Jimmy no ha querido coger. Al ir por la autopista ven otra vez el helicóptero y deciden ir a casa de la madre de Karen a esconder las armas en su garaje.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

ESCENA 28	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:52:29] - [1:52:32]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">4”</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Muddy Waters: <i>Mannish Boy</i>. • Blues, 1955
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Mannish Boy</i>	Traducción al castellano: <i>Niñato</i>
<i>Everything, everything, everything's gonna be all right this morning</i>	<i>Todo, todas las cosas Todo va a salir bien esta mañana</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Henry y Karen miran al cielo después de esconder las armas en el garaje de la madre de Karen. En ese momento ya no ven el helicóptero.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música.. <p>El significado de la letra define el argumento.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: La primera estrofa de la canción, que predice que todo va a salir bien esta mañana, refiriéndose a los negocios de Henry.</p>	

ESCENA 28	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:52:33] - [1:55:26]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'53"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • George Harrison: <i>What is life?</i> • Rock, 1971
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>What is live?</i>	Traducción al castellano: <i>¿Qué es la vida?</i>
<i>What I feel, I can't say But my love is there for you Anytime of day But if it's not love that you need Then I'll try my best To make everything succeed</i>	<i>Lo que siento, no lo puedo decir, pero mi amor está ahí para ti en cualquier momento del día. Pero si no es amor lo que necesitas, entonces haré todo lo que pueda para que todo salga con éxito.</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Henry y Karen, después de que Henry ha llamado por teléfono para consultar lo del helicóptero y el interlocutor le ha dicho que está paranoico, y después de haber pasado una hora dentro de un centro comercial haciendo tiempo para que el helicóptero desaparezca, vuelven a casa de la madre de Karen a recoger las armas que Jimmy no ha querido coger y las van a vender.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: La primera estrofa aparece en primer plano de audición.</p>	

ESCENA 28	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:55:26] - [1:56:23]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">57"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Muddy Waters: <i>Mannish Boy</i>. • Blues, 1955
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Mannish Boy</i>	Traducción al castellano: <i>Niñato</i>
<i>I'm a rolling stone</i> Man-child <i>I'm a hoochie coochie man</i> <i>The line I shoot will never miss</i> <i>When I make love to a woman</i> <i>she can't resist</i>	<i>Soy una piedra rodante</i> <i>Hombre-niño</i> <i>Soy un hombre coochie hoochie</i> <i>La línea que disparo nunca se perderá</i> <i>Cuando hago el amor con una mujer</i> <i>ella no puede resistir</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Henry va a casa de Sandy acoger la droga y vuelve a su casa a cenar.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: La parte ennegrecida de la estrofa se refiere a Sandy.</p>	

ESCENA 28		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[1:56:58] - [1:57:26]</p>	<p>28''</p>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Harry Nilsson: <i>Jump into the fire</i>. • Rock, 1972 		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: batería. • Ritmo: 4/4. • Melodía: mediante ostinato de dos negras y dos corcheas. • Textura: contrapuntística. • Timbre: rock. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Después de cenar, la canguro obliga a Henry a ir a su casa a por su sombrero de la suerte porque no quiere viajar en el avión llevando la droga sin éste amuleto.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		
<p>Observaciones:</p> <p>Es la parte final de la canción.</p>		

ESCENA 35	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[2:13:25] - [2:14:57]	1'32"
	<p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Sid Vicious: <i>My way</i>. • Punk rock, 1979
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>My way</i>	Traducción al castellano: <i>A mi manera</i>
<p><i>Regrets, I've had a few</i> <i>But then again, too few to mention</i> <i>I did, what I had to do</i> <i>And saw it through without devotion</i> <i>I planned each chartered course</i> <i>Each careful step along the highway</i> <i>And more, much more than this</i> <i>I did it my way</i> <i>For what is a brat, what has he got</i> <i>When he wears hats and he cannot</i> <i>Say the things he truly feels</i> <i>But only the words, of one who kneels</i> <i>The record shows, I fucked a bloke</i> <i>And did it my way</i></p>	<p><i>Arrepentimiento, he tenido algunos</i> <i>Pero, de nuevo, muy pocos para mencionar</i> <i>Hice, lo que tenía que hacer</i> <i>Y lo vio a través sin devoción</i> <i>Planeé cada curso fletado</i> <i>Cada paso cuidadoso a lo largo de la carretera</i> <i>Y más, mucho más que esto</i> <i>Lo hice a mi manera</i> <i>Porque lo que es un mocoso, ¿qué tiene?</i> <i>Cuando usa sombreros y no puede</i> <i>Di las cosas que realmente siente</i> <i>Pero sólo las palabras, de quien se arrodilla</i> <i>El registro muestra que me cogí a un tipo</i> <i>Y lo hice a mi manera</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Creditos	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. <p>El significado de la letra define el argumento.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas 	

ESCENA 35		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
<p>Midney Conway JULIE GARFIELD Young Honey CHRISTOPHER SERRONE Henry's Mother ELAINE KAGAN Henry's Father BEAU STARR Michael Hill KEVIN COPPOLAN Spiker MICHAEL IMPERIOU Bobby Wilson ROBBIE VINTON Johnny Rocardier JOHN WILLIAMS</p>	<p>[2:14:58] - [2:18:52]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-top: 10px;">3'54"</div> <p style="text-align: center; margin-top: 20px;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Derek and the Dominos: <i>Layla</i>. • Rock, 1970 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: guitarra eléctrica, piano, batería. • Ritmo: binario, 4/4, con la pulsación de la batería a corcheas. • Melodía: tonal, intervalos de 4J. Ritmo de la melodía a base de síncopas. • Textura: contrapuntística. Diálogo musical entre el piano y las guitarras. • Timbre: sonoridad rock, guitarra eléctrica. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
Créditos.		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		
Observaciones:		
La parte final de la canción que es instrumental está entera.		

5.1.7 *El cabo del miedo (Cape Fear, 1991)*



Es bien sabido, que esta película es un *remake* del filme original *El cabo del terror* del año 1962 dirigido por Jack Lee Thompson, basada ésta última en la novela³⁵⁷, encuadrada en el género policiaco *The Executioners*, escrita por John D. Macdonald.

A diferencia del filme original, éste es más largo, dura 128 minutos en comparación con los 105 minutos del largometraje de 1962. Además, el filme de Scorsese es en color y el de J. Lee Thompson en blanco y negro; y en la película primigenia el abogado le ofrece 5.400 dólares, y en el *remake*, se le promete a Cady 20.000 dólares. En consecuencia, este *remake* está fundamentado en los cambios de la sociedad que han surgido en los treinta años desde que el original ha aparecido. La versión de Scorsese “posee una considerable ambigüedad moral, pone al descubierto las fisuras de la sociedad, arrastra al espectador a un caos primitivo con una fuerza inquietante y confirma a Scorsese como un maestro del cine³⁵⁸.”


Scorsese ha manifestado que hizo *El cabo del miedo* para satisfacer al estudio cinematográfico: “*El cabo del miedo* es realmente una película de estudio. Era para resarcir a Universal de lo que les había hecho sufrir con *La última tentación*³⁵⁹.” Había rechazado la producción del largometraje hasta tres ocasiones y, en realidad el interesado en hacer esta película era el propio Robert de Niro³⁶⁰, que fue quien lo convenció, siendo nominado al Oscar por su magistral interpretación del psicópata Max Cady. Además, con la realización de este largometraje comenzó la colaboración del famoso diseñador gráfico Saul Bass con Scorsese, que continuaría en *La edad de la inocencia* y *Casino*.


³⁵⁷ Cf. MENA, José Luís; PAYAN, Miguel Juan. *Las 100 mejores películas de suspense de la historia del cine*. Madrid: Cacitel Ediciones, 1994, p. 48.


³⁵⁸ GUARNER, José Luís. *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano 3 (1961-1992)*. Barcelona, editorial Laertes, 1993, p. 204.

³⁵⁹ SCORSESE, Martin: *Mis placeres de cinéfilo*. Barcelona. Ediciones Paidós Iberica, 2000, p. 111.

³⁶⁰ Cf. FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008, pp.98-100.

1 ESCENA <i>Main Titles</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:00:22] - [0:02:41]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'19"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Max</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: cuerda frotada, trompas, trompeta con sordina. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: introducción y tema principal. Ostinato octavas • Textura: homofónica. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Créditos.	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música.. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones:</p> <p>El tema principal aparece sincronizadamente con el título de la película en la pantalla.</p>	

2 ESCENA <i>My reminiscense</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:02:54] - [0:05:47]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'03"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Max</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: trompas, violines, sección de viento-madera. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: tema principal. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>El protagonista está saliendo de la cárcel. A continuación, se muestra la casa de Sam Bowden y su familia.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

2 ESCENA <i>My reminiscense</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:07:33] - [0:08:04]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">31''</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Sam's Story</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: metal grave. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: síncopa de corchea-negra-corchea. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Max Cady se encuentra con Sam.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	
<p>Observaciones</p> <p>Los acentos musicales están sincronizados con el enfoque del protagonista lo que refuerza la intensidad de la situación.</p>	

3 ESCENA *Max Cady*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:09:47] - [0:09:56]

9"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Sam's Story

- Instrumentación: Cuerda frotada y metal grave.
- Ritmo: ternario.
- Melodía: crescendo de intervalo de cuarta y octava descendente.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Max Cady le quita las llaves del coche de Sam impidiéndole arrancar y de esta manera se confronta con él.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

3 ESCENA *Max Cady*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:11:28] - [0:11:34]

6"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Sam's Story

- Instrumentación: Cuerda frotada y metal grave.
- Ritmo: ternario.
- Melodía: tres octavas descendentes.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Max se despide de Sam amenazándole en voz baja y éste se queda confundido.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

3 ESCENA *Max Cady*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:12:01] - [0:12:05]

4"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Sam's Story

- Instrumentación: metal grave.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: síncopa de corchea-negra-corchea.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Sam está hablando con su mujer en el dormitorio.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

3 ESCENA <i>Max Cady</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:13:04]- [0:15:03]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'59"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Love?</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: flauta, violines. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: síncopas descendentes • Textura: contrapuntística. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Después de que Sam ha tenido relaciones conyugales con su esposa, ésta percibe por la ventana a Max Cady.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones:</p> <p>La delimitación de Max Cady en la pantalla viene delimitada por un acento que es cuando se percibe al personaje en la pantalla.</p>	

4 ESCENA *The buried report*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:17:56] - [0:19:04]

1'08"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Sam's Story

- Instrumentación: flauta, violines.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: síncopas descendentes.
- Textura: contrapuntística.
- Timbre: oscuro.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Sam está en el despacho de su socio Tom Broadbent hablando sobre el procesamiento judicial de Max Cady.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

4 ESCENA <i>The buried report</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:19:33] - [0:20:47]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'14"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Sam's Story</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: flauta, cuerda frotada y metal grave. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: síncopas descendentes. • Textura: contrapuntística. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Leigh, la esposa de Sam, intenta convencer a su hija de que vaya a leer donde está ella, avisándola que si no quiere, que no vaya; pero que no salga de casa.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

5 ESCENA <i>Compensation</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:24:25] - [0:24:34]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">9"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Sam's Story</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Viento-metal y cuerda. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: octavas descendentes. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Max extorsiona a Sam y éste, se da cuenta que Cady sabe que hizo mal su trabajo.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones:</p> <p style="padding-left: 40px;">La música comienza cuando Cady se marcha en el coche.</p>	

6 ESCENA *The prime suspect*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:24:52] - [0:25:59]

1'07"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Strip Search

- Instrumentación: cuerda frotada, sección de viento madera.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: grados conjuntos de semitonos descendentes.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Sam recibe una llamada de teléfono de su esposa porque han envenenado al perro de la familia.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

6 ESCENA *The prime suspect*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:26:01] - [0:28:25]

2'24"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Strip Search

- Instrumentación: cuerda frotada, viento-madera.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: síncopas y grados conjuntos descendentes.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


Ante la sospecha de que Max Cady ha podido asesinar al perro, la policía lo registra en la comisaria.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

6 ESCENA <i>The prime suspect</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:28:25] - [0:29:25]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Max</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: cuerda frotada, trombones y trompas, trompeta con sordina. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: tema principal. Ostinato octavas. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Sam se encuentra en la cabalgata de celebración del cuatro de julio de Max y éste, al provocarle torticeramente, consigue que Sam le agrade delante de la gente.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

6 ESCENA <i>The prime suspect</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:29:25] - [0:30:14]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">49''</div>
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>	
<ul style="list-style-type: none"> • <i>El Capitán</i>, J. Philip Sousa • 1896 ,Marcha desfile <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: instrumentos de viento madera, viento metal y percusión. • Ritmo: 4/4. • Melodía: Arquetipo musical típico de pasacalles. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>La gente que está en el desfile consigue reducir a Sam para que no continúe agrediendo a Max Cady.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

7 ESCENA <i>One hell of an animal</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:30:56] - [0:34:03]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'07"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Professor Longhair: <i>Tipitina</i>. • 1953, R&B/Soul. 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Tipitina</i>	Traducción al castellano <i>Tipitina</i>
Tipitina tra la la la Whoa la la la-ah tra la la la Tipitina, hoola malla walla dalla Tra ma ti na na	Tipitina tra la la la Whoa la la la-ah tra la la la Tipitina, hoola malla walla dalla Tra ma ti na na
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Max Cady está tonteando en un bar con Lori Davis, la compañera laboral de Sam.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

7 ESCENA *One hell of an animal*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:34:04] - [0:35:12]

1'08"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Rape And Hospital

- Instrumentación: cuerda frotada, viento metal.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: tenebrosa.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Max Cady agradece a Lori.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Segundo plano: no se oye claramente la música.
- Funciones
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

7 ESCENA *One hell of an animal*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:36:43] - [0:39:06]

2'23"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Rape And Hospital

- Instrumentación: cuerda frotada.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: tenebrosa.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Max va al hospital a interrogar a la víctima de la agresión cuando se da cuenta, una vez llegado al centro sanitario, que la agredida es Lori Davis.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: Se oye claramente la música.
- Funciones
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

8 ESCENA *To trap a tiger*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:39:51] - [0:40:05]

14''

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Frightened Sam

- Instrumentación: cuerda frotada.
- Ritmo: binario.
- Melodía: grados cromáticos descendentes.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Sam habla con el teniente Lieutenant Elgart.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Segundo plano: No se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

8 ESCENA *To trap a tiger*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:40:11] - [0:40:40]

29

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Frightened Sam

- Instrumentación: Cuerda frotada, trompas.
- Ritmo: binario.
- Melodía: escala cromática descendente.
- Textura: contrapuntística por los violines haciendo la octava.
- Timbre: brillante.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


Sam se prepara ante una posible agresión de Max Cady, contratando a un detective privado.


RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
 - Funciones:
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

9 ESCENA <i>Old Wounds</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:42:52] - [0:44:09]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'17"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Strip Search</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: violines, trompas. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: grados cromáticos descendentes y síncopas. • Textura: homofónica. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Sam está hablando con Lori Davis por teléfono cuando su mujer le sorprende <i>in fraganti</i>.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

9 ESCENA <i>Old Wounds</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:45:13] - [0:47:20]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'07"</div>
<p>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Guns and roses, <i>Patience</i>. • 1987, Hard rock, heavy metal clásico 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Patience</i>	Traducción al castellano <i>Paciencia</i>
<p>Said woman take it slow Things will be just fine You and I'll just use a little patience Said sugar take the time 'Cause the lights are shining bright You and I've got what it takes to make it We won't fake it, Oh never break it 'Cause I can't take it</p>	<p>Dije, mujer, tómalo con calma Las cosas estarán mejor Tu y yo sólo usaremos un poco de paciencia Dije, cariño, tómate tu tiempo Porque las luces están brillando Tu y yo tenemos lo que se necesita pra lograrlo No lo fingiremos, nunca lo romperemos porque no puedo soportarlo</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Danielle se encierra en su habitación alejándose de sus padres porque están discutiendo y para no oírlos, enciende el radiocasete y la televisión.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical 	

9 ESCENA <i>Old Wounds</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:47:16] - [0:48:18]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'02''</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Strip Search</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: cuerda frotada. • Ritmo cuaternario. • Melodía: grados descendentes. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Sam le confiesa a su mujer que está asustado.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

9 ESCENA <i>Old Wounds</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:48:30] - [0:49:03]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">30"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Cady Meets The Girls</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: violines. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: grados cromáticos descendentes y síncopas. • Textura: homofónica. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>El detective privado Claude Kersek, cuando está vigilando a Max Cady en una cafetería, es invitado por él y de esta forma, se percata de que le ha descubierto; acto seguido tienen una confrontación verbal.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

10 ESCENA <i>Face to face</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:50:12] - [0:50:27] 15''</p> <p>[0:50:54] - [0:51:22] 28''</p> <p>[0:52:19] - [0:52:30] 11''</p> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p style="text-align: center;"><i>Cady Meets The Girls</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: cuerda frotada. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: grados cromáticos ascendentes y descendentes. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro.
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Max Cady le da el collar del perro asesinado a la esposa de Sam, y ella le reconoce y le ubica.	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	
11 ESCENA <i>The drama teacher</i>	

ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO



[0:55:44] - [0:56:17]

33''

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

- Aretha Franklin: *Do right woman Do right Man.*
- Soul, 1967

LETRA

Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica

Idioma origina	Traducción al castellano
<i>Do right woman Do right Man.l</i>	<i>Se correcta mujer, se correcto hombre</i>
<i>If you want a do-right All-day-woman You've gotta be a do-right All-night-man</i>	<i>Si quieres hacer lo correcto Mujer de todo el día Tienes que hacer lo correcto Toda la noche, hombre</i>

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Max Cady llama a la hija de Sam haciéndose pasar por el nuevo profesor de arte dramático, citándola en el teatro del colegio al día siguiente.

**RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.**

- Forma de aparición: diegética.
- Nivel de audición
 - Protagonico: no hay diálogos, solo música.
 - El significado de la letra define el argumento.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

11 ESCENA *The drama teacher*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:56:18] - [0:56:19]

1''

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Cady Meets The Girls

- Instrumentación: cellos y contrabajos.
- Ritmo: binario.
- Melodía: intervalo de cuarta aumentada descendente.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscura.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Se termina la llamada telefónica.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

11 ESCENA *The drama teacher*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[0:56:54] - [0:57:49]

55''

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Sam Hides

- Instrumentación: cuerda frotada, flauta travesera.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: movimiento de grados cromáticos de la flauta
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Danielle Bowden acude a la clase de arte dramático en el teatro del colegio.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

11 ESCENA *The drama teacher*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:07:06] - [1:07:22]

16"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Sam Hides

- Instrumentación: cuerda frotada.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: tema principal.
- Textura: homofónica
- Timbre: brillante.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Sam va a decirle a Max Cady que se marche de la ciudad.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

11 ESCENA *The drama teacher*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:08:41] - [1:09:10]

29''

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Sam Hides

- Instrumentación: cuerda frotada.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: grados conjuntos descendentes.
- Textura: contrapuntística.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Sam huye cuando le responde Cady.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

12 ESCENA *The hospital job*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:10:56] - [1:11:15]

19''

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Cady Meets The Girls

- Instrumentación: cuerda frotada; trompeta con sordina.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: grados cromáticos ascendentes y descendentes; síncopas.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


Cuando Max Cady aparca su coche, es abordado por tres matones con intención de agredirle físicamente.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonico: no hay diálogos, solo música..
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

12 ESCENA <i>The hospital job</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[1:12:30] - [1:14:16]	1'46"
	[1:14:38] - [1:14:54]	16"
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Sam Hides</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: cuerda frotada, flauta travesera. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: movimiento de grados cromáticos de la flauta. Tema principal. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Habiendo contratado Sam a tres personas para que agredan físicamente a Max, este está personado en el momento que la acción se lleva a término; la situación no sale como Sam pensaba, pues Cady los consigue reducir y agredir.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

13 ESCENA <i>The tables turn</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:16:10] - [1:17:03]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">53"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Frightened Sam</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: cuerda frotada. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: intervalo de segunda menor. • Textura: contrapuntística. • Timbre: oscuro.
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Al llamar Sam al mejor abogado especializado en esos contenciosos, Lee Heller, este le comunica que Max ya ha contratado sus servicios.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición. <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

13 ESCENA *The tables turn*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:18:02] - [1:18:32]

30"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Frightened Sam

- Instrumentación: contrabajos y violonchelos.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: arpegios descendentes.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

En el juicio el juez falla en contra de Sam.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

14 ESCENA *Kersey's trap*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:21:14] - [1:21:52]

38"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Drive

- Instrumentación: cuerda frotada.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: ostinato rítmico cromático, punzante y agobiante.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Sam se marcha de viaje ficticiamente para despistar a Max Cady

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música. .
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

14 ESCENA <i>Kersey's trap</i>	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:21:54] - [1:22:22]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">28''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Donizetti: <i>Per te dímmenso giubilo</i>. • Opera, 1835.
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Per te dímmenso giubilo</i>	Traducción al castellano <i>Por ti de inmenso jubilo</i>
<i>Per te d'immenso giubilo Tutto s'avviva intorno Per te veggiam rinascere Della speranza il giorno Qui l'amistà ti guida, Qui ti conduce amore,</i>	<i>¡Ah! gracias a ti todas las cosas toman jubiloso color, por ti vemos renacer el día de la esperanza. Aquí te guía la amistad, aquí te conduce el amor.</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Max Cady conduce en su coche hacia el aeropuerto.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética-on air. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. <li style="padding-left: 20px;">El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

14 ESCENA *Kersey's trap*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:22:23] - [1:22:38]

15"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Sam Hides

- Instrumentación: violines.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: tema principal.
- Textura: homofónica.
- Timbre: brillante


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


Max pregunta en el mostrador del aeropuerto cuándo volverá Sam.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

14 ESCENA <i>Kersey's trap</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:23:41] - [1:24:04]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">23''</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p>N.N.</p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: flauta travesera y cuerdas. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: misteriosa. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>La familia Bowden vuelve a casa con Sam escondido en la parte trasera del coche.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. . • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

14 ESCENA <i>Kersek's trap</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:25:00] - [1:26:53]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'53"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Teddy Bear Wired</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: cuerda frotada. • Ritmo: cuaternario. • Melodía grados cromáticos. • Textura: homofónica. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>El detective Kersek prepara una trampa para percatarse si Cady entra en la casa.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena. <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

14 ESCENA *Kersek's trap*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:27:01] - [1:30:27]

3'26"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Kersek Killed

- Instrumentación: cuerda frotada.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: grados cromáticos.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

La familia Bodwen está en estado de alerta porque se sienten vigilados en su propia casa.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

14 ESCENA *Kersek's trap*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:31:22] - [1:33:10]

1'48"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Kersek Killed

- Instrumentación: cuerda frotada.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: grados cromáticos.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Max Cady se disfraza de Graciella, la sirvienta y asesina al detective Kersek.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

14 ESCENA <i>Kersey's trap</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:35:09] - [1:35:47]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">38"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>Houseboat</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: cuerda frotada y viento-metal. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: punzante y repetitiva. • Textura: homofónica. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>La familia se marcha a la ciudad de <i>Cape Fear</i>.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

15 ESCENA *Cape Fear*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:36:23] - [1:38:01]

1'38"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Max

- Instrumentación: cuerda frotada, trompas, trompeta con sordina.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: introducción y tema principal. Ostinato a octavas.
- Textura: homofónica.
- Timbre: brillante.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL


Max Cady ha estado viajando debajo del coche de Sam, agarrado con un cinturón.


RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

15 ESCENA <i>Cape Fear</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
[1:38:01] - [1:39:11]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'10"</div>
	<p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p style="text-align: center;"><i>Houseboat</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: trompas con sonidos tapados, cuerdas. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: grados conjuntos cromáticos. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante.
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Max Cady alquila una lancha para seguir el barco de Sam.	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

15 ESCENA <i>Cape Fear</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:40:02] - [1:40:46]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">44"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p>N.N.</p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: trompa, flauta. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: arpegio de grados tonales. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Sam va a poner el ancla al barco.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

16 ESCENA <i>The Avenger</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	[1:41:04] - [1:41:29] <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">25"</div> <u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u> <i>The fight</i>
<ul style="list-style-type: none">• Instrumentación: Flautas, percusión, viento-metal.• Ritmo: cuaternario.• Melodía: grados interválicos descendentes.• Textura: homofónica.• Timbre: oscuro.	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Sam es cogido por el cuello por Max quien le agrade y le hace perder el conocimiento.	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none">• Forma de aparición: incidental.• Nivel de audición<ul style="list-style-type: none">➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música.• Funciones<ul style="list-style-type: none">• 1) Descriptiva: narrativa.• 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.• Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena<ul style="list-style-type: none">➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.	

16 ESCENA *The Avenger*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:43:24] - [1:43:51]

27'

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

The fight

- Instrumentación: cuerda frotada.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: semitono ascendente y descendente.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Una vez que Sam ha sido maniatado, Cady acorralada a Leigh y Danielle.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Segundo plano: no se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

16 ESCENA <i>The Avenger</i>	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:48:25] - [1:49:29]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'04"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>The fight</i></p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: Flauta, viento-metal, cuerda frotada. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: semitono ascendente y descendente. • Textura: homofónica. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Cady es rociado con un líquido inflamable cuando se está encendiendo un puro, y se quema la cara teniéndose que tirar al río.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

17 ESCENA *To Die Like an Animal*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:55:01] - [1:55:55]

54"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Destruction

- Instrumentación: Flauta, viento-metal, cuerda frotada.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: semitono ascendente y descendente.
- Textura: homofónica.
- Timbre: brillante.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

La familia Bodwen escapa del barco y Sam consigue esposar el tobillo de Cady a una columna del barco

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonístico: no hay diálogos, solo música. .
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

17 ESCENA *To Die Like an Animal*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:57:28] - [1:58:28]

60"

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Sam Hides

- Instrumentación: cuerda frotada.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: tema principal.
- Textura: homofónica.
- Timbre: oscuro.

DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Cady se ahoga en el agua.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
 - 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

17 ESCENA *To Die Like an Animal*

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[1:58:59] - [2:00:32]

1'33

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

Destruction

- Instrumentación: cuerda frotada.
- Ritmo: cuaternario.
- Melodía: intervalos consonantes.
- Textura: homofónica.
- Timbre: brillante.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

La familia Bodwen se refugia en la orilla del río mientras comprenden lo que ha ocurrido.

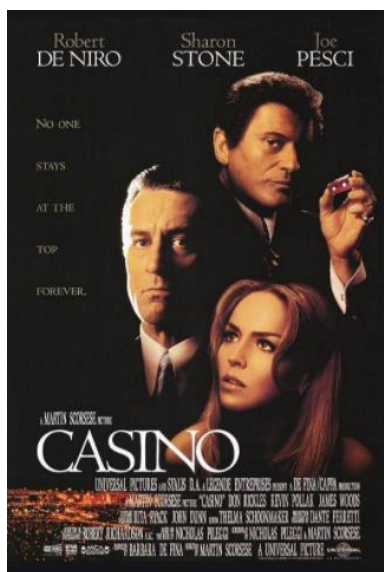
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Primer plano: se oye claramente la música.
- Funciones
 - 1) Descriptiva: narrativa.
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

18 ESCENA <i>End Titles</i>		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	[2:00:32] - [2:01:07]	35"
	[2:01:13] - [2:01:22]	9"
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p><i>The End</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: cuerda frotada, trompas. • Ritmo: cuaternario. • Melodía: tema principal. • Textura: homofónica. • Timbre: brillante. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
Creditos finales.		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música.. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		

5.1.8 *Casino* (1995)



La última de las películas objeto de análisis de nuestra investigación es *Casino*. En este largometraje se narra la desaparición del mundo de Las Vegas gestionados por las organizaciones mafiosas, en sucesión de las grandes multinacionales de ocio. El propio director se ha referido a este proceso como la desaparición del salvaje oeste al final de la centuria anterior.

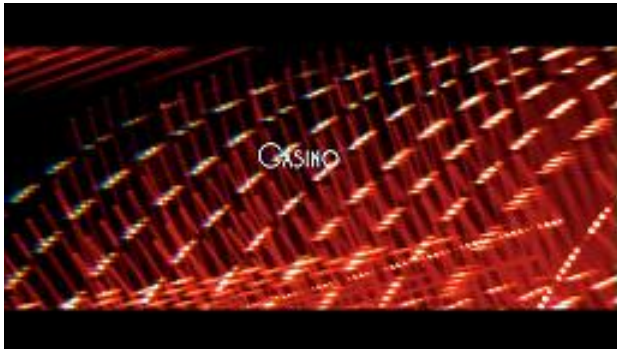
La película de *Casino* se puede encuadrar en el género de película negra. Este género presenta, (entre otras características), tres características comunes en casi todas las películas³⁶¹: primero, la estructura narrativa no es lineal, recurriendo como instrumento explicativo, a acciones y situaciones pasadas que tienen relación con el momento presente en aras de que el espectador lo comprenda; el segundo rasgo, es que el personaje principal normalmente es un detective privado o un policía fuera de la ley, o un periodista, etc., que actúa de forma individual, violenta y muestra su pensamiento por medio de la voz en off. Y la tercera y última característica en la práctica totalidad de las películas de este género, es la presencia de una *femme fatale* aparecida como por ensalmo, que conduce por un vía crucis al personaje hasta tocar fondo. Esta *femme fatale* en el largometraje es Ginger McKenna, magistralmente encarnado por Sharon Stone (por el que se llevó el globo de oro), que según la crítica de cine Joanna Berry³⁶², era un personaje que estaba destinado e iba a ser interpretado en principio por Madonna.

El propio director ha confesado que *Casino* “es al mismo tiempo una película para los estudios y una película personal, sobre un mundo que yo conozco. He tratado de unir las dos. En *Casino* hemos improvisado mucho; era verdaderamente apasionante y al mismo tiempo turbador³⁶³.”


³⁶¹ Cf. PINEL, Vicent. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ed. Robinbook, 2006, p. 206.


³⁶² Cf. SCHNEIDER, Steven Jay (Coord.) *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona Ed. Grijalbo, 2005, p. 850.


³⁶³ SCORSESE, Martin: *Mis placeres de cinéfilo*. Barcelona. Ediciones Paidós Iberica, 2000, p. 111.


1ª ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:00:55] - [0:04:34]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'39"</div>
<p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • J.S. Bach: La pasión según san Mateo; coro final. • 1729, Música clásica 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: orquesta barroca, órgano y coro de voces mixtas. • Ritmo: 6/4. • Melodía: modo menor. • Textura: contrapuntística entre las voces. • Timbre: oscuro. 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>'Wir setzen uns mit Tränen nieder'</i>	<i>Con lágrimas nos sentamos</i>
Wir setzen uns mit Tränen nieder Und rufen dir im Grabe zu: Ruhe sanfte, sanfte ruh!	Con lágrimas nos sentamos y en tu tumba te decimos: ¡Reposa tranquilo, tranquilo reposa!
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Créditos	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

2ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
<p>[0:04:30] - [0:05:57]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'27"</div>	
<p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <p>Louis Prima: <i>Angelina. Zooma Zooma.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • 1957, Jazz 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: trompeta, batería, saxofón. • Ritmo: binario. • Melodía realizada entre la trompeta y el saxofón. • Textura: contrapuntística de jazz. • Timbre: brillante y claro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>La narración de la voz en off, después de haber introducido a los personajes principales de la película, mueve la historia diez años antes al casino Tangiers que es el que dirige Sam Rothstein.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


2ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p style="text-align: right;">[0:05:57] - [0:07:50]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 10px auto;">1'53"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Moonglow</i> (tema de amor de picnic). Morris Stoloff • Swing, 1955
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>La voz en off de Niccky Santoro continúa explicando el funcionamiento del casino, en especial detalle el cuarto del dinero.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


2º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:07:50] - [0:09:01]	
	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'11"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Dean Martin <i>You are nobody (till somebody loves you)</i> • Swing, 1960.
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>You are nobody (till somebody loves you)</i>	<i>no eres nadie hasta que alguien te ama</i>
<i>You're nobody 'til somebody loves you</i>	<i>no eres nadie hasta que alguien te ama</i>
<i>You're nobody 'til somebody cares</i>	<i>no eres nadie hasta que a alguien le importe</i>
<i>You may be king, you may possess the world</i>	<i>tal vez seas rey, tal vez poseas el mundo y su</i>
<i>and it's gold</i>	<i>oro</i>
<i>But gold won't bring you happiness when</i>	<i>pero el oro no te traerá felicidad cuando te</i>
<i>you're growing old</i>	<i>estés haciendo viejo</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
La voz en off continúa explicando el funcionamiento del casino; en este momento, explica que el dinero recaudado lo llevaban a Kansas para repartirlo.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➢ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➢ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas ➢ 2) Sociales y/o económicas. ➢ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: La canción aparece en la pantalla desde el inicio de la canción. Se muestra la primera estrofa hasta la intersección instrumental.</p>	


2º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:09:49] - [0:11:28]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'39"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Louis Prima: <i>sing sing, sing (with a swing)</i> • Swing, 1936.
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Sing, sing, sing</i>	<i>Canta, canta, canta</i>
<i>When the music goes around</i>	<i>Cuando la música gira</i>
<i>Everybody's gonna go to town</i>	<i>Todo el mundo va a ir a la ciudad</i>
<i>But here is one thing you should know</i>	<i>Pero aquí hay una cosa que debes saber</i>
<i>Everybody start to sing</i>	<i>Todo el mundo empieza a cantar</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
En este momento de la película se detalla como al protagonista le hacen jefe del casino y de qué forma se saltan la legalidad para conseguir la licencia.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


2ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
[0:11:35] - [0:12:04]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">29”</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The gone all stars: 7-11 • Mambo, 1958
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: saxo, batería, guitarra. • Ritmo: binario 4/4 y sincopado. • Melodía realizada por el saxo. • Textura: contrapuntística. • Timbre brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>La voz en off explica la metodología minuciosa del trabajo del protagonista.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


2º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:11:59] - [0:12:48]	
	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">49”</div>
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>	
<ul style="list-style-type: none"> • Muddy waters <i>i'm your hoochie coochie man</i> • Blues, 1954 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>hoochie coochie</i>	<i>hoochie coochie</i>
<i>The hoochie coochie man But you know I'm him Everybody knows I'm him</i>	<i>El hombre de Hoochie Coochie Pero tú sabes que yo soy él Todo el mundo sabe que soy él</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se muestra la época de Sam en su juventud reflejando la forma pormenorizada y meticulosa que tenía de trabajar.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


2º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:12:45] - [0:13:45]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">49”</div>
	<p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Otis Redding: <i>Fa-fa-fa-fa-fa (sad song)</i> • Soul, 1966
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Fa-fa-fa-fa-fa (sad song)</i>	Traducción al castellano <i>Fa-fa-fa-fa-fa (canción triste)</i>
<p><i>It's a lovely song, y'all</i> <i>Sweet music, honey</i> <i>It's just a line, oh but</i> <i>It tells a story, baby</i> <i>You got to get the message</i> <i>A stone message, honey</i> <i>A lovely line, baby</i> <i>I'm worried in mind, watch</i></p>	<p><i>Es una canción encantadora, todos ustedes</i> <i>Dulce música, cariño</i> <i>Es sólo una línea, oh, pero</i> <i>Cuenta una historia, nena</i> <i>Tienes que recibir el mensaje</i> <i>Un mensaje de piedra, cariño</i> <i>Una línea preciosa, nena</i> <i>Estoy preocupado en mente, mírame</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Uno de los jefes, Remo Gaggi, siempre tenía mala suerte con las apuestas menos cuando Sam las hacía, por esta razón el protagonista era tan querido y protegido.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


2º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:13:44] - [0:15:16]	
	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'32"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Rolling Stones: <i>Long, long while</i> • Rock, 1966,
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Long, long while</i>	Traducción al castellano Mucho, mucho tiempo
<i>It's been such a long lonely time It's been such a long, a long, long time I was wrong, but I admit, I admit you were right Oh come on now, baby, baby I just want to change your mind</i>	<i>Ha pasado mucho tiempo Ha sido mucho tiempo Estaba equivocado, pero lo admito; tenías razón Oh, vamos nena, solo quiero hacerte cambiar de opinión</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Remo le ordena a Nicky Santoro que proteja a Sam ante cualquier incidencia o agresión.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: La canción sube de volumen durante la pelea.</p>	

2º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p style="text-align: right;">[0:15:51] - [0:15:55]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;">4”</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Rolling Stones: (<i>I can´t get no</i>) <i>Satisfaction</i> • Rock, 1965
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>(I can´t get no) Satisfaction</i>	Traducción al castellano No consigo satisfacción
<i>I can't get no satisfaction,</i>	<i>No consigo satisfacción,</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se muestra un plano general del local de fiestas en donde ha ocurrido la agresión.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. <p>El significado de la letra define el argumento.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


2º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:15:56] - [0:16:35]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">39”</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Muddy waters <i>i'm your hoochie coochie man</i> • Blues, 1954
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>hoochie coochie</i>	Traducción al castellano <i>hoochie coochie</i>
<i>Don't you mess with me But you know I'm him Everybody knows I'm him</i>	<i>¿No te metas conmigo Pero tú sabes que yo soy él Todo el mundo sabe que soy él</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se retorna de la elipsis temporal de su época de juventud para volver al presente en la película, el año 1973 en las Vegas.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


2ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p style="text-align: right;">[0:16:36] - [0:18:51]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 10px auto;">2'15"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ramsey Lewis: <i>The in crowd</i> • Jazz, 1965
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>La voz en off del protagonista explica que tuvo que contratar y tratar con gente autóctona de la zona.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

2º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:18:41] - [0:19:39]	
	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">58"</div>
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>	
<ul style="list-style-type: none"> • Dobie Gray: <i>The in crowd</i>. • Rock, 1964 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>The in crowd</i>	Traducción al castellano La multitud
<p><i>Any time of the year, don't you hear? Spendin' cash, talkin' trash I'll show you a real good time, come on with me, leave your troubles behind I don't care where you've been, you ain't been nowhere til you've been in With the in crowd, with the in crowd, in crowd!</i></p>	<p><i>En cualquier momento del año, ¿no oyes? Gastando dinero, hablando de basura Te mostraré un buen momento, ven conmigo, deja atrás tus problemas No me importa dónde has estado, no has estado en ninguna parte hasta que has estado en la multitud, con la multitud, en la multitud!</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se está explicando el funcionamiento que tienen los millonarios roñosos como K. K. Ichikawa.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

2º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:19:40] - [0:20:44]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-left: 20px;">1'04"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Les McCann & Eddie Harris: <i>Compared to what</i> • Soul, jazz, 1969
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Compared to what</i>	Traducción al castellano Comparado con qué
<i>God damn it!</i> <i>Tryin' to make it real, compared to what?</i>	<i>¡Maldita sea!</i> <i>Tratando de hacerlo real, ¿comparado con qué?</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se explica el funcionamiento de las personas que trabajan en el casino y aparece por primera vez en la pantalla Ginger.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


3º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:21:06] - [0:22:24]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'18"</div>
<p>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Little Richard: <i>Slipping and sliding</i> • Rock, 1956 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Slipping and sliding</i>	Traducción al castellano <i>Resbalando y deslizándose</i>
<i>Slippin' and a slidin', peepin' and a hidin'</i> <i>won't be your fool no more</i> <i>She's a solid sender</i> <i>You know you'd better surrender</i>	<i>Escabullirse y deslizarse, espiar y esconderse</i> <i>ya no será tu tonto</i> <i>Ella es un remitente sólido</i> <i>Sabes que es mejor que te rindas</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Ginger tira por el suelo las fichas de juego ganadas de su acompañante provocando el revuelo de la gente que está en su mesa de juego y las de al lado.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

3º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:22:24] - [0:22:55]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">31”</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Mickey & Sylvia: <i>Love is Strange</i>. • Rock, 1956
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Love is Strange</i>	Traducción al castellano <i>El amor es extraño</i>
<i>Baby, oh baby</i> <i>My sweet baby, you're the one!"</i>	<i>Cariño, Oh cariño</i> <i>Cariño, tu eres la única</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Ginger se marcha de la mesa de juego después de haber armado el escandalo ante la mirada de Sam.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. <p>El significado de la letra define el argumento.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

3º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:23:03] - [0:24:22]	
	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'19"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Rolling Stones: <i>Heart of stone</i> • Rock, 1965
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Heart of Stone</i>	Traducción al castellano <i>Corazón de piedra</i>
<i>What's different about her? I don't really know No matter how I try I just can't maker her cry But she'll never break, never break, never break, never break This heart of stone</i>	<i>¿Qué tiene de diferente? Realmente no lo sé No importa cómo lo intente No puedo hacerla llorar Pero ella nunca romperá, nunca romperá, nunca romperá, nunca romperá Este corazón de piedra</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
La voz en off del protagonista está explicando la forma de ser de Ginger.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. <p>El significado de la letra define el argumento.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

3º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:24:22] - [0:26:08]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'46"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Roxy music: <i>Love is the drug</i> • <i>Pop progresivo, 1975.</i>
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original Love is the drug	Traducción al castellano El amor es la droga
<p><i>Love is the drug and I need to score Showing out, showing out, hit and run Boy meets girl where beat goes on Stitched up tight, can't shake free Love is the drug, got a hook on me</i></p>	<p><i>El amor es el medicamento y necesito anotar Mostrar, mostrar, golpear y correr chico conoce chica donde el ritmo va en Cosido apretado, no se puede sacudir El amor es la droga, tengo un gancho</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
La voz en off del protagonista continúa explicando la forma de trabajar de Ginger y hace su aparición su novio Lester Diamond	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

4º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:26:06] - [0:27:12]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-left: 100px;">1'06"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Domenico Modugno: <i>Nel blu dipinto di blu (volare)</i>. • Canción italiana, 1958
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original Volare	Traducción al castellano Volaré
<i>Volare, oh oh Cantare, oh oh oh Nel blu dipinto di blu Felice di stare lassu</i>	<i>Volaré, oh,oh Cantaré, Oh,oh,oh, En el cielo pintado de azul Feliz de estar allí arriba</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se muestra a Nicky Santoro traficando con diamantes y como solventa ilegalmente el trámite de la aduana.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: Análisis semiótico porque la letra pone en la mente del espectador el cielo y la escena es de un aeropuerto y cantada en italiano. Además, se relaciona el aeropuerto y el gánster.</p>	


4º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:27:12] - [0:30:05]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'53"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ray Charles y Betty Carter: <i>Takes two to tango</i>. • Jazz, 1961
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Takes two to tango</i>	Traducción al castellano <i>Se necesitan dos para bailar tango</i>
<i>But it takes two to tango, two to tango Two to really get the feeling of romance Two to tango, two to tango</i>	<i>Pero se necesitan dos para bailar el tango, Dos para realmente tener la sensación de romance Dos para tango, dos para tango</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Nicky y su familia se establecen definitivamente en las Vegas.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

4º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:30:19] - [0:31:38]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'19"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Les Paul y Mary Ford: <i>How high the moon</i>. • Jazz, 1951
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>How high the moon</i>	Traducción al castellano Que tan alta es la luna
<i>Somewhere there's music</i> <i>How faint the tune</i> <i>Somewhere there's heaven</i> <i>How high the moon</i>	<i>En algún lugar hay música</i> <i>¿Qué tan débil es la melodía</i> <i>En algún lugar hay cielo</i> <i>¿Qué tan alta es la luna?</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se muestra como Nicky protege los negocios de Sam.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

5º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:31:38] - [0:34:42]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'04"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Jeff Beck: <i>I ain't superstitious</i> • Rock, 1968
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>I ain't superstitious</i>	Traducción al castellano No soy supersticioso
<i>Ain't superstitious, A black cat crossed my trail. La mala suerte no me ha llevado tan lejos And you know I ain't gonna let it stop me now.</i>	No es supersticioso Un gato negro cruzó mi rastro. <i>Bad luck ain't got me so far,</i> Y sabes que no voy a dejar que eso me detenga ahora.
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Dos jugadores están haciendo trampas en el casino	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


5º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:35:31] - [0:36:03]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">32”</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Lee Dorsey: <i>Working in the Coal mine</i> • Rock, 1968
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Working in the Coal mine</i>	Traducción al castellano Trabajando en la mina de carbón
<i>Working in the coal mine</i> <i>Whoop, I wanna sit down</i> <i>How long can this go on?</i>	<i>Trabajando en la mina de carbón</i> <i>Whoop, quiero sentarme</i> <i>¿Cuánto tiempo puede seguir esto?</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Uno de los jugadores que estaban haciendo trampas y que está en ese momento canjeando las fichas por dinero. El gerente del casino se le acerca y le invita a contar el dinero en su despacho.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


6º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:35:31] - [0:36:03]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'21"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Dinah Washington: <i>Unforgettable</i>. • Pop, 1961
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Unforgettable</i>	Traducción al castellano Inolvidable
<i>Unforgettable</i> <i>Too near or far</i> <i>Like a song of love that clings to me</i> <i>How the thought of you does things to me</i> <i>Never before has someone been</i>	<i>Inolvidable</i> <i>Demasiado cerca o lejos</i> <i>Como una canción de amor que se pega</i> <i>Cómo el pensamiento de ti me hace cosas</i> <i>Nunca antes alguien ha sido así</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Sam le está pidiendo matrimonio a Ginger.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. 	

6º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:38:54] - [0:40:02] [0:41:18] - [0:42:23]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-left: 20px;">3'27"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Hoagy Carmichael: <i>Stardust</i>. • Jazz, 1950
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Stardust</i>	Traducción al castellano <i>Polvo de estrellas</i>
<i>Sometimes I wonder why I spend The lonely nights Dreaming of a song That melody haunts my reverie And I am once again with you When our love was new And each kiss an inspiration</i>	<i>A veces me pregunto por qué paso Las noches solitarias Soñando con una canción Esa melodía atormenta mi reverie Y estoy una vez más contigo Cuando nuestro amor era nuevo Y cada beso una inspiración</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se muestra la celebración de bodas.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: Se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


6º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:42:23] - [0:44:45]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'22"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Dinah Washington: <i>What a difference a day makes.</i> • Blues, 1959
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>What a difference a day makes.</i>	<i>Que diferencia hace un día</i>
<i>My yesterday was blue, dear</i>	<i>Mi ayer fue azul, querida</i>
<i>Today I'm part of you, dear</i>	<i>Hoy soy parte de ti querida</i>
<i>My lonely nights are through, dear</i> <i>(Since you said you were mine)</i>	<i>Mis noches solitarias han terminado, querida</i> <i>(Desde que dijiste que eras mía)</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Sam le enseña a Ginger la casa en donde van a vivir.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición. <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. 	

6º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:44:46] - [0:45:44]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">58”</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Staple singers: <i>I'll take you there</i> • Funk, 1972
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>I'll Take You There</i>	Traducción al castellano <i>Te llevaré allí</i>
(I'll take you there) <i>Mercy now</i> (I'll take you there) <i>I'm callin' callin' callin' for mercy</i> (I'll take you there) <i>Mercy, mercy</i>	(Te llevaré allí) <i>Misericordia ahora</i> (Te llevaré allí) <i>Llamo pidiendo clemencia</i> (Te llevaré allí) <i>Misericordia, misericordia</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Sam le entrega a Ginger la llave del banco que abre un compartimento que contiene dos millones de dólares.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. 	

6º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:45:44] - [0:46:28]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">44”</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Jerry Vale: <i>Love me the way I love you.</i> • Pop, 1967
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Love me the way I love you</i>	<i>Quiéreme de la misma forma que yo</i>
<i>Never will i know happiness Until you're mine alone Open your heart and take me Take me through heavens doors</i>	<i>Nunca conoceré la felicidad Hasta que seas solo mía Abre tu corazón y tómame Llévame a través de las puertas del cielo</i>
<i>Love me the way I love you Now and ever more Miss me the way i miss you</i>	<i>Ámame como yo te amo Ahora y siempre mas Extrañame de la forma en que te extraño</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
El mismo Jerry Vale aparece en la pantalla cantando	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


6º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:46:28] - [0:47:16]	
	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">48”</div>
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>	
<ul style="list-style-type: none"> • The Paragons: <i>Let's star all over again</i> • Doo-wop: 1957 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Let's star all over again</i>	Traducción al castellano <i>Comencemos todo de nuevo</i>
<i>And you need me, For i,i love only you.you. you I broke your heart And made you cry Please forgive me, Don't say goodbye. Can't we fall in love And start it over again,over again.</i>	<i>Y me necesitas Porque yo, te amo sólo a ti. Tú Te rompí el corazón Y te hizo llorar Por favor, perdóname No te despidas ¿No podemos enamorarnos? Y empezar de nuevo, de nuevo</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>La voz en off del protagonista se queja de las trampas que Nicky y sus ayudantes hacen en el casino de Sam, las cuales son tan notorias que la policía se está dando cuenta.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


6º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:47:16] - [0:49:20]	
	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'04"</div>
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>	
<ul style="list-style-type: none"> • The Rolling Stones: <i>Sweet Virginia</i> • Rock, 1972 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Sweet Virginia</i>	<i>Dulce virginia</i>
<i>Come on come on down you got it in you</i>	<i>Vamos, baja, lo tienes dentro de ti</i>
<i>Got to scrape that shit right off your shoes</i>	<i>Tienes que raspar esa basura de tus zapatos</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Un trabajador de Nicky está sentado con los pies encima de la mesa, en una mesa de juegos del casino, cuando le instan a que los quite y él responde altivamente, le echan por la fuerza del casino.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


6º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:49:20] - [0:51:28]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'08"</div>
CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA	
<ul style="list-style-type: none"> • Louis Prima: <i>Basin Street blues/When It's Sleepy time down south</i> • Jazz, 1957 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>When It's Sleepy time down south</i>	<i>Cuando es hora de dormir en el sur</i>
<i>Never know how nice it seems Just how much it really means</i>	<i>Nunca se lo bonito que parece Lo mucho que realmente significa</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
El protagonista va prosperando en el negocio, contratando nuevos espectáculos y llevando a cabo nuevas ideas.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


6º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[0:51:29] - [0:51:45]</p> <p>[0:51:51] - [0:53:43]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-top: 10px;">2'06"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ray Charles: <i>Stella by starlight</i>. • Soul, 1961
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Stella by starlight</i>	Traducción al castellano <i>Estela a la luz de las estrellas</i>
<i>That great symphonic theme That's Stella by starlight And not a dream My heart and I agree She's everything on Earth to me</i>	<i>Ese gran tema sinfónico Es Estela a la luz de las estrellas Y no un sueño Mi corazón y yo estamos de acuerdo Ella es todo en la tierra para mi</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Aceptan a Sam en el club de campo del valle de las Vegas.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

6º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:53:43] - [0:54:21]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">38”</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The fantastic Johnny C.: <i>Boogaloo down Broadway</i> • Soul, 1967
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Boogaloo down Broadway</i>	Traducción al castellano <i>Boogaloo por Broadway,</i>
<i>Baby, oh baby, Boogaloo down Broadway, Baby, oh baby Boogaloo down Broadway. Come on Sally, come on Sue, All day long we're gonna Boogaloo. But when the sweat begins to fill the air, We're gonna funky Broadway everywhere.</i>	<i>Baby, oh baby, Boogaloo por Broadway, Bebé, bebé del oh Boogaloo en Broadway. Vamos a Sally, vamos Sue, Durante todo el día vamos a salir de Boogaloo. Pero cuando el sudor empieza a llenar el aire, Nos vamos a Funky Broadway en todas partes.</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Sam le está explicando al trabajador del local que está contratado porque es familiar de un político local, como debe de colocar las máquinas y éste, le interrumpe constantemente lo que da lugar a que el protagonista del filme se sature.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

6º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:54:20] - [0:54:40]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">20”</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ray Charles: <i>Stella by starlight</i>. • Soul, 1961
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Stella by starlight</i>	Traducción al castellano <i>Estela a la luz de las estrellas</i>
<i>That great symphonic theme That's Stella by starlight And not a dream My heart and I agree She's everything on Earth to me</i>	<i>Ese gran tema sinfónico Es Estela a la luz de las estrellas Y no un sueño Mi corazón y yo estamos de acuerdo Ella es todo en la tierra para mi</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
A Ginger le facilitan una mesa mejor posicionada en un restaurante por ser la esposa del Sr, Rothstein.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical 	


7º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:54:40] - [0:55:53]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'13"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Emmylou Harris: <i>Sweet dreams</i> • Country, 1975
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Sweet dreams</i>	Traducción al castellano <i>Dulces sueños</i>
<p><i>Why can't I forget you and start my life anew</i></p> <p><i>Instead of having sweet dreams about you</i></p> <p><i>You don't love me, it's plain</i></p> <p><i>I should know I'll never wear your ring</i></p> <p><i>I should hate you the whole night through</i></p> <p><i>Instead of having sweet dreams about you</i></p>	<p><i>¿Por qué no puedo olvidarte y empezar de nuevo?</i></p> <p><i>En lugar de tener dulces sueños contigo</i></p> <p><i>No me amas, es obvio</i></p> <p><i>Debería saber que nunca usaré tu anillo</i></p> <p><i>Debería odiarte toda la noche</i></p> <p><i>En lugar de tener dulces sueños contigo</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
A Nicky le han incluido en la lista negra de las Vegas y por tanto, no puede entrar en ningún casino.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición. <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

7º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[0:55:53] - [1:02:26]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">6'33"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Rolling Stones: <i>Can't you hear me knocking</i> • Rock, 1971
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Can't you hear me knocking</i>	Traducción al castellano <i>¿Puedes oírme tocando?</i>
<i>Help me baby, ain't no stranger Can't you hear me knockin'?</i>	Ayúdame cariño, no soy un extraño ¿No puedes oírme tocar?
<i>Ahh, are you safe asleep? Can't you hear me knockin'?</i>	Ahh, estas dormido ¿No puedes oírme tocar?
<i>Yeah, down the gas light street, now Can't you hear me knockin'?</i>	Sí, por la calle de la luz de gas, ahora ¿No puedes oírme tocar?
<i>Yeah, throw me down the keys Alright now</i>	Sí, tírame las llaves ahora mismo
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
A raíz de que han incluido a Nicky en la en la lista negra, comienza a trabajar por su cuenta. Su hermano y otros socios se instalan en las Vegas y empiezan a realizar robos.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

8ª ESCENA		
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO		
	<p>[1:02:46] - [1:04:35]</p>	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'49"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Cream: <i>Toad</i>. • Blues rock, 1966 		
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: guitarra eléctrica, bajo y batería. • Ritmo: binario 4/4 y sincopado y con dos corcheas en el tercer tiempo. • Melodía: riff de la guitarra y después ritmo de la batería. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 		
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL		
<p>Tony, un gánster apodado “el perro”, atraca un local de Remo y asesina a dos trabajadores y una camarera.</p>		
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN		
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 		


8º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:04:46] - [1:05:50]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'04"</div>
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Those were the days</i>	Traducción al castellano <i>Esos fueron los días</i>
<i>Those were the days, yes they were, those were the days. Those were their ways, miracles everywhere, are they now? They're gone. Those were their ways, yes they were, those were their ways. Those were the days, yes they were, those were the days.</i>	<i>Aquellos eran los días, sí que eran, esos eran los días. Esas fueron sus formas, los milagros en todas partes, están ahora? Se han ido. Esas fueron sus formas, sí que estaban, eran sus maneras. Aquellos eran los días, sí que eran, esos eran los días.</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Sam despide al cuñado del político porque tres máquinas tragaperras han dado el premio gordo.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición, <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

8º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[1:05:52] - [1:06:43]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">51”</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Lee Dorsey: <i>Working in the Coal mine</i>. • Rock, 1968
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Working in the Coal mine</i>	Traducción al castellano Trabajando en la mina de carbón
<p><i>Working in the coal mine</i> <i>Whoop, I wanna sit down</i> <i>How long can this go on?</i> <i>Lord I'm so tired</i> <i>How long can this go on?</i></p>	<p><i>Trabajando en la mina de carbón</i> <i>Whoop, quiero sentarme</i> <i>¿Cuánto tiempo puede seguir esto?</i> <i>Señor, estoy muy cansado</i> <i>¿Cuánto tiempo durará esto?</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
El protagonista va a decirle al cocinero que tiene que poner la misma cantidad de arandanos en cada pastel.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


8º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[1:06:48] - [1:08:46]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'58"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Timi Yuro: <i>Hurt</i>. • Pop, 1961
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Hurt</i>	Traducción al castellano Herido
<p style="text-align: center;"><i>I'm so hurt</i> <i>To things that you lied to me</i> <i>I'm hurt</i> <i>Way down deep inside me</i> <i>You said your love was true</i> <i>And we'd never, ever part</i> <i>Now wants someone new</i> <i>And it breaks, it breaks my heart</i></p>	<p style="text-align: center;">Estoy tan herido Por las mentiras que me dijiste Estoy herido Profundamente en mi interior Me dijiste que tu amor era sincero Y que nunca jamás nos separaríamos Ahora quieres a alguien más Y me rompe, me rompe el corazón</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Ginger le pide a Sam 25.00 dolares y cuando le pide explicaciones, no contesta claramente.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. 	

8º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:08:43] - [1:09:24] [1:10:00] - [1:11:17]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'08"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Velvetones: <i>The glory of love.</i> • Doo-wop, 1957
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original The glory of love.	Traducción al castellano La gloria del amor.
<i>You've got to give a little, take a little And let your poor heart break a little That's the story of, that's the glory of love</i>	<i>Tienes que dar un poco, tomar un poco Y deja que tu pobre corazón se rompa un poco Esa es la historia de, esa es la gloria del amor</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Ante la situación no resuelta porque Sam no le da el dinero a Ginger, ésta lo coge para dárselo a Lester Diamond; esta era la razón.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

8º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[1:12:08] - [1:14:56]	
	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'08"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Moody blues: <i>Nights in white satin</i>. • <i>Rock sinfónico</i>, 1967
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Nights in white satin</i>	Traducción al castellano Noches de satén blanco
<i>Beauty I've always missed With these eyes before Just what the truth is I can't say anymore</i>	<i>Una belleza que siempre he echado de menos, delante de estos ojos. Cuál es la verdad, es algo que ya no puedo decir.</i>
<i>Because I love you Yes I love you, oh, how I love you</i>	<i>Porque te quiero, sí, te quiero, oh, cuánto te quiero</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Los trabajadores de Sam le han dado una paliza a Lester Diamond y Ginger se lo está contando a Nicky	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


9ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:20:38] - [1:21:43]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-left: 100px;">1'05"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Moonglow</i> (tema de amor de picnic). Morris Stoloff • Swing, 1955
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>La voz en off del personaje de Nicky Santoro hace referencia a que por muchos problemas que tuvieran, el dinero era lo más importante y era lo que seguía ingresándose.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

9ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:21:44] - [1:24:54]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'12"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Jimmy Smith: <i>Walk on the wild side</i>. • Jazz, 1962 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: piano, batería, guitarra y trompeta. • Ritmo: binario 4/4. • Melodía: se va rotando entre los instrumentos. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Una socia de Philip Green de la que nadie conocía su identidad, se persona en el casino provocando graves problemas. Antes de resolverse por la vía judicial, hacen que Nicky Santoro la asesine.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	
<p>Observaciones:</p> <p>El punto culminante de la pieza musical coincide con el asesinato de la socia de P. Green.</p>	


10º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[1:31:46] - [1:32:56]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'10"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Rolling Stones: <i>Gimme shelter</i>. • Rock, 1971
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Gimme shelter</i>	Traducción al castellano Dame refugio
<p><i>Yeah, a storm is threatening My very life today A gimme, a gimme shelter Or I'm gonna fade away War, children It's just a shot away It's just a shot away</i></p>	<p><i>Si, una tormenta amenaza Mi misma vida hoy Un dame, un dame refugio O me voy a desvanecer Guerra, niños Esta cerca de aqui Esta cerca de aqui</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Después de una fuerte discusión de Nicky y Sam, comienzan a aparecer trabajadores de casinos asesinados, lo que relaciona judicialmente a Nicky.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones:</p> <p>Vinculación semiótica, con la guerra que Nicky Santoro está creando, al igual que la guerra de Vietnam a la que hace referencia la canción.</p>	


10° ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[1:33:12] - [1:34:38]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'26"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Sammy Davis Jr.: <i>EEE-O Eleven.</i> • Pop ,1960
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>EEE-O Eleven.</i>	EEE-O Eleven.
<i>Eee-o-Eleven.</i>	<i>Eee-o-Eleven.</i>
<i>Eee-o-Eleven.</i>	<i>Eee-o-Eleven.</i>
<i>It's all a state of mind.</i>	<i>Todo es un estado mental.</i>
<i>Whether or not you'll fine.</i>	<i>Si estarás bien o no.</i>
<i>That place down there or heaven.</i>	<i>Ese lugar allá abajo o el cielo.</i>
<i>In the meantime.</i>	<i>Mientras tanto.</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Los jefes llaman al orden a Nicky.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


10º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[1:36:56] - [1:38:02]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'26"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Don Cornell: <i>I'll walk alone</i>. • Pop, 1952
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>I'll walk alone</i>	Traducción al castellano . Caminaré solo
<i>Il always be near you wherever you are each night In every prayer If you call I'll hear you, no matter how far Just close your eyes and I'll be there</i>	<i>Siempre estaré cerca de ti dondequiera que estés cada noche En cada oración Si llamas te escucharé, no importa cuán lejos sea Cierra los ojos y estaré allí</i>
<i>Please walk alone and send your love and your kisses to guide me Till you're walking beside me, I'll walk alone</i>	<i>Por favor camina solo y envía tu amor y tus besos para guiarme Hasta que estés caminando a mi lado, caminaré solo</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Piscano, uno de los jefes locales de Kansas despotrica en su tienda delante de su madre y su cuñado al mismo tiempo que es grabado por el FBI, sin él saberlo.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

10ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:41:05] - [1:41:16]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">11”</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • R. Strauss: Así habló Zaratustra; preludio • Poema sinfónico, 1896 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: trompeta, cuerda frotada. • Ritmo: cuaternario 4/4. • Melodía grados tonales. (intervalos de quintas). • Textura: homofónica. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>1980. Al verse con la licencia de juego no concedida, Sam se vuelve un personaje polémico y mediático, llegando a hacer su propio programa de televisión.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


10ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:41:17] - [1:42:02]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">45''</div>
<p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>That's the way I like it.</i> • Disco, 1975 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: trompeta, guitarra, saxofón y piano. • Ritmo: cuaternario 4/4. • Melodía: estilo disco, con intervalos consonantes repetidos. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>La música de inicio de su programa.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones:</p> <p>Música diegética; es la versión instrumental interpretada por los músicos de su programa. Se establece una conexión semiótica con el título de la canción.</p>	

10ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:42:17] - [1:42:28]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-top: 10px;">11”</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Frankie Avalon: <i>Venus</i>. • Pop, 1959 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: trompeta, guitarra saxofón, piano. • Ritmo: cuaternario 4/4 • Melodía de la canción <i>Venus</i>. • Textura: homofónica. • Timbre: claro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>El primer invitado de programa es el cantante Frankie Avalon. La orquesta le recibe un fragmento de su famosa canción <i>Venus</i>.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


10ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
<p>[1:42:42] - [1:42:54]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-top: 10px;">12”</div>	
<p style="text-align: center;"><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Nicolai Rimsky-Korsakov: <i>El vuelo del moscardón</i>. • Música clásica, 1900 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: violín. • Ritmo: Binario 2/4. • Melodía por grados conjuntos. • Textura: homofonía. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Sam está haciendo malabares con pelotas acompañando de un violín tocando el vuelo del moscardón.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

10ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
[1:44:27] - [1:45:53]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'26"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Cream: <i>Toad</i>. • Blues rock, 1966
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: guitarra eléctrica, bajo y batería. • Ritmo: binario 4/4 y sincopado y con dos corcheas en el tercer tiempo • Melodía riff de la guitarra y después ritmo de la batería. • Textura: contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Nicky se reúne con Sam. Para llegar al lugar sin que la policía lo localice, tiene que cambiar varias veces de coche.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

CAPÍTULO V. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN


10ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:46:24] - [1:47:03] Georges Deleure: <i>Tema de Camile</i> de la película: <i>El desprecio</i>. BSO: 1963</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; text-align: center; width: fit-content; margin: 0 auto;">39"</div> <p>[1:46:43] - [1:46:59] Ostinato de la batería de Cream, mezclado con el tema de <i>Camile</i>.</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; text-align: center; width: fit-content; margin: 0 auto;">16"</div>
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: cuerda frotada y batería. • Ritmo: ternario 3/4. • Melodía grados conjuntos, acompañada por bajo marcando la tonalidad. • Textura: contrapuntística. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Se muestra la llegada al sitio en el desierto en el que se habían citado Nicky y Sam</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la letra; análisis semántico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


10º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:49:19] - [1:50:25]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'06"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Devo: <i>Whip it</i>. • New wave, 1980
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Whip it.</i>	Traducción al castellano <i>Azótalo</i>
<i>Crack that whip Give the past the slip Step on a crack Break your momma's back When a problem comes along You must whip it Before the cream sits out too long You must whip it When something's going wrong You must whip it</i>	<i>Agita el látigo Y elude el pasado Pisa la grieta Y rómpele la espalda a tu mamá Cuando surge un problema Debes azotarlo Antes de que la crema se asiente demasiado Debes azotarlo Cuando algo va mal Debes azotarlo</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Después de una fuerte discusión entre Sam y Nicky, se vuelven a ver las caras en una discoteca.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

10º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[1:50:56] - [1:53:03]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'07"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Clarence 'Frogman' Henry (as Clarence Henry) <i>Ain't Got No Home</i> • Rhythm & Blues, 1956
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Ain't Got No Home</i>	Traducción al castellano <i>Yo no tengo ningún hogar</i>
<p>I ain't got no home No place to roam I ain't got a home No place to roam I'm a lonely boy I ain't got a home</p>	<p>Yo no tengo ningún hogar No hay lugar para recorrer Yo no tengo una casa No hay lugar para recorrer Soy un chico solitario Yo no tengo una casa</p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
A pesar de que le han prohibido la entrada a Nicky en cualquier casino de las Vegas, se persona ebrio en el Tangiers, causándole a Sam un problema.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


11º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[1:53:51] - [1:55:09]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'18"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Brenda Lee: <i>I'm Sorry</i>. • Pop, 1960
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>I'm Sorry</i>	Traducción al castellano <i>Lo siento</i>
<p><i>I'm sorry, so sorry That I was such a fool. I didn't know Love could be so cruel. Oh oh oh oh uh-oh oh yes.</i></p> <p>(I'm sorry) I'm sorry - (So sorry) so sorry. Please accept my apology,</p>	<p><i>Lo siento, lo siento mucho Me comporte como una tonta No sabía Que el amor podía ser tan cruel Oh oh oh oh uh-oh oh si</i></p> <p><i>(Lo siento), lo siento (Lo siento), lo siento Por favor acepta mis disculpas</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Después de intentar negociar sin éxito por parte de Ginger, la custodia de la hija de ambos, se conceden periodos de descanso el uno sin el otro; esta vez Giner se va a ver a Lester Diamond, sin saberlo Sam.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


11º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[1:55:31] - [1:58:03]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'32"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Harry Nilsson: <i>Without You</i>. • Pop, 1971
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Without You</i>	Traducción al castellano <i>Sin tí</i>
<p><i>I can't live if living is without you</i></p> <p><i>I can't live, I can't give any more</i></p> <p><i>I can't live if living is without you</i></p> <p><i>I can't give, I can't give any more</i></p>	<p><i>Yo no puedo vivir si la vida es sin ti</i></p> <p><i>Yo no puedo vivir, no puedo dar más</i></p> <p><i>Yo no puedo vivir si la vida es sin ti</i></p> <p><i>No puedo dar, no puedo dar más</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Sam llama por teléfono al apartamento en el que se hospedan Lester y Ginger; habla con Lester Diamond.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

11º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[1:58:08] - [1:59:16]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'08"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Fleetwood Mac: <i>Go your own way</i>. • Rock, 1976
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Go your own way</i>	Traducción al castellano <i>Sigue tu propio camino</i>
<i>You can go your own way Go your own way Tell me why Everything turned around Packing up Shacking up is all you wanna do If I could Baby I'd give you my world Open up Everything's waiting for you</i>	<i>puedes seguir tu propio camino. Sigue tu camino. Dime por qué Todo se dio la vuelta Haciendo la maleta. Despedirte es todo lo que quieres hacer Si yo pudiera cariño, te daría mi mundo ábrete, Todo esta esperando por ti</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Ginger llama a Nicky por teléfono y éste va acasa de Sam para mediar en su reconciliación.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


11ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p style="text-align: right;">[2:00:53] - [2:01:51]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 10px auto;">58''</div> <ul style="list-style-type: none"> • Georges Deleure: Tema de <i>Camille</i> de la película: <i>El desprecio</i>. • Música preexistente.BSO: 1963
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: cuerda frotada y batería. • Ritmo: ternario 3/4. • Melodía grados conjuntos, acompañada por bajo marcando la tonalidad. • Textura: contrapuntística. • Timbre: oscuro. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Sam va a buscar a Ginger y a su hija al aeropuerto</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

11º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[2:01:50] - [2:02:30] [2:02:42] - [2:03:38]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'36"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Louis Prima & Keely Smith: <i>I'm confessin (that I love you)</i>. • <i>Jazz, 1959</i>
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>I'm confessin (that I love you)</i>	Estoy confesando que te quiero
<i>I'm confessin that I love you</i>	<i>Confieso que te quiero</i>
<i>I'm confessin that I need you</i>	<i>Confieso que te necesito</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Sam interroga a Ginger sobre el fin de semana que ha pasado con Lester Diamond y sobre como han gastado el dinero.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


11ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[2:03:49] - [2:04:57] [2:06:00] - [2:06:20]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'28"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Georges Deleure: Tema de <i>Camile</i> de la película: <i>El desprecio</i>. • Música preexistente BSO, 1963
<p style="text-align: center;">DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL</p>	
<p>Sam encuentra en su casa hablando a Ginger por teléfono comunicando con quien está hablando, la intención de que le asesinen.</p>	
<p style="text-align: center;">RELACIÓN MÚSICO-VISUAL</p> <p style="text-align: center;">ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN</p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

12º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[2:08:12] - [2:11:13]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'01"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • B.B. King: <i>The thrill is gone</i> • <i>Blues, 1969</i>
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
<p>Idioma original</p> <p><i>The thrill is gone</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p>La emoción se ha ido</p>
<p><i>The thrill is gone</i></p> <p><i>It's gone away for good</i></p> <p><i>Oh, the thrill is gone baby</i></p> <p><i>Baby its gone away for good</i></p> <p><i>Someday I know I'll be over it all baby</i></p> <p><i>Just like I know a man should</i></p> <p><i>You know I'm free, free now baby</i></p> <p><i>I'm free from your spell</i></p> <p><i>I'm free, free now</i></p> <p><i>I'm free from your spell</i></p> <p><i>And now that it's over</i></p> <p><i>All I can do is wish you well</i></p>	<p>La emoción se ha ido</p> <p>Se ha ido para siempre</p> <p>¡Oh, la emoción se ha ido bebé</p> <p>Nena se fué para siempre</p> <p>Algún día sé que voy a superarlo del todo nena</p> <p>Al igual que yo sé que debe hacerlo un hombre</p> <p><i>Sabes que estoy libre, libre ahora nena</i></p> <p><i>Estoy libre de tu hechizo</i></p> <p><i>Soy libre, libre ahora</i></p> <p><i>Estoy libre de tu hechizo</i></p> <p><i>Y ahora que todo ha terminado</i></p> <p><i>Todo lo que puedo hacer es desearte lo mejor</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Ginger se cita con Nicky para hablar de sus problemas con Sam.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones: La canción comienza desde el final de la primera estrofa hasta el final.</p>	

12º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[2:11:14] - [2:12:08]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">3'01"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Velvetones: <i>The glory of love.</i> • Doo-Wop, 1957
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
<p>Idioma original</p> <p><i>The glory of love.</i></p>	<p>Traducción al castellano</p> <p>La gloria del amor</p>
<p><i>If you think that money can pay me</i> <i>For the hard years I've suffered till things</i> <i>broke your way</i> <i>Yes, I'm answering your last letter that says</i> <i>we must part</i> <i>I'm tearing it to pieces the way you tore up</i> <i>my heart</i></p>	<p><i>Si crees que el dinero puede pagarme</i> <i>Por los años duros que he sufrido hasta que</i> <i>las cosas se rompieron en tu camino</i> <i>Sí, estoy respondiendo a tu última carta que</i> <i>dice que debemos parte</i> <i>Lo estoy destrozando de la forma en que</i> <i>destrozaste mi corazón.</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Ginger y Nicky establecen relaciones sexuales y al salir de la caravana son vistos y fotografiados.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonístico: no hay diálogos, solo música. El significado de la letra define el argumento. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. 	

12º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[2:15:35] - [2:16:19] [2:16:36] - [2:17:17]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'25"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Hoagy Carmichael: <i>Stardust</i>. • Jazz, 1950
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Stardust</i>	Traducción al castellano <i>Polvo de estrellas</i>
<p><i>Sometimes I wonder why I spend The lonely nights Dreaming of a song That melody haunts my reverie And I am once again with you When our love was new And each kiss an inspiration</i></p>	<p><i>A veces me pregunto por qué paso Las noches solitarias Soñando con una canción Esa melodía atormenta mi reverie Y estoy una vez más contigo Cuando nuestro amor era nuevo Y cada beso una inspiración</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Frankie Marino va a darle a Remo Gaggi el dinero de la recaudación.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. 	

12º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[2:17:17] - [2:18:10]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">53”</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Rolling Stones: <i>Gimme shelter</i>. • Rock, 1971
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Gimme shelter</i>	<i>Dame refugio</i>
<i>It's just a shot away</i>	<i>Está a un tiro de distancia</i>
<i>It's just a shot away</i>	<i>Está a un tiro de distancia</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
La voz en off describe la erosión de Nicky y su equipo como consecuencia de la mala vida que llevan.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: No se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


12º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[2:18:16] - [2:18:58]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">42''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> •Devo: (<i>I can't get no</i>) <i>satisfaction</i>. •Pop,1978
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>(I can't get no) satisfaction.</i>	Traducción al castellano No puedo obtener ninguna satisfacción
<i>And when I'm flying 'round the world And I'm doin' this and I'm tryin' do that And I'm trying to make some girl</i>	<i>Y cuando estoy volando alrededor del mundo Y estoy haciendo esto y estoy tratando de hacer eso Y estoy tratando de hacer una chica</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
La voz en off describe la erosión de Nicky y su equipo como consecuencia de la mala vida que llevan.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


12º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[2:20:24] - [2:21:30]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'06"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Devo: (<i>I can't get no</i>) <i>satisfaction</i>. • Pop, 1978
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>(I can't get no) satisfaction.</i>	Traducción al castellano No puedo obtener ninguna satisfacción
<i>I can't get no satisfaction I can't get me no girly action And I try and I try and I try, t-t-t-try, try I can't get no I can't get me no When I'm watchin' my TV And a man comes on to tell me How white my shirts could be But it can't be a man 'cause he does not smoke Same cigarettes as me</i>	<i>No puedo obtener ninguna satisfacción No puedo conseguirme ninguna acción femenina Y lo intento y lo intento y lo intento, t-t-t- intente, intente No puedo conseguir no No puedo conseguirme no Cuando estoy viendo mi TV Y un hombre viene a decirme Que tan blancas pueden ser mis camisas Pero no puede ser un hombre porque no fuma Los mismos cigarrillos que yo</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Sam llama a casa y nadie coge el teléfono; va a casa y se encuentra a su hija que ha sido maniatada por su madre en la cama para poderse irse fuera del domicilio.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


12º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[2:22:08] - [2:22:36]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">28''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Louis Prima & Keely Smith: <i>I'm confessin (that I love you)</i>. • Jazz, 1959
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>I'm confessin (that I love you)</i>	Estoy confesando que te quiero
<i>If you go, you know you'll grieve me</i>	<i>Si te vas, sabes que me llorarás</i>
<i>All in life, on you depends</i>	<i>Todo en la vida, de ti depende</i>
<i>Am I guessing that you love me?</i>	<i>¿Estoy adivinando que me amas?</i>
<i>Dreaming dreams of you in vain?</i>	<i>Soñando sueños contigo en vano?</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Nicky llama a casa de Sam para decirle que Ginger está en uno de sus restaurantes.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	


13° ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[2:22:40] - [2:24:17]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'37"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Tony Bennett: <i>Who can I turn to (when nobody needs me)</i>. • Pop, 1964
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>Who can I turn to (when nobody needs me)</i>	¿A quién puedo acudir? Cuando nadie me necesita
<p><i>And maybe tomorrow I'll find what I'm after I'll throw off my sorrow</i></p> <p><i>With you I can learn to With you on a new day But who can I turn to If you turn away</i></p>	<p><i>Y tal vez mañana Encontraré lo que busco Voy a deshacerme de mi dolor</i></p> <p><i>Con usted puedo aprender a Con usted en un nuevo día Pero, ¿a quién puedo recurrir? Si te das la vuelta</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Sam acude al restaurante a recoger a Ginger para que vuelva a casa.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

13° ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[2:24:30] - [2:24:58]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">58''</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Devo: (<i>I can't get no</i>) satisfaction. • Pop, 1978
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>(I can't get no) satisfaction.</i>	Traducción al castellano No puedo obtener ninguna satisfacción
<i>I can't get no (satisfaction)</i>	<i>No puedo obtener ninguna (satisfacción)</i>
<i>I can't get me no (satisfaction)</i>	<i>No puedo conseguirme no (satisfacción)</i>
<i>I can't get no (satisfaction)</i>	<i>No puedo obtener ninguna (satisfacción)</i>
<i>I can't get me no (satisfaction)</i>	<i>No puedo conseguirme no (satisfacción)</i>
<i>Oh, no, no, no I can't get no (satisfaction)</i>	<i>Oh, no, no, no puedo obtener ninguna (satisfacción)</i>
<i>Oh, no, no, no I can't get me no (satisfaction)</i>	<i>Oh, no, no, no, no puedo conseguir satisfacción</i>
<i>Oh, no, no, no I can't get me no (satisfaction)</i>	<i>Oh, no, no, no, no puedo conseguir satisfacción</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Al llegar a casa Sam y Ginger, vuelven a discutir;Ginger se vuelve a marchar al restaurante y Sam llama al gerente del Casino para preguntarle si tiene un arma	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

13º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[2:24:58] - [2:27:08]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">2'10"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Platters: <i>Harbour Lights</i>. • Pop, 1960
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Harbour Lights</i>	Traducción al castellano
<p style="text-align: center;"><i>Now I know lonely nights For all the while my heart is whisp'ring Some other harbor lights will steal your love from me</i></p> <p style="text-align: center;"><i>I long to hold you near and kiss you just once more But you were on the ship and I was on the shore</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Now I know lonely nights For all the while my heart is whisp'ring Some other harbor lights will steal your love from me</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>Ahora sé que las noches solitarias Por todo el tiempo mi corazón está susurrando Algunas otras luces del puerto me robarán tu amor</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Quiero abrazarte cerca y besarte una vez más Pero tú estabas en el barco y yo estaba en la orilla</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Ahora sé que las noches solitarias Por todo el tiempo mi corazón está susurrando Algunas otras luces del puerto me robarán tu amor</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Ginger vuelve al restaurante y discute con Nicky.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: diegética ficticia. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

13ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
[2:27:08] - [2:27:16]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">8"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Devo: <i>(I can't get no) satisfaction.</i> • Pop, 1978
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: guitarra eléctrica, bajo y batería. • Ritmo: cuaternario 4/4. • Melodía: la guitarra hace grados conjuntos inferiores sobre el ritmo de la batería. • Textura contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Billy Sherbert llega a casa de Sam con el arma.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. <p>Observaciones:</p> <p>Parte instrumental de la canción. La música se termina al cerrar la puerta. Última vez que aparece la canción.</p>	

13ª ESCENA	
ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO	
<p>[2:27:19] - [2:27:37]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-top: 10px;">18''</div>	
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>	
<ul style="list-style-type: none"> • Cream: <i>Toad</i> • Blues rock, 1966 <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: guitarra eléctrica, bajo y batería. • Ritmo: binario 4/4 y sincopado y con dos corcheas en el tercer tiempo. • Melodía Riff de la guitarra y después ritmo de la batería. • Textur:a contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>Sam ha dejado a su hija con los vecinos porque cree que Nicky va a venir a su casa.</p>	
RELACIÓN MÚSICO-VISUAL	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Primer plano: se oye claramente la música. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

14° ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[2:34:05] - [2:35:50]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'45"</div>
<u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u>	
<ul style="list-style-type: none"> • Louis Prima: <i>sing sing, sing (with a swing)</i>. • Swing, 1936 	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación: trompeta, batería. • Ritmo: cuaternario 4/4. • Melodía: swing. • Textura contrapuntística. • Timbre: brillante. 	
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
<p>El FBI comienza a arrestar a todos los implicados en el negocio ilícito del Casino.</p>	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA.	
ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

12º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
	<p>[2:35:54] - [2:40:06] [2:40:38] - [2:41:16]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">4'48"</div>
<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • The Animals: <i>The house of Rising sun.</i> • Rock, 1964 	
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<p><i>Now the only thing a gambler needs Is a suitcase and a trunk And the only time he's satisfied Is when he's on a drunk</i></p> <p><i>Well, there is a house in New Orleans They call the Rising Sun And it's been the ruin of many a poor boy And God I know I'm one</i></p>	<p><i>Ahora, lo único que necesita un jugador, es una maleta y un maletero (de un coche). Y el único momento en que está satisfecho es cuando está en una borrachera.</i></p> <p><i>Hay una casa en Nueva Orleans, la llaman "el Sol Naciente", y ha sido la ruina de muchos pobres chicos. Y Dios, sé que yo soy uno de ellos.</i></p>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Se narra por medio de las voces en off como se termina todo.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen. • 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 2) Sociales y/o económicas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

16ª ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
[2:44:12] - [2:45:47]	<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">1'35"</div>
	<p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • J.S. Bach: <i>La pasión según san Mateo</i>; coro final. • 1729, Música clásica
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original	Traducción al castellano
<i>'Wir setzen uns mit Tränen nieder'</i>	<i>Con lágrimas nos sentamos</i>
Wir setzen uns mit Tränen nieder Und rufen dir im Grabe zu: Ruhe sanfte, sanfte ruh!	Con lágrimas nos sentamos y en tu tumba te decimos: ¡Reposa tranquilo, tranquilo reposa!
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
La voz en off del protagonista narra la evolución de las Vegas y la organización de los casinos.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Segundo plano: no se oye claramente la letra; análisis semiótico. • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 2) Elipsis temporal • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

16ª ESCENA

ANÁLISIS MÚSICO-DESCRIPTIVO



[2:46:03] - [2:47:53]

1'50"

- Georges Deleure: Tema de *Camile* de la película: *El desprecio*.
- Música preexistente BSO: 1963.

- Instrumentación: cuerda frotada y batería.
- Ritmo: ternario 3/4.
- Melodía: grados conjuntos, acompañada por bajo marcando la tonalidad.
- Textura contrapuntística.
- Timbre: oscuro.


DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL

Créditos.

RELACIÓN MÚSICO-VISUAL

ANÁLISIS DE LA MÚSICA CON LA IMAGEN

- Forma de aparición: incidental.
- Nivel de audición
 - Protagonico: no hay diálogos, solo música.
- Funciones
 - 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen.
- Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena
 - 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
 - 2) Sociales y/o económicas.
 - 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

16º ESCENA	
ANÁLISIS SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO	
 <p style="font-size: small; margin: 0;"> Cast Sam "Ace" Rothstein ROBERT DE NIRO Ginger Maloney SHARLET STEVEN Ricky Shapiro JOE PESCI Lester Diamond JAMES WOODEN Billy Starbuck DON RICHEL Andy Stone ALAN BIRG Philip Green RICHIE POULAK Pat Webb LUCY LITTLE Seneca BOB BOGERTSON Frank Matano FRANK VINCENT Dan Ward JOHN FLUDD </p>	<p>[2:47:53] - [2:50:56]</p> <div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-bottom: 10px;">2'59"</div> <p><u>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Hoagy Carmichael: <i>Stardust</i>. • Jazz, 1950
LETRA	
Palabras y/o estrofas susceptibles de análisis e interpretación semántica	
Idioma original <i>Stardust</i>	Traducción al castellano <i>Polvo de estrellas</i>
<i>Sometimes I wonder why I spend The lonely nights Dreaming of a song That melody haunts my reverie And I am once again with you When our love was new And each kiss an inspiration</i>	<i>A veces me pregunto por qué paso Las noches solitarias Soñando con una canción Esa melodía atormenta mi reverie Y estoy una vez más contigo Cuando nuestro amor era nuevo Y cada beso una inspiración</i>
DESCRIPCIÓN DEL MOMENTO ARGUMENTAL	
Créditos.	
RELACIÓN SEMÁNTICA/SEMIÓTICA. ANÁLISIS DEL SIGNIFICADO DE LA LETRA CON LA IMAGEN.	
<ul style="list-style-type: none"> • Forma de aparición: incidental. • Nivel de audición <ul style="list-style-type: none"> ➤ Protagonico: no hay diálogos, solo música. <p>El significado de la letra define el argumento.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Funciones <ul style="list-style-type: none"> • 1) Descriptiva: narrativa. • 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen. • Connotaciones que derivan de la utilización de la música en la escena <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas. ➤ 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical. 	

5.2 Análisis descriptivo

En referencia a la parte cuantitativa de nuestro análisis, mostramos los resultados que hemos obtenido exponiendo a continuación la proporción de utilización de música, en relación con el minutaje total de las películas.

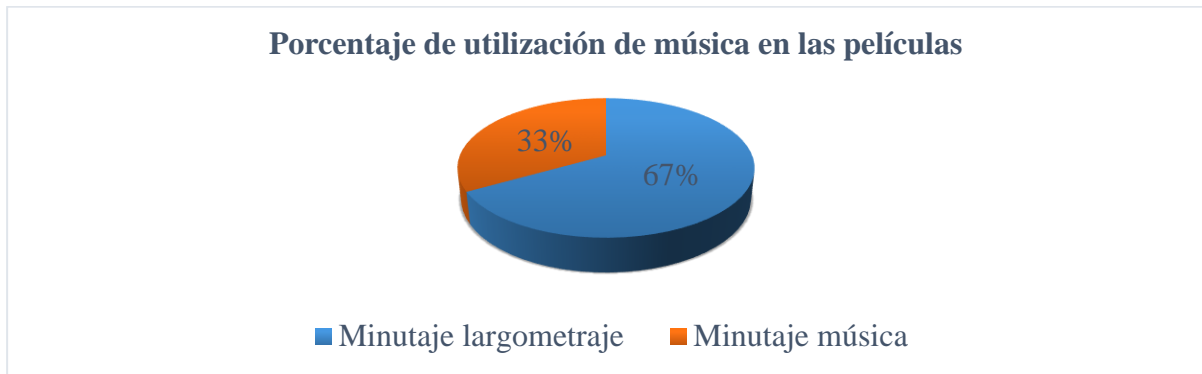


Gráfico 1. Porcentaje de tiempo aparición de música en los largometrajes.

Exponemos a continuación la proporción en relación al minutaje del filme y la cantidad de música utilizada en la película, para comprobar si la utilización es exponencial o circunstancial.

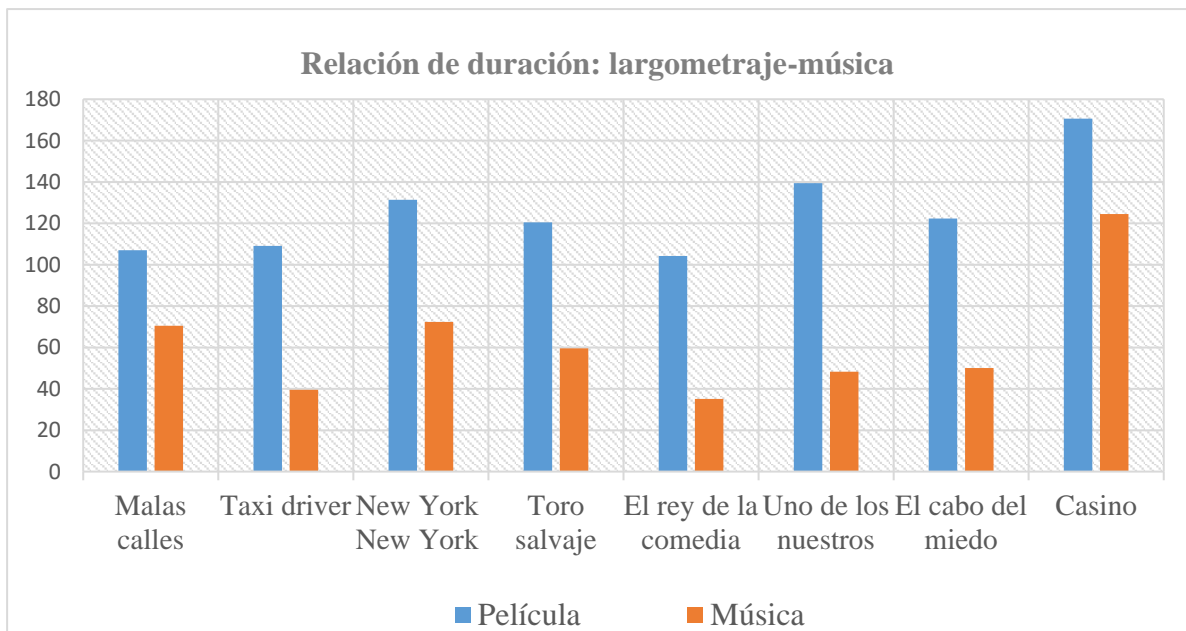


Gráfico 2. Proporción de cantidad de música utilizada en RELACIÓN minutaje de la película.

5.2.1. Porcentajes en relación con la música

Exponemos a continuación los porcentajes en relación a la música, comenzando con el porcentaje de música diegética y música incidental.

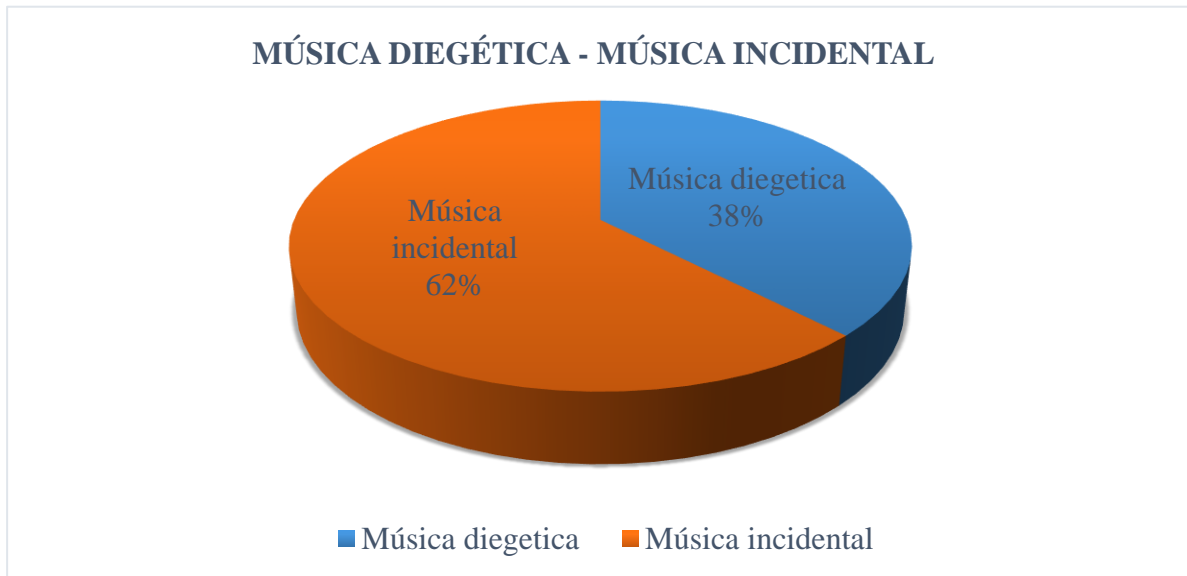


Gráfico 3: Proporción de aparición de música diegética y música incidental.

Esta es la proporción de la música preexistente y de la música compuesta para el film.

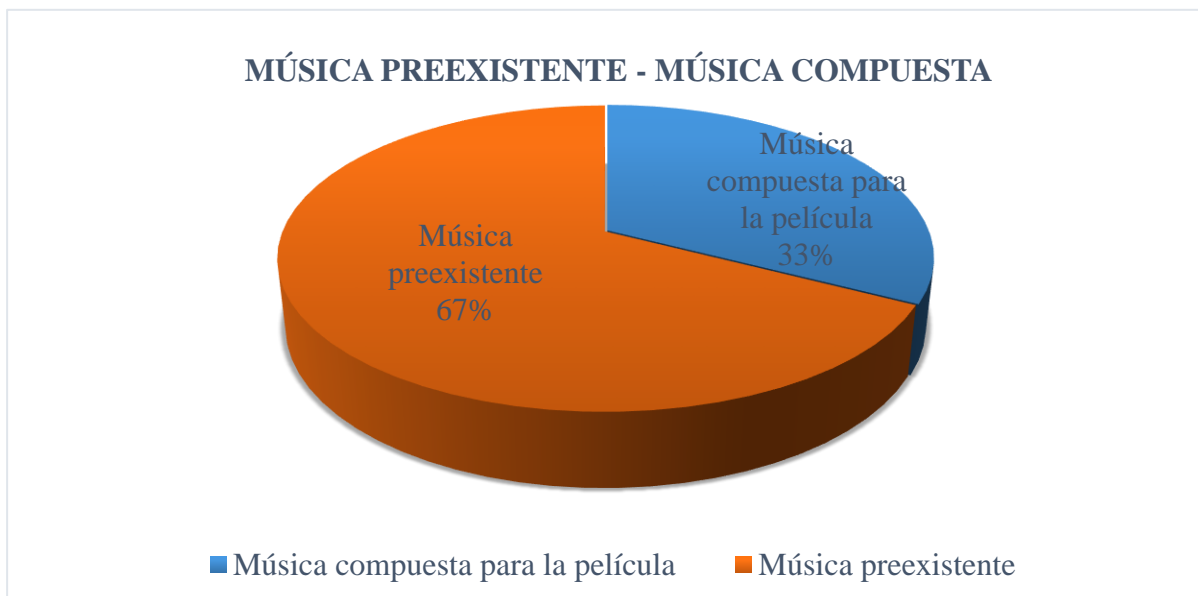


Gráfico 4. Porcentaje de música preexistente y música compuesta para el largometraje.

CAPÍTULO V. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

A continuación, se detalla el porcentaje de canciones y música instrumental; es decir la cantidad de canciones analizadas con resultados semántico-descriptivos y la cantidad de música con resultados músico-descriptivos³⁶⁴.

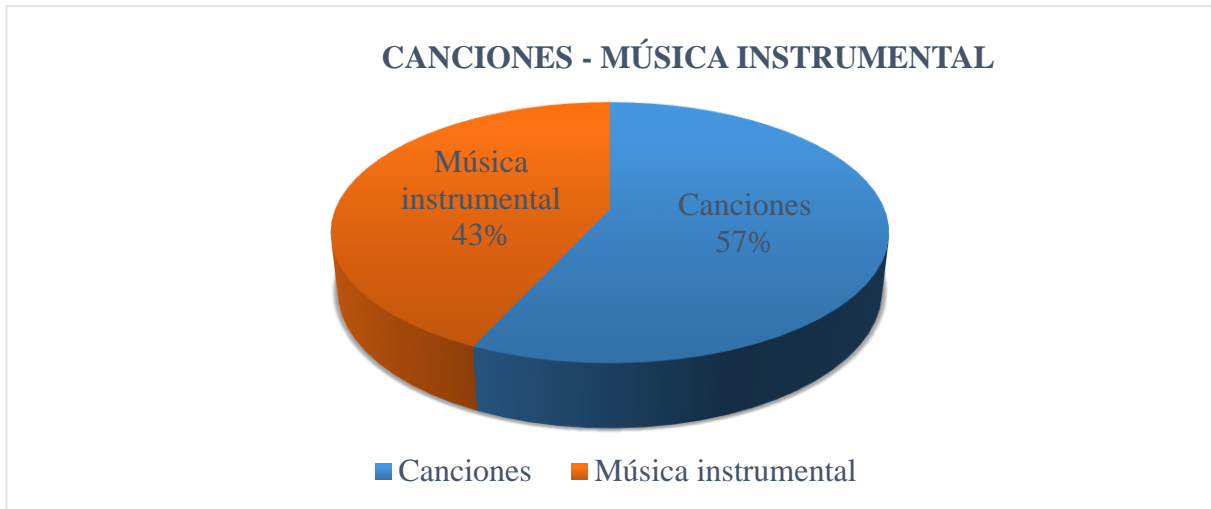


Gráfico 5. Porcentaje de canciones y música instrumental de las películas.

Esta es la cantidad de música clásica que aparece en los ocho largometrajes:



Gráfico 6: Porcentaje de aparición de música clásica.

³⁶⁴ Para su realización no se han tenido en cuenta los personajes cantando, ya que no refleja el minutaje de canciones preexistentes que el director incluye en la película.

CAPÍTULO V. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

Mostramos ahora el porcentaje de música diegética, música diegética acusmática y música diegética ficticia³⁶⁵.

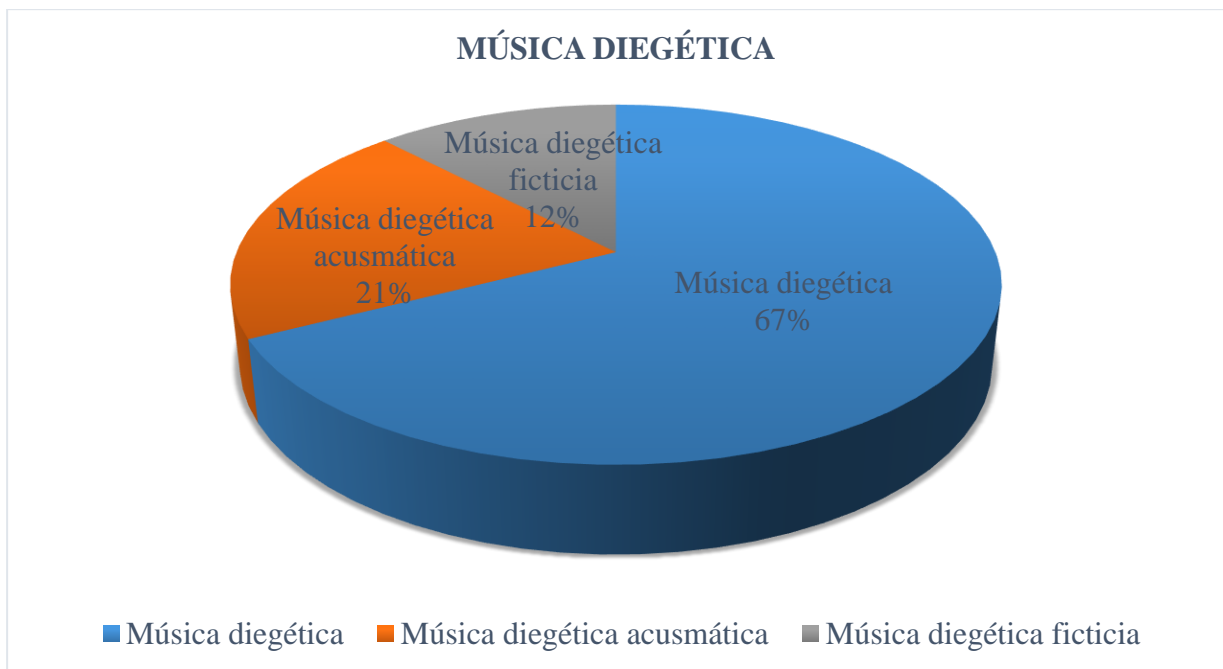


Gráfico 7. Música diegética: proporción de diegética, acusmática y ficticia.

Exponemos ahora la proporción de música italiana que aparece dentro de la música de las películas.

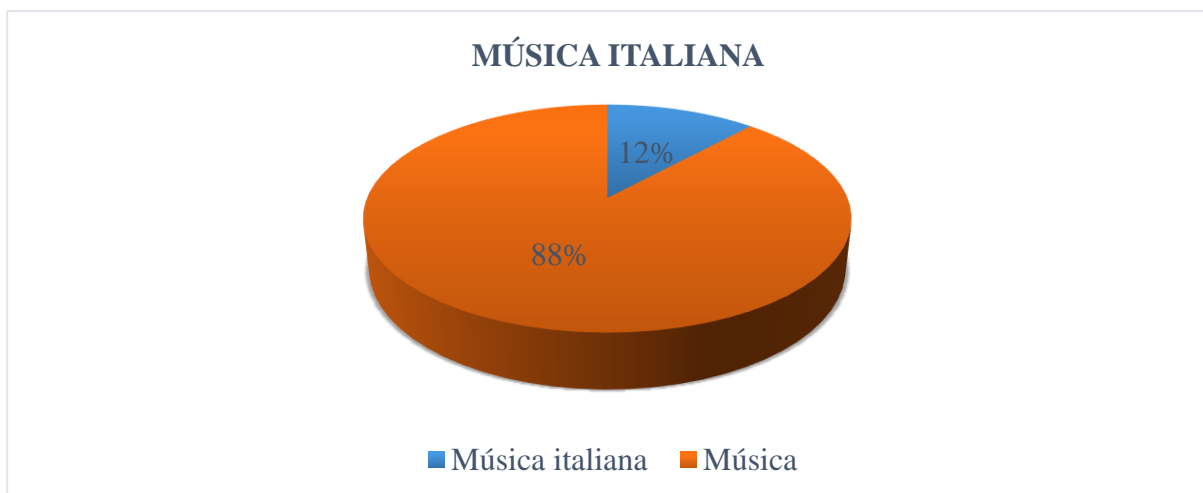


Gráfico 8. Porcentaje de aparición de música italiana.

³⁶⁵ Se incluye dentro de del apartado de música diegética ficticia, todas las clases de música diegética que no sean ni música diegética *stricto sensu*, ni música diegética acusmática.

5.2.2. Porcentajes en relación con el nivel de audición

Tanto por ciento de música que aparece a nivel protagónica, primer plano y segundo plano de nivel de audición sonora.



Gráfico 9. Nivel de audición: proporción de música protagónica, primer y segundo plano.

De la música diegética, porcentaje que aparece a nivel protagónica, primer plano y segundo plano de audición sonora.

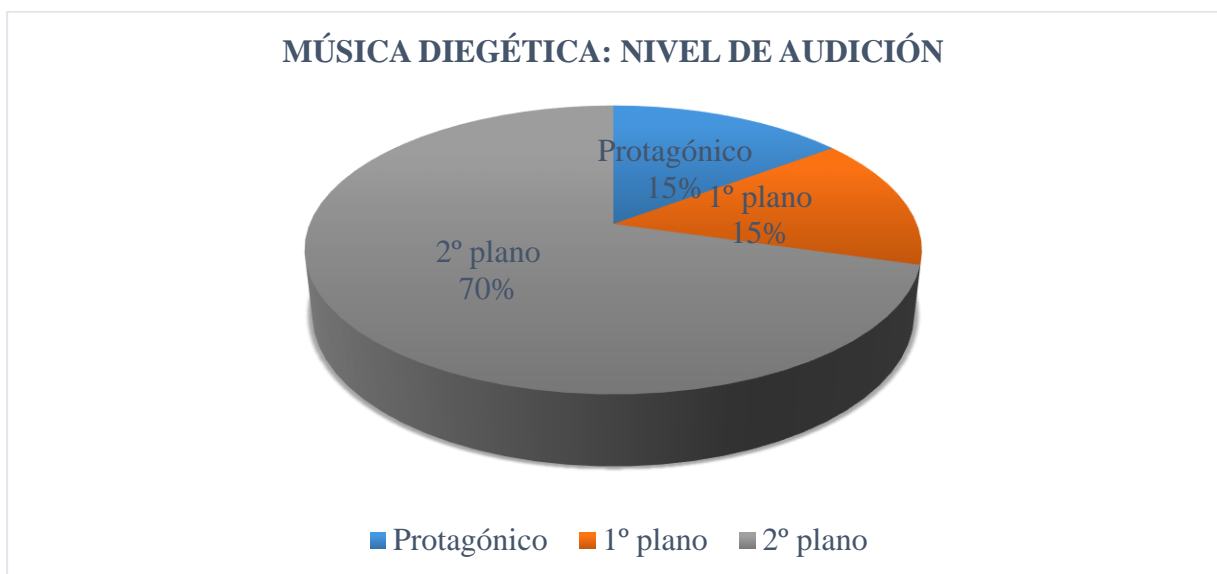


Gráfico 10. Nivel de audición sonoro de la música diegética.

CAPÍTULO V. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

De la música incidental, porcentaje que aparece a nivel protagónica, primer plano y segundo plano de audición sonora.

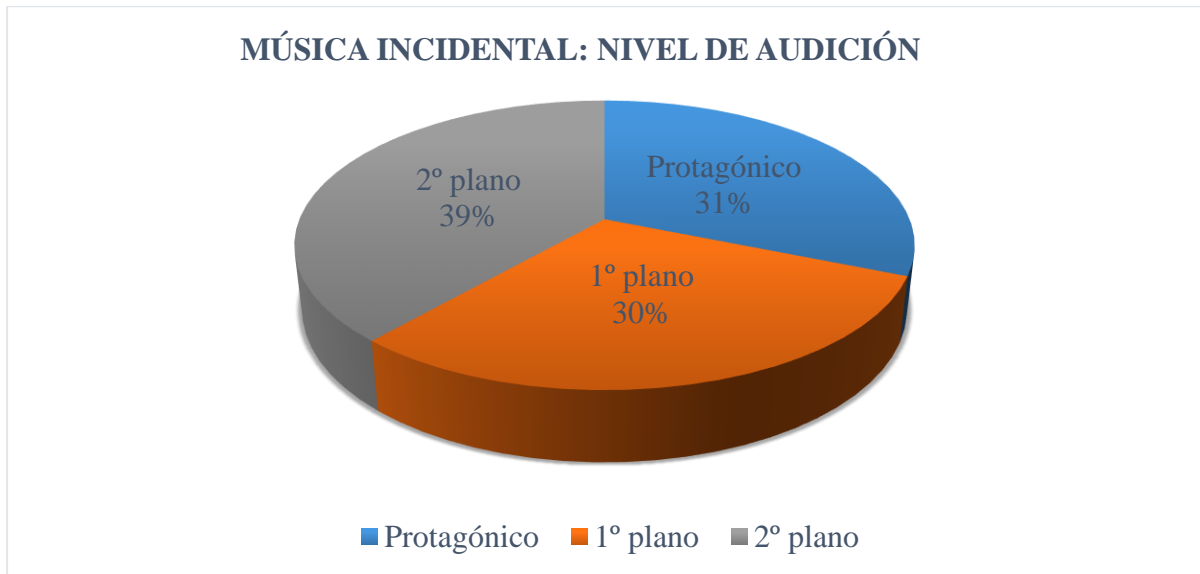


Gráfico 11. Nivel de audición sonoro de la música incidental.

De canciones, porcentaje que aparece a nivel protagónica, primer plano y segundo plano de audición sonora.

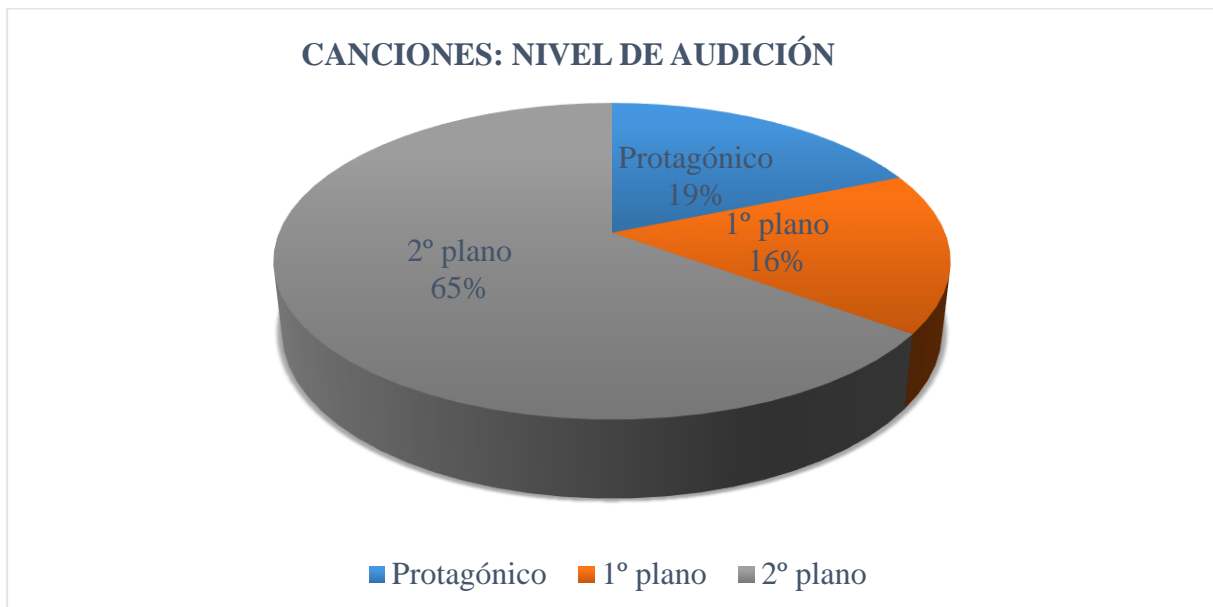


Gráfico 12. Nivel de audición sonoro de las canciones.

CAPÍTULO V. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

Sobre la música instrumental, porcentaje que aparece a nivel protagónica, primer plano y segundo plano de audición sonora.

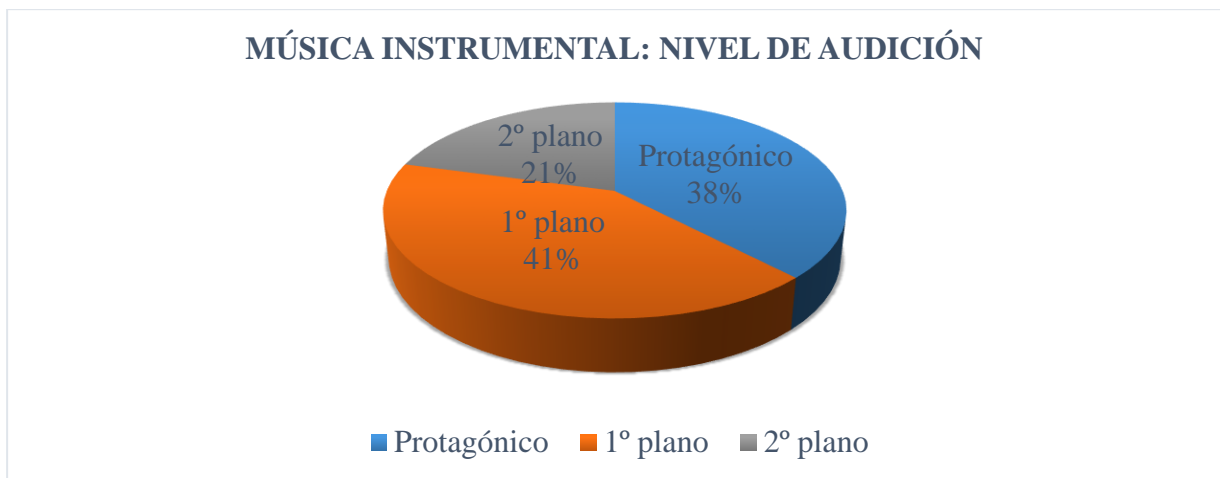


Gráfico 13. Nivel de audición sonoro de la música instrumental.

5.2.3. Porcentajes sobre las funciones de la música

Proporción de la utilización de las cinco funciones³⁶⁶ que puede tener la música en nuestro análisis

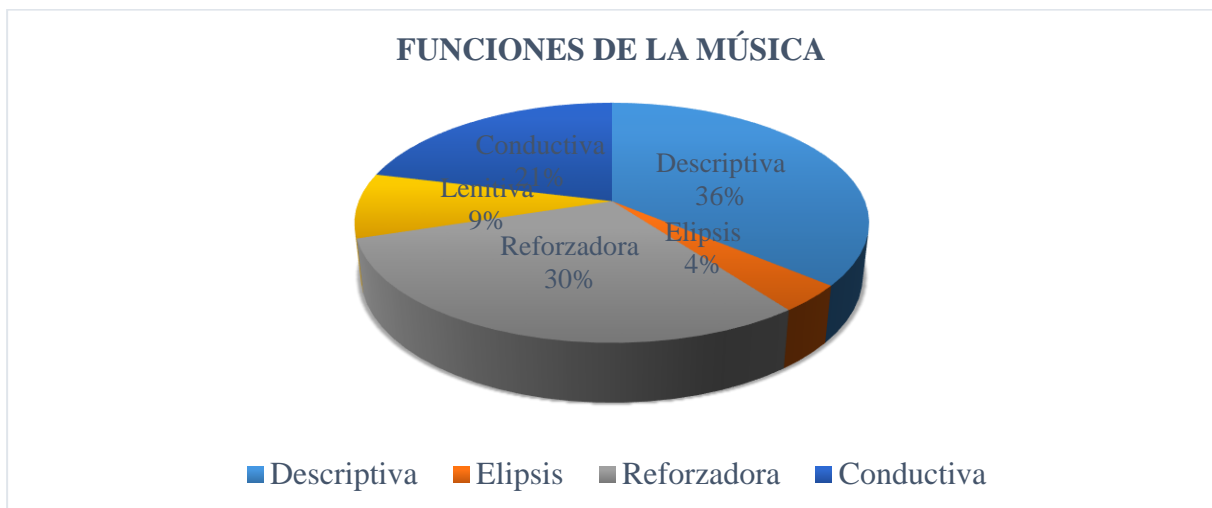


Gráfico 14. Porcentaje de utilización de nuestras funciones musicales.

³⁶⁶ 1) Descriptiva: narrativa; 2) Elipsis temporal; 3) Reforzadora: intensificadora de la imagen; 4) Lenitiva: desintensificadora de la imagen; 5) Conductiva: unión entre una imagen a otra.

CAPÍTULO V. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

El siguiente porcentaje solamente referencia las funciones de las canciones.

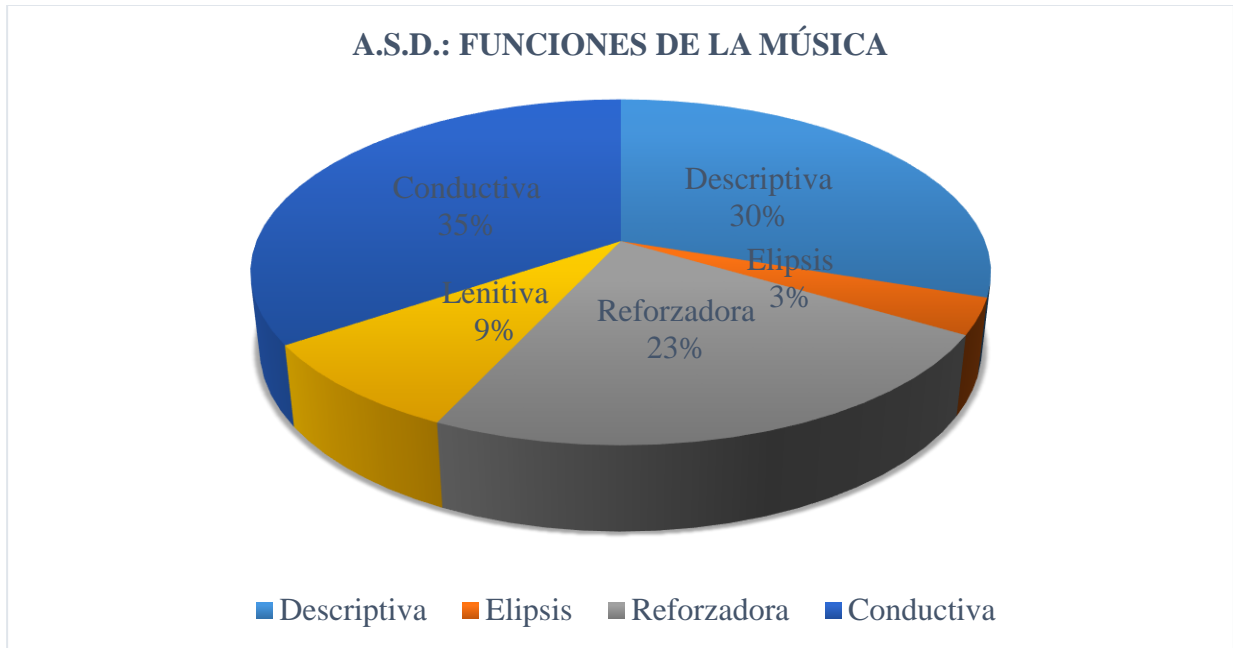


Gráfico 15. ASD. Funciones musicales.

A continuación, se detalla el porcentaje de funciones de la música instrumental.

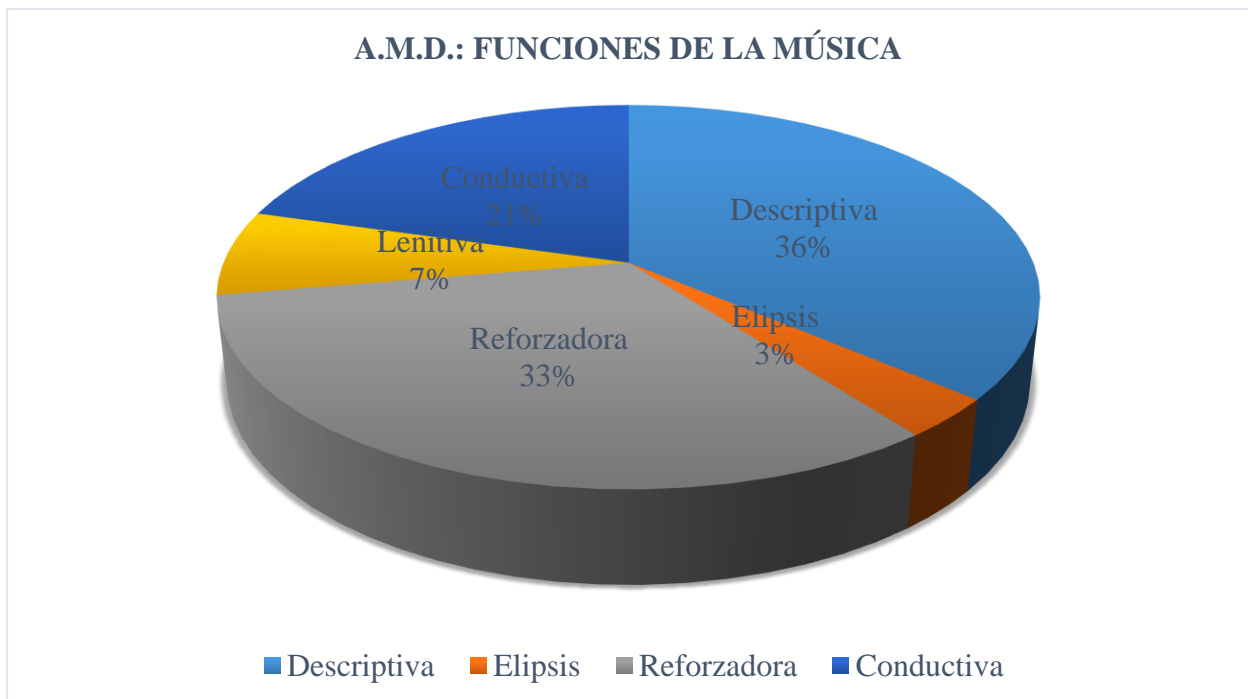


Gráfico 16. AMD. Funciones musicales.

5.2.4. Porcentajes sobre las connotaciones de la utilización de la música

En último término de la exposición de nuestras conclusiones cuantitativas, exponemos los porcentajes sobre connotaciones que la música puede conllevar, además de su función o funciones principales³⁶⁷.

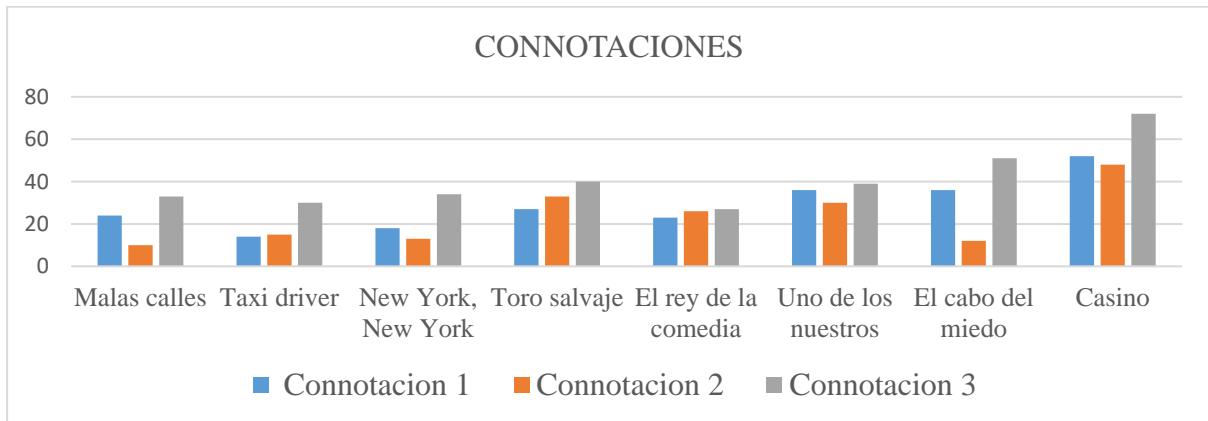


Gráfico 17 Connotaciones que la música puede conllevar en cada largometraje.

Porcentaje general sobre las connotaciones de las ocho películas.



Gráfico 18: Proporción de connotaciones musicales de las ocho películas

³⁶⁷ El requisito para que se produzca una connotación, es que esté combinada la música con la situación en la película; de esta manera, hemos clasificado las posibles connotaciones resultantes en nuestra metodología en tres tipologías:

- 1) Culturales, familiares, sentimentales y/o religiosas.
- 2) Sociales y/o económicas.
- 3) Ambientales, ubicación temporal y/o fondo musical.

CAPÍTULO VI. PROPUESTA DIDÁCTICA

6. Propuesta didáctica

6.1. Introducción

En el presente capítulo se realiza una propuesta con el objetivo didáctico de aproximar a las aulas de música de Educación Secundaria Obligatoria (ESO), la música de cine de Martin Scorsese en aquellas películas que trabajó Robert de Niro. Concretamente la propuesta didáctica es para el alumnado de cuarto curso, por las siguientes tres razones: en primer lugar, la banda sonora que suena en una película, es el resultado de la combinación de música con el espacio sonoro y visual mediático que está entrelazado en lo que es el proceso de visualización de la cinta³⁶⁸. Hemos de tener esto muy presente como docentes para poder entender en qué momento evolutivo se encuentra el estudiante y de qué manera abordar la información que ofrecen las canciones, mezcladas estas con la imagen para que el alumnado lo asimile lo mejor posible.

En segundo término, estas películas necesitan de una predisposición mental y maduración cognitiva adecuada en el alumnado para que los estudiantes puedan entenderlas ya que algunas de estas películas y escenas que se visionarán presentan una fuerte caracterización de violencia, sadismo y machismo, que es necesario abordar adecuadamente como tema transversal o en materias relacionadas con la educación en valores en las que poder reflexionar sobre ello. Ante esto, creemos que la edad que presentan los alumnos y las alumnas en el cuarto curso de ESO es mucho más adecuada para profundizar en estos aspectos que la que pueden tener en los cursos anteriores, porque los estudiantes debido a su desarrollo psico-evolutivo de la adolescencia ya saben diferenciar entre lo normativo, lo correcto, la identidad y la conciencia moral³⁶⁹. Además, la música clásica que aparece en las películas en sincronía con la imagen contribuyen al desarrollo emocional del alumnado³⁷⁰, y este aspecto se pondrá de manifiesto y compartirá en el grupo cuando se aborde la actividad de debate.

En tercer lugar, la música es una manifestación artística que necesita de aprendizajes adquiridos para poderla valorar. Estos aprendizajes pueden ser el hábito de escucha de la música de manera activa, el conocimiento de los instrumentos, el conocimiento de los estilos musicales

³⁶⁸ Cf. PORTA, A. “Explorando los efectos de la música del cine en la infancia” en *Arte, Individuo y Sociedad*, N° 26, 2013, pp. 509 y ss.

³⁶⁹ Cf. AGUIRRE BAZTÁN, Ángel. (Ed.) *Psicología de la adolescencia*. Barcelona. Ed: Marcombo 1994. Capítulos: dos, ocho, nueve y diez.

³⁷⁰ Cf. PASCUAL MEJÍA, Pilar. *Didáctica de la música*. Madrid Ed.: Pentrice Hall 2002 pp. 56-57

CAPÍTULO VI. PROPUESTA DIDÁCTICA

y sus principales características, la valoración de la importancia de la música en el cine como herramienta de transmisión de emociones de primera magnitud y demás aspectos que han sido necesarios y estudiados en la asignatura de música de los cursos anteriores. Esta edad y curso pensamos que es el idóneo porque el alumnado tiene la mayor parte de estos aprendizajes adquiridos que le van a permitir disfrutar y valorar la música³⁷¹.

En cuarto y último lugar, consideramos que el nivel de inglés que se demanda para su aprendizaje es el adecuado para el curso seleccionado. Es una realidad que la práctica totalidad de las canciones que aparecen en esta propuesta didáctica son en inglés, por lo que cuanto mayor sea el conocimiento de este lenguaje por parte de los estudiantes, mejor será la correcta comprensión de las letras, así como también su estudio y reflexión, en la medida de lo posible, de la relación semántica y semiótica.

Como ha quedado demostrado a lo largo de toda nuestra investigación, es innegable que uno de los grandes directores de todos los tiempos es Martin Scorsese y, es innegable también, que uno de los grandes actores de todos los tiempos es Robert de Niro. Por separado, ambos tienen una producción asombrosa que más que innegable, valga la redundancia, en el momento que estos dos fenómenos del mundo del cine se juntan para trabajar, es incuestionable que el resultado de esta colaboración es estratosférico como poco, siendo la prueba de esto, las ocho películas que hicieron juntos desde el año 1973 hasta 1995. Por ello, resultan de especial interés y potencial para trasladarlos al aula del último curso de la ESO.

Además de la función actoral y la historia que estas ocho películas, aclamadas por crítica y público, existe un aspecto que no se puede omitir pues tiene un peso específico bastante importante en el buen entendimiento de la cronología, el desarrollo de la trama, la semiótica que los personajes presentan, el mensaje semántico que su audición desprende, y un montón de aspectos más que se van descubriendo y entretejiendo en la historia que el espectador está entretenidamente viendo desde la butaca. Este aspecto es la música. Es bien sabido (y si no lo sabe el lector, le invito a que se adentre en este apasionante mundo) que la música tiene un papel muy importante en el cine como soporte en la narración del argumento y como transmisor de emociones. Martin Scorsese es uno de los directores que tiene esto muy presente. Será por su profunda melomanía, será porque se crió en un barrio en donde siempre sonaba alguna canción en la calle, o será por su amistad con gigantes del escenario como los Rolling Stones o

³⁷¹ Cf. ZARAGOZÁ MUÑOZ, Josep Lluís. *Didáctica de la música en la educación secundaria. Competencias docentes y aprendizaje*. Barcelona. Ed.: Graó, 2009. pp.159-163

CAPÍTULO VI. PROPUESTA DIDÁCTICA

Bob Dylan, de quienes además de ser amigos, les ha grabado varios documentales consideradas joyas para todo aquel que sea aficionado a estos cantantes. Será por lo que sea y fuera como fuere, Scorsese tiene una forma personal de utilizar la música en sus películas: es fresca, mantiene expectante al público y les hace disfrutar. Es de los pocos directores que puede mezclar en una película, música clásica, música de otras películas, música de grupos modernos o música diegética de forma magistralmente natural.

Toda esta forma personal de hacer cine mezclada con la banda sonora de un gran aficionado a la música es un gran reclamo para adentrar a los alumnos/as de ESO, en el descubrimiento de la música en el cine y en los diversos estilos de música y grupos musicales que aparecen en sus películas. Es un gran reclamo, porque educar discentes en pleno siglo XXI requiere por parte del profesor no únicamente impartir los conocimientos necesarios para que los estudiantes aprendan la materia y no solamente establecer los vínculos para que paulatinamente se sirvan por sí mismos hasta llegar a la plena autonomía; sino también el requerimiento por parte del docente es impartir la materia de manera que los alumnos/as aprendan a valorarla y la aprecien como es debido, vinculándola con otras disciplinas afines.

Esta propuesta didáctica, como no podría ser de otra manera, tiene cabida y justificación con la vigente Ley educativa³⁷² y con el currículo de educación secundaria obligatoria³⁷³.

Es aquí en este punto donde surge la aplicación didáctica de nuestra metodología de análisis en aplicación didáctica. El propósito de esta secuencia formativa, es ofrecer una propuesta metodológica de aplicación didáctica en las aulas de música de educación secundaria que consiga transmitir en el alumnado las siguientes finalidades:

- 1) Abordar el musical, la música sinfónica de cine de manos de un compositor de primera clase como Bernard Hermann, y la música preexistente moderna de grupos tan atraíbles a los adolescentes como Rolling Stones, The Ronettes, Derek and the Dominos, Little Caesar and The Romans o The Charts, entre otros; y cantantes como Muddy Waters, George Harrison o B.B. King.

³⁷² Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

³⁷³ Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria.

CAPÍTULO VI. PROPUESTA DIDÁCTICA

Además, el conocimiento de estos grupos musicales por medio del visionado de las escenas da lugar a adentrarse en el estudio de los estilos musicales que caracterizan a estas agrupaciones o cantantes: rock; pop; blues y doo-woop.

- 2) Valorar la figura de Martin Scorsese y la figura de Robert de Niro. Tanto por separado como en sus colaboraciones. Esto da lugar a apreciar el cine como manifestación artística y a adentrarse someramente en los periodos de la historia del cine, siempre que el alumnado o, una parte mayoritaria de la clase muestre interés por ello.
- 3) Apreciar el papel que la música en el cine tiene como transmisor de emociones y como soporte de la narración que está ocurriendo en la pantalla. La música en el cine es un aspecto de vital importancia que la mayoría de las veces se deja de lado en el aula de música de secundaria. Creemos que esto es debido a dos factores: el primero, que no es un conocimiento únicamente musical, porque su aparición y por tanto estudio de la materia, va ligado a la imagen y, para abordar esta disciplina es necesario que el docente tenga conocimientos básicos del séptimo arte, situación que solamente algunas veces se encuentra a no ser que sea por mera afición del propio profesor.

El segundo factor es porque es necesario conocer básicamente cómo funciona la música en el cine, desde sus funciones principales, su forma de aparición en la pantalla y, en el caso que la música tenga compositor, conocer la relación laboral (complicada en algunas ocasiones), en la que se encuentra el compositor con el director del largometraje.

Estos dos aspectos no se encuentran normalmente en un profesor de música de secundaria y, por consiguiente, en el caso de llegar a la impartición de la información relativa a la música y cine, se lleva a término desde una perspectiva de profesor al uso. Se ha de tener presente que para la impartición de los saberes básicos del currículo una escena cinematográfica es susceptible igualmente de convertirse en una herramienta de trabajo para impartir los conocimientos³⁷⁴

³⁷⁴ Cf.: MONTROYA RUBIO, J. C. “La música de cine como estrategia educativa” en *Ensayos* N° 22, 2007, pp. 99-124.

CAPÍTULO VI. PROPUESTA DIDÁCTICA

- 4) Realizar debates entre los estudiantes, moderados por el docente, en los cuales se reflexione sobre los puntos de vista diversos y se aborden los valores que ocurren en las escenas del visionado de las películas. Además de desarrollar la interacción verbal entre los alumnos/as, estos debates dan lugar a comprender la magnitud del séptimo arte no solamente como una manifestación artística sino también como un espejo donde se pueden ver reflejadas historias en las que el alumno/a puede observar y dar pie a realizar posteriores reflexiones.

Para llevar a término esta propuesta en el aula, es necesario que el alumnado sepa de antemano los conceptos básicos de la música en el cine para poder adentrarse en el desarrollo de estas actividades en las funciones semióticas y semánticas que la música de estas películas puede tener. Concretamente para la realización de esta actividad, estos conceptos básicos son de la forma de aparición de la música en la pantalla, el uso de ésta y las funciones principales, y el nivel de audición sonora.

6.2. Actividades para realizar en el aula

Las actividades que se realizarán serán fundamentalmente tres: visionado de escenas seleccionadas de las ocho películas, escucha de la música instrumental de Bernard Hermann y debate entre los alumnos/as gestionado por el profesor, sobre los temas transversales que se muestran en las escenas y dan lugar a argumentar y debatir varios puntos de vista sobre varios aspectos.

El visionado se realizará en el aula primero sin sonido y acto seguido con sonido. El visionado sin sonido servirá para que los alumnos/as se percaten de la función y la importancia de la música dentro del cine.

Para la audición de la música de Bernard Hermann, después de explicar a modo sucinto su vida y la importancia de este compositor dentro del mundo del cine, se escucharán, varios fragmentos musicales de *Taxi driver* y del *Cabo del miedo*, reflexionando el alumnado, sobre aspectos tales como la instrumentación, las texturas, los motivos... Tendremos presente el estudio de la música conjuntamente con la imagen porque “no se trata de estudiar el sonido

CAPÍTULO VI. PROPUESTA DIDÁCTICA

como finalidad en sí mismo, desvinculado de todo contexto; al contrario, el estudio se realiza en función de un tiempo y espacio precisos³⁷⁵.”

Dependiendo del nivel de entendimiento que el grupo de alumnos presente se podrá profundizar más en el trabajo de Bernard Herrmann abordando las composiciones de las películas que hizo con Alfred Hitchcock, siendo una de sus mejores etapas compositivas. Prueba de ello es que el mismo Martin Scorsese³⁷⁶ manifiesta sobre la música que escribió el compositor en aquellos largometrajes que trabajó conjuntamente con Alfred Hitchcock, que “hay algo en la música de Bernard Herrmann que afecta a una parte más oscura y profunda de la historia³⁷⁷”. Entendemos con la opinión transmitida, que lo que quiere decir el director es que la música de Herrmann, ayuda a comprender al espectador aquello que está soterrado debajo de la narración visual que se está viendo en la pantalla y es, (en aras de la correcta asimilación del film), si no necesario, sí facultativo de entender, ya que la música ofrece características y rasgos que la imagen no muestra o, que con la presencia de la música, ayuda para facilitar su asimilación; estos rasgos pueden ser tales como el pensamiento de los personajes, sus características, su predisposición ante las situaciones, etc.

El abordar este aspecto dentro de la música del cine, nos da pie a explicar y hacer ver en nuestro alumnado que el hecho de hacer una producción cinematográfica es una acción que es interdisciplinar conjuntamente con otros ámbitos; es decir, al mismo tiempo que abordamos la música en el cine daremos lugar a introducir la explicación otros oficios del séptimo arte como el montaje, el sonido o la función actoral.

En lo tocante a la actividad del debate, dejar constancia que aunque seamos profesores de música no podemos dejar de lado que somos formadores de personas que el día de mañana van a formar parte de la sociedad y nuestra misión es, además de impartir esta propuesta didáctica, atender por medio de ella a la contribución en el discente del desarrollo de las competencias clave³⁷⁸, las cuales son el conjunto de habilidades cognitivas,

³⁷⁵ PORTA, A. “Explorando los efectos de la música del cine en la infancia” en *Arte, Individuo y Sociedad*, N° 26, 2013, pp. 515

³⁷⁶ LEVA, Gary (director) (2008) *Bernard Herrmann: Hitchcock's Maestro* [Documental] Leva FilmWorks. Minuto 14, aprox.

³⁷⁷ [Traducción propia].

³⁷⁸ Las *Competencias clave* son: Comunicación lingüística; Competencia matemática y competencias básicas en ciencia y tecnología; Competencia digital; Aprender a aprender; Competencias sociales y cívicas; Sentido de la iniciativa y espíritu emprendedor; Conciencia y expresiones culturales.

CAPÍTULO VI. PROPUESTA DIDÁCTICA

procedimentales y actitudinales, que el alumnado debe de alcanzar durante su educación, en aras de garantizarle un desarrollo personal y social que le permita incorporarse a la vida adulta de manera satisfactoria y ser capaz de lograr la realización personal y poder desarrollar un aprendizaje permanente a lo largo de la vida.

En consecuencia, hacer mención a las competencias clave es hacer mención a aspectos transversales que no tienen que ver de manera concreta ni directa con una cosa, pero sí se desarrollan a través de las diversas áreas de conocimiento en la que todo alumno/a se enfrenta en su proceso de aprendizaje. Por ello son responsabilidad de su impartición toda la comunidad educativa y como profesores de música de secundaria debemos de contribuir a ello.

Si bien es verdad que como docentes se ha de aportar nuestro grano de arena para, como se ha dicho anteriormente, contribuir a que el alumno desarrolle las competencias clave, como profesores especialistas en la materia de música, somos los responsables del desarrollo de las competencias específicas.

Metafóricamente, se puede entender las competencias específicas³⁷⁹ como cuatro pilares fundamentales sobre los que se asienta la formación musical de un estudiante de la ESO. Estas cuatro competencias específicas son las siguientes³⁸⁰:

1. CCE 1: Analizar obras de diferentes épocas y culturas, identificando sus principales rasgos estilísticos y estableciendo relaciones con su contexto, para valorar el patrimonio musical y dancístico como fuente de disfrute y enriquecimiento personal.
2. CCE 2: Explorar las posibilidades expresivas de diferentes técnicas musicales y dancísticas, a través de actividades de improvisación, para incorporarlas al repertorio personal de recursos y desarrollar el criterio de selección de las técnicas más adecuadas a la intención expresiva.

Para una profundización sobre las Competencias Clave, consúltese:

Orden ECD/65/2015, de 21 de enero, por la que se describen las relaciones entre las competencias, los contenidos y los criterios de evaluación de la educación primaria, la educación secundaria obligatoria y el bachillerato.

³⁷⁹ En adelante CCE.

³⁸⁰ Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria, pp 41746-41748.

CAPÍTULO VI. PROPUESTA DIDÁCTICA

3. CCE 3: Interpretar piezas musicales y dancísticas, gestionando adecuadamente las emociones y empleando diversas estrategias y técnicas vocales, corporales o instrumentales, para ampliar las posibilidades de expresión personal.
4. CCE 4: Crear propuestas artístico-musicales, empleando la voz, el cuerpo, instrumentos musicales y herramientas tecnológicas, para potenciar la creatividad e identificar oportunidades de desarrollo personal, social, académico y profesional³⁸¹.

Esta propuesta didáctica desarrolla de manera directa la CCE 1 y CCE4; así como de manera indirecta la CCE 2 y CCE 3.

En referente a la metodología que se va a llevar a cabo en el aula, será mediante un aprendizaje basado en proyecto en el que se aborden los múltiples oficios del cine y, de manera especial y pormenorizada el oficio de director y el compositor de música para las películas.

Se persigue que el alumno/a se sienta involucrado en el proyecto y que tenga curiosidad por conocer cuál es la maquinaria interna necesaria para la producción de un largometraje. Se persigue también, que el estudiante participe y disfrute. Que se plante una semilla de afición cultural que pueda florecer con el paso del tiempo. No solamente se trata de ver la escena, escuchar u oír la música; se trata de entender tanto la música, como la música sincronizada con la escena, para poder llegarla a comprender y disfrutar.

En este sentido, suscribimos lo que Archilla Segade manifiesta:

La motivación que ofrece al alumnado algo cercano, como puede ser la música en el cine para la consecución de nuestros objetivos es algo que debemos aprovechar. No se trata únicamente de oír música, sino de escucharla y, para ello, necesitamos una metodología activa y participativa basada en el autoaprendizaje, la investigación y en el trabajo individual o grupal, en la que cada alumno se sienta implicado³⁸².

³⁸¹ Para un desarrollo de la información más pormenorizada sobre este particular, consúltese:

<https://educagob.educacionyfp.gob.es/curriculo/nuevo-curriculo/menu-curriculos-basicos/ed-secundaria-obligatoria/materias/musica/criterios-evaluacion-cuarto-curso.html> (última consulta el 23 de julio de 2022).

³⁸² ARCHILLA SEGADE, Héctor. “La banda sonora en el aula de música a través de los Óscar” MIRANDA, L.; SANJUÁN R. (Eds.). Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas. Alicante. Ediciones: Letra de palo, 2017 p. 188.

6.3. Unidad didáctica

Se detalla sucintamente a continuación la secuencia formativa susceptible de aplicación en el aula de la presente propuesta didáctica:

MATERIA	TÍTULO
Música ESO (4º curso)	<i>Escuchando a Martin</i>

1-INTRODUCCIÓN

Es fundamental que un alumno/a que cursa la ESO disfrute del cine y de la música, así como también aprenda la información que es necesaria para poder entender la función que tiene la música dentro del cine.

Como docentes debemos de guiar a nuestro alumnado a que encuentre sus gustos y aficiones, y se forme una persona con un sentido crítico y cultural propio. Debemos de ser el acompañante de su viaje educacional mostrándoles las múltiples fuentes de disfrute que tanto la música como el cine pueden tener.

Abordamos en esta secuencia formativa el uso de la música en las ocho películas que Robert de Niro realizó a las órdenes de Martin Scorsese.

2-TEMPORALIZACIÓN

Cinco sesiones de 50 minutos cada una:

1. Créditos de película y música clásica en las películas.
2. Música diegética y nivel de aparición. Mensajes semánticos.
3. El musical.
4. Disonancia, ostinato y compás.
5. Debate.

CAPÍTULO VI. PROPUESTA DIDÁCTICA

3-OBJETIVOS DIDÁCTICOS

1. Entender el uso de la música en el cine desarrollando la escucha activa.
2. Conocer el neorrealismo vinculándolo con la biografía y trabajo de Scorsese.
3. Abordar la figura de Robert de Niro y Bernard Hermann relacionándolo con el trabajo en los largometrajes de Martin Scorsese.
4. Conocer los principales periodos de la música en el cine.
5. Aproximarse al musical y a los grupos que aparecen en su música preexistente.
6. Visionar escenas de las ocho películas observando la función que la música desempeña.
7. Componer melodías que contengan disonancias y ostinatos.
8. Abordar los fragmentos musicales que aparecen en las escenas desde el punto de vista semántico y/o semiótico, comprendiendo la relación y el refuerzo que la música o canción realiza en el entendimiento de la escena.
9. Debater sobre los valores y situaciones que se visionan en las escenas objeto de estudio, argumentando sobre varios puntos de vista, a la vez que siendo respetuoso con los demás compañeros/as.
10. Valorar la música y el cine como manifestaciones artísticas de primera magnitud.

4-TEMAS TRANSVERSALES

- La pertenencia a un grupo; amistad; fidelidad y sensatez; legalidad y honradez.
- Problemas y trastornos mentales; soledad.
- Violencia, racismo, misoginia; deportividad.
- Manía persecutoria y perseguir a la gente; el lado oscuro de la fama.
- Problemas mentales.
- Soledad y no sociabilidad; depresión.

5-SABERES BÁSICOS

Martin Scorsese: orígenes, biografía y primera etapa profesional; forma personal de hacer cine; características cinematográficas singulares y propias.

Robert de Niro: biografía y colaboraciones con Scorsese; valoración de ambos como grandes profesionales dentro del mundo del cine.

Neorrealismo: aproximación al movimiento; teorías cinematográficas; principales directores. Concienciación de los problemas que conlleva en el ciudadano los conflictos bélicos armados.

Bernard Hermann: biografía, estilo compositivo propio y personal. Características compositivas de Hermann: disonancia, compás, ostinato. Valoración del su trabajo compositivo dentro del cine.

Rolling Stones: biografía e importancia del grupo; relación con Scorsese; valoración del grupo dentro de las principales agrupaciones más famosas de la música rock.

El musical: historia y características. Valoración del musical como manifestación artística de primera magnitud.

Principales grupos musicales más famosos y/o cantantes en las escenas objeto de análisis: Rolling Stones; The Ronettes; Derek and the Dominos; The Charts; Muddy Waters; B.B. King; The Who; George Harrison.

Estilos musicales más relevantes: rock; pop; doo wop, blues; música clásica; identificación auditiva de los mismos; concienciación de su importancia en la historia de la música; valoración de su importancia como fuente de disfrute y afición cultural.

Argumentación verbal en torno a la importancia de la música en el cine.

Música diegética e incidental: identificación auditiva de la forma de aparición de la música.

CAPÍTULO VI. PROPUESTA DIDÁCTICA

6-SITUACIONES DE APRENDIZAJE	C1	C2	C3	C4	C5	C6	C7
1. Visionado de la escena 1 y dos de <i>Malas calles</i> .	X	X	X	X			X
2. Escucha de temas principales de <i>Taxi driver</i> .				X			X
3. Visionado de la escena <i>Happy endings</i> .	X					X	
4. Visionado de <i>Toro Salvaje</i> , escenas 1 y 3.		X	X		X		X
5. <i>El rey de la comedia</i> : visionado de escena 14.		X				X	
6. <i>El cabo del miedo</i> : escucha de temas principales y visionado de los créditos de inicio.	X				X	X	
7. Visionado de escena 28 de <i>Uno de los nuestros</i> .				X	X	X	
8. Visionado de créditos de inicio de <i>Casino</i> .	X		X			X	X
9. Debate sobre los valores y situaciones que se visionan en las escenas.	X	X	X		X		X

Estas situaciones de aprendizaje dan lugar a actividades en torno a tres aspectos

- Actividades de visionado de escenas que dan pie a recordar conceptos como música diegética e incidental, créditos de película, compás de 4/4 y disonancia; del mismo modo estas actividades dan lugar a aprender otros conceptos como el obstinado, la ambientación musical y abordar la semántica y semiótica musical en la música cinematográfica.
- Actividades de escucha en torno a la música clásica y a la música compuesta por Bernard Herrmann que darán pie a adentrarse en la biografía del compositor y la importancia de su obra en el mundo del cine, siendo considerado un referente de primera magnitud.
- Actividades de debate.

CAPÍTULO VI. PROPUESTA DIDÁCTICA

Estas actividades se realizarán en torno a los siguientes ejercicios:

- Realizar una pequeña melodía de los créditos del inicio de la película de *Toro salvaje* con intervalos de tercera, segunda, cuarta, quinta y octava, en compás de 4/4 y tiempo lento negro a 60 bpm, que esté sincronizada con la imagen.
- Identificación auditiva de disonancias y ostinatos.
- Identificación auditiva de los instrumentos musicales de las escenas de música clásica.
- Realiza una pequeña melodía con dos ostinatos y cuatro disonancias.
- Debate en torno a los temas transversales.

7-METODOLOGÍA

Referirse a la metodología, es hacer referencia al nivel de concreción curricular que el sistema educativo actual deposita en el profesor, para que sea éste el que pueda adoptar las decisiones oportunas y convenientes según lo que se encuentra en el aula. Es, por tanto, dar respuesta a las decisiones que el propio profesor adopta a fin de definir cómo enseñar, como transmitir los conocimientos, como alcanzar cada objetivo y capacidades establecidas, en virtud del entorno en el que se encuentra. En síntesis, referirse a la metodología es hacer referencia al conjunto de reflexiones y decisiones diarias que el profesor tiene que hacer en un trabajo.

Pensamos que cualquier actividad formativa de calidad, independientemente del área de conocimiento que aborde, debe de reunir una serie de características y sustentarse en una serie de principios metodológicos básicos. Señalamos los siguientes, los cuales son sobre los que se sustenta nuestro trabajo.

- Niveles de referencia: por medio de la realización de un análisis inicial, identificar el punto de partida objetivo de cada alumno/a a nivel individual, así como del grupo de estudiantes de manera general y el punto realista al que se aspira llegar.
- Aprendizaje significativo: toda tarea docente, debe ser como un eslabón de una cadena que está unido a otros eslabones anteriores y da pie a otros posteriores; en consecuencia, todo aprendizaje que se lleva a cabo, debe de surgir de las experiencias y conocimientos aprendidos para que de esta forma, se puedan dar paso a las siguientes.

CAPÍTULO VI. PROPUESTA DIDÁCTICA

- Aprendizaje cooperativo: es una realidad que un aula de secundaria es un espacio donde confluyen estudiantes que forman grupos heterogéneos, caracterizados por una fuerte diversidad. Además, 4º de la ESO es el último año de la educación obligatoria, el cual tiene entre otras finalidades, que el alumno/a se integre en la sociedad como ciudadano. Ante este escenario, el aprendizaje cooperativo³⁸³ es considerado de primera necesidad, porque facilita la sociabilidad, la expresión de ideas, opiniones y emociones entre los miembros del grupo de manera igualitaria.
- Construcción de esquemas propios de conocimiento: El objetivo final es que el alumno adquiera una serie de herramientas que en el futuro le permitan disfrutar la materia que se está estudiando; en consecuencia, como se ha dicho anteriormente, que los estudiantes puedan valorar la música de cine y las canciones que aparecen en estas películas, así como los grupos musicales.
- Individualización dentro del colectivo: Es necesario atender específicamente a cada uno de los estudiantes para poder desarrollar al máximo la capacidad de cada estudiante. Es necesario una formación personalizada, que propicie una educación integral en conocimientos, destrezas y valores morales de los alumnos, en todos los ámbitos de la vida personal, familiar, social y profesional, así como la relación con el entorno social, económico y cultural.
- Formación interdisciplinar: por medio de un enfoque globalizador, se intenta que exista un intercambio y enriquecimiento mutuo entre disciplinas que el estudiante está aprendiendo.
- Motivación: es importante la búsqueda de la motivación del estudiante. Para ello, se procurará conocer sus intereses musicales y aficiones; sus necesidades, demandas o expectativas, aspiraciones información que ayudará a planificar el proceso de aprendizaje, de manera que sea capaz de motivar al alumno para que pueda avanzar y llevar a cabo la consecución de los objetivos propuestos.

³⁸³ Cf. BERNABÉ VILLODRE, M. del M., BERMELL CORRAL, M. Ángeles, & ALONSO BRULL, V. “La optimización de la atención a través de la música cinematográfica: prácticas en Educación Secundaria Obligatoria”. *Educatio Siglo XXI*, 33,2015. p. 268.

CAPÍTULO VI. PROPUESTA DIDÁCTICA

- **Creatividad:** La creatividad es necesaria en cualquier aprendizaje, así como también en cualquier faceta de la vida. Cuando un alumno/a es creativo, busca y encuentra soluciones nuevas y útiles para superar problemas que se le presentan en el aprendizaje.
- **Profesor debe de ser referencia para el alumno:** El docente debe de ser capaz de despertar y cultivar la creatividad en el estudiante más que de llenar la cabeza de conocimientos. De esta manera le ayudará a realizarse mejor como persona y contribuirá a formar su carácter e inteligencia.

El aprendizaje de esta secuencia formativa estará basado en el proyecto:

El cine y dos de sus oficios: el director y el compositor de música para la película; Martin Scorsese y Bernard Hermann.

8-ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD

Se tendrá presente en el aula, partiendo de la base que cada alumno/a es una persona diferente y en consecuencia es necesario que reciba el tratamiento educativo que mejor le vaya a su formación de conformidad con los principios de la actual legislación educativa³⁸⁴.

Concretamente en esta secuencia formativa se tendrá en cuenta la diversidad que presente el grupo de los/as alumnos/as para tratar los temas transversales objeto de la actividad del debate.

9-ESPACIOS Y RECURSOS

- Aula de música.
- Cañón de proyección y pantalla.
- Ordenador con conexión a internet.

³⁸⁴ Artículo 19 del Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria.

10-PROCEDIMIENTOS DE EVALUACIÓN

La evaluación es una herramienta en manos del profesor que le permite poder interactuar en el proceso formativo del alumno. Actualmente en el vigente sistema educativo la evaluación toma como referencia todos los aspectos que tienen relación con el proceso formativo, no limitándose en exclusiva a valorar el aprendizaje del alumno. Para llevar a término el proceso evaluativo, se pone en práctica los procedimientos de evaluación. Estos atienden a dos referencias: la persona que evalúa y el momento evaluativo.

Desde el punto de vista de la persona evaluadora distinguimos para esta secuencia formativa, la heteroevaluación y coevaluación:

- Heteroevaluación: es llevada a cabo por parte del profesor al alumno. Es el procedimiento de evaluación más vinculado al concepto tradicional de educación. La heteroevaluación será utilizada por parte del profesor para calificar las fichas plantillas, la composición de los alumnos y la prueba de la identificación auditiva de las disonancias, compás y ostinato.
- Coevaluación. El carácter formativo de la coevaluación reside en que al ser emitidos juicios entre iguales, estos suelen impactar especialmente en el evaluado. Se pueden dar dos posibilidades en su uso: el grupo se evalúa a sí mismo o el grupo evalúa a cada uno de sus miembros. Por razones de tiempo en esta unidad didáctica el grupo se evaluará a sí mismo.

Desde el punto de vista temporal, dentro de la unidad didáctica, señalamos tres momentos evaluativos:

- Evaluación inicial es aquella que se lleva a cabo al inicio de todo proceso formativo. Debe tomar como referencia todos y cada uno de los aspectos que se dan cita en el inicio del propio proceso formativo, y su valor formativo reside en que a través de ella, se adaptan las intenciones educativas a la realidad.
Nuestra evaluación inicial la realizaremos en la primera sesión a través de un visionado de una escena para sondear el nivel del alumnado en los conceptos que vamos a trabajar.
- Evaluación continua. Es la que se lleva a cabo a lo largo del proceso formativo. El valor formativo reside en se puede interactuar con el alumno durante el

CAPÍTULO VI. PROPUESTA DIDÁCTICA

mismo proceso formativo. Solamente puede ser llevada a cabo por los directamente implicado, es decir, el profesor y el alumno.

- Evaluación final. Se lleva a cabo al final de un proceso y estará vinculada a la emisión de una calificación.

11-INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN

Se entiende por instrumento de evaluación cualquier documento o prueba registral que surge de la aplicación de los procedimientos de evaluación. En el caso del docente está permitida la observación como sistema que permite evaluar, siempre y cuando a continuación se registre en un documento.

En esta secuencia formativa se utilizarán tres instrumentos de evaluación:

- Plantillas para la realización del visionado de las escenas.
- Melodía compuesta por cada alumno.
- Rubricas.

Hemos desarrollado nuestra propuesta didáctica a modo de secuencia formativa, con una doble intencionalidad: acercar el cine y la música a los alumnos/as, para que sean capaces de valorar estas dos manifestaciones artísticas; y además, para que la exposición de estos grupos y estilos musicales, sirvan de piedra incipiente en la construcción de la cultura y afición musical de cada estudiante, para que en un futuro disfruten de la música y le concedan la importancia que se merece, como fuente de disfrute y ocio, de una manifestación artística de primera magnitud.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

7. Discusión y conclusiones

Una buena definición de director de cine es “un artista que parte de una realidad dada y que la recompone según su propia concepción, armonizando los “hechos” concretos en un universo personal y de ficción”³⁸⁵. Ante esta definición, se puede llegar a considerar a Martin Scorsese, como un cineasta remando en dos direcciones: es testigo en primera persona de los jóvenes autores europeos influidos y partidarios de los nuevos movimientos cinematográficos creados en el viejo continente que llegan a los Estados Unidos; y, además, es testigo y partícipe de la terminación de la última etapa del periodo clásico de Hollywood³⁸⁶. Fruto de esa simbiosis de corrientes cinematográficas, el director se ha hecho un espacio en la industria con una vocación extremadamente pasional y una personalidad propia de autor en donde la narración de sus películas está fuertemente personalizada. En el aspecto musical Scorsese no es un director normal, para quien “la música suele resultar algo traumático, porque es probablemente el único elemento que no controlan directamente, ya que depende del conocimiento y la creación del compositor³⁸⁷.” Es evidente que para el realizador italoamericano la música tiene una fuerte presencia y una gran importancia en lo que quiere comunicar en la historia que narra en la película.

Nuestro capítulo de conclusiones se organiza en torno a tres apartados: en primer lugar, exponemos una discusión sobre los resultados que hemos detallado de manera objetiva anteriormente. En segundo término, exponemos las conclusiones de la forma de hacer cine del director, entretejida ésta con la utilización de la música en la pantalla de una forma muy personal y única. En tercer y último lugar, redactamos nuestras conclusiones sobre el uso de la música en cada película que hemos analizado.

En última instancia exponemos las limitaciones que nos hemos encontrado durante nuestro trabajo y apuntamos futuras líneas de investigación, que señalan el estudio de varios aspectos de la utilización que hace el director de la música que son interesantes de dedicarle tiempo y estudio; porque esta manera de hacer cine y de utilizar la música dentro de sus películas, creemos que es una de las principales razones por las que Scorsese está considerado

³⁸⁵ CASETTI, Francesco. *Teorías del Cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 104.

³⁸⁶ Cf. MONTERDE, José Enrique: *Martin Scorsese*. Madrid. Ediciones Cátedra, 2000, p. 11.

³⁸⁷ XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. [s.l.]: LibrosenRed, 2006, p. 12.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

por la crítica como el mejor director de su generación³⁸⁸, por haberse permanecido siempre fiel a su manera de hacer cine y poseer una capacidad innata e increíble para transmitir sentimientos y comunicar historias en la pantalla de manera extraordinariamente subjetiva.

7.1 Discusión

Desarrollamos en este momento nuestra opinión en base a los resultados obtenidos sobre los porcentajes con relación a la duración total de la película y el minutaje de la música, la forma de aparición de la música en la pantalla, el nivel de audición que ésta presenta, las funciones que la música puede tener, así como las connotaciones que puede conllevar.

En primer término, en lo que se refiere a cantidad de minutaje de música que hay en las películas, hay un tercio de proporción de tiempo respecto al minutaje total, como se puede observar en el gráfico 1, el cual muestra el porcentaje de tiempo aparición de música en los largometrajes. A nuestro entender es una proporción bastante aceptable porque la presencia de la música es evidente en todas las ocho películas.

Ahora bien, en referencia a la proporción en relación con el minutaje del filme y la cantidad de música utilizada en cada largometraje, la situación es distinta y está descompensada.

El gráfico 2 nos detalla la cantidad de música utilizada en cada largometraje en relación y proporción con la duración del mismo. Este gráfico demuestra que la utilización de la música no es directamente proporcional a la evolución de Scorsese como director, porque en *Malas calles* utiliza la misma proporción de minutaje de música que en *Casino*. En cambio, se puede observar que entre su primera película y la última, otros aspectos de la realización (como puede ser el montaje o la utilización de la cámara) evolucionan y mejoran.

En este análisis comparado, también se observa que *New York, New York*, es un musical que no tiene tanta música como podría esperarse porque prácticamente la cantidad de música que tiene es la mitad de la cinta.

Toro Salvaje y *Uno de los nuestros* dan la sensación de tener más música que la que en realidad tienen, lo que a nuestro entender nos da que pensar que la utilización de la música es

³⁸⁸ Cf. FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008, pp. 18-19.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

muy selectiva; prueba de ello es el argumento sobre la utilización de la música en *Uno de los nuestros*, escrita por Tom Shone.

Scorsese sabía qué canciones quería para la película tres años antes de rodarla. Deseaba que la banda sonora sonase como una antigua máquina de discos, cuya música se oía en la calle en *Little Italy*, y que fuese evolucionando en tiempo real junto con los personajes³⁸⁹

Paradójicamente en *El rey de la comedia*, película en la que Scorsese tenía más confinidad sobre la música compuesta para ese largometraje porque Robbie Robertson era el productor musical, es el filme que tiene menos música de todos. La razón es porque esta película tiene mucho diálogo y haberla puesto hubiera perjudicado al largometraje³⁹⁰.

Creemos por todas estas razones que hemos expuesto y argumentado que la utilización de la música en las ocho películas es circunstancial.

En lo tocante a los porcentajes en relación con la música, la forma de aparición de la música diegética es del 38% y la música incidental del 62%, como se puede ver en el gráfico 3. Esta proporción nos refuerza que los vínculos comunicativos de la música, Scorsese los realiza mediante la semántica y la semiótica en la música incidental, especialmente en las canciones.

Sobre la proporción de música preexistente y música compuesta para el film que se puede ver en el gráfico 4, observamos que la música preexistente, obviamente se utiliza en mayor medida porque una de las características principales de Scorsese es la utilización de canciones. Dicho esto, la sensación que tenemos después de haber estudiado y analizado a fondo estos ocho largometrajes del realizador italoamericano, es que no se corresponde con el gráfico 5, el cual muestra el porcentaje de canciones y música instrumental de las películas. En este gráfico la proporción viene a ser prácticamente la misma y es porque la música de *Taxi Driver* y *El cabo del miedo* han subido el porcentaje hasta prácticamente igualarlo. Lo que hay que tener claro para comprender el punto de vista que queremos explicar, es que esa música, es decir la música instrumental, no tiene tanta carga de información como cualquier canción que se escuche (aunque sea en segundo plano sonoro), por su información semántica o semiótica.

³⁸⁹ SHONE, Tom *Martin Scorsese. Una retrospectiva*. Barcelona. Ed. Blume, 2014, p. 147.

³⁹⁰ Cf.: THOMPSON, David; CHRISTIE, Ian. *Martin Scorsese por Martin Scorsese* Barcelona: Alba editorial, 1999, pp. 126-128.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Por otro lado, la música clásica (gráfico 6) representa solamente un 4% en todo el minutaje del conjunto de las ocho películas. Aunque es poco porcentaje, está muy presente en la transmisión de sentimientos, hasta tal punto que cuando aparece música clásica en la película, esta caracteriza por completo el filme, porque el director coloca esta música de manera muy estratégica: o bien en los créditos de inicio y final, como es el caso de *Toro salvaje* o *Casino*, o bien en aquellos momentos en los que quiere, metafóricamente hablando, ofrecer un rayo de luz en la oscuridad, como es el caso de las únicas imágenes a color de *Toro salvaje* que están acompañadas con música clásica. También utiliza la música clásica como descriptor del nivel cultural y económico del personaje³⁹¹.

Después de haber estudiado y analizado pormenorizadamente estos largometrajes, pensamos que la presencia de música clásica no es suficiente, sino que es óptima. Más cantidad de música clásica no tendría la eficacia que el director consigue y cualquier película de las que se han analizado en el transcurso de nuestra investigación, quedaría recargada e incluso artificial.

Lo mismo, a nuestro juicio, ocurre con la música italiana que podemos encontrar su proporción en el gráfico 8. Entendemos por música italiana toda aquella que, sea clásica o popular, diegética o incidental, es cantada, interpretada y/o compuesta por un autor italiano o que tiene una clara relación con el país transalpino, es decir interpretada en italiano. En otras palabras que la música que aparece en la pantalla haga referencia a la cultura italiana en idioma, de manera semántica o en simbología, de manera semiótica³⁹².

La música italiana que aparece en sus películas casi siempre es diegética y el uso que hace de ella es para crear una vinculación semántica porque normalmente se encuentra en

³⁹¹ La explicación de esta utilización de la música clásica por parte de Scorsese, se puede encontrar en el apartado de las conclusiones sobre la utilización de la música en el *Cabo del miedo*.

³⁹² Ya que este criterio puede parecer ambiguo, dejamos constancia que para la realización de este porcentaje, no hemos incluido a Perry Como, a Frank Sinatra, al grupo vocal Vito & the Salutations, ni tampoco a Tonny Bennet; esto es debido a que, aunque tienen ascendencia italiana, cantan en inglés.

El caso de Jerry Vale que es un poco más delicado, porque aparece cantando de forma diegética en la pantalla, en los largometrajes de *Uno de los nuestros* y *Casino*; esta situación puede tener una clara connotación con la sociedad italiana, pero tampoco lo contabilizamos por las razones anteriormente mencionadas para los anteriores cantantes, es decir: no es italiano, es americano y además, canta en inglés.

Hemos incluido también música que, pese a ser de otra naturaleza o característica era de origen italiano, (por ejemplo Pietro Mascagni, está clasificada también dentro de la música clásica). Esto es debido a que la inclusión de este tipo de música, después de haber realizado el análisis de la escena en donde aparece, tiene claras intencionalidades culturales.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

segundo nivel de audición sonora, por lo que no se puede conseguir una comunicación semántica por medio de la letra. Se suele encontrar en primer nivel de audición sonora o nivel protagónico, la música italiana instrumental; Mascagni es el ejemplo más evidente, que Scorsese lo utiliza, aunque no hace nada que antes no se haya hecho en el cine, porque Pietro Mascagni es un compositor socorrido en el cine italiano. La utilización de este compositor se remonta a obras del cine mudo como el film *Rapsodia Satánica* del director Nino Oxilia del año 1915³⁹³.

En lo tocante a la música diegética, esta presenta una proporción del 67% como se puede ver en el gráfico 7, el cual muestra la proporción de música diegética, música diegética acusmática y música diegética ficticia. La conclusión que sacamos de nuestra interpretación de este porcentaje es que Scorsese es un director que respeta la presencia de la música diegética y justifica en la pantalla su aparición.

En referencia a la utilización de la música diegética ficticia, Scorsese la utiliza casi siempre a modo de decorado sonoro, de manera que parezca real a primera vista pero una vez examinada, ésta está manipulada con fines estructurales en la cinta.

Esta situación se produce en las canciones en las que se muestra por ejemplo la primera estrofa y, sin solución de continuidad la última estrofa. De esta manera se consigue incluir la canción y producir en el espectador los efectos deseados, además de manipular la temporalidad de la narración y conseguir una estructuración de la escena con continuidad. En realidad, técnicamente es música incidental pero manipulada con fines estructurales o narrativos. Scorsese utiliza este recurso en canciones que aparecen en segundo nivel sonoro, es decir en segundo plano, cuando es más fácil que el espectador no se dé cuenta de la utilización de este recurso.

Abordamos en este momento el porcentaje en relación con el nivel de audición. En el gráfico 9 se encuentra la proporción de música que aparece a nivel protagónica, en primer plano y en segundo plano de nivel de audición sonora. Este nivel de audición, que es independiente a la forma en la que la música se presente, nos refuerza nuestro pensamiento del *Fondo musical Scorsesiano*. Con este término englobamos todas aquellas canciones que están en segundo

³⁹³ COSTA, Antonio. *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997, p. 3.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

plano y que, de manera indirecta, tiñen por completo la escena en la que están colocadas, ya bien sea por su función semántica o por su caracterización semiótica.

Prueba de ello es que la proporción de música en segundo plano sonoro es casi la mitad, un 44%, en confrontación con el primer plano sonoro, que presenta un 27% y el protagónico, que tiene un 29%.

Este razonamiento se refuerza en el nivel de audición de la música diegética, el cual se encuentra en el gráfico 10, porque presenta un 70% de segundo plano sonoro y en las canciones (gráfico 12) que representa un 65%.

Sigue siendo notable en la música incidental (gráfico 11) y pensamos que en la música instrumental (gráfico 13³⁹⁴) no lo es, porque las películas que tienen música instrumental y que han sido compuestas específicamente para el filme como son el caso de *Taxi driver* y *El cabo del miedo*, tienen que tener su protagonismo musical en primer plano sonoro, porque la organización de la música de cine instrumental así lo requiere.

En referencia a las funciones de la música que aparecen en el gráfico 14 a nivel general, en el gráfico 15 específicamente en análisis semántico descriptivo (ASD), y el gráfico 16 en el análisis musical descriptivo (AMD), es necesario dejar constancia que el director es eficiente su utilización. Scorsese hace uso de ellas de una manera razonable y esperable.

En último término de este apartado de discusión de resultados, tratamos las connotaciones musicales que aparecen en los gráficos 17 y 18, de forma particular en cada película y de manera general, respectivamente.

Lo más utilizado es la tercera connotación, la cual sirve para ambientar y decorar musicalmente el lugar donde la escena se desarrolla.

En segundo lugar, la primera connotación que desprende las características semióticas de su fuerte arraigo con la cultura italiana. Estas dos connotaciones se pueden ver que están en todas las películas de manera proporcionada, no siendo vinculante si la música es instrumental o son canciones.

³⁹⁴ El gráfico 13 que detalla el porcentaje de música instrumental, esta conformado del siguiente modo: porcentaje a nivel protagónica 38%, 1º plano 41% y 2º plano 21%.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Y la connotación que menos se utiliza es la segunda. El director la utiliza para reforzar lo que quiere expresar y pensamos que por esa razón, el uso de esta connotación está descompensado. Por ejemplo, en *El cabo del miedo*, la segunda connotación es bastante exigua y en cambio en *Toro salvaje*, sobresale con relación a las demás connotaciones, porque la utilización de esta connotación musical ayuda a entender el desarrollo económico del protagonista durante el transcurso del largometraje.

7.2 Conclusiones

La primera conclusión que aflora de nuestra investigación es que Scorsese no es un director estándar de la industria cinematográfica. La propia concepción de hacer cine de Scorsese es narrativa y realista (como ha argumentado en múltiples ocasiones); sin embargo, esta narración de los hechos, en contra de lo que se pueda tener en mente, pensamos que no es realista, porque muestra una realidad *sui generis*³⁹⁵, que es la realidad del director. Este razonamiento lo argumenta Fernández Valentí quien conoce bien el cine del director. Argumentando esta tesis, expone que “a fin de cuentas, y a pesar de su base dramática fuertemente realista, el cine de Scorsese no es “realista” en el sentido estricto de la expresión, [...] a Scorsese le gusta que sus películas parezcan “películas”, de ahí que sean tan estilizadas, en ocasiones oníricas”³⁹⁶.

Entendemos que este realismo viene dado porque el director hace películas para el mismo, poniéndose a él como espectador; de ahí la transgresión y el impacto que este director ha provocado en el mundo cinematográfico y en el público con sus películas:

Yo hago películas para mí. Pienso y sé que habrá un público ahí fuera, por supuesto. Pero cuanto público, eso no lo sé. Algunos verán la película; algunos sabrán apreciarla; algunos incluso la verán varias veces, pero está claro que no todo el mundo. Así que me parece que la mejor manera que tengo de trabajar es hacer una película como si yo fuera el público³⁹⁷

En referencia al aspecto musical, en condiciones normales, la música en una película, es habitualmente uno de los elementos del filme que menos controla el director y del que menos se preocupa, bien sea por su desconocimiento o por su ignorancia; incluso entrados en el trabajo de situar la música dentro de la película para el director puede resultar difícil porque no depende directamente de él, si no que tiene que trabajar con el compositor o el asesor musical y la tarea

³⁹⁵ Esta realidad del propio Scorsese se observa en los recursos que hemos explicado en el apartado del estilema del realizador, algunos tan importantes y a la vez tan poco realistas como la utilización de recursos cinematográficos, como pueden ser el uso de la cámara lenta, los silencios súbitos, o el protagonismo de la música; estos recursos conceden a la narración del largometraje una intensidad que es, más que realista, de escaso realismo, pero se convierten en veraces dentro de la narración de la película porque son de índole personal y forman parte de la huella emocional que el largometraje crea en la audiencia.

³⁹⁶ FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008, pp. 86-87.

³⁹⁷ LAURENT, Tirard *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Barcelona. Editorial Paidós, 2002, p. 82.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

se puede volver ardua, por la dificultad de las relaciones humanas y el egocentrismo del trabajo³⁹⁸.

No es el caso de Scorsese porque es un director que se ha criado con una influencia directa con la música, en especial, la música rock, como ha quedado bastante claro en el estudio que hemos realizado. Pensamos que las influencias que el director recibe son tres: la influencia del neorrealismo, principalmente en el aspecto cinematográfico, que es aprendida en su propia casa; la influencia del séptimo arte como tal, que es recibida en los cines de su barrio a los que por su condición de asmático, acudía y se refugiaba dentro para salvaguardarse de los abusos, viendo películas que estaban en cartelera en aquel momento. Y la influencia de la música, especialmente la música popular en su adolescencia.

A estas influencias y para llegar a entender la presencia intensa de la música en sus películas, hay que añadir que el director inicia su carrera a finales de los 60, cuando la influencia directa de la música rock y pop comienza a proliferar dentro de los largometrajes³⁹⁹. Pensamos por tanto que la utilización de la música en sus películas de su primera etapa no es una cosa exótica solamente utilizada por el propio Scorsese porque estaba normalizado entre los directores; lo que sí que es exótico es el uso y la manera personalizada que tiene de utilizar la música, en especial las canciones de ese momento que para el director son entendidas como música popular; y también, la forma de trabajar en la elaboración de un largometraje porque este se inicia con la música, como el mismo director expone: “cuando trabajo para una película, en lo primero que pienso es en la música y me viene a la cabeza música popular que conozco de antes⁴⁰⁰.”

Una de las razones por las que Scorsese en sus películas utiliza las canciones es porque reflejan su realidad; su visión de la realidad personal de una sociedad que bien conoce, y por ello, suele utilizar canciones preexistentes porque en la mayoría de ocasiones la narración depende o está fuertemente sustentada por la música, y la música se significa con el personaje,

³⁹⁸ Cf. XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. [s.l.]: LibrosenRed, 2006, pp. 12-20.

³⁹⁹ En este contexto aparecen que largometrajes que están fuertemente organizados en torno al protagonismo que se le concede a la música. Algunas de estas producciones más señalables son *American Graffiti* dirigida por George Lucas en el año 1973 o *American Hot Wax* de Floyd Mutrux del año 1978.

⁴⁰⁰ KUPERBERG, Clara & Robert (Productores) KUPERBERG, Clara & Robert (Directores) (2005) Martin Scorsese, *l'émotion par la musique* [Documental] Francia. LGM Productions. Minuto 3

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

lo que da lugar a proporcionar multitud de información semiótica al espectador sobre su situación personal y emocional en la trama del largometraje⁴⁰¹.

Además de esta argumentación anterior, hemos llegado a la conclusión que la razón principal de la utilización de las canciones y música popular de las que hace uso en sus películas es porque reflejan la situación social del momento, demuestran lo que estaba sonando en aquella época y ayuda de esta manera, a introducir al espectador en la trama porque “si el público oye de improviso una música de compositor, se dice: ‘Estoy en una película’”⁴⁰², y esta situación no ayuda a que la historia que se está narrando en la pantalla se asemeje con la realidad.

En consecuencia, toda la música preexistente que aparece en las películas está ubicada cronológicamente y muestra la realidad y el decorado sonoro ambiental del momento en el que está contextualizado el largometraje⁴⁰³. Y todas las canciones y piezas instrumentales que aparecen en los filmes son susceptibles de ser vinculadas semántica o semióticamente, siendo el grado de vinculación (y por tanto del entendimiento de la trama de la película), dependiente de la cultura, idioma que presente el espectador, así como la sociedad en la que viva. Esto es una realidad porque la forma de entender la música depende principalmente de la postura personal que el oyente adopte y de la educación que este haya recibido⁴⁰⁴ y, por esta razón, una película cala más hondo en una comunidad y no es tan buena para otro grupo social. Sin embargo, creemos que Scorsese ha sabido conjugar muy inteligentemente la música preexistente con las imágenes en sus películas y prueba de ello es que su reconocimiento viene otorgado tanto de la crítica como del público.

Abordamos en este momento los grupos y canciones musicales que se repiten en los largometrajes. Siete grupos musicales y nueve cantantes son los que se repiten en las ocho películas que hemos analizado. Dentro de esta repetición observamos que donde hay más coincidencia de grupos musicales son en *Malas calles* (1973), *Uno de los nuestros* (1990) y *Casino* (1995); tres largometrajes que están caracterizados por tener una temática en común

⁴⁰¹ Es por esta razón que, por ejemplo, *Taxi driver* solamente tiene una canción en toda la película *Late for Sky* de Jackson Browie (con una clara vinculación semántica). Pensamos que es porque Travis es un personaje profundamente trastornado y su infierno personal no da lugar a tener la presencia de las canciones en su vida [KUPERBERG: 25]; aunque esta privación de la música no le viene impuesta al personaje, porque en el transcurso de la película, Scorsese acerca la música al protagonista.

⁴⁰² SCORSESE, Martin: *Mis placeres de cinéfilo*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, 2000, p. 116.

⁴⁰³ Esta conclusión tiene algunas excepciones que se detallan y argumentan en las conclusiones del uso de la música en el largometraje de *Toro Salvaje*, en el apartado de las imprecisiones del decorado sonoro.

⁴⁰⁴ Cf. FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza editorial, 2000 (1ª edición 1976), p. 365.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

pues las tres cintas tratan de manera directa sobre la mafia. *Malas calles* y *Casino* son los largometrajes que delimitan nuestra investigación. La evolución de estas películas tanto en el aspecto de la técnica cinematográfica como en el uso de la música es notoria⁴⁰⁵. En estos tres largometrajes se narra el funcionamiento de una organización criminal desde tres estamentos diferentes⁴⁰⁶.

En lo tocante al uso de la música, estas películas son las que más impacto dejan en el espectador de todo el conjunto de largometrajes de nuestra investigación porque, si bien es verdad que la música no está presente en toda la película, el uso que hace Scorsese de ella en estas películas es tan efectivo y comunicativo, que la huella que deja es la impresión de haber estado en todo momento del filme escuchando alguna canción de fondo. Además, mediante los recursos que hemos explicado anteriormente y la utilización tan personal que el director hace del silencio, se consigue que la práctica totalidad de las canciones complementen y refuercen el argumento; así como también terminen o desaparezcan de forma convenida, no dando lugar a la confusión sonora en el espectador, como ocurre con otros directores.

Los Rolling Stones y Cream son los únicos grupos que se repiten en estas tres películas: el uso que hace el director de los Rolling Stones es exponencial porque en *Malas calles* aparecen dos canciones. (*Tell Me* y *Jumping Jack Flash*), en *Uno de los nuestros*, tres canciones (*Gimme shelter*, *Monkey man* y *Meno from turner*); y en *Casino*, seis canciones (*Long, long while*, *Satisfaction*, *Heart of stone*, *Sweet Virginia*, *Can't you hear me knocking* y *Gimme shelter*).

Además de tener todas las veces que aparecen los Stones una clara vinculación semántica y/o semiótica con la escena correspondiente, Scorsese también los utiliza como parte del decorado sonoro y a veces, los recurre y los refiere en forma de *Señalética musical*.

La canción comodín de los Stones (porque aparece en *Uno de los nuestros* y en *Casino*), es *Gimme shelter* (*dame refugio*), una canción con un significado abrumador. La canción describe el final de la era *Flower power* y el movimiento cultural *hippie* caracterizado por el pacifismo, y la llegada de lo que iba a ser 1970 con la convulsión social que ello iba a producir con la guerra de Vietnam, las consecuencias de la represión de la primavera de Praga, asesinato de Martin Luther King y más sucesos que produjeron agitación social. En definitiva, la canción

⁴⁰⁵ Para ver la relación de duración del largometraje con el minutaje de música incluido en la película, véase por favor, el apartado de conclusiones del análisis cuantitativo.

⁴⁰⁶ En *Malas calles*, son unos jóvenes sin oficio ni beneficio que funcionan de una manera desorganizada e impulsiva. En *Uno de los nuestros* se narra la vida de un gánster normal y en *Casino*, se puede ver a un jefe de un casino que tiene a mucha gente a su cargo y aparentemente funciona desde la legalidad.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

narra un apocalipsis⁴⁰⁷ Scorsese utiliza esta canción para narrar ese apocalipsis en ambas películas, porque cuando comienza a sonar este tema ocurre el primer detonante del término del largometraje.

El uso que el director hace de Cream, no es exponencial como en el caso de los Stones, sino musicalmente semiótico porque cada vez que aparece este grupo en estas películas, acto seguido ocurre un problema siempre con un desenlace agresivo o violento. El espectador puede asociar paulovianamente este tema a un desenlace problemático.

Scorsese utiliza los temas instrumentales de este grupo *Steppin Out* en *Malas calles* y *Toad* en *Casino*, para intensificar la violencia que ocurre en la pantalla; en el caso de *Toad* además de intensificar la violencia, por medio del ostinato de la batería, se consigue una intensificación de las imágenes. Respecto a los temas que tienen letra, *Sunshine of your love* en *Uno de los nuestros* y *Those were the days* en *Casino*, el director los usa de la misma manera, utilizando la vinculación semántica por medio de la letra de la canción, vaticinando que el desenlace de lo que está ocurriendo en ese momento, no va a ser bueno.

En *Malas calles* y *Uno de los nuestros* existe una coincidencia de cinco grupos, siendo reseñables en estas conclusiones tres. Pensamos que el grupo The Chantells Scorsese lo utiliza para demostrar sentimientos de gratitud o amor, reforzado por el mensaje que la letra de la canción transmite porque tanto en *Malas calles* como en *Uno de los nuestros* tiene esta función; de igual manera The Marvelettes, independientemente de la vinculación que la letra de la canción pueda tener con la situación, tiene la misma función en ambos largometrajes, que es poner el contrapunto de humor a una situación seria o grave, no por medio de la letra; pensamos que es mediante el ritmo y la sonoridad tan característica que desprenden esas canciones. En caso de The Ronettes es más estético porque pensamos que el director lo utiliza para decorar y ambientar musicalmente la película o la escena. En el caso de *Malas calles* si bien es verdad que también la canción es susceptible de vincularse semánticamente con el protagonista, el mismo Scorsese ha dicho en más de una ocasión que *The Ronettes* formaban parte del espacio sonoro de su juventud⁴⁰⁸.

Con menor intensidad aparecen repeticiones de grupos en *Uno de los nuestros* y *Casino*. Dean Martin aparece en ambas películas y pensamos que además del mensaje semiótico que

⁴⁰⁷MARGOTIN, Philippe; GUESDON, Jean-Michael. *Los Rolling Stones. La historia detrás de sus 365 canciones*. Barcelona: Ed.: Blume, 2017, p. 288.

⁴⁰⁸ Sobre este particular, véase el apartado de las conclusiones sobre la utilización de la música en *Malas calles*.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

desprende (sobre todo en *Casino*), la función principal es decorado sonoro. El siguiente cantante que se repite es Jerry Vale, quien hace su aparición el mismo cantando en ambas películas a modo de cameo.

Si bien es verdad que hemos encontrado coincidencias con la utilización de grupos y misma canción (solamente en el caso de *Gimme shelter*) solamente hemos observado dos canciones con la misma letra y diferente versión que aparecen en distintas películas. Aparece en *Uno de los nuestros* interpretada por Billy Ward and his dominoes y en *Casino*, versionada por Hoagy Carmichael, teniendo principalmente una función semántica (entre otras atribuciones) dependiendo de lo que haya en la trama⁴⁰⁹.

En último término de este apartado, comentamos el uso del silencio que hace Martin Scorsese de forma tan personal en unas películas rebosantes de música. El director es, en última instancia, el responsable de que las películas tengan o no tengan música. El sonido es un elemento significativo en el desarrollo de la narración de una película, (especialmente cuando al optar por el silencio el realizador, también suprime la parte de la música, los diálogos y ruidos) y por tanto es “tan importante como la elección de la música más adecuada para la secuencia o la escena requerida será la supresión de música en otras escenas por los motivos que el director estime oportunos⁴¹⁰”

En nuestra opinión pensamos que el silencio crea tensión y da mayor enaltecimiento a la imagen que en ese caso se quiere mostrar. En las películas de Scorsese en las que el fondo musical está lleno de música casi siempre, la utilización del silencio es bastante reveladora y explicativa de ser una escena importante. Este reforzador de la tensión dramática la podemos encontrar en *Toro Salvaje* cuando el personaje de Jake pelea contra Sugar Ray, de este uso el propio Scorsese dictamina que “una de las mejores cosas que hicimos fue quitar por completo el sonido en determinados momentos⁴¹¹”; y en *Casino* cuando Sam ve por primera vez a Ginger, lo que vaticina un momento de suma importancia en la película.

⁴⁰⁹ Para una profundización a nivel particular del uso de esta canción en cada película, consúltese el apartado de conclusiones sobre la utilización de la música correspondiente a cada largometraje.

⁴¹⁰ RODRIGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Musica, cine e historia*. Colección cine. Diputación de Badajoz, 2001, p. 26.

⁴¹¹ THOMPSON, David; CHRISTIE, Ian. *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. Barcelona: Alba editorial, 1999, p. 120.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Referente a los objetivos científicos que nos fijamos al inicio de nuestra investigación y que hemos estado persiguiéndolos a lo largo de estos años de estudio, hemos conseguido alcanzar todos ellos en buena medida.

A continuación, exponemos los objetivos comentando el grado de consecución que hemos logrado en su realización.

- Objetivo científico específico N° 1:

Identificar los distintos estilos musicales presentes en la filmografía de Martin Scorsese.

Se han identificado los distintos estilos musicales que Martin Scorsese utiliza en sus películas de este primer periodo mediante el estudio exhaustivo de las distintas metodologías sobre la música en el cine existentes, que nos ha llevado a elaborar la nuestra propia para poder analizar exhaustivamente las ocho películas objeto de estudio de nuestra investigación, llegando a la comprensión y conclusión de la funcionalidad que tiene para el director la música como soporte y ayuda en la narración del guion, así como intensificador emocional para el espectador.

Del mismo modo, hemos encontrado los recursos y mecanismos que utiliza el director para potenciar la comunicación del argumento por medio de la utilización de la música, en especial de las canciones. En referencia a esto, hemos encontrado relaciones y vinculaciones entre la utilización de la música que Martin Scorsese utiliza y su lenguaje audiovisual, las cuales explicamos pormenorizadamente en las conclusiones sobre la utilización de la música en cada largometraje.

- Objetivo científico específico N° 2:

Examinar y comprender la funcionalidad de la música como soporte y ayuda en la narración del guion en las ocho películas que realizó Robert de Niro a las órdenes del director Martin Scorsese, estableciendo una evolución si la hubiera.

Este objetivo se ha logrado en su totalidad porque se han examinado de forma individual y pormenorizadamente todas las escenas de las ocho películas en la que hay presencia musical.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

- Objetivo científico específico N° 3:

Demostrar los mecanismos por los cuales el director utiliza la música en las distintas escenas para potenciar la intencionalidad del argumento, incidiendo en las funciones musicales que desempeña, tales como la función expresiva, la función estética, la función estructural y la función narrativa de la música.

Hemos venido observando a lo largo de nuestra investigación y durante el análisis de los ocho largometrajes, una serie de características y recursos musicales, los cuales hemos ido cayendo en la cuenta de que el director utiliza en la música preexistente, que se van repitiendo en sus películas, convirtiéndose de esta manera en una característica repetitiva del realizador. Estos mecanismos son una constante en este periodo de la filmografía del director porque se pueden observar en la mayoría de sus largometrajes. A continuación, los señalamos mediante el término que hemos creado y explicamos sus funciones y características.

El **primer recurso** lo hemos nombrado *Trampantojo musical*. Según la RAE, el trampantojo es una “trampa o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es”. Scorsese utiliza con frecuencia esto en la utilización de la música, es decir lo que denominamos *Trampantojo musical*. Básicamente consiste en manipular la canción para que encaje con la duración de la escena. Este recurso lo encontramos en los créditos de las películas dando la sensación que la canción aparece entera cuando no lo está (*Uno de los nuestros*, *El rey de la comedia*); en el orden de las canciones de un disco (esto se puede percibirse en el disco de navidad de *Uno de los nuestros*, en la escena 24); y también, cuando repite las estrofas de las canciones que comunican el mensaje semántico que quiere dar a entender en la escena. Esta situación la podemos encontrar desde su primera película *Malas calles*, en la segunda escena con el tema *Those Oldies But Goodies*; en *Toro salvaje* en la escena 6 cuando están en la piscina y suena *Drum boogie*, y en la escena 17 en la habitación con *That's my desire* de Frankie Laine; y también en *Casino*, en la décima escena cuando están los personajes en la parada del autobús hablando y suena *EEE-O Eleven*, de Sammy Davis Jr.

El **segundo recurso** lo hemos nombrado con el término *Señalética musical*. Este recurso es utilizado por el director cuándo quiere expresar mediante la música la intención de sumergir al espectador en un estado emocional e irracional. Las características que se tienen que presentar para que este recurso se realice son tres:

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

- La duración es de pocos segundos, como si se estuviera sintonizando un canal de una radio.
- La forma de presentación siempre es incidental y la intención siempre es premeditada.
- Ya bien sean canción o música instrumental, siempre tienen un significado semiótico, por dos razones: su poca duración en el tiempo de aparición en la pantalla que no da lugar a que el espectador pueda asimilarlo y, casi siempre están en segundo nivel de audición sonora. Ante estas razones y por el significado semiótico que este recurso desprende, se puede equiparar a lo que P. Tagg denomina con el término *Synecdoches*, es decir, un pequeño conjunto de sonidos que al escucharlo, conducen a poner al espectador en una predisposición de pensamiento global, sin quedarse en lo particular⁴¹².

Podemos encontrar la utilización de este recurso en *Malas calles*, al final de la película en la escena 12, cuando Charlie va conduciendo después de cantar *Scapricciatiello* de Renato Carosone y antes de aparecer sonoramente en escena *Steppin Out* de Cream. Se puede escuchar (solamente en la versión original del largometraje) durante un segundo de duración el comienzo del tema *Hideaway* de Eric Clapton.

En *Toro salvaje*, se puede observar este recurso en la escena sexta cuando el protagonista sale del local de fiesta y suena el tema *Big noise from Winnetka interpretado por Bob Crosby and the Bobcats*. Y es señalable por su sutileza, y maestría la utilización de este recurso en la parte final de la película, concretamente en la escena 22, sonando el tema de Renato Carosone, *Scapricciatello*⁴¹³.

En *Uno de los nuestros* se utiliza en dos ocasiones en la escena 28, con *The magic bus* de The Who y con la primera vez que aparece Muddy Waters cantando *Mannish Boy*. También este recurso lo utiliza Scorsese en *Casino* en la segunda escena con el tema (*I can't get no Satisfation* de The Rolling Stones).

Los ostinatos instrumentales de las canciones con letra no son exactamente *Señalética musical* pero por su corta duración y repetición lo incluimos en este apartado. Scorsese los

⁴¹²Cf. TAGG, Philip. *Music's meanings. A modern musicology for non-musos*. New York: MMMSp, 2013, p. 163.

⁴¹³ Esta explicación se puede encontrar explicada de forma detallada en el apartado de las conclusiones sobre la utilización de la música en la película.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

utiliza en aquellas ocasiones que quiere crear ansiedad y poner la atención en la pantalla alejándose de que el espectador se distraiga queriendo escuchar la letra.

Además de estos mecanismos explicados en los párrafos anteriores, dejar constancia que el decorado sonoro⁴¹⁴ es otro recurso que el Scorsese utiliza de manera constante en sus largometrajes para potenciar la intencionalidad del argumento.

- Objetivo científico específico N° 4:

Encontrar las posibles relaciones semióticas y comunicativas entre el lenguaje audiovisual de Scorsese y los géneros musicales seleccionados.

Las relaciones semánticas y semióticas se han encontrado y descubierto a través de los prolijos análisis de cada escena en la que existe presencia musical, mediante las cinco funciones que pueden ser en el momento que la música que se escucha se combina con la imagen de la escena en el largometraje; y las connotaciones resultantes que la música es susceptible de tener. Esto nos ha servido para poder realizar nuestros resultados cuantitativos sobre este particular y también, para poder definir y explicar como el director establece estas relaciones semánticas por medio de las canciones y semióticas mediante la música instrumental.

- Objetivo científico específico N° 5:

Clarificar si existe un vínculo entre la elección de la música preexistente y la presencia del actor Robert de Niro en la narrativa fílmica y, determinar los significados derivados de tal relación.

Una de las preguntas personales que nos animó a realizar nuestra investigación fue si la presencia de Robert de Niro en las películas y/o su aparición en la pantalla, condicionaba o determinaba la elección de la música. Esto claramente ha sido esclarecido porque no condiciona absolutamente para nada; aunque es verdad y bien conocido que su función actoral y su facilidad para la improvisación ha determinado otros aspectos en las películas, en lo que respecta a la elección y/o colocación de la música y las canciones, no ha sido así.

⁴¹⁴ La explicación de este término se encuentra en el subapartado: 2.3.3. Ambientación temporal mediante canciones musicales.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

- Objetivo científico específico N° 6:

Determinar, mediante el análisis exhaustivo, cómo se incorpora la música en cada una de las ocho películas seleccionadas.

Este objetivo ha quedado claramente logrado y conseguido en el capítulo quinto de nuestra investigación.

- Objetivo científico específico N° 7:

Proponer herramientas que permitan acercar el cine y la música audiovisual al docente desde una perspectiva pedagógica para contribuir a la alfabetización audiovisual.

En referencia a la propuesta de herramientas para promover la alfabetización audiovisual y fomentar el interés y la divulgación por el cine y la música, consideramos que hemos aportado nuestro granito de arena con la metodología que hemos creado el análisis de las películas. También con la propuesta metodológica y con la unidad didáctica, que demuestran que es posible impartir toda esta información y aspectos relativos al cine, la música en el cine y la música, tanto clásica como moderna, en una clase de secundaria. En definitiva, estamos satisfechos por el trabajo realizado.

Las novedades que creemos que esta investigación ha aportado son las siguientes:

En primer lugar, la creación de una metodología propia de análisis, que sirve para analizar todas aquellas películas en las que las canciones tengan un peso específico considerable, porque nuestra metodología presta atención a la semántica de la letra.

Además, el estudio de todas las metodologías de autores que hemos abarcado nos ha dado lugar a crear un apartado de connotaciones que puede conllevar la música en conjunción con la escena, aspecto éste que creemos que está poco desarrollado en los análisis de las películas y que da lugar a analizar las relaciones semióticas que la música conlleva en la narración de la historia.

En relación con el propio director, hemos descrito su propio estilema, concepto que, hasta donde nosotros tenemos conocimiento, nunca se había desarrollado ni redactado. Al mismo tiempo, hemos ido descubriendo aspectos en la forma de utilizar la música de Martin Scorsese en sus películas que son repetitivos por parte del realizador, y los hemos nombrado

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

por medio de conceptos tales como: *Señalética musical*, *Trampantojo musical*, decorado sonoro y *Fondo musical Scorsesiano*.

Otra de las novedades que creemos que aportamos con la presente investigación es nuestra propuesta didáctica. Una secuencia formativa que aborda la música en el cine de Scorsese del periodo de nuestra investigación, tratando aspectos tales como: la música en el cine y la importancia de la figura del compositor, haciendo referencia a Bernard Hermann. Canciones y grupos musicales que se escuchan en los largometrajes y la importancia de la letra de las canciones, introduciendo al estudiante en el conocimiento de las disciplinas de la semántica y semiótica. Y la visualización de escenas que, entre otras actividades y trabajo de contenidos, dan lugar a debatir sobre aspectos que se tratan en las películas. Pensamos que es una unidad didáctica que es idónea para llevarse a cabo en las aulas de secundaria.

7.3 Conclusiones sobre la utilización de la música en los largometrajes

7.3.1 Conclusiones sobre la utilización de la música en *Malas calles*

Como Scorsese ha dicho en el documental *Martin Scorsese, l'émotion par la musique*, en *Malas Calles*, la música es una protagonista más, de todo elenco de actores⁴¹⁵. En el largometraje se distinguen tres categorías de temáticas musicales: Música italiana, subdividida ésta en la música del festival de *San Gennaro* en donde la película está ubicada y las canciones de cantantes italiano e italoamericanos que el director incluye en el largometraje; música de su juventud, principalmente de estilo Doo-woop; y música contemporánea al tiempo en el que el filme se rodó.

En el largometraje Scorsese aborda tres de sus puntos fundamentales sobre los que jalona su cinematografía: la juventud, la violencia y la culpabilidad. Afronta los momentos complicados que se producen en las relaciones de la iglesia con los gánsteres del barrio, por parte del protagonista que, en muchas ocasiones, se encuentra entre la espada y la pared, sobre lo que debe hacer y lo que finalmente tiene que hacer. La violencia es un aspecto muy normalizado en la vida de los cuatro personajes. Esto se puede percibir desde la primera escena cuando Tony echa al drogadicto del bar y Johnny Boy hace explotar un buzón de correos, sin ninguna razón. La película está ambientada en *Little Italy*, el barrio natal de Scorsese⁴¹⁶ y se explora el efecto de una adolescencia tardía no asumida, no bien acabada que es destructiva para los personajes⁴¹⁷. El director italoamericano dejó reflejada en la pantalla su realidad más personal y vivencial. Prueba de ello es que no se dejó convencer por Roger Corman⁴¹⁸ que quería que los protagonistas fueran negros y que la trama se ubicase en Harlem en vez de *Little Italy*.

⁴¹⁵ KUPERBERG, Clara & Robert (Productores) KUPERBERG, Clara & Robert (directores) (2005) *Martin Scorsese, l'émotion par la musique* [Documental] Francia. LGM Productions. Minuto 22 aprox.

⁴¹⁶ Si bien es verdad que ese decorado y ambientación es la que se puede observar en la película, en realidad el rodaje del filme se produjo en su mayor parte en los Ángeles y las escenas de la festividad de *San Gennaro* son de metraje añadido.

⁴¹⁷ Cf. SCHNEIDER, Steven Jay (Coord.) *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona Ed. Grijalbo, 2005, p. 570.

⁴¹⁸ Roger Corman (nacido en 1926) es un famoso productor cinematográfico, conocido por ayudar a incipientes directores en el inicio de su carrera. Corman fue quien ayudó a Scorsese a introducirse en la industria cinematográfica con *Boxcar Bertha* en 1972.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Todas estas experiencias, esta forma de proceder y esta manera de narrarlo, se apoya en buena medida en la música, por tanto, la banda sonora que tiene el largometraje es la colección de discos de Scorsese en su juventud. Sobre la elección de las canciones, Carlos Balagué reproduce un comentario del propio director:

La mayoría de las canciones las elegí antes del rodaje. El trozo final, por ejemplo, concluye todas las fiestas italianas. En cambio *Be My Baby*, de The Ronettes, evoca la música que sube de la calle en verano, cuando los tocadiscos automáticos están al aire libre y los chavales bailan en la calzada... *Rubber Bisquit*, en cambio, no estaba prevista en el guion, es una canción para salirse de la carretera si se escucha, mientras se va al volante! Me acorde de que el rock and roll era siempre el fondo sonoro de nuestros paseos y peleas⁴¹⁹.

La música del Festival de *San Gennaro*, es decir el grupo de instrumentos de viento-metal que va tocando por la calle y las canciones napolitanas folclóricas que aparecen en el filme de forma diegética, tiene una función ambiental, consistente en ubicar las trama en la mencionada fiesta. Es interesante señalar cómo el director utiliza el grupo de metales para ubicar la situación y la continuidad de la temporalización del argumento; consigue mediante este uso de música ambiental producir unas claras connotaciones culturales, ambientales religiosas y familiares.

Scorsese utiliza esta función desde la primera escena con el grupo de viento-metal y continúa manteniéndola, haciendo aparecer a la charanga en la tercera escena, la sexta, la octava y la décima escena; (de hecho, la misma música que la agrupación interpreta en la primera escena lo vuelve a hacer en la sexta y la octava escena⁴²⁰). De esta manera y mediante este recurso, Scorsese consigue que el espectador, no se desubique de donde se está narrando la trama, por otras muchas cosas que ocurren en el filme.

El uso de la música que se interpreta en el festival de *San Gennaro* a partir de la décima escena, cambia de formato y aparece desde ese momento de la película, a base de canciones que se cantan en directo en conciertos públicos nocturnos, lo que provoca una mayor intensidad en el uso de esta función. La utilización de la música diegética *on-air* en el momento que Charlie

⁴¹⁹ BALAGUÉ, Carlos. Martin Scorsese. Madrid: Ediciones JC, 1993, p. 51.

⁴²⁰ En la octava escena los músicos tocan dos veces y la primera vez interpretan dentro del local (de manera diegética), tocan la misma pieza de música que al principio de la película, en el minuto 0:02:44".

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

y Teresa están esperando en el apartamento del protagonista a Johnny Boy y éste, se retrasa hora y media, hace ubicarse al espectador que éste personaje está en *Little Italy*.

El corolario musical folclórico se produce al final del largometraje cuando el automóvil se estampa contra la boca de incendios y, después de esto, comienza a sonar el *Marenariello* que es la canción que siempre se interpreta al final de las fiestas de *San Gennaro* para terminar el festival. De hecho, se puede escuchar en los créditos como un portavoz de la organización del festival agradece la asistencia y se despide emplazando a los asistentes hasta la festividad del próximo año. Mientras está sonando esta canción, se van exponiendo la situación final de todos los personajes que forman parte del argumento principal de la película⁴²¹.

Desarrollamos en este punto las canciones italianas que se incluyen en la película, pero no las que se han comentado anteriormente que forman parte de la celebración de *San Gennaro*, sino las canciones cantadas en italiano, interpretadas por cantantes italianos, Giuseppe Di Stefano y Renato Carosone; o cantantes italoamericanos como Jimmy Rosselli.

Jimmy Rosselli con la canción *Malafemina* en la quinta escena cumple, mediante el significado semántico de la letra, una función descriptiva de la situación (ajuste de cuentas por ofensa al honor) una función evocativa y, al repetirse otra vez la canción cumple la función de leitmotiv. Para dar a entender al espectador que la canción es diegética en vez de enfocar al borracho, la cámara hace un giro pasando por la caja de música, dejando claro la fuente de emisión.

La primera vez que aparece la canción, el nivel sonoro protagónico es desde el comienzo a la primera estrofa; en este punto la canción pasa a segundo plano, hasta la última estrofa que está en primer plano sonoro, para señalar el final de la canción. Tiene un significado directo con el hombre al que asesinan, porque solo se pone en alto la canción cuando le están enfocando. Es una canción de odio, de deseo de venganza al honor de una persona (como posteriormente se comenta y se explica en la película). La canción anuncia y predice lo que va a pasar, y cuando vuelve a sonar ratifica toda esta información.

La segunda vez que el espectador escucha la canción, no se oye más de la tercera estrofa (ya que el tema termina cuando apagan las luces del *Volpe's*), pero el protagonismo de la letra

⁴²¹ Con respecto al final, si bien es verdad que está magistralmente expuesto y narrado, creemos que presenta un fallo de temporalización porque Diana aparece en el restaurante esperando a Charlie, pero esa cita había sido la noche anterior. Sin embargo, esta pequeña imprecisión no desmerece en ningún momento la buena comunicación de los hechos narrados en la película.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

es diferente de la primera vez. Esta vez el protagonismo de la letra lo tiene la segunda estrofa y cuando suena *Femina*, el borracho agarra al asesino de manera coordinada como si bailasen y van forcejeando por todo el local, hasta que salen del mismo y la canción termina de forma abrupta.

Al presentarse la canción esta segunda vez en un nivel de audición protagónico, el mensaje semántico es claramente es un sentimiento de venganza y por su repetición ayuda a entender que es un ajuste de cuentas por una traición.

El cantante Guiseppe Di Stefano es utilizado en la película como un descriptor semiótico-musical del tío Giovanni⁴²². Cada vez que aparece el cantante es en referencia al personaje.

En la tercera escena, cuando suena *Munasterio 'e Santa-Chiara*. La escena comienza con el primer estribillo de la canción que es, para el oyente, el punto más conocido de la canción y en donde el cantante tiene más alzada la voz el cantante. El significado que desprende la canción nostalgia: es el sueño americano convertido en pesadilla, el deseo de querer volver a Nápoles, que es lo que se dice en la canción; a nuestro entender, es el apesadumbramiento que muestra su tío.

En la sexta escena se vuelve a escuchar a Di Stefano cuando están en su local y suena *Addio Sogni Di Gloria*. Contra lo que pudiera parecer a primera vista, la canción es incidental porque la persona con la que habla entrar está arreglando la máquina de música y, además, se utiliza de nexo de unión con la escena del restaurante y la de la playa porque la canción continúa en la escena de la playa. La música comienza en el estribillo de la canción (*Addio sogni di gloria, Addio Caltel in Aria/ adiós, sueños de gloria, adiós castillos en el aire*) al entrar el personaje en el restaurante y continua, pero en segundo plano sonoro; la canción vuelve a tomar protagonismo en el estribillo, al final de la escena del local, antes de continuar con la escena de la playa. Charlie se da cuenta de lo que es en la escena cuando su tío está hablando con el padre que ha disparado a Mario. Al mirarse en el espejo comprende que ellos son monedas de cambio y que los sueños y expectativas de juventud, se están desvaneciendo percatándose que se está haciéndose mayor. La música claramente tiene una intención comunicativa de este mensaje

⁴²² Por descriptor semiótico musical no queremos decir lo mismo que leitmotiv. Prueba de ello es que el Tío Giovanni aparece en tres momentos más de la película, (en la tercera escena, en la octava y en la escena final) y en ellas no se muestra este tipo de música, sino que aparece con música diegética del conjunto de metales del Festival de *San Gennaro* y, en la escena final con el *Marenariello* sonando.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

porque cambia de volumen, cuando, después de lavarse la cara, se mira en el espejo y suena más alto la música.

Y la última vez que Guiseppe Di Stefano tiene presencia en el largometraje es en la séptima escena, con la canción *Canta per me*. La canción es diegética ficticia. Es verdad que solamente suena en el salón y se para cuándo a Charlie le mandan ir a la cocina. Ahora bien, la canción está sonando durante toda la cena y, además, comienza cuando Charlie va en el taxi, es decir, antes de la escena. El significado semántico de la canción se puede interpretar como que cante Óscar para el Tio Giovanni, en un acto de sumisión para la solvencia de sus apuros económicos o, a la viceversa, porque Óscar esté esperando a le diga Giovanni lo que debe hacer.

Renato Carosone es el descriptor semiótico-musical del personaje de Michael. La primera vez que Renato Carosone se escucha en la película es con la canción *Maruzella*, al final de la quinta escena, entre medias de *Malafemina*. Además de servir de recurso de contraposición musical sin despistar al espectador del ambiente italoamericano que desprende el *Volpe's*, se puede entender que la inclusión del cantante en este momento, entre medias del anuncio y la posterior resolución del tiroteo, puede hacer en el espectador que cuando suena *Scapricciatello* en la undécima escena a la vez que Michael⁴²³ aparece por la puerta del *Volpe's* para solucionar la deuda económica con Johnny Boy, como decimos, puede hacer que el espectador presenta un desenlace similar por asociación. Además, esta canción aparece en la radio del coche y se pone a cantarla Charlie en el desenlace de la película, justo antes del tiroteo.

Podemos establecer una relación en este punto con la utilización de estas canciones italianas que acabamos de comentar y la utilización de la música popular en el periodo neorrealista italiano. Según el profesor y crítico de cine Richard Dyer⁴²⁴, en el periodo neorrealista la música popular incluye canciones claramente presentadas por las películas como un elemento corriente de la cultura. Si la música popular aparece en la pantalla (es decir, se presenta de manera diegética), está claramente asociada con la temática de la corrupción. Estamos de acuerdo en esta argumentación y creemos que Scorsese se sirve de este recurso mediante el uso de las canciones italianas en el filme.

⁴²³El nivel de audición es incidental protagónico al inicio de la canción cuando Michael entra al local y después, pasa a primer plano de audición sonora hasta finalizar la canción, porque el tema está entero en la escena.

⁴²⁴ Cf. DYER, Richard: "Music, people and reality: the case of Italian neo-realism" *European Film Music*. Aldershot: Ashgate, 2006, pp. 28-40.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Abordamos en este momento la música de juventud del director: para los decorados sonoros, es decir la música que aparece en los locales, el director hace uso, principalmente del estilo musical Doo-woop.

Those Oldies But Goodies del grupo Little Caesar and The Romans, suena en el *Volpe's* en la segunda escena y en la cuarta escena en los billares. En la segunda escena, la canción es diegética acusmática porque la canción está en el local y se oye de fondo porque los personajes están en la trastienda, y además, está manipulada porque se escucha la primera estrofa y sin solución de continuidad, la penúltima y última estrofa.

En ambas escenas, creemos que el significado semántico que se desprende es la añoranza de tiempos pasados, al comentar Jimmy que había apostado esa cifra porque era el número de la habitación del velatorio de su difunta abuela; esta sensación también se percibe, al insinuar Charlie a Joe Catucci que son amigos desde hace mucho tiempo, cuando se dispone a mediar entre su conflicto económico.

El tema *You* de The Acquatonos, suena en el local de Tony, pero esta vez (como explicaremos posteriormente) con un claro mensaje semántico hacia Diana; y The Shells con el tema *Baby Oh Baby* que se escucha en el local de Tony en la escena undécima.

Se escuchan en el *Volpe's* en la fiesta de Jerry cuando llega de Vietnam, *Ship of love*, tema de The Nutmegs y también, (aunque no sea del estilo Doo-wop sino balada Blues, pero sí de la misma época), *Pledging my love* de Johnny Ace. Sobre esta canción en la que Jerry, claramente está perturbado de su experiencia en la guerra de Vietnam tiene una reacción es prueba de ello cuando ésta sonando; en nuestra opinión semánticamente la canción refleja una promesa sempiterna de amor. Ahora bien, bajo el estado mental de los personajes, puede que semióticamente, el mensaje de la canción refleje el de la soledad; el vaticinio de que estén toda la vida de esta manera y que aunque están reunidos, se sienten solos.

En último lugar, destacamos que está muy bien introducida la canción *Rubber Biscuit* de The Chips, porque en el guion está incluida la frase que Tony le dice a Michael cuando está eligiendo la canción que va a poner en la máquina, le dice “Michael, pon solo antiguas”. Además, mediante el efecto del *scat singing* del inicio de la canción (además del uso de la cámara), Scorsese consigue transmitir al espectador el estado ebrio del protagonista.

La canción aparece desde el principio hasta las dos primeras estrofas. El significado semántico de la canción en relación con los personajes es el estar a “la sopa boba”; que si no haces nada en la vida, no vas a obtener nada. El “sándwich de deseos” significa que quieren

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

muchas cosas y no hacen nada. Estos personajes, quieren ser alguien a cambio de nada. El significado semiótico de la expresión “la galleta de rebote” puede ser que siempre intentan ir tirando de las migajas de los demás y aprovecharse del trabajo de los otros. Aunque no aparece en la escena de la película, es llamativa el significado de la última estrofa y las relaciones semióticas y semánticas que se pueden establecer con los personajes:

“*What do you want for nothing? / ¿Qué quieres por nada?*
A rubber biscuit? / ¿Una galleta de goma?”

Esta letra de la canción se puede asemejar con la próxima escena, en la que están en la calle Charlie y Jhonny Boy por la noche y cogen un trozo de pan que han dejado en la puerta del restaurante de su tío y cuando llegan a casa, no tienen nada que comer en la nevera.

Este conjunto de canciones no pertenecen a esta época (1972) y la letra no se oye claramente porque está en segundo plano de audición. Esta utilización de la música de décadas anteriores es porque Scorsese no pone la música que estaba sonando en el inicio de la década de 1970 en los decorados sonoros, es decir, en la música de fondo que se escucha en los locales a los que van los protagonistas, que no tienen un primer nivel de audición, que no presenta una función protagónica y en consecuencia su significado es claramente semiótico. Es la música de la juventud del realizador:

En *Malas calles* aparecía la música con la que crecí, una música que me sugería imágenes [...] para mí, *Malas calles* tenía una música perfecta, porque era la que yo disfrutaba y formaba parte de nuestra forma de vida. De repente se escuchaba una música y nos quedábamos escuchándola durante dos o tres minutos. La vida se detenía, y yo quería que la película se detuviera y siguiera a la música⁴²⁵.

La canción de The Ronettes *Be my baby*, hace una clara alusión al personaje de Charlie y su relación con los demás personajes, pudiendo ser susceptible de tener diferentes perspectivas de significado semántico: los dos primeros versos de la primera estrofa, puede entenderse la intención de la relación de Charlie con Johnny Boy; el tercer y cuarto verso de la primera estrofa, se pueden considerar como la necesidad de aprobación de Charlie para con su

⁴²⁵ THOMPSON, David; CHRISTIE, Ian. *Martin Scorsese por Martin Scorsese* Barcelona: Alba editorial, 1999. (1ª edición 1989), p.76.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

tío. Y sobre estrofa “*For every kiss you give me I'll give you three*”, puede hacer relación a una analogía sobre el rédito del negocio de Charlie con Johnie Boy.

Además del claro mensaje semántico de la letra (el nivel de audición en el filme es protagonista), la ubicación de la canción en la película (por la noche, cuando el personaje se acaba de despertar nervioso), refleja el ambiente musical de la juventud del director:

En nuestro barrio se podía escuchar un rock'n'roll saliendo de uno de los pequeños bares de detrás de los edificios de apartamentos a las tres de la mañana. Eso es lo que cuenta “*Be My Baby*” cuando la cabeza de Harvey cae sobre la almohada⁴²⁶.

En referencia a The Marvelettes y el tema *Please Mr. Postman* y el tema *It's In His Kiss* de Betty Everett Scorsese les concede un papel importante a ambas canciones. *It's In His Kiss* de Betty Everett aparece en la octava escena cuando Charlie quiere desvincularse de su relación sentimental con Teresa. El mensaje semiótico de la canción es la duda o indecisión de si quiere o no quiere a Teresa. Charlie está oscilando entre este sentimiento, ya que intenta cortar la relación con ella, pero después continua. La letra de la canción refleja o plantea esta indecisión. El significado semántico ayuda a reflejar la realidad de la pantalla. Puede entenderse que la música tiene una función de contrapunto irónico, porque no redonda con el mensaje de la imagen además aporta un realismo a la narración porque según el director, “en *Malas calles* los personajes escuchan la música de la misma manera que el espectador⁴²⁷”

En el caso de *Please Mr. Postman* desde el punto de vista semántico, el significante que desprende la canción puede ser que los personajes están esperando arreglar el problema económico al igual que la chica de la canción está esperando pacientemente la carta. En todo caso, ratificamos nuestro principal razonamiento que es que pensamos que la utilidad de la canción es producir una situación cómica en el espectador y atenuar la violencia de la escena.

Menos protagonismo tienen las dos siguientes canciones respecto a las dos anteriormente comentadas, que el director italoamericano utiliza también en el largometraje. *I met him on a Sunday* de The Shirelles aparece en la tercera escena cuando los personajes van en el coche. La música es diegética porque procede del equipo de música o la radio del coche y se mezcla con el ruido del tráfico de la calle. La letra de la canción explica una concatenación

⁴²⁶ *idem*

⁴²⁷ KUPERBERG, *op. cit.*, minuto 23'52 aprox.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

de acontecimientos de forma circular, es decir siempre acaba igual y nada cambia. Se puede hacer una analogía con la simbología de la escena; la vida de estos personajes siempre es la misma, pasan los días de esta manera, con pequeños timos que no son importantes pero les da para ir tirando.

Y el grupo The Chantells con su tema musical *I love You So* se escucha cuando el protagonista se está preparando para la fiesta y la canción continúa hasta el Volpe's porque termina cuando Michael está hablando de una chica que acaba de conocer. Lo que más percibe auditivamente el espectador en la canción es la estrofa: (*I'll never let you go / Nunca te dejaré ir*). Pensamos que el significado semiótico y semántico de la canción es el amor que el protagonista de la película tiene a su madre.

La inclusión de forma incidental de Ray Baretto con su tema *Ritmo sabroso* en la novena escena cuando huyen Johnny Boy y Charlie después de haber lanzado el petardo y despertado al vecindario, le proporciona a la escena un ritmo de agitación, además de crear en el espectador la ansiedad que tienen los personajes en la huida y enlaza con el final de la misma escena, la fiesta que los personajes se encuentran en el edificio colindante del cementerio parroquial. La utilización de ésta canción hace creer al espectador que la música es diegética y que se origina en la fiesta que se está celebrando en un piso contiguo al cementerio parroquial; pensamos que contra esta apariencia, la canción es incidental porque su inicio se ha producido con anterioridad a la visualización de la fiesta y no se muestra ningún tipo de reproductor de música que haga entender al espectador que la música se origina en la fiesta.

En lo referente a la música contemporánea al momento en el que se rodó el largometraje, los Rolling Stones tienen un peso específico en el mensaje de sus canciones bastante importante por las razones que a continuación exponemos:

Claramente, en la sociedad, el ambiente, la cultura y la generación en la que está ubicada la película, la gente de color era mal vista en la sociedad. El problema interno de Charlie es que le parece atractiva la bailarina Diana, pero no se atreve a decir nada por las consecuencias sociales que esto le puede conllevar (consecuencias para con su tío, las burlas de sus amigos, etc).

Este tormento mental, además de dejarlo claro mediante la utilización de la voz en off, es expuesto también por medio del significado semántico de las canciones: La primera vez se

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

trata esta situación en la película con el tema *Tell me* de los Rolling Stones⁴²⁸ (cuando tiene el monólogo interno), y continúa la comunicación semántica por medio de la siguiente canción *I Looked away* (*Aparté la vista*). En referencia a este tema, pensamos que la canción alude directamente al problema de pagos de dinero de Johnny Boy con Michael y que al mediar Charlie, Johnny Boy “aparta la vista”. Otro punto de vista que exponemos es la canción hace una alusión indirecta a la bailarina de color. Y el significado semiótico de “apartar la vista” se puede observar cuando el protagonista, después de hablar con Michael, al despedirse de éste incorporado, se sienta y guiña un ojo justo en la dirección en donde se encuentra la bailarina. En correspondencia a la forma de aparición el tema de Derek and the Dominos, aparece en forma diegética, finalizando por disminución cuando el protagonista, (que ahora aparece en la barra del local), se pone a hablar consigo mismo en la voz en off; por medio de este diálogo interior, se aísla de la realidad y durante el tiempo de la reflexión, se termina la canción.

Este problema de contradicción interna que el personaje de Charlie tiene sobre su gusto hacia la bailarina de color, sigue latente a lo largo del largometraje y musicalmente se puede volver a encontrar en la aparición de *You* de los Acquatones en la séptima escena (de forma intencionadamente incidental por parte del director, aunque la escena se desarrolle en una discoteca⁴²⁹), cuando le comenta que va a abrir el nuevo local y le pide ser la azafata del nuevo restaurante, pero en realidad, esa petición laboral, esconde una intencionalidad sentimental por parte de Charlie, y no la lleva a cabo, como se ha dicho anteriormente y, como se puede observar en el largometraje al final de ésta escena, en la reacción que el protagonista tiene en el taxi, debido a los prejuicios italoamericanos de aquel entonces. La canción semánticamente refleja la situación mental en la que se encuentra Charlie (como se refleja después cuando no se para en el taxi), ya que el protagonista quiere estar con Diana pero no puede por la incómoda situación social que para él le podría conllevar.

En referencia al mensaje semántico que el tema *Tell me* realiza en la segunda escena de la película, reseñar que la canción tiene una clara relación semántica con la bailarina. Se inicia cuando Charlie entra en el local saludando a la gente, se pone a bailar con ella y, cuando se

⁴²⁸ El significado semántico de ésta canción también puede tener relación con Johnny Boy porque en una estrofa se menciona: “*esta vez es diferente*”. Este significado puede apuntar en relación a su forma de comportamiento, como si Johnny Boy estuviera comunicando a Charlie que a partir de este momento iba a cambiar su comportamiento; esta relación se podría percibir de forma indirecta y lejana y una vez habiendo visto todo el largometraje. No sostenemos esta teoría porque Johnny Boy todavía no ha sido presentado en la película.

⁴²⁹ Parece que la música es diegética, pero es incidental porque la canción comienza con la escena al moverse e ir al camerino y cerrar la puerta el nivel sonoro es el mismo y además, la canción continua hasta el taxi.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

sienta, la sigue mirando y pensando en ella, lo que se pone de manifiesto la reflexión de Charlie por medio de la voz en off que solamente oye el espectador. Al ser la bailarina una chica de color, esa característica en el ambiente de Charlie es un tema vetado y una cosa mal vista. En el estribillo de la canción, mientras se está escuchando “*You gotta tell me you're coming back to me*” (“*Tienes que decirme que volverás a mí*”); la cámara muestra a la chica bailando, de esta manera, la asociación es evidente. Además, cuando llega Michael a la mesa y éste intenta entablar conversación preguntando por Johnny Boy, Charlie sigue mirándola, la canción sigue sonando y ella sigue bailando. Sobre esta canción, dejar constancia en último término que la canción presenta el efecto de oximoron en la estrofa “*I hear the telephone that hasn't rung*” (“*Oigo sonar el teléfono que no ha sonado*”), el cual puede vincularse a la séptima escena cuando Charlie habla con Diana.

Jumping Jack Flash es la canción presentación de Johnny Boy por las siguientes razones: Primero, la canción, pese a ser diegética, comienza en un volumen elevado al inicio del tema. Esta forma de captar la atención con los primeros acordes de la canción se puede extrapolar a las oberturas de las sinfonías del periodo clásico en la que lo importante era el primer movimiento (casi siempre de carácter allegro) y los primeros acordes que efectuaba la orquesta en la obertura era con la finalidad de predisponer al oyente. Estos primeros acordes de *Jumping Jack Flash*, que son bastante descriptivos en la música de los Rolling Stones, se puede interpretar como una llamada de atención, para que el espectador se focalice en el personaje mientras este entra en el local y lo recorre hasta el final donde llega a saludar a Charlie. Después la canción se vuelve a su sonido ambiente de canción diegética acusmática, porque la canción, pese a subir de volumen a la entrada de Johnny Boy, es diegética; esto se puede percibir cuando se van los dos personajes a la trastienda sigue sonando hasta finalizarse.

Segundo: la letra de la canción simboliza y refleja la vida de Johnny Boy. El personaje es un desastre, pero siempre que le preguntan le va, aparentemente, todo bien (al igual que en la canción “*It's a gas, gas, gas*”). Está rodeado de chicas, todo está aparentemente bien, parece una persona con cierto grado de éxito popular en el barrio, aunque todo es una fachada. Debe dinero a todo el mundo, (principalmente a Michael como se reflejará en el transcurso del filme, pero a más gente), como queda bien claro cuando va con Charlie a hablar al almacén.

El significado semántico es que todo ahora está bien, cuando claramente no lo está; extrapolando este significado a la trama de la película, quiere decir que Johnny Boy, quiere aparentar que está equilibrado y está bien económicamente, cuando evidentemente no es así,

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

porque prueba de esto, es que el personaje muestra su forma de ser y actuar en la conversación que tiene en la parte de atrás del bar con Charlie.

Ante estas razones expuestas creemos que la canción está totalmente relacionada con el personaje. Además, esta acción, junto con el otro tema de los Rolling Stones, *Tell me*, Scorsese las consideraba necesarias en el largometraje, por lo que pese al coste de 150.000 dólares por los derechos musicales las incluyó⁴³⁰.

En último término, destacamos *Steppin Out* de Cream, el cual es un tema musical instrumental que no aparece en los créditos de la película y está incluido en el filme, con una clara función de intensificar la violencia que va a ocurrir en los próximos segundos en la escena del final del largometraje.

⁴³⁰ Cf. MONTERDE, José Enrique: *Martin Scorsese*. Madrid. Ediciones Cátedra, 2000, p. 118.

7.3.2 Conclusiones sobre la utilización de la música en *Taxi driver*

La música de este largometraje completa la historia que se está desarrollando en la pantalla. El creador de la historia y el guion fue Paul Schrader, quien lo había escrito como consecuencia de una grave situación personal. Además de estar atravesando un divorcio, se refugiaba en adicciones como el alcohol o la pornografía, atrapándose en sí mismo e identificándose con el personaje de Travis en algunos de esos aspectos. Esta situación, que según Miquel Porter se podría definir como "el síndrome absoluto de la soledad urbana"⁴³¹, se potencia mediante el uso de la música y sus dos temas principales.

Habiendo leído el guion Scorsese, pensó que solamente podía componer la música para esta película, Bernard Herrmann. Conocida es la respuesta que Bernard Herrmann le espetó a Scorsese, cuando el director le llamó por teléfono y le explicó el proyecto. Ante esta petición de que compusiese la música para la película, Herrmann contestó: "No sé nada sobre taxistas"⁴³². Pero al leer el guion el compositor, la situación cambió, ya que Herrmann comenzó a sentirse interesado por la figura del protagonista, Travis Bickle.

Herrmann estaba muy enfermo del corazón cuando compuso la música de la película, no estando en condiciones de realizar un largo vuelo de Londres a Hollywood. La música se grabó en dos días. Herrmann dirigió la primera grabación y Jack Hayes, quien en ese momento estaba trabajando con él, dirigió la segunda sesión de grabación. Herrmann falleció la noche en la que la grabación terminó, mientras dormía en el hotel Universal Sheraton en Universal City.

El *main title* del score está formado por los dos temas musicales principales del largometraje. El tema A formado por un intervalo de segunda mayor descendente que se inicia en piano y resuelve en fortísimo; aparece cuando se ve el taxi por primera vez. Tiene una sonoridad siniestra y oscura.

El tema B, nombrado *Betsy's theme*, el cual es tocado por un saxofón, con sonoridad de jazz consolidada ésta en el cine, con la asociación de este estilo de música con la corrupción, los bajos fondos de las grandes ciudades, así como también la deshumanización y decadencia humana que en ellos habitan. Inicialmente, el tema del saxofón había sido compuesto y pensado

⁴³¹ PORTER I MOIX, Miquel. *La filmoteca ideal*. Barcelona, editorial Planeta, 1994, p. 446.

⁴³² CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer Ediciones, 1996, p. 313.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

como una pieza musical que aparecería en la película a modo de música diegética⁴³³, pero posteriormente, Hermann lo utilizó como un tema musical.

Sobre este tema, Elmer Berstein (quien es buen conocedor del funcionamiento de los filmes de Scorsese y de la obra de Hermann), menciona que costó mucho encontrar ese tema y fue Christopher Palmer, quien trabajó mucho con Hermann durante sus últimos años, la persona que le recordó a Hermann que había escrito algo parecido una vez⁴³⁴.

Diversas teorías existen sobre el significado de los dos temas principales: el tema A, Elmer Berstein⁴³⁵ lo califica de “amenazador”, pero el tema B, tiene que ver con algo interno de las personas, algo que según el compositor es una característica muy común de la ciudad de New York.

Si bien Xalabarder argumenta que en la película el tema A se refiere al personaje de Travis a su soledad y el tema B, se refiere a la ciudad de New York y el argumento de este autor, es que Bernard Herrmann los presenta de forma contraria, arriesgándose de esta manera que no los pueda entender el espectador.

Según Xalabarder⁴³⁶, en los créditos del inicio de la película, se da el doble nivel argumental y dramático, ya que Herrmann “hizo algo especialmente arriesgado”: presenta los dos temas, pero cambiados, para, evitar la obviedad de la presentación de los temas musicales. El autor se refiere a “cálido tema jazzístico para saxo” que refleja la ambientación nocturna de la ciudad, con “una melodía obsesiva, oscura, no resolutoria, que cuando parecía acabar volvía a empezar” que se refiere al tormento interno del personaje, que todavía los espectadores no saben cuál es.

Pensamos que el tema A es un reflejo de la presión psicológica a la que Travis está sometido; se refiere a la ciudad de New-York, porque aparece en los momentos con el taxi y en los que los recorre; y el tema B al personaje y sus sentimientos, la bondad del protagonista. Es el tema de Betsy, pero también el de Iris. Ahora bien, eso no es así del todo, porque a nuestro modo de ver, la narración de la película transcurre desde el punto de vista del protagonista por

⁴³³ Russel, Mark; Young, James. *Bandas sonoras. Cine*. Barcelona: Océano grupo editorial, 2001, p. 30.

⁴³⁴ SCORSESE, Martin & PHILIPS, Julia y Michael (1976) *Taxi driver* [Making of sobre la película] EE.UU.: Columbia Pictures. Minuto 58.

⁴³⁵ *Idem*.

⁴³⁶ Cf.. XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. [s.l.]: LibrosenRed, 2006, pp. 107 y ss.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

lo que tiene una percepción de las cosas deformada un proceso de esquizofrenia paranoide y la música es de esta forma, porque refleja el estado anímico del personaje y su aislamiento.

En consecuencia, los dos temas principales y los temas secundarios se van combinando, lo que puede dar lugar a confusión, que es el estado de normalidad del protagonista que se va incrementando durante todo el largometraje. Por ejemplo, en el minuto 13`12" del filme, aparece el tema B y se observa en la pantalla la ciudad por la noche, desde el taxi.

En referencia a la instrumentación, el compositor respeta la instrumentación impuesta por la tradición de la música de Hollywood, pero utiliza instrumentos que dan lugar a comprender al personaje como un antihéroe⁴³⁷. Las cuerdas agudas de la orquesta y la trompeta son instrumentos que se asocian con personajes heroicos; por contraposición los personajes perturbados, son representados musicalmente con el metal grave.

El tema A siempre comienza con una introducción de percusión pesante y está tocado fundamentalmente con la sección del metal grave de la orquesta y una trompeta con sordina, lo que da a entender desde esta perspectiva que el personaje tiene algunas características de buena persona.

El arpa, instrumento que se puede considerar como descriptivo de ambientes oceánicos u oníricos, Herrmann lo utiliza cuando el personaje comienza a desesperarse consigo mismo y a pensar en realizar actos que le lleven a la rendición.

Sobre el tema B y el saxofón, hace perfectamente su función pues según la mayoría de los autores, es un instrumento que suele asociarse a mujeres sensuales. Ahora bien, el tema B es tocado por primera vez por las trompas en vez del saxofón en la escena 27, en el tema: *After the Carnage*. La utilización de las trompas, semióticamente describe el simbolismo operístico de finalización de la historia.

En suma, el estilo que Herrmann tiene en esta película, la instrumentación y la utilización de la música, así como también la inserción del estilo jazz en el tema B, eran innovadores; pensamos y coincidimos con Rafael-Juan Poveda Jabonero, quien argumenta que la partitura de *Taxi driver* compuesta por Herrmann “vislumbraba el inicio de una nueva vía creativa en su trayectoria⁴³⁸.”

⁴³⁷ Cf.: CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer Ediciones, 1996, p. 31.

⁴³⁸ POVEDA JABONERO, Rafael-Juan. “Bernard Herrmann, el pintor de sonidos” en *Ritmo*, nº 813, p. 9.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Musicalmente, Herrmann va atenuando la violencia que aparece en la película, mediante la utilización de la música, simultaneándola con las imágenes, con la intencionalidad de paliarla, hasta la escena final, cuando Travis irrumpe en la casa para buscar a Iris disparando. Esta escena es sin música.

La primera vez que aparece la prostituta que encarna a Jodie Foster, es en la sexta escena, en el minuto 28'46. Su aparición es sin ningún tipo de música, de esa manera el espectador cree que es una persona más que entra en el taxi. Ahora bien, justo después de que le paga el personaje de Sport a Travis para que se marche de allí, comienza la música con la frase del saxo en la mitad, de tipo conclusivo.

En la octava escena, *A date with Betsy*, sobre el batería callejero que aparece tocando, su nombre real era Gene Palma y no era un actor, sino un músico callejero. Fue introducido en la película por medio de Peter Boyle (el actor que encarna al personaje apodado *El Mago*), que le comentó a Scorsese que conocía a un músico callejero y el director le dijo al actor, que la próxima vez que le viera, le preguntase por su nombre para poder contratarlo. En palabras de Scorsese, fue difícil introducir al batería tocando en la escena: “El guion había sido escrito tan minuciosamente que éramos conscientes de que debía ir donde no podría ser eliminado. Fue difícil, no se podía añadir mucho⁴³⁹.”

El tema que aparece en la novena escena, *I Realise how much She is Like the Others*, refleja la frustración del personaje en cuanto a sus relaciones sociales y sentimentales con las mujeres. Este tema comienza cuando Travis sale de la oficina de Palantine y acaba justo después de que el personaje que está en el taxi (que es el propio Scorsese), le dice al protagonista que es su mujer.

En la décima escena, aparece el subtema del tema A, *A Strange Customer*. Este subtema que tiene el doble de lentitud que el tema anterior y refleja lo sentimental y la locura que hay en la ciudad, dura hasta 39'41” cuando el personaje del taxi (que es el propio Scorsese), le dice que es su mujer y se produce el silencio.

Justo después de esto, ya en la escena 11, el subtema *Watching Palantine on TV* que tiene relación con el tema A, está caracterizado por el ostinato rítmico de dos semicorcheas de batería. Este subtema tiene la sonoridad igual que el subtema tema anterior (*A Strange*

⁴³⁹SCORSESE, Martin & PHILIPS, Julia y Michael (1976) *Taxi driver* [Making of sobre la película] EE.UU.: Columbia Pictures. Minuto 24.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Customer) pero con un mayor reforzamiento rítmico de percusión y concatena sin ninguna pausa con el siguiente. La música refleja el estado de desquiciamiento del personaje con el ostinato melódico de las cuatro notas descendentes. Este ostinato rítmico, es un reflejo de la tensión del personaje, que se ha podido percibir durante el minuto 44, cuando Travis ha salido a la calle justo antes de iniciar la charla con el personaje llamado *El Mago*, y han pasado unos jóvenes de color golpeando la pared con palos.

En la escena 15 suena *Gun play*, es parte de la archiconocida escena en la que Travis está hablando al espejo y sacando el arma. En este momento de la película no hay música; solamente en la versión original del filme se oye el reloj; en la versión doblada al castellano no se oye el reloj. Creemos por tanto que la delimitación entre el fin de la anterior pieza música (*Listen you Screwheads*) y el inicio de ésta, lo marca la voz en off porque la anterior pieza musical está caracterizada por la voz en off y ésta, no.

La escena 17 presenta la única canción de la película, el tema *Late for Sky (Tarde para el cielo)* de Jackson Browie. Creemos que la música es incidental, por las siguientes razones: la música continua y enlaza con las imágenes posteriores de los edificios de los rascacielos de New York en plano contrapicado, además de invadir sonoramente el discurso de Pallantine y la canción va paulatinamente desapareciendo en segundo plano hasta desaparecer en 1.09.33". Por otra parte, la gente de la pantalla del televisor que está viendo Travis, está bailando, pero no al ritmo ni sincronización con la música; además la gente que aparece en la pantalla de la televisión no es Jackson Browie. La letra de la canción tiene una relación semántica con la situación del personaje.

<i>Awake again, I can't pretend</i>	<i>Despierto de nuevo, no puedo fingir</i>
<i>And I know I'm alone and close to the end</i>	<i>Y sé que estoy solo y cerca del final</i>
<i>Of the feeling we've known</i>	<i>Del sentimiento que hemos conocido</i>
<i>How long have I been sleeping</i>	<i>¿Cuánto tiempo he estado durmiendo?</i>

En referencia a la utilización de la música diegética señalamos la escena 23, *Dancing with Sport*. En este momento del largometraje Sport esta con Iris en la habitación y la está intentando manipular su punto de vista para que se quede, cuando ponen la música en el tocadiscos, música diegética, produce en Iris una emoción de protección y de tranquilidad. Esta emoción la crea en buena parte la música ya que como apunta M. Chion "si hay algo que la

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

música traduzca fina y ricamente, sin que ningún otro elemento del cine pueda reemplazarla en esta función, es el flujo cambiante de las emociones sentidas por un personaje⁴⁴⁰.”

Aunque es cierto que no es música diegética, queremos señalar el segundero del reloj que siempre está sonando en el apartamento de Travis, cuando no hay música. Esto añade un valor sonoro de creación de una atmósfera de ansiedad al espectador. El segundero siempre está sonando menos en la archiconocida escena de Travis en la que se habla a sí mismo en el espejo; justo después de esta escena, se inicia el segundero, antes de iniciarse la música *Listen you Screwheads* juntamente con la voz en off.

En referencia a la utilización de la voz en off casi siempre, es utilizada esta con música o justo antes de iniciarse la música, lo que nos da a razonar que la música refuerza el discurso narrado.

⁴⁴⁰ CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 229.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

7.3.3 Conclusiones sobre la utilización de la música en *New york, New york*

Las canciones originales del largometraje compuestas por John Kander y Fred Ebb son *There goes the ball game*, *But the world goes round*, *Happy endings* y *New York New York*. Todos estos temas aparecen de manera diegética, cantada por Lizza Minelli y su presencia se va haciendo patente conforme se va finalizando el largometraje, incrementándose la intensidad y duración de la música diegética en la pantalla.

There goes the ball game aparece en la escena 17 solamente durante 23 segundos en una sesión de grabación de Francine en donde la canta de manera diegética. Es la canción diegética con menos importancia en el musical.

But the world goes round se puede ver cantada por Lizza Minelli entera en la escena 27. La canción, además de tener un claro mensaje semántico que da a entender que “el mundo sigue su curso”, también contribuye conjuntamente con la imagen a realizar una elipsis temporal desde el estudio de grabación al directo con la cortinilla musical que comienza sin solución de continuidad tocada por una orquesta de big-band. Esta canción vuelve a aparecer en la parte final del largometraje, en la escena 30 de forma diegética cuando Jimmy va a ver a Francine actuar en directo. En esta ocasión hace la función de música diegética en un concierto de Francine y solamente aparece la última estrofa de la canción. Lo que sí es resaltante de señalar, es que *But the world goes round*, aparece en la última escena de la película cuando Jimmy va a felicitar a Francine por su concierto, y suena este tema en versión instrumental en segundo plano sonoro de forma incidental, mientras están los dos personajes interactuando. El mensaje semiótico de la canción, transmitido por el tema instrumental, adelanta el final del largometraje.

Si como se ha dicho anteriormente, estas canciones hacen su aparición en la parte final de la película, el tema de *New York, New York* está presente en todo el largometraje, desde el tema principal de los créditos que contiene su melodía, hasta la música de los créditos finales; ambas en nivel de audición protagónico.

La creación del tema dentro de la película se expone magistralmente cuando en la escena 12 el protagonista lo está tocando con el saxofón y en la escena 20, lo interpreta al piano. Esta aparición da lugar a hacer entender al espectador que la canción que canta Francine en la escena 30, la cual aparece entera y diegética, es un tema más importante que los anteriores (*There goes the ball game*, *But the world goes round* y *Happy endings*) porque este tema, tiene una gran carga sentimental y emotiva entre los dos personajes protagonistas del largometraje. Además, el tema aparece en versión instrumental en la escena 29, utilizándose en esta ocasión para

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

mostrar una elipsis, desde que suena en la radio hasta llegar al local de Jimmy y verlo a él tocar el saxofón.

La famosa versión de Frank Sinatra grabada en 1981, lanzada al mercado en su álbum *Trilogy: Past, Present & Future*, consiguió volver a dar publicidad al largometraje y relanzarlo con modificaciones en el metraje.

Desarrollamos en este punto las demás canciones que aparecen en el largometraje que no son originales pero que se han incluido con la finalidad de comunicar al espectador de manera semántica por medio de la letra.

You brought a new kind of love to me (Me trajiste un nuevo tipo de amor), aparece en la escena séptima cuando al personaje de Jimmy le están haciendo la prueba para entrar en la orquesta y en la audición. Francine comienza a cantar sorpresivamente acompañada por Jimmy al saxofón. Además de conseguir Francine que Jimmy se introduzca en la banda, la letra da a entender (por medio del análisis semántico) al espectador que se van enamorando.

<i>Yo se que soy reina, tú eres el rey</i>	<i>I know that I'm Queen, you're the King</i>
<i>Todavía puedes entender</i>	<i>Still you can understand</i>
<i>Que debajo de todo</i>	<i>Still you can understand</i>
<i>Soy una chica y tú eres solo un hombre only a man</i>	<i>I'm a girl and you-you're</i>

Esta canción se percibe a modo de reminiscencia auditiva justo después de ésta escena, en la escena octava, cuando Francine y Jimmy son contratados y comienzan a trabajar juntos. En este momento de la película se utiliza la música instrumental de este tema para realizar la elipsis temporal con el significado semiótico de la canción, que deja el significado semántico que se ha realizado en la otra escena.

Just you, just me aparece en la escena 18 y la canción está solamente desde la estrofa final.

Once in a while la encontramos en la escena 10 cantada por Lizza Minnelli, de forma diegética ficticia porque la canción muestra una elipsis del viaje de Jimmy que va a buscar a Francine y el tiempo que pasa porque Francine aparece cantando la canción con diferentes

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

vestidos. Existe una vinculación semántica con la letra: (*Once in a while will you dream /De vez en cuando soñarás*)

Of the moments I shared with you, De los momentos que compartí contigo
Moments before we two Momentos antes de que nosotros dos
Drifted apart. Nos hayamos distanciado

También la siguiente canción que se escucha justo después en la película, *You are my lucky star*, se presenta de la misma manera (diegética ficticia) y tiene la misma función. La canción muestra una elipsis temporal porque también aparece con otro vestido y en una sala diferente.

En la 15 escena también podemos ver y escuchar *The man I love* con la misma función, que es establecer la elipsis temporal por medio de la canción.

Taking a chance of love aparece en la escena 17 cuando están realizando un ensayo y, a nuestro entender pensamos que la función de la canción es estructural y que el mensaje no se corresponde con la narración de la pantalla por lo que no es susceptible de presentar vinculación semántica pero sí semiótica.

Blue Moon no es cantada por Lizza Minelli, es interpretada por Mary Kay Place, en el momento de la película que la protagonista deja la orquesta para continuar su carrera en solitario. Esta canción también muestra una elipsis temporal y creemos que su inclusión está colocada en la película de una forma muy inteligente porque este tema, al haber aparecido en multitud de musicales, no se le puede relacionar directamente con ninguno⁴⁴¹. Esta canción se escucha anticipadamente en la versión instrumental a modo de diegética acusmática en la escena 11 cuando Jimmy va a buscar a Francine y discuten en la nieve.

Para finalizar el apartado las canciones no originales de musical señalamos la actuación de *Honeysuckle rose* interpretada por Diane Abbott, en aquel momento en el que se rodó el musical, esposa de Robert de Niro.

En último término, abordamos la música diegética que es preexistente y sale en el largometraje y que es interpretada por el Hot Club of France Quintet. La música ambiental a modo de decorado sonoro, la encontramos en la segunda escena cuando la orquesta que se ve

⁴⁴¹ <https://www.classicjazzstandards.com/canciones/blue-moon> (última consulta el 15 de febrero de 2021).

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

en la pantalla toca de manera diegética *I'm getting sentimental over you*, *Song of India* y *Opus one*. En la pieza *I'm getting sentimental over you*, solamente es el sólo de trombón.

It's a wonderful world es utilizada en la 11 escena y en la 14 escena a modo de música diegética. El tema de Ralph Burns *Game over*, es utilizado en la escena 12 para reflejar una elipsis temporal.

Y el tema *Billets doux*, en la versión principal de la película, aparece a modo de música diegética mediante el disco que pone Francine en un tocadiscos para escucharla. En la versión analizada en nuestra investigación aparece a modo de música incidental ambiental.

Debemos dejar constancia que la utilización de la canción *La donna è mobile* en la escena 12 además de establecer una vinculación semántica de la letra con la situación de Francine, es también un reforzador de la misma situación debido al mensaje de la letra.

7.3.4 Conclusiones sobre la utilización de la música en *Toro salvaje*

Es bien conocido que este largometraje está caracterizado por una fuerte carga de violencia. En algunos momentos la música es usada para atenuar la violencia que se está mostrando y desarrollando en la pantalla. Esta utilización de la música se puede observar en la cuarta escena cuando los hermanos La Motta están sentados en la mesa y Jake le pide a Joey que le pegue en la cara lo más fuerte que pueda. Antes de que se muestre esta salvajada, el director ya ha dejado ver en la pantalla los problemas psicológicos y preocupaciones mentales que arrastra Jake; algunos tan ridículos como el que se explicita en la pantalla, el de confesarle a su hermano que nunca conseguirá ser un ganador del boxeo porque él cree que tiene las manos pequeñas. Esto ocurre justo antes de que Joey golpee a su hermano y aparece en la pantalla con la canción *Whispering Grass (Don't Tell the Trees)* de The Ink Spots de fondo, a modo de música diegética pues está sonando en la radio de la cocina. Justo después cuando Joey le está golpeando en la cara a su hermano, de fondo se escucha la pieza musical *Two o'clock jump* de Harry James. Esta canción también aparece de forma diegética, pero se convierte en diegética ficticia porque al final de la escena sube de volumen; creemos que esta subida de volumen sonoro se utiliza para atenuar la carga violenta que está ocurriendo en la pantalla.

De la misma manera se utiliza el recurso de la concesión del protagonismo de la música en la escena para atenuar la violencia en la escena 19 con la canción *Bye, bye, baby* interpretada por Marilyn Monroe, cuando Jake golpea a su hermano y a su mujer. Además, la letra de esta canción que está sonando se puede relacionar semánticamente con la escena porque hace referencia a la situación de la pantalla: es estado paranoico de Jake para con su esposa sobre sus supuestas infidelidades con su hermano de las cuales no tiene pruebas objetivas. Cuando Jake irrumpe en casa de su hermano para golpearle está sonando esta estrofa:

<i>I've been lonely</i>	<i>He estado sola</i>
<i>But even though i'm lonely</i>	<i>Pero a pesar de que estoy sola</i>
<i>There'll be no other guy</i>	<i>No habrá otro tipo</i>

Desarrollamos en este momento el uso del decorado sonoro, es decir la utilización de la música ambiental en los rodajes tanto interiores, como exteriores. Sobre el decorado sonoro exterior, señalamos la cuarta y sexta escena. En la cuarta escena Joey y Salvy van caminando por la calle hasta llegar al portal en donde vive Jake con su primera esposa; durante ese trayecto,

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

en el que van hablando sobre la situación profesional de Jake, a medida que van caminando se escucha diferentes piezas musicales. Las canciones van sonando conforme los personajes van apareciendo, a modo de decorado sonoro cuya función, creemos es ambientar la trama con el mayor realismo posible. Las canciones van apareciendo en el siguiente orden:

- 1) Benny Goodman: *Jersey Bounce*.
- 2) Russ Colombo: *Prisoner of love*.
- 3) Bing Crosby: *Just one more chance*.
- 4) Carlo Buti: *Vivere*.

Todas las canciones que aparecen son diegéticas, están en segundo plano sonoro y todas se van mezclando sonoramente; esta mezcolanza sonora se puede observar claramente en la parte final de este plano, cuando es el momento en el que suena *Vivere*, en el portal de la vivienda de Jake. Creemos que la principal función de esta escena es situar al espectador de manera histórica, social y cultural en la narración de la película. Esta utilización de la música da lugar a hacer ver al espectador el nivel cultural y social que tiene la zona donde vive el personaje.

Al aparecer las canciones en segundo plano sonoro no son susceptibles de presentar ningún mensaje, aunque queremos dejar constancia de la relación semántica que encontramos en la letra de la canción de Bing Crosby: *Just one more chance* (*Solo una oportunidad más*) con lo que en ese mismo momento están hablando los personajes en la pantalla, que es el futuro laboral de su hermano.

<i>Just one more Word</i>	<i>Sólo una palabra más</i>
<i>I said that I was glad to start out</i>	<i>Le dije que estaba contento de comenzar</i>
<i>But now I'm back to cry my heart out</i>	<i>Pero ahora he vuelto a llorar mi corazón</i>
<i>For just one more chance</i>	<i>Por tan sólo una oportunidad más</i>

Esta estrofa es la que está sonando cuando Joey y Salvy están hablando sobre la conveniencia y necesidad de que Jake hable con el jefe.

En la sexta escena se muestra la utilización de la música en el decorado sonoro en dos situaciones y maneras diferentes.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La primera situación, ocurre en la escena rodada en la piscina municipal, en donde se utiliza la música para delimitar el espacio sonoro y hacer entender al espectador, (sin mostrarlo en la pantalla mediante un plano cenital o general que lo haga visible) que los personajes están tan separados entre sí, como para poder tener cada uno su propia música diegética.

El espacio de colocación de las mesas en donde están situados los hermanos La Motta y los gánsteres lo delimita la música. Ambas piezas musicales que están sonando son, como hemos dicho anteriormente, diegéticas y están en segundo plano de audición sonora, no presentando susceptibilidad a ser analizadas semánticamente.

Creemos que cumplen la función de ubicación temporal en la película y probablemente su origen diegético proceda de transistores de radio acústicos, porque la canción *All or nothing at all* es de 1940 y la pieza musical *Drum boogie*, del año 1941

La canción de Harry James, *All or nothing at all (Todo o nada en absoluto)* es el tema vinculado a los gánsters que se muestra desde la segunda estrofa; creemos que con esto se da sensación al espectador de espondeidad en la pantalla. El *Drum boogie* de Gene Krupa se vincula con los hermanos La motta. La mayor parte de los momentos la canción aparece la parte instrumental con el tema de la trompeta. Creemos que la canción está manipulada porque se muestra el inicio de la escena y el final del solo de batería, pero no hay tiempo para que esté la canción entera. La escena termina con el solo de batería de esta canción en la zona sonora del tema de los gánsteres, lo que incrementa la intensidad sonora de la imagen y da a entender en términos acústicos y musicales que ha habido una invasión que posteriormente se reflejará en la trama de la película.

La segunda situación en la que se puede observar el decorado sonoro en esa misma escena ocurre cuando los personajes salen por la noche porque van a acudir a una fiesta. Al salir del portal de la vivienda de Jake, cuando van caminando, se escucha *Stornelli Fiorentini*, concatenándose con *My reverie*, del mismo modo que en la cuarta escena.

Se entiende de esta manera que la escucha de la música era una práctica muy normalizada en la sociedad de aquella época porque en los edificios sonaban temas musicales durante el día y también durante la noche. Además, como se ha indicado anteriormente, el tipo de música que se escucha da lugar a relacionar semióticamente el nivel social y cultural de la persona que lo escucha. En este caso, aparece por primera vez *Stornelli Fiorentini* del cantautor Carlo Buti; esta misma pieza se escuchará en la misma escena cuando Jake lleva a Vickie al

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

apartamento de su padre. Esta coincidencia da lugar a asociar que padre e hijo viven en la misma zona.

En último término en lo tocante al decorado sonoro exterior, señalamos la canción *Tell the truth* de Ray Charles, que aparece en la escena 27 cuando Jake está saliendo de un local de fiesta y observa a su hermano entrando en una tienda en un local paralelo a la sala de fiesta. La canción aparece cuando abren la puerta del local y sigue sonando con el mismo volumen sonoro hasta que desaparece por disminución, justo antes de que su hermano abra la puerta de la tienda para encontrarse con Jake.

En lo referente al decorado sonoro interior, resaltamos dos escenas en las que se utiliza. En primer lugar, la escena 11, que está ubicada en el año 1947, en donde los hermanos La Motta se encuentran hablando en la cocina de la casa de Jake en el distrito de Pelham Parkway está decorada sonoramente por una radio acusmática que muestra las siguientes canciones con su correspondiente finalidad:

- *Stone cold dead in the market*, de Ella Fitzgerald y Louis Jordan es un tema del año 1946. Creemos que es para ubicar temporalmente al espectador.
- *Nao tenho lagrimas*, de Patricio Teixeira: La canción está entera y es de 10 años antes (1937). Tiene la función de ambientación.
- *Heartaches*, de Ted Weems: En nuestra opinión, este es el tema más importante porque es de 1947, es decir el mismo año en el que la escena está ubicada y porque al final de la escena, la música se mueve con el personaje desde la cocina hasta el salón.

La segunda referencia la encontramos en la escena 17, en la habitación del hotel en donde Jake está esperando para luchar en la final del campeonato contra Marcel Cerdan. La trama está ubicada en el año 1949 y los temas musicales que aparecen son *Mona lisa*, de Nat King Cole, (que comentaremos en el siguiente apartado por razones de imprecisiones temporales), y el tema *That's my desire*, de Frankie Laine del año 1947. Además de tener un significado semiótico el cual se explica en el apartado correspondiente, esta canción creemos que también referencia el decorado sonoro interior porque el tema se hace ostensible en toda la suite del hotel y acompaña a Jake cuando tiene que salir a saludar a quienes han venido a verle para desearle suerte en el combate.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Abordamos en última instancia de este capítulo, a las imprecisiones del decorado sonoro, es decir las canciones que no podían haber existido en ese momento porque son de años posteriores. Scorsese ha manifestado sobre la música de Toro Salvaje lo siguiente:

Para la música real que se escucha en la película, usé las canciones con las que crecí y tiré de mi vieja colección de discos. Cada escena está situada en una fecha concreta y no hay ni una sola canción de fondo en la película que no se escuchara en la radio en aquel momento⁴⁴².

Esto es verdad. En términos generales el largometraje está muy bien ambientado porque todas las canciones que aparecen en la radio coinciden perfectamente con la época en la que la narración está situada. Solamente, destacamos cinco pequeñas imprecisiones:

La canción *Bye, bye, baby* interpretada por Marilyn Monroe que aparece en la escena 19. Además de la función semiótica y semántica que es susceptible de tener, creemos que la canción también se pone por motivos ambientales y ubicación temporal. Dejar constancia que la ubicación de esta canción no es real porque la escena de la película es en 1950 y la canción se grabó en 1953.

La cuarta escena del largometraje está ubicada en 1941. Cuando Salvy y Joey van caminando por la calle, se escucha (entre otros temas musicales) *Jersey Bounce* interpretado por Benny Goodman. Esta versión es del año 1942, aunque es necesario dejar constancia que la canción original es de 1936.

En la sexta escena, cuando Jake lleva a Vickie al apartamento de su padre suena de fondo a modo de música diegética acusmática la canción *Stornelli Fiorentini*, de Carlo Buti; (esta canción ha aparecido brevemente también en esta misma escena cuando los hermanos caminan por la calle de noche para ir al baile). La canción es de 1934 y la escena de la película es de 1941. La imprecisión radica en el hecho de que la versión de la canción que aparece en el largometraje es del año 1949.

Otra imprecisión en el decorado sonoro se produce cuando aparece en la escena 17 la versión de *Mona Lisa* cantada por Nat King Cole. La escena está ambientada en 1949 y el tema musical es del mismo año; sin embargo, la versión de Nat King Cole es del año 1950.

⁴⁴² THOMPSON, David; CHRISTIE, Ian. Martin Scorsese por Martin Scorsese Barcelona: Alba editorial, 1999, p. 120.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En la escena 23, ubicada en el año 1956 en la que el personaje se ha retirado y ha abierto una sala de fiestas, una de las canciones diegéticas que se escuchan en ese local es *Come fly with me (Ven a volar conmigo)*, de Frank Sinatra. La imprecisión se encuentra en que esa versión de Frank Sinatra es del año 1957, un año antes de la ubicación de esa escena, por lo que no es posible que esa versión pudiera escucharse en ese momento. Además, esta canción no aparece en los créditos de la película, por lo que pensamos que está colocada no solamente con un propósito ambiental, porque la práctica totalidad de los espectadores conocen esta canción y a Frank Sinatra; sino además, con un propósito de reforzar lo que está ocurriendo en la pantalla por medio del mensaje semántico que en ese momento se escucha en la letra de la canción; este propósito se explicará en el apartado correspondiente.

Sobre la utilización de las canciones italianas, dejar constancia que a diferencia de *Malas calles* en donde la presencia de la música italiana se percibe más en la calle, en esta película se encuentra en su mayor parte en los lugares interiores, paradójicamente, donde el foco del sonido se origina desde el exterior. Si bien es verdad que la presencia es mínima en los planos exteriores (escena cuarta y escena sexta cuando los personajes caminan por la calle), donde más se percata el espectador que hay presencia de música italiana es en la escena sexta y en la octava, siempre cuando están los personajes de Jake y Vickie en un ambiente doméstico e íntimo; esta relación de ambas escenas que presentan las mismas características y, en el mismo lugar (el apartamento del padre de Jake), da lugar a establecer una posible vinculación semiótica sobre la música y las relaciones afectivas de las parejas en lo referente a la cultura italiana e italoamericana; así mismo, da lugar al espectador a relacionar este tipo de música con los arquetipos culturales que presenta la cultura italiana. Por ejemplo, en la octava escena cuando Vickie y Jake están en el dormitorio, se escucha de fondo *Turi Giuliano* cantada por Orazio Strano. La escucha de esta música da a entender que es un barrio suburbial ya que la historia mitificada de Salvatore Guiliano es la de un líder defensor de los trabajadores.

Dentro de los significados semióticos o semánticos que hemos encontrado en relación con la narración y el uso de la música, señalamos los siguientes:

En la sexta escena, el tema instrumental de *Big noise from Winnetka* interpretado por Bob Crosby and the Bobcats. El tema no es diegético a pesar de lo que a primera vista pudiera parecer porque hay un grupo musical tocando en la sala y tiene la instrumentación necesaria para interpretar el *Big noise from Winnetka*. El tema se va mezclando cuando Jake está saliendo del local y se hace sonoramente patente cuando sale a la calle. Se puede establecer una relación semiótica entre la ansiedad que le produce a Jake que Vickie se marche con Salvy, (cuando

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

claramente han ido a la fiesta los dos hermanos para hacerse Jake el encontradizo con Vickie), con el ritmo de la batería y la melodía silbada. El tema instrumental desaparece cuando la puerta del local se vuelve a abrir impregnándose sonoramente la pantalla con el arreglo de Robbie Robertson, *Webster Hall*.

En la escena 23, cuando el personaje está retirado del mundo profesional y le están haciendo una entrevista en su casa de Florida, está sonando de fondo la canción *Blue velvet*, de Tony Bennett. Creemos que la letra que está sonando en ese momento tiene una fuerte relación con lo que está el personaje contando al periodista, que son los motivos por los que se ha retirado

<i>But in my heart there'll always be</i>	<i>Pero en mi corazón siempre habrá</i>
<i>Precious and warm a memory</i>	<i>Un recuerdo precioso y cálido</i>
<i>Through the years</i>	<i>A través de los años</i>

En la escena 14, después de que en el club social el jefe de la organización Tommy Como, ha mediado para solucionar la pelea entre Salvy y Joey, Tommy le comunica al hermano de Jake al quedarse a solas con él, que como Jake no cambie de talante y predisponga una buena actitud hacia la organización mafiosa, insertándose en el funcionamiento que Tommy realiza en los negocios, no conseguirá nunca ser campeón de boxeo. En ese momento está sonando el grupo vocal de The Mills brothers, cantando *Till Then (Hasta entonces)*, con la siguiente estrofa sonando en la pantalla, en segundo plano sonoro.

<i>Till then, let's dream of what there will be</i>	<i>Hasta entonces, soñemos con lo que habrá</i>
<i>Till then, we'll call on each memory</i>	<i>Hasta entonces, llamaremos a cada memoria</i>
<i>Till then, when I will hold you again</i>	<i>Hasta entonces, cuando te abrazaré de nuevo</i>
<i>Please wait till then</i>	<i>Por favor, espera hasta entonces</i>

Creemos que el mensaje semántico que desprende la letra en ese momento refuerza por completo lo que Tommy está diciendo.

En la escena 17, cuando Jake está en la habitación del hotel de Detroit esperando al combate, suena *That's my desire* de Frankie Laine. La canción está manipulada porque la cortinilla instrumental del final de la canción no aparece en la escena de la película y además,

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

el tema musical se extiende por toda la suite del hotel; esto se hace patente cuando Jake sale al pasillo a saludar a quienes viene a desearle buena suerte para el combate.

En referencia al mensaje semiótico, la letra que suena en ese momento es la siguiente:

<i>To hear you whisper low</i>	<i>Para escuchar el susurrar de baja</i>
<i>Just when it's time to go</i>	<i>Justo cuando es hora de ir</i>
<i>'Cheri, I love you so'</i>	<i>"Querida, Te quiero así"</i>
<i>'You're my desire'</i>	<i>"Tú eres mi deseo "</i>

La letra de la canción tiene un significado semiótico en combinación con lo que ocurre en la pantalla porque al despedirse Tommy de Vickie la besa en los labios.

En la escena 23, la canción de Frank Sinatra *Come fly with me*, pensamos que tiene un mensaje semiótico, porque el cantante y la canción es sobradamente conocido en cualquier espectador que visiona este largometraje. Por otra parte, también ofrece un reforzador de lo que está ocurriendo en la pantalla mediante la letra de la canción que en ese momento está sonando.

Del mismo modo, justo después de esta canción, cuando Jake esta hablando con dos chicas que quieren tomar bebidas alcohólicas en el local, suena el estribillo de la canción Louis Prima, Keely Smith: *I ain't got nobody (no tengo a nadie)*. El mensaje del estribillo de la canción refleja lo que el espectador está percibiendo, que es que aunque Jake este sonriente y rodeado de gente, en realidad se siente solo.

Justo después de este plano, en el siguiente, cuando está sirviendo unas copas de champán de forma estrafalaria, un trabajador del local le dice que su mujer le está esperando afuera. En ese momento está sonando *Lonely Nights* del grupo The Hearts. La letra de esta canción también refuerza semánticamente lo que va a ocurrir: la mujer de Jake que le está esperando en la puerta del club y le va a dejar.

En la escena 25, cuando Jake está en la casa de empeños, está sonando de forma diegética *Prisioner of love*, cantada por Perry Como. Lo más llamativo de la letra que suena en ese momento en la pantalla y es susceptible de vincularse semánticamente es la siguiente estrofa:

<i>She's in my dreams awake or sleeping,</i>	<i>Ella está en mis sueños despierta o durmiendo</i>
<i>Upon my knees to her I'm creeping,</i>	<i>De rodillas ante ella, me arrastro</i>
<i>My very life is in her keeping</i>	<i>Mi vida está en su cuidado</i>

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Dependiendo del ángulo desde donde se quiera poner el foco del significado semántico, la letra que suena en la escena, se puede vincular a Vickie, o a las menores que dejó consumir bebidas alcohólicas en su local o, a la simbología que conlleva el cinturón de campeón de boxeo y lo que está haciendo en ese mismo momento, que es empeñarlo erradamente, pues le ha quitado los diamantes y de esta forma a devaluado su valor. Creemos que la vinculación semántica se puede establecer con su mujer Vickie, porque en este momento de la trama de la película ella le ha abandonado.

Además, en lo tocante al significado semiótico que esta canción al presentarse de forma diegética nos puede aportar, es que la persona que está en el negocio tiene relación con Italia al ser Perry Como un cantante de ascendencia italiana.

En referencia a los recursos musicales que suele utilizar el director, el recurso de la *Señalética musical*, es utilizado por Scorsese en la escena 23, cuando Jake se autopresenta a la esposa del fiscal en el local con una clara mala educación, hasta el término de invadirle su espacio vital y hacerle caer un vaso de licor encima de su vestido. En ese momento, suena por una duración de 16 segundos *Scapricciatello* de Renato Carosone, comenzando desde el inicio de la segunda parte de la canción.

Creemos que por el significado que tiene la canción (un joven que no tiene oficio ni beneficio y que su madre, pase lo que pase, siempre le está protegiendo), este recurso se utiliza como cenit en la película del trato vejatorio, violento y misógino que tiene el protagonista para con las mujeres.

Como hemos explicado en la introducción del análisis, esta película tiene una fuerte carga de violencia hacia el género femenino. Esta argumentación, nos hace reforzar nuestra teoría que el recurso musical de la utilización de *Scapricciatello*, viene a reforzar, como hemos dicho anteriormente, el comportamiento maleducado, violento y misógino que tiene el protagonista.

Comentamos en este punto la utilización de la música preexistente de Pietro Mascagni en el largometraje. La música de Mascagni aparece en seis momentos en la película y tres piezas musicales del compositor son las escuchadas: *Intermezzo* de la *Cavalleria rusticana*, la *Barcarola* de Silvano y el *Intermezzo* de Guglielmo Ratcliff.

Intermezzo de la *Cavalleria rusticana*, se utiliza para reforzar la elipsis temporal que se ha narrado y como música de los créditos tanto de inicio como los créditos finales. El crítico de cine Miquel Porter argumentaba que “el largometraje está organizado, en contraposición a

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

escenas de gloria y triunfos con penurias, los amores y peleas matrimoniales de Jake así como más de lo mismo con su hermano Joe⁴⁴³.” La narración de la película es mediante una elipsis temporal porque la segunda escena está ambientada en 1964 y la siguiente, en 1941; a partir de ahí, continua cronológicamente situando escenas en 1947, 1949, 1950, 1956, 1958 y volver a la última de 1964. Este formato de largometraje está delimitado por el *Intermezzo* de la Cavalleria rusticana.

Sobre la *Barcarola* de Silvano, se utiliza para mostrar el mejoría económica del protagonista. Son las únicas imágenes en color que tiene el largometraje. El motivo técnico por el que *Toro salvaje* fue filmada en blanco y negro, fue para evitar el problema que tienen todos los largometrajes en color producidos a partir del decenio de 1950 que se decoloran décadas después de su aparición⁴⁴⁴.

El mismo Scorsese argumenta las razones de su filmación en blanco y negro:

Tengo la sensación de que *Toro salvaje* es una especie de testamento de esta época. Por eso era en blanco y negro, para volver a la sencillez y por supuesto para describir el periodo en el que se desarrolla la película. Hacía pensar automáticamente en una película antigua. No quería hacerla en color; no podía trabajar con el color⁴⁴⁵.

Además de esta decisión de orden estético, también tomó la decisión de rodarla en blanco y negro porque creía que era lo más adecuado para encuadrar el ambiente de destrucción del largometraje; por esta razón las únicas imágenes en color, son las películas caseras en las que se muestra la felicidad de los personajes y éstas imágenes son acompañadas por la *Barcarola*, que termina por disminución en la siguiente escena ubicada en 1947, faltando el tema final conclusivo de la pieza musical y por tanto, el acorde final de reposo, lo que crea en el espectador una inconclusión de los hechos narrados en las imágenes en color.

El *Intermezzo* de Guglielmo Ratcliff aparece tres veces en la película: Cuando Jake vence a Janiro (escena 12), cuando Joye y Salvy van a resolver al club social *Debonair* la pelea que tuvieron (escena 14); y cuando Jake gana el título de campeón contra Marcel Cerdan (escena 18).

⁴⁴³ PORTER I MOIX, Miquel. *La filmoteca ideal*. Barcelona, editorial Planeta, 1994, pp. 463-464.

⁴⁴⁴Cfr. ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995, p.53.

⁴⁴⁵ SAADA, Nicolas (Ed.) *El cine americano actual*. Cahiers du cinema ediciones JC, 1995, p. 131.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La vinculación que tiene esta pieza musical con estas escenas es, además de las victorias en los combates y la pelea, son los celos patológicos de Jake con Vickie que nunca están resueltos: pensamos que la aparición de esta música lo que hace es recordar al espectador que este problemático aspecto no se resuelve.

En último término, exponer dos utilidades que hace el director del sonido, (no de la utilización de la música) que, visto desde el punto de vista semiótico, refuerzan la comprensión de la historia.

El primero es la utilización del silencio que hace Scorsese en la escena 21 cuando Jake está peleando en el ring con Sugar Ray Robinson. Pensamos que el uso del silencio es para captar al máximo la atención del espectador y para reflejar el estado de saturación, tanto física como mental que tiene el protagonista.

La segunda utilización del sonido ocurre en la escena 19 en el momento en que Jake está intentando arreglar el televisor. La televisión muestra un sonido sin imagen de la película *La fuerza bruta* (*Of Mice and Men*, 1939) de Lewis Milestone con la música de Aaron Copland. Mientras intenta arreglar el televisor, Jake comienza a intentar discutir con su hermano. Pensamos que las interferencias que hace el televisor denotan y expresa el estado de paranoia y confusión mental que tiene el protagonista⁴⁴⁶.

⁴⁴⁶ Cf.: BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes: La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2004 (1ª edición New York, 1998), p. 509.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

7.3.5 Conclusiones sobre la utilización de la música en el *Rey de la comedia*

El tema *Sweet sixteen bars* de Ray Charles, es el tema musical del personaje de Rupert Pupkin. Aparece en ocho ocasiones a lo largo de la película, siempre de forma incidental y de manera protagónica, menos la segunda vez y la última, que lo hace en primer plano de audición sonora. Claramente es la música de este personaje que sirve para que el espectador lo relacione y lo ubique en la narración de la película.

La asociación que el espectador puede hacer con el tema es extraordinariamente eficaz, porque el tema es instrumental lo que da solamente pie a relacionarlo auditivamente sin que tenga ningún mensaje semántico. Además, siempre que aparece, comienza desde el inicio del tema lo que da lugar a establecer una conexión sin ningún tipo de confusión.

Por otra parte, *Sweet sixteen bars* se funde muy bien con los demás decorados sonoros de largometraje. Por ejemplo, la quinta vez que se utiliza este tema, cuando Rupert vuelve a entrar en las oficinas después de que le han echado, la música de Ray Charles se funde con la música de oficina al entrar en la oficina; y la sexta vez que se escucha a Ray Charles con *Sweet sixteen bars*, (que es cuando vuelven a echar a la calle al protagonista) la música desaparece por disminución, mezclándose con el ruido de la calle. Esto a nuestro entender, demuestra lo que hemos dicho anteriormente, que es la música del personaje. Otro ejemplo de fundición con el decorado sonoro, lo encontramos en la séptima vez que aparece el tema que es cuando Rupert se marcha con Masha discutiendo, de la calle en donde se ubican las oficinas de Jerry. Esta vez, además de mezclarse y fundirse con el decorado sonoro de la calle, el tema musical tiene función de continuidad entre las escenas.

Aparte de estas funciones que tiene el tema, dejar constancia que última vez que aparece *Sweet sixteen* se utiliza para hacer la elipsis temporal de su paso por la cárcel y su ascenso mediático y famoso hasta conseguir tener su propio programa de televisión.

Otro uso de la música de Ray Charles en el largometraje lo encontramos en *Come rain or come shine*. Esta canción aparece en los créditos iniciales y es utilizada como música diegética cantada por el personaje de Masha cuando secuestran a Jerry, en la escena 22.

En referencia a la utilización en los créditos iniciales, la canción está manipulada para parecer que está entera. La canción original tiene 9 estrofas y la que aparece en la película, 6 estrofas. La canción de la película da un salto desde el final de la tercera estrofa al comienzo de la séptima estrofa. Además de la duración, que es un dato evidente porque la canción original

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

dura aproximadamente 3,40 minutos, y en el filme la duración del fragmento es de aproximadamente 2,12 minutos; el cambio es extremadamente sutil y es difícil percibirlo a simple vista porque la tercera y la séptima estrofa tienen la misma letra (solo se diferencian en la frase *Like no one's loved me/ Like nobody's loved me*, es decir son iguales, solo cambia el sujeto de la frase.) por lo que da sensación de ser la canción entera y completa.

En referencia a la escena 22 cuando Masha le canta la canción a Jerry estando éste maniatado y sin poderse mover de la silla, desprende un significado semántico y semiótico perfectamente vinculable a la situación. El mensaje que creemos que tiene la canción es un amor incondicional (*Come rain or come shine/ llueva o salga el sol*) de Mahsa hacia Jerry que, evidentemente se ha transformado en un comportamiento basado en la locura. Consideramos que cantar esta canción por parte del personaje de Masha, lo que hace es reforzar la demostración del estado mental totalmente disfuncional que tiene el personaje y que por medio del mensaje que tiene la canción, lo acredita en la pantalla.

El tema de Jerry Langford es la música que la orquesta del estudio interpreta en directo en su programa, que aparece en la primera escena y también, en la vigésimo quinta y vigésimo sexta escena. Además, el personaje de Rupert lo tiene grabado y prueba de ello es la utilización que hace de esta música en la grabación de la cinta en la novena escena. Se observa una utilización del tema totalmente real y utilizado como música diegética. Encontramos una evolución en la utilización de la música del programa en la escena 27, cuando Rupert ha salido de la cárcel y tiene su propio programa y sintonía, *Rupert's theme*. Se observa que este nuevo tema que tiene una instrumentación moderna (bajo eléctrico, sintetizadores electrónicos, batería), no está interpretada por la orquesta del estudio. Entendemos por tanto que la música del programa se adapta a la actualidad.

En relación al decorado musical ambiental que tiene la película, señalamos la utilización de la canción *Fly me to the moon* de Frank Sinatra en la séptima escena cuando Rupert está utilizando un teléfono público en la calle.

La canción comienza en la última parte, las dos últimas estrofas, en la transición instrumental, por lo que es claramente fácil de percibir por el espectador. No creemos que haya posibilidad de asociar la letra de la canción con una vinculación semántica porque la letra no es fácil de escuchar y porque está en segundo plano de audición sonora. La única relación semántica posible sería del personaje Rupert con el protagonista de la película, Jerry de que le lleve a la fama laboral. Aparte de esto, creemos que la vinculación principal de esta canción es

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

semiótica con la ciudad de New York porque la pieza comienza a sonar con los planos generales de la calle.

Comentamos en este punto la música diegética del largometraje que, a nuestro juicio esta magistralmente utilizada. En la escena sexta cuando Rupert invita a Rita a cenar, en el restaurante se escucha como música de fondo el tema *The finer things*, de David Sanborn. Justamente después, cuando Rupert acompaña a la puerta de casa a Rita se escucha en la calle *The Pretenders: Back on the chain gang*. La canción está en la última parte, desde el último estribillo instrumental hasta el final. La canción termina en la mitad de la escena y se oye una flauta como decorado ambiental sonoro. Esta canción ya estaba publicada antes de incluirse en el largometraje, como single. Fue después de la película cuando es incluida en el álbum *Learning to Crawl*, en el año 1984⁴⁴⁷.

Aunque creemos que la función principal de esta canción es la de crear el decorado sonoro de los años ochenta, se puede establecer una vinculación semiótica por el significado de la letra de la canción. No creemos que la vinculación sea semántica porque la canción está en segundo plano de audición sonora y no da lugar a poder escucharse convenientemente para poder establecer la vinculación.

Otra canción que a nuestro juicio también está colocada en el largometraje para dejar una prueba testimonial musical de la época en la que está ubicada la película, es *Swamp* del grupo Talking heads. La pieza aparece en la octava escena también, al igual que la anterior canción, en la calle; pero esta canción, a diferencia de la anterior (*Back on the chain gang*) es diegética porque comienza a sonar cuando aparece un radiocasete grande en la pantalla y desaparece cuando se aleja. *Swamp* está en segundo plano de audición sonora y la letra es prácticamente imperceptible de entender. Como hemos dicho anteriormente, pensamos que la principal función que tiene es ambientar musicalmente la calle de la ciudad de Nueva York, así como acreditar el uso de la música que se hacía en los años ochenta, cuando todavía los auriculares no estaban impregnados en la sociedad ni utilizados con tanta normalidad.

Otro ejemplo de música diegética testimonial de aquella época lo encontramos en la escena 15, cuando Rupert y Masha va a secuestrar a Jerry, en la música que suena en el coche, *Steal The Night* de Ric Ocasek. Es, claramente, música de la radio del coche, diegética. Porque la música comienza cuando el coche se pone en movimiento y empieza la persecución. Además,

⁴⁴⁷ Cf. <https://universal881.com/blogs/detras-de-back-on-the-chain-gang.html> (última consulta el 10 de febrero de 2020).

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

cuando el personaje sale del coche para capturar a Jerry, no se oye la música y al volver a entrar, sigue sonando.

Señalamos en la escena 12 el uso que se hace de la música diegética en la marcha nupcial de la boda, el coro *Lohengrin* de Richard Wagner, tocada al piano. Simplemente es un arquetipo musical que entiende todo espectador, el uso que se hace es completamente normal y funcional para el entendimiento de la historia.

Hacemos mención *It ain't nobody's business*, de B.B. King, que suena en la escena 14, cuando Rupert y Rita se presentan en la casa de campo de Jerry y, mientras lo están esperando, Rita pone esta música en el tocadiscos. La utilización de esta música, (además de dar a entender al espectador que es un abuso de confianza por parte de Rupert y Rita) pone de manifiesto el gusto musical y cultural del personaje de Jerry.

Resaltamos el uso de la música ambiental que aparece de forma diegética acusmática en la recepción de la oficina de Jerry y que aparece en el largometraje cinco veces. La música es distinta según la acción que se está narrando en el momento preciso. La primera vez que aparece, la música es notablemente sonora y de carácter alegre. En la segunda vez que aparece, en la escena 9, no es la misma música que en la primera vez. Es la misma instrumentación (principalmente violines) y el mismo tipo de música, pero esta vez está en plano de audición sonora más bajo y la velocidad de la música es más lenta y tranquila. Pasa más desapercibida. La última vez que esta música suena, en la escena 13, es prácticamente igual que la primera vez, cerrándose de esta forma un ciclo musical, ambiental y sonoro.

La canción de créditos *Wonderful remark*, de Van Morrison, está entera. No estaba editada anteriormente y se utilizó por primera vez en este largometraje, una de las razones que pensamos por la que fue utilizada es porque Robbie Robertson, toca la guitarra eléctrica en el tema de Morrison.

En último término, señalamos tres canciones que aparecen en el Lp de la banda sonora pero que no están presentes en la película: *The Best Of Everything* de Tom Petty, *Rainbow Sleeve* de Rickie Lee Jones; y *Between Trains* de Robbie Robertson, que fue compuesta a modo de tributo por el fallecimiento inesperado de meningitis de Dan Johnson, un asistente de Scorsese⁴⁴⁸.

⁴⁴⁸ Cf.: http://theband.hiof.no/albums/king_of_comedy.html (última consulta el 10 de marzo de 2021).

7.3.6 Conclusiones sobre la utilización de la música en *Uno de los nuestros*

La música y las canciones en esta película tienen, a nuestro entender, la consideración de reforzador semántico y semiótico de la narración de la historia además de formar parte del decorado sonoro de los lugares. Claramente, la música tiene una función específica en el filme; la evidencia más señalable y evidente es que cuando al protagonista, Henry, lo arrestan en la tercera parte de la película y comienza el escarceo para llegar a ser testigo protegido del gobierno, a partir de ese momento no hay música ni canciones.

La película está basada en la novela de Nicholas Pileggi: *Wiseguy*. Además, el autor colaboro en el guion de la película. En el filme Scorsese plasma su experiencia y también la experiencia de Pileggi. Se reflejan las costumbres familiares, las tradiciones, vestimentas, gustos folclóricos y gastronómicos, así como las obcecaciones culturales tales como que los mismos mafiosos que en su día a día extorsionan y asesinan ven esto como algo normal pero no contemplan en ninguna circunstancia el divorciarse de sus mujeres.

Sin traicionar su carácter de documento, *Uno de los nuestros* no deja de ser un típico film de Scorsese: una extravertida, ruidosa, frenética tragedia isabelina de fraternidad, traición codicia y muerte, articulada sobre una banda musical –espejo de la época- extraordinaria, apoyada en un ritmo febril, incesante, casi histérico, a imagen de la vida americana que refleja⁴⁴⁹.

Las canciones de los créditos están manipuladas para dar al espectador la sensación de escucha de la canción en su totalidad y, de esta manera, ofrecer un alargamiento temporal de la escena que no es real, pero que se crea por medio de la música.

Sobre la canción de los créditos del inicio del largometraje *Rags to Riches*, cantada por Tony Bennet, esta canción no aparece igual en la película que en la versión original del disco: en el disco, la canción tiene cinco estrofas, que están organizadas de manera concatenada, las estrofas primera a cuarta, sin solución de continuidad y, entre la cuarta y quinta estrofa, hay una cortinilla musical de instrumentos, siendo éstas últimas la misma estrofa, es decir, la misma estrofa repetida dos veces.

La canción está manipulada para que tenga la duración que tiene la introducción. La canción tiene cinco estrofas y una duración de 2'48'' y en el filme aparece con una duración de

⁴⁴⁹ GUARNER, José Luís. *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano 3 (1961-1992)*. Barcelona, editorial Laertes, 1993, p. 202.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

2'20'', siendo utilizadas cuatro estrofas. Da la impresión de aparecer entera porque se respeta el inicio y el final de la canción.

En la película se muestra la canción desde el inicio apareciendo la primera estrofa mientras salen los créditos para, pasar a un segundo plano auditivo cuando la voz en off del protagonista comienza a contextualizar la historia. Lo que provoca esta forma de aparición en escena de la canción, es que el espectador la reconozca lo antes posible y la sincronización de la letra con los créditos, lo que estimula la captación del mensaje semántico y semiótico de la letra para el entendimiento de la historia. Lo que sí que se deja bien claro es, que la canción está al servicio de los créditos y de la escena. En consecuencia, lo que se hace es poner la 1 y 2 estrofa y pasar a la cortinilla musical (entre la estrofa penúltima y última) para luego, en vez de poner la 5 y última estrofa, como sería lo esperable se introduce la 4 estrofa y finalmente la 5 y se acaba cuando la voz en off termina de contar la introducción. Se repite la cuarta y quinta estrofa por la razón (a nuestro entender) del significado semántico que produce en la escena y del reconocimiento auditivo por parte del espectador.

Sobre la canción de los créditos finales, la versión de *My way* de Frank Sinatra, cantada por Sid Vicious, cualquier seguidor del rock punk, se dará cuenta al escucharla dentro de la película, que la canción comienza desde la segunda estrofa, con los acordes distorsionados tan descriptivos de esta canción, pero en la sonoridad punk, donde la batería está perfectamente coordinada con la aparición del personaje de Tommy (Joe Pesci) disparando a la cámara. La canción está manipulada para dar sensación de estar entera. Comienza desde la segunda estrofa y después salta a la última estrofa, habiéndose suprimido la parte del inicio, en la que el Sid canta a modo de parodia. En consecuencia la canción en el filme comienza desde la sonoridad del rock punk, lo que refleja (en el espectador que conozca el movimiento punk y la figura de Sid Vicious), el intento de seguir incumpliendo las reglas de la sociedad, a pesar de estar en el programa de protección de testigos; además la primera palabra que suena en la pantalla es *Regrets (arrepentimiento)* y a continuación *I did, what I had to do (hice lo que tenía que hacer)* lo que desprende el mensaje semántico, que da que pensar al espectador sobre la decisión tomada por el protagonista de introducirse sistema de informantes de la policía.

En la escena 15, donde suenan The sangria-Las con la canción *Leader of the pack*, además de ofrecer un claro mensaje semántico, porque la canción habla de la relación de una adolescente con el líder de una banda de moteros y, claramente, la extrapolación del significado de la canción a la escena es semiótico, comparando el líder de los moteros con la líder de las esposas; lo reseñable de esta canción es que también está manipulada. La canción comienza

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

desde la modulación tonal, en la última estrofa, pero no acaba la canción, sino que salta hacia la segunda estrofa. Además, está manipulada para ofrecer el mensaje semiótico que se quiere transmitir en la última estrofa (la muerte del líder de la manada, en este caso el inexorable ingreso en la cárcel) y después, ofrece el decorado ambiental sonoro en segundo plano mientras se escuchan los diálogos y la voz en off.

De la misma manera en la escena 24, después del robo, la música ayuda a situar al espectador en la época de Navidad, porque en el local está sonando el disco *A Christmas Gift for You from Phil Spector*, del año 1963. Suenan de forma diegética y concatenadas las canciones *Frosty the snowman* de The Ronnetes y *Baby Please come home* de Darlene Love.

El orden las canciones está cambiado en correspondencia al orden que aparecen en el disco original porque *Frosty the snowman* es el número 2 y *Baby Please come home*, aparece en el número 11.

Curiosamente la siguiente canción *The bells of St. Mary* del grupo The Drifters, es el número 3 del disco. Esta canción aparece de forma incidental. Al mismo tiempo, dejar constancia que lo importante de esta canción es que actúa de elipsis temporal al pararse y continuar después de asesinar a Stacks Edwards, el conductor del robo, lo que da a entender al espectador que el asesinato ocurrió en la época de Navidad.

En consecuencia, las canciones están manipuladas de una forma muy correcta, muy elegante, para ofrecer el mensaje semiótico y semántico que se quiere ofrecer y, prueba de ello es que si no se analizan, da la impresión al espectador de estar enteras.

Sobre los mensajes semánticos y/o semióticos que desprenden las canciones en concordancia con la escena, señalar que todas las canciones tienen una relación con la escena, ya bien sea semántica o semiótica, dependiendo del nivel de audición sonora en el que estén situados. Destacamos las seis canciones que, a nuestro entender, tienen una significación (semántica o semiótica) más impactante:

En la tercera escena, la canción *Heart of stone*, interpretada por Otis Williams and the Charms, tiene un mensaje semántico y semiótico. La canción tiene tres estrofas separadas estas por dos transiciones instrumentales y aparece en la película en el estribillo para dar paso a la primera transición instrumental. Se para la canción, al igual que la imagen, para concederle toda la atención y el protagonismo a la voz en off. Continúa con la siguiente estrofa habiendo cortado parte del solo del saxofón. No llega a finalizarse porque cambia con la escena. Es evidente, porque en la escena se está resolviendo el problema de su padre que sabe que no va al colegio

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

y la letra que suena es: *No, your daddy knows. I thought you knew (No, tu padre lo sabe. pensé que lo sabías).*

Por otra parte, cuando están amenazando por la fuerza al cartero suena *Hearts made of Stone (Los corazones están hechos de piedra)*; esta combinación entre la letra de la canción y la imagen refleja el modo a proceder de los gánsteres, sin ninguna empatía ni consideración.

En la escena 6, la canción *Speedo* del grupo The Cadillacs, ofrece una relación semiótica y semántica: al personaje de Jimmy Conway (Robert de Niro) le apodaban "*The Gent*", ("el señor"), porque era extremadamente educado y considerado con la gente que atracaba, hasta tal punto de recompensarles económicamente por las molestias ocasionadas. *Speedo* es el apodo que le tenían puesto a un miembro del grupo musical de The Cadillacs. Se puede establecer una conexión semiótica entre el título de la canción y la relación que esta se establece con el personaje de Jimmy, que también tiene un apodo. En lo tocante a la relación semántica, la estrofa *Known for meetin' brand new fellas (conocido por conocer a nuevos chicos)* vincula directamente al personaje de Jimmy con el protagonista porque la canción se acaba justo antes de que éste le presenta a Tommy De vito (Joe Pesci), su futuro compañero de trabajo.

Dejar constancia que la forma de aparición de esta canción en la película es incidental. A pesar de ser susceptible de ser diegética porque la canción es de 1955 y la escena está situada en ese año y es un local de juegos, creemos que no lo es porque aparece la canción prácticamente entera; la canción sigue sonando cuando la imagen se para para enfatizar la presentación del personaje, y además, continúa en diferentes localizaciones en la misma escena (cuando está robando el camión y el tabaco).

En la octava escena, es cuando se muestra la elipsis temporal y ya definitivamente entra en juego Henry Hill de adulto. A esta escena le acompaña la canción *Stardust* del grupo Billy Ward and his dominoes. En el momento que la cámara enfoca a Ray Liotta suena *I am once again with you (y estoy otra vez contigo)* en el primer plano de audición. Esta sincronización del verso de la canción con la imagen hace de reforzador de la narración de la película. La elipsis temporal, además de mostrarse claramente en la pantalla, se refuerza semánticamente con la letra de la canción, que aparece justamente antes de la voz en off que continúa la narración del protagonista.

La escena 12 es ambientada musicalmente por el grupo The Chantells y su canción *Look in my eyes*. La canción es incidental porque empieza en la calle y comienza antes de la voz en off y se da lugar a escuchar claramente la primera estrofa (*Look in my eyes/ Mírame a los ojos*)

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

para que el espectador pueda identificar la canción. El significado que presenta esta canción puede establecer una conexión semiótica de la canción y lo que está ocurriendo en la escena a través de la mirada en los ojos, que simboliza la honestidad de una persona, con dar el tributo de dinero a Paulie. Consideramos que el significado de la canción puede reforzar el vínculo de gratitud que está apareciendo en la pantalla de Henry con Paulie.

Otra conexión semiótica de este tipo se puede observar en la cuarta escena con la canción *Sincerely* del grupo The Moonglows. En esta escena se está explicando de forma sincera lo que Paulie hacía, que era ofrecer protección a gente que no podía ir a la policía porque su negocio no era lícito. Aparece la primera estrofa de la canción. Claramente, la voz en off está confesando una sinceridad y esta, está siendo potenciada emocionalmente por la canción.

En último término de este apartado, destacamos en la escena 17 The Crystals y la canción *He's sure the boy I love* (*Él es el chico que amo*). Si bien es verdad que esta canción destaca por su formato de aparición en la pantalla (como se desarrollará su argumentación más adelante), dejar constancia de una relación semiótica por medio de la letra de la canción que la información semántica que contiene se puede vincular a los dos personajes involucrados en la escena.

Desarrollamos en este punto la utilización de las canciones italianas. La intencionalidad está bastante clara: es querer situar al espectador en el modo de pensar de los mafiosos y entender sus costumbres; es querer poner en la pantalla la palabra Italia, para que la audiencia cree una atmósfera que le permita establecer vinculaciones con el país transalpino y relacionar sus organizaciones mafiosas con las de los Estados Unidos; y por último, es querer entender que el personaje que escucha esa música tiene una gran carga cultural del viejo continente que la ha heredado de su familia.

Guiseppe di Stefano y su canción *Firenze Sogna*, aparece en la escena 5 y 19. En la quinta escena, aparece como música incidental de carácter ambiental y narrativo. Se oye claramente la letra al principio de la estrofa (*Sopra il lungarni*) que semánticamente, relaciona la imagen de la pizzería con Italia al poner en el primer plano de audición el Lungarno de Florencia. A continuación, aparece la voz en off y no se oye la letra de la canción. Esta misma canción vuelve a aparecer en la escena 19, en un local privado cuando están jugando a las cartas. En este caso la canción aparece de forma diegética y tiene una función semiótica porque no se escucha la letra y, además está manipulada para que se termine la escena con el estribillo final.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Guiseppe di Stefano: *Parlami d'Amore Mariu*, aparece en la escena 7. La canción en este caso aparece en segundo plano teniendo un significado semiótico; semióticamente se puede vincular a la *omertá* italiana, porque Henry no ha confesado nada después que le han arrestado. Al mismo tiempo se puede establecer una relación semántica, con la contraindicación de lo que aparece en la pantalla de no hablar y confesar el delito, con lo que suena (*Parlami d'amore*); esto se puede interpretar desde este punto de vista si se entiende la palabra *amore*, como el delito.

Mina: *Il cielo in una stanza*⁴⁵⁰, aparece en la escena 9. El mensaje semiótico de la canción es que, al estar integrado en una organización mafiosa, el protagonista se siente arropado y protegido. Esta canción, que claramente tiene un mensaje de amor entre dos personas se puede extrapolar este mensaje a lo anteriormente dicho, porque después de citar a los compañeros, la música baja de volumen. En el estribillo instrumental antes de la última estrofa, cuando la música sube de volumen se enfoca al personaje interpretado por Robert de Niro (Jimmy), lo que enfatiza la importancia del personaje en la trama de la escena.

La utilización de la música diegética e incidental en el mismo espacio sonoro se observa en la escena 25. La escena está rodada en el local de los mafiosos y presenta dos canciones: La primera *Unchained melody*, de Vito and the salutations, claramente la canción es diegética porque el nivel sonoro de audición del local cambia cuando se mueven los personajes hacia el almacén.

A continuación, cuando Jimmy está barajando la posibilidad de asesinar a Morrie, la música que refuerza esa intención del personaje de forma semántica (la letra dice en su primera estrofa: *It's getting near dawn / Se está acercando el alba*) y también, de manera semiótica, es la canción *Sunshine of your love*, de Cream. Esta canción, pensamos que es diegética ficticia por dos razones: la primera razón es porque la canción tiene una sonoridad distinta a la anterior canción que era diegética; la segunda razón es porque está utilizada dentro de la situación de la escena; el mismo director lo argumenta.

Usé esa canción cuando Jimmy está en el bar, echando un vistazo y decidiendo que tiene que deshacerse de toda esa gente, y la cámara se acerca a su cara muy lentamente. Probamos diez canciones, y resultó que la más interesante era “Sunshine”: vimos que sus ojos quedaban perfectos

⁴⁵⁰Aunque no está dentro del periodo de estudio de nuestra investigación, dejar constancia que esta canción también fue utilizada por Scorsese para el anuncio de televisión de la firma *Dolce & Gabbana* en el año 2013

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

en el plano a cámara rápida, y que eso creaba una sensación de auténtico peligro y sexualidad⁴⁵¹.

Comparándose la utilización de la forma de aparición de la música de la escena anterior (escena 25) con la escena 17, en ésta se puede observar la utilización de falsa diegesis a pesar que las intenciones del director son las de mostrar el decorado sonoro como diegético.

La escena 17, está rodada en otro local de fiesta y presenta también dos canciones: *He's sure the boy I love*, del grupo The Crystals y *Atlantis* del cantautor Donovan. La canción *He's sure the boy I love* está entera. Es música diegética del local, porque la primera imagen en el interior del bar es la máquina de discos para poner música. Acaba por disminución del volumen igual que la canción original. Ahora bien, a nuestro entender, creemos que no es diegética, *stricto sensu*, porque el volumen de la canción disminuye conforme el nivel de tensión de los diálogos aumenta. Pensamos por tanto que la canción se presenta en un formato de diegética ficticia. En la siguiente canción que suena en el largometraje, *Atlantis*, se presenta también mediante falsa diegesis porque suena en el local pero también en la cochera y se termina cuando llegan a la casa de la madre de Tommy.

El predominio del decorado sonoro en esta película se encuentra en la escena 26 con la coda instrumental del piano de la canción *Layla*, de Derek and the Dominos. Si bien es verdad que la parte que aparece en la película es la coda instrumental y por tanto, no tiene función semántica-descriptiva, conviene hablar de la temática y el mensaje de la canción para poder entender el significado que aporta a la película. La canción habla de la temática de la dependencia amorosa, que se puede extrapolar en este caso que se desarrolla en la escena a Jimmy y los demás miembros de la banda a los que no les quiere dar su parte del dinero en el robo. Palabras clave en la canción susceptibles de extrapolación pueden ser: *to beg*: rogar, suplicar, refiriéndose a Morrie cuando le pide su parte y nunca se la da, prefiere asesinarlo antes que pagarle; y por otra parte la expresión: *let you down*: defraudar a alguien: se puede establecer una vinculación semántica con aquellos que defraudaron a Jimmy no haciéndole caso después del robo y comprándose objetos de gran valor monetario.

Adrian Danks⁴⁵² señala que esta coda instrumental se reprodujo en el set de rodaje desde el primer día de grabación. Por lo tanto, es una música que no se puso en la sala de montaje. El

⁴⁵¹ THOMPSON, David; CHRISTIE, Ian. *Martin Scorsese por Martin Scorsese* Barcelona: Alba editorial, 1999. (1ª edición 1989), p. 223.

⁴⁵² Martin Scorsese's Best Marriage of Film and Music Is Showcased in 'Goodfellas'. (2016). Retrieved 26 August 2020, from <https://www.popmatters.com/174824-scorcese-music-and-goodfellas-2495729289.html>

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

autor razona que al ser una escena ya pensada con la música, ésta música sirve para atenuar la sensación de violencia que se desprende el ver los cadáveres de los gánsteres asesinados apareciendo en la pantalla, además de señalar que la música vaticina el final decadente de los mafiosos, es decir, la ruina final de éstos.

Creemos totalmente en el razonamiento expuesto por Danks y ratificamos la función de este decorado sonoro (el del final decadente de los mafiosos), porque además, esta coda instrumental sirve de nexo de unión entre la escena en la que van apareciendo los asesinados y la escena en la que ha Tommy le van a hacer miembro de la organización criminal y finalmente, también le asesinan. Creemos que la música tiene esta función y comprendemos de esta forma la razón de porqué Scorsese vuelve a poner esta música al final de toda la película, pensamos que es para cerrar musicalmente la historia.

En lo referente a la escena 28, el protagonista se encuentra en este momento de la película y de su historia personal en un estado de neurosis provocada por el consumo de drogas. Se puede observar a un personaje irreflexivo y contaminado completamente por el consumo de estupefacientes. No tiene rumbo, ni tranquilidad. No relativiza. Hace con la misma intensidad la salsa de la cena, que prepara la droga que va a vender. En referencia al uso de la música de esta escena vigesimoctava, es la que más acumulación de canciones tiene por fotograma de todo el largometraje; y a partir del momento en que lo arrestan ya no aparece ninguna canción hasta los créditos. En total, son nueve momentos musicales y seis canciones.

La escena está acotada por la canción de Harry Nilson *Jump into the fire* la cual aparece tres veces: al inicio, en cuarto lugar y al final. La primera y segunda vez que aparece *Jump into the fire* tiene un claro mensaje semántico que tiene que ver con el helicóptero que está en la pantalla y el verso (*But you'll never be free/ Pero nunca serás libre*), vaticinando que van a arrestar al personaje y sumergiendo a éste en un estado de paranoia sin parangón. En cambio, la tercera vez que aparece la canción de Harry Nilson, es cuando finaliza la escena y lo hace con el solo de batería que además es el final de la canción. La percusión refleja la intensidad de la escena justo antes de que lo arresten y crea ansiedad en el espectador al incrementarse el volumen al salir de la casa cuando van a coger el coche.

La aparición de *Meno from turner* del grupo The Rolling Stones, es extremadamente breve, por lo que creemos que tiene la función de decorado sonoro porque la pieza aparece los primeros 24 segundos desde el inicio, solamente la parte instrumental de la melodía de la guitarra.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

The Magic bus, la canción siguiente que suena del grupo the Who, creemos que tiene una relación semántica lo que está sonando:

I want it, i want it, I want it

Lo quiero, lo quiero, lo quiero

con lo que ocurre en la pantalla, que es que Henry está viendo el helicóptero y “quiere cogerlo”. Lo encuadramos dentro del recurso musical de la *Señalética musical*.

The Rolling Stones: *Monkey man*. La canción suena por segunda vez en la película (la primera vez, en la escena 24). La vinculación de esta canción es con los negocios de Henry, las drogas y/o las armas. En esta parte de la película aparece el último estribillo de la canción, así como en la escena 24 aparece el inicio de la canción, del cual resaltamos la parte:

All my friends are junkies

Todos mis amigos son drogadictos.

That's not really true

Eso no es realmente verdad.

Además de establecerse la relación semiótica de esta canción con los negocios ilegales de Henry, semánticamente la canción en la escena 24 se relaciona con el tráfico y consumo de drogas, sobre todo con la acción de esconder la mercancía y de que sea custodiada por otra persona, la madre de Karen. La aparición de la canción la primera vez (escena 24) desde el inicio de la canción y la aparición en la escena 28, sonando el final de la canción, hace predisponer al espectador que estos negocios han terminado.

Sobre la canción de Muddy Waters, *Mannish Boy (niñato)*, hay que decir que tiene un significado semiótico y semántico. Esta canción que fue escrita por Waters a modo de parodia para contestar y refutar a Bo Diddley sobre una canción que éste había escrito a modo de provocación hacia Waters. La canción de Waters comunica con el mensaje que desprende su letra, el actuar con engreimiento por parte de un adolescente. Se observa recurso musical de la *Señalética musical* cuando están mirando al cielo para ver si el helicóptero ha desaparecido y suena en primer nivel de audición sonora el inicio de la canción con la estrofa:

Everything, everything,

Todo, todas las cosas

Everything's gonna be all right this morning *Todo va a salir bien esta mañana*

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Se puede entender el significado de la canción, en la siguiente escena que suena esta música, cuando el protagonista está en el piso de Sandy consumiendo droga. En este momento, la canción presenta un significado semiótico que quiere comunicar que Henry es un “niñato” que va a acabar arrestado, como ocurre minutos después en el filme.

Harry Nilsson: <i>Jump into the fire.</i>	
The Rolling Stones: <i>Meno from turner.</i>	DECORADO SONORO
The Who: <i>The magic bus.</i>	SEÑALETICA MUSICAL
Harry Nilsson: <i>Jump into the fire.</i>	
The Rolling Stones: <i>Monkey man:</i>	<i>Aparece por 2º vez</i>
Muddy Waters: <i>Mannish Boy.</i>	SEÑALETICA MUSICAL
George Harrison: <i>What is life?</i>	
Muddy Waters: <i>Mannish Boy</i>	
Harry Nilsson: <i>Jump into the fire</i>	DECORADO SONORO

Tabla 6. Esquema de la organización musical de la escena 28. (*Uno de los nuestros*)

En último término, destacamos las apariciones en la pantalla de los cantantes Bobby Vinton: *Roses are red*, en la escena 12 y Jerry Vale: *Pretend you don't see her*, en la escena 18. Además de presentarse en la película en forma de cameo, como una cosa curiosa o graciosa, aportan musicalmente datos para el entendimiento de la trama.

En el caso de Bobby Vinton la canción *Roses are red* es de 1962 y el cantante está cantando en la película. Obviamente, la película no está rodada en 1962. En consecuencia, creemos que la canción es la que ubica la trama en 1962 para estabilizar temporalmente el momento del filme. Además, comienza a sonar en el club de tenis y sube de volumen cuando ya está la pareja en la sala de fiesta en el que está cantando en directo Bobby Vinton. El estribillo de la canción comienza justamente cuando aparece la música diegética.

En el caso de Jerry Vale y su canción *Pretend you don't see her*, aporta una información semántica porque, claramente la letra de canción tiene una vinculación con la infidelidad que están cometiendo los gánsteres para con sus esposas.

7.3.7 Conclusiones sobre la utilización de la música en *El cabo del miedo*

El uso que se hace de la música en esta película es de una importancia capital aportando un gran valor al film. Es bien sabido que en este largometraje es la primera vez que Scorsese trabaja con Elmer Berstein, quien utilizó la misma partitura original de B. Herrmann del film del año 1962⁴⁵³. La partitura la arregló y volvió a grabar la música añadiendo algunos fragmentos inéditos que Herrmann había compuesto para el largometraje de *Torn Curtain* (*Cortina rasgada*), 1966 de A. Hitchcock⁴⁵⁴. El mismo compositor expone que solamente tuvo que componer una mínima parte porque todo el trabajo de Herrmann casaba perfectamente en el largometraje de Scorsese:

Le conté a Martin Scorsese que Bernard Herrmann era uno de mis ídolos y que me encantaría dedicar un tiempo a trabajar con la partitura que compuso para la primera versión de Cape Fear. Creo que únicamente escribí diez minutos de música para la banda sonora del *remake* que Scorsese hizo de aquella película. La primera mitad del título principal era cosecha propia, pero se puede decir que el resto era más de Herrmann que mío⁴⁵⁵.

Además, Berstein respetó la orquestación original de Herrmann que estaba formada por cuatro flautas, ocho trompas y una sección de cuerda frotada de 46 instrumentistas, sección inusual en la formación de música de películas de aquel tiempo⁴⁵⁶.

A diferencia del largometraje original, que (en nuestra opinión) necesitaba ser conducido por la música, la película de Scorsese tiene su ritmo propio que es potenciado por la utilización de la partitura de Herrmann.

⁴⁵³ La película de Scorsese conserva, a nuestro modo de ver dos aspectos que hacen que esté unida a la cinta original y que no pierda su identidad: primero, los tres actores que aparecen en la primera película, vuelven a aparecer en el filme de Scorsese. Robert Mitchum, como policía en un papel evidentemente más largo que sus compañeros, porque Gregory Peck aparece como abogado defensor de Max Cady y Martin Balsam como Juez. El segundo aspecto, es que la música en las dos películas es de Bernard Herrmann. Scorsese, al hacer el *remake*, decidió conservar varios elementos de la película original, entre otros, la banda sonora compuesta por Herrmann

⁴⁵⁴ Cf. FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008, p. 99.

⁴⁵⁵ COLÓN PERALES, CARLOS; *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*. Cuadernos de comunicación. Facultad de ciencias de la información. Universidad de Sevilla. Ediciones Alfar, 1993, p. 43.

⁴⁵⁶ RAMSEY, Aaron. *Bernard Herrmann's Score for Cape Fear and its Continued Relevance for Young Film Composers*. A Master's Thesis in Scoring for Film, Television and Video Games. Berklee College of Music Class of 2014, p. 3.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El mismo Berstein, quien fundamenta su pensamiento compositivo en que la música de cine debe de soportar a los personajes y no ensombrecerlos en ningún momento, piensa que la partitura de Hermann hace esa función; la función de soportar e interiorizar la trama de la película, no estando por encima de la narración⁴⁵⁷.

Comenzamos nuestras conclusiones abordando la música diegética, concretamente, la utilización de la música diegética por parte de los personajes, que da lugar a comprender su nivel cultural. A continuación, se exponen dos ejemplos:

Sobre el piano que toca Sam en la escena 3 y que no deja a su hija hacer los deberes, se nota que el protagonista no es músico, pero si aficionado a la música en la escena 7 vuelve a tocar el piano cuando se da cuenta que le falta una cuerda a una tecla que es con la que Max Cady asesina a al detective Herst. Se demuestra de esta manera, que el personaje de Sam se refugia en el piano cuando tiene que relajarse.

De la misma manera en la escena 14, cuando Max Cady está conduciendo su coche hacia el aeropuerto, Cady sintoniza dos veces la radio, antes de dar con el coro de *Per te dímmenso giubilo*: de la ópera *Lucia di Lammermoor* compuesta por Donizetti. La sintonización del fragmento de la ópera comienza desde la segunda vez que interviene el coro de los peregrinos, la parte más reconocible del acto II de la ópera. Si bien es verdad el personaje comunica con su rostro serio no asombrarse o alegrarse por haber tenido la suerte de sintonizar esta ópera, se es verdad que la escucha atentamente, y da a entender que no la conoce. Al dar con esta música (música clásica) y dejarla, el personaje da a entender al espectador que el personaje es culto, (de la misma manera, por ejemplo, que cuando habla de filosofía).

La letra de *Per te dímmenso giubilo* puede establecer una vinculación semántica, y semiótica si se conoce la trama y el final de la ópera (múltiples asesinatos y muertes). Ahora bien, pensamos que estas vinculaciones son bastante recónditas y la principal finalidad de colocar este fragmento musical es acreditar el nivel cultural del personaje.

Sobre la música diegética de las localizaciones señalamos que en la séptima escena, en el pub cuando Max está hablando con Lori Davis, suena de fondo a modo de música diegética la canción *Tipitina* del Professor Longhair. El tema siguiente, *Rape And Hospital*, comienza

⁴⁵⁷ <https://cinephiliabeyond.org/cape-fear-how-scorsese-added-complexity-and-humanity-to-a-beloved-classic/> (última consulta el 3 de febrero de 2020).

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

1'35" minutos después en esta misma escena, cuando el personaje de Max le confiesa que acaba de salir de la cárcel y continúa hasta la próxima ubicación de la película.

En la escena nueve se escucha en la habitación de Danielle *Patience* de Guns and roses a modo de música diegética al mismo tiempo que el videoclip que se ve en la televisión es *Ritual de lo Habitual*, el segundo álbum de estudio de Jane's Addiction. El videoclip es del año 1990 y la película es de 1991, por lo que pensamos que el videoclip sirve para situar la temporalidad de la película.

La canción *Patience* comienza cuando Danielle se encierra en su habitación y enciende el televisor y el radiocasete. La canción comienza en unos de los estribillos, creemos que con la finalidad de que el espectador pueda reconocer la canción. Esta pieza musical a primera vista es diegética *on air* porque se escucha de fondo en la habitación donde los padres están discutiendo, pero en realidad pensamos que es diegética ficticia porque antes de que acabe la canción, cuando Sam le dice a su mujer que está asustado, comienza sutilmente el tema *Strip Search*, conviviendo sonoramente los dos temas hasta que desaparece la canción después de unos minutos.

En la escena 11 se utiliza la canción *Do right woman Do right Man*, de Aretha Franklin como música diegética. La canción comienza desde el estribillo, la primera vez que aparece en la canción.

Al mismo tiempo se observa en la televisión de la habitación de Danielle el videoclip silenciado *Creature from the Black Leather Lagoon* de The Cramps. Creemos que con la misma intencionalidad de la escena 9, que es la de querer ubicar la temporalidad de largometraje porque este videoclip también es del año 1990, además de dar a entender el gusto musical del personaje.

Pensamos que la canción *Do right woman Do right Man*, de Aretha Franklin es utilizada en la trama por parte de Max Cady para establecer una vinculación semántica y semiótica de la canción con la escena. La intencionalidad es, por parte de Max Cady, querer conectar a nivel emocional con Danielle por medio de la música.

Desarrollamos en este punto los principales temas de la película con sus correspondientes características musicales.

El tema principal, *Max*, se inicia con el comienzo de la película, en los créditos y la presentación del protagonista Max; también se percibe cuando se presenta la madre y la hija y la relación que tienen entre ellas.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El tema de *Max* se escucha en la primera y segunda escena, teniendo también su protagonismo en la escena 6, en el desfile y en la 15, cuando Cady sale de la parte inferior del coche en donde había permanecido escondido durante el viaje.

El tema hace uso de toda la orquestación y tiene una duración de 5,38". La introducción del tema creemos que dura desde el inicio hasta el 0'48"; se presenta toda la instrumentación, tocando las cuerdas y flautas una melodía de acorde de segunda menor descendente y cromatismos ascendentes, en la que se basarán temas posteriores del largometraje. En el 0,32" las trompas presentan la célula desorganizada e ir resolutiva del tema de *Max*.

El subtema se encuentra desde el minuto 0'48" a 1'59" en donde el protagonismo sonoro lo tienen las trompas, haciendo intervalos de octava en sonidos tapados (lo que da lugar a una sonoridad misteriosa, resultado de la utilización de este recurso) con las cuerdas haciendo el contrapunto tiene una transición hasta llegar al siguiente subtema⁴⁵⁸.



Transcripción musical 1. Tema de *Max*

El siguiente subtema se encuentra desde el minuto 2'18" al 2'30", y presenta una sonoridad de las trompas en el registro grave y las cuerdas haciendo el contrapunto. La sonoridad es más agresiva porque no es un sonido tapado⁴⁵⁹.



Transcripción musical 2. Tema de *Max* 1

⁴⁵⁸ Las notas coloreadas de naranja muestran la melodía que hacen las trompas; la escritura del instrumento está en el tono de Fa, porque el sonido real, (es decir, en el tono de Do), sería un Sib.

⁴⁵⁹ La redonda coloreada es octava grave y, de igual manera que en el anterior motivo, está escrito en el tono de Fa.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

A continuación, se escucha el tema principal desde el minuto 2'40" al 3'51". Este es la referencia sonora pauloviana de Max Cady: Se utiliza en este momento de la película para presentar al personaje que está saliendo de la cárcel



Transcripción musical 3. Tema de *Max 2*

Acto seguido comienza a aparecer la célula de la síncopa descendente creando misterio y ansiedad sonora, que estará presente en algunos temas del largometraje, al mismo tiempo que aparece una melodía misteriosa de los violines y flauta.



Transcripción musical 4. Tema de *Max 3*

El tema de *Sam's Story* presenta una caracterización musical bastante descriptiva. Desde el inicio hasta el minuto 0,35", se perciben síncopas tocadas por las trompas en sonidos tapados.



Transcripción musical 5. Tema de *Sam's Story*

A continuación, desde el minuto 0,35" se escucha el motivo de las flautas en el registro grave continuado por la cuerda frotada grave.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES



Transcripción musical 6. Tema de *Sam's Story* 1

Sonoramente se va mezclando las flautas y la cuerda, para finalmente, acabar los violines haciendo una melodía descendente a la vez que las flautas hacen el contrapunto.

Sobre el tema *Strip Search* éste hace su aparición por primera vez en la sexta escena con el asesinato del perro; el primer motivo del tema es el siguiente:



Transcripción musical 7. Tema *Strip Search*

La segunda parte del tema, musicalmente más agitada, con las flautas haciendo el contrapunto a base de síncopas y corcheas en el registro grave, acompaña musicalmente en la pantalla durante todo el registro que le hacen a Max Cady los policías y también, en la novena escena cuando Sam está hablando por teléfono con Lori Davis para interesarse por su estado de salud y anímico después de la agresión que ha sufrido.

En lo correspondiente al tema musical *Rape And Hospital* el cual solamente se escucha en la séptima escena, cumple perfectamente su función.



Transcripción musical 8. Tema *Rape And Hospital*

Este motivo tocado por los violines, con la marcación del tiempo del compás por medio de las cuerdas frotadas graves (violonchelos y contrabajos) comienza en dinámica de piano,

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

aumentando en intensidad sonora reforzando la agresión que está ocurriendo en la pantalla; en último término el tema es culminado por el viento metal.

El tema *Frightened Sam* hace su aparición en la octava escena y en la 13 escena; en ambas situaciones cuando Sam esta aterrorizado, a nivel personal y en el ámbito profesional. Musicalmente tiene dos partes bien diferenciadas: la primera, brillante y amenazadora que está formada por una escala cromática descendente de la cuerda frotada mientras los violines realizan el contrapunto haciendo el intervalo de octava.



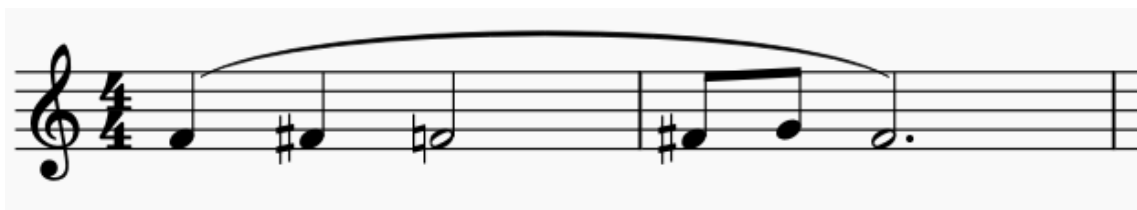
Transcripción musical 9. Tema *Frightened Sam*

Y la segunda parte, más oscura y con una sonoridad más misteriosa, mediante grados cromáticos y tonales de segunda mayor descendentes por parte de las cuerdas frotadas graves. Esta segunda parte, en nuestra opinión tiene una intencionalidad musical insidiosa que se potencia con lo que está ocurriendo en la pantalla, que es que refleja la posición de debilidad social y profesional en la que Max Cady está dejando a Sam en el juicio.

El tema *Cady Meets The Girls* tiene su protagonismo en la décima escena que es cuando Max Cady se acerca a la casa e interactúa con la mujer de Sam. Sonoramente el tema se adelanta haciendo su aparición antes de esta escena, al final de la escena 9 cuando el detective Kersek está vigilando a Max Cady en una cafetería y éste lo descubre.

Además de descriptiva, otra función que cumple este tema es el motivo final que se puede decir que es el motivo del coche de Cady, porque los últimos 20 segundos que son utilizados cuando Max se aleja en el coche en la escena 10, también son utilizados en la escena 12 cuando Max Cady llega en su coche y aparca, antes de que le agredan.

El tema *Sam Hides* es una constante desde la mitad de la película. Muestra la pulsión melódica y el estado de terror que tiene Sam. Aparece desde la 11 escena hasta el final.



CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Transcripción musical 10. Tema *Sam Hides*

El cromatismo realizado por la flauta produce misterio y terror. Además de este motivo, el tema también presenta el motivo de Max del tema principal.

Sobre *Drive*, este tema refleja el estado nervioso en el que Sam está y tiene que conducir. La repetición de la figuración y la melodía cromática crean una atmosfera de tensión y ansiedad. Solamente se utilizan los primeros 38 segundos de la pista de audio, que dura minuto y once segundos.



Transcripción musical 11. Tema *Drive*

En el tema de *Houseboat* se inserta un motivo nuevo, no utilizado hasta este momento en el filme que se mantendrá desde este momento hasta el final de la película y que se percibirá en los temas siguientes *The Fight* y *Destruction*.



Transcripción musical 12. Tema de *Houseboat*

Los temas *The Fight* y *Destruction* tienen su protagonismo en la escena 16 y 17; están basados en el mismo motivo que es el siguiente, además de presentar el motivo citado anteriormente.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES



Transcripción musical 13. Temas *The Fight* y *Destruction*

Sobre estos dos temas, es difícil delimitar cuando acaba un tema y comienza el siguiente. Creemos que el tema de *The Fight* se repite dos veces. Cuando Sam baja la cabeza, está sincronizado con una nota de la tuba y vuelve a repetirse el tema. Los últimos 48" del tema de *The Fight* es un tema que no está en la película (o al menos, nosotros no lo hemos podido localizar). El tema de *Destruction* comienza cuando Max Cady saca la mano del agua; creemos que ese es el inicio del tema porque está perfectamente en sincronía con la trama de la película.

Abordamos en este momento el minutaje de música que forma parte de la BSO y que no aparece en el largometraje, o al menos nosotros no hemos sido capaces de localizarla, a pesar de, como se ha dicho anteriormente estar en la B.S.O.

Sobre el tema *Cady Meets The Girls*, no está en el largometraje desde 0,30" al 0,50"; ni tampoco desde el minuto 1,25 al 1,47".

El tema *Teddy Bear Wired* tiene su momento de protagonismo en la escena 14 cuando el detective Kersek está preparando el osito de peluche, durante los primeros 1,53" segundos; ahora bien, el tiempo restante antes de llegar al final (porque la pista dura 2,45"), no la hemos ubicado en el filme.

Drive: este tema musical está formado por dos motivos; el primero, el cual está transcrito musicalmente en el apartado correspondiente en párrafos anteriores, tiene su aparición a un nivel protagónico en la escena 13; el segundo motivo no se detecta claramente en el filme. Suponemos que el tema continúa y éste segundo motivo, es tapado por la música diegética de la radio en la que suena *Per te dímmenso giubilo* de Donizetti.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Sobre el tema *The Fight*, la última parte del tema cuando se presenta un motivo del viento-metal con sordina a contratiempo, desde el minuto 1,15" hasta el final 1,54", no es utilizada en la película, o al menos nosotros no hemos podido encontrar su ubicación.

En último término, señalamos dos momentos de la película que presentan un fragmento musical de la banda sonora que no aparece en el disco; estos momentos están nombrados en el análisis como N.N (*nomen nescio*) en el lugar donde debe de ir el título de la pista que suena.

En la escena 14, en el minuto 1:23:41 del largometraje, cuando están volviendo a casa después de ir al aeropuerto, suena una música misteriosa tocada por una flauta travesera durante 23 segundos, que no la hemos localizado en ninguna de las pistas.

De igual manera en la escena 15 cuando Sam va a poner el ancla al barco en el minuto 1:40:02, suena un motivo tocado por trompas con sonidos tapados continuado por arpegios de las flautas durante 44 segundos; según las conclusiones de nuestro trabajo, no la localizamos en ninguna parte de las pistas musicales que aparecen en la BSO.

7.3.8 Conclusiones sobre la utilización de la música en *Casino*

Comenzamos nuestras conclusiones sobre el uso de la música en la película abordando la utilización de la música o canciones que hacen referencia a lugares.

Louis Prima es un artista que el director emplea seis veces en el largometraje, en algunos momentos como un reforzador semántico de lo que ocurre en la pantalla y, en lo que citamos a continuación, a modo de decorado sonoro.

En la segunda escena, aparece *Angelina. Zooma Zooma*. La canción tiene letra, pero se muestra en la escena la parte final de la canción cuando se enfoca el plano del *Tangiers*. La parte final es instrumental, por lo que se puede entender como decorado sonoro con función ambiental provocando un cambio musical bastante impactante y chocante porque la anterior pieza musical ha sido de J.S. Bach. La melodía de la trompeta en la pieza de Louis Prima se puede asociar a la falsa festividad de las Vegas, porque como está narrando la voz en off todo es un montaje para que las empresas y los casinos ganen dinero.

Cuando se vuelve a hacer referencia a las Vegas, se escucha *sing sing, sing (with a swing)*. Esta canción aparece en la segunda escena y en la decimocuarta ambas cuando el protagonista toma el mando del casino y en el momento en que la policía lo requisa. La primera vez que aparece, en la segunda escena, la canción se muestra desde la segunda parte de la pieza hasta el final. La mayor parte de aparición de esta canción en la escena es instrumental puesto que es el solo de la trompeta y la letra que se escucha en ese momento de la escena (*Everybody start to sing like / Todo el mundo empieza a cantar*) se puede establecer una relación semántica que todo el mundo participa en el negocio de las Vegas.

En la segunda vez que *sing sing, sing* se escucha en el largometraje, no hay ninguna posibilidad de establecer un mensaje semántico porque solo se escucha la trompeta y los balbuceos de Louis Prima. Creemos por tanto que el mayor peso que tiene la canción no es la vinculación semántica ni semiótica sino la referencia a la apertura y cierre del casino.

La canción que sí que creemos que tiene referencia al trabajo en el casino es Lee Dorsey: *Working in the Coal mine*. Aparece dos veces, siempre que se está haciendo referencia al trabajo interno del casino, equiparándolo de esta manera al trabajo en una mina de carbón. Esta canción aparece en ambas ocasiones desde la primera estrofa en el momento más conocido por el público y da lugar a establecer como se ha dicho anteriormente, la relación semiótica del trabajo de la mina de carbón con el casino.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En último término de este apartado, señalamos la canción que hace referencia al cuarto del dinero: *Moonglow*, de la película *Picnic* dirigida por Morris Stoloff en 1955. Este tema musical que Scorsese utiliza en su película es en el tema de amor en el largometraje original. Claramente, la utilización de esta música tiene una relación de amor y el deseo, que es el dinero; además, en *Casino* se muestra la segunda parte del tema, aquel en el que los violines se introducen para reforzar la música; este fragmento musical, en el largometraje original es la explicitación del momento de más tensión de atracción de los personajes, cuando están bailando. Creemos que la utilización del fragmento musical está inteligentemente colocada, cuando esta música aparece en la película del director italoamericano, porque es la referencia al cuarto del dinero y se consigue establecer, de esta forma una vinculación con el dinero y el amor.

Sobre las elipsis que se producen en el largometraje que están reforzadas por la música, destacamos tres: la escena del comienzo en la que se ve el coche del protagonista explotando es también una de las escenas finales porque la película es la narración de una historia desde unos hechos acontecidos.

La música para ambientar esto es el coro final de la *La pasión según san Mateo* (*Wir setzen uns mit Tränen nieder / Con lágrimas nos sentamos*) de J. S. Bach. La música se inicia justo cuando acciona el contacto de la llave del coche y explota y permanece en nivel de audición protagónico durante la aparición de los créditos, hasta que se baja de volumen al comenzar la narración de la voz en off de los personajes Sam "Ace" Rothstein y Niccky Santoro termina en el momento que comienza *Zoomma Zomma*.

El mismo Scorsese aporta su reflexión personal y razón sobre la utilización de Bach en los créditos del largometraje:

Supongo que, para mí, Bach es esencial como metáfora de algo grandioso que se ha perdido. Que estemos o no de acuerdo con su moralidad es otra historia. No estoy pidiendo que se esté de acuerdo con la moralidad, pero ahí existía la sensación de que se estaba perdiendo un imperio, y necesitaba una música que estuviera a la altura. Necesitaba una música provocativa. La destrucción de esa ciudad tiene que tener la grandiosidad de Lucifer al ser expulsado del paraíso por ser demasiado orgulloso. Se trata en todos los casos de referencias bíblicas bastante obvias. Pero el espectador debería sentirse emocionado por la música. Aunque no nos

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

guste esa gente, o lo que hicieron, siguen siendo seres humanos y, por lo que a mí respecta, es una tragedia⁴⁶⁰.

La letra que canta el coro desprende un fuerte mensaje semántico que relacionado con la narración del hecho en la pantalla da lugar a entender que se va a contar una historia en la que se ha acabado todo

<i>Wir setzen uns mit Tränen nieder</i>	<i>Con lágrimas nos sentamos</i>
<i>Und rufen dir im Grabe zu:</i>	<i>y en tu tumba te decimos:</i>
<i>Ruhe sanfte, sanfte ruh!</i>	<i>¡Reposa tranquilo, reposa!</i>

La segunda vez que aparece, al final del largometraje, la música comienza al inicio del coro final de la misma manera que en el comienzo de la película, aunque esta vez aparece en segundo plano de audición sonora y no hace la función de música de créditos. En consecuencia, el coro final acota la elipsis temporal en la narración de la historia porque aparece en los créditos del inicio y del final.

La segunda elipsis temporal reforzada por medio de la música se encuentra en la segunda escena, cuando se escucha a Muddy waters con la pieza *I'm your hoochie coochie man*. En este momento la narración refleja años atrás el trabajo del protagonista antes de llegar a Las Vegas. La canción se muestra dos veces, la segunda vez que aparece es en la segunda estrofa. Además de delimitar la elipsis temporal, esta canción refuerza semánticamente que el personaje principal del filme es un protegido de los jefes mafiosos. Este refuerzo semántico se escucha en la pantalla con la siguiente estrofa: *Everybody knows I'm him / Todo el mundo sabe que soy él*.

Dejar constancia que dentro de esta elipsis aparecen 3 canciones: *Fa-fa-fa-fa-fa (sad song)* de Otis Redding, *Long, long while* y *(I can't get no) Satisfaction* de The Rolling Stones. Estas tres canciones, independientemente de otras funciones o explicaciones que sean susceptibles de poder ofrecer, cronológicamente son de 1965 (*Satisfaction*) y de 1966 (*sad song* y *Long, long while*); creemos que esta temporalidad precisa y coincidente de los tres temas

⁴⁶⁰ THOMPSON, David; CHRISTIE, Ian. *Martin Scorsese por Martin Scorsese* Barcelona: Alba editorial, 1999, p. 285.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

musicales en el tiempo, claramente ubica temporalmente la elipsis cuando el protagonista trabajaba en su juventud.

La tercera y última elipsis temporal se ubica en la escena 12, en donde el espectador puede escuchar *The house of Rising sun* de The Animals en dos ocasiones. La primera vez, la canción está entera y la segunda vez, comienza con el último estribillo, pero no termina la canción, sino que termina abruptamente cuando golpean a Nicky. La segunda vez, la canción hace referencia semántica a este personaje con esta letra:

And it's been the ruin of many a poor boy y ha sido la ruina de muchos pobres chicos.

And God I know I'm one Y Dios, sé que yo soy uno de ellos.

Estas tres elipsis temporales además de ser acotadas por la música, como se ha explicado, también tienen un claro mensaje semántico, como el de las canciones que a continuación se desarrolla, porque abordamos en este punto la utilización de la música en el largometraje con la finalidad de transmitir mensajes semánticos o semióticos.

En la segunda escena, cuando la voz en off está explicando la “multitud” de gente que ronda y juega por el casino (el primo del comisario, los senadores...) se refuerza musicalmente con *The in crowd*; primero con la pieza instrumental de jazz de Ramsey Lewis y a continuación, con la canción de rock de Dobie Gray, cuando el millorano japonés K. K. Ichikawa, acude al casino para jugar de manera invasiva. Consideramos que tanto la versión instrumental como la pieza de rock establecen una vinculación semiótica con lo que se está narrando en la pantalla.

En la tercera escena cuando aparece por primera vez el personaje de Ginger jugando en la mesa, suena la canción *Slipping and sliding* de Little Richard. El título de la canción (*Slipping and sliding* / Resbalando y deslizándose) y la letra que está sonando en ese momento hace referencia claramente a Ginger:

Slippin' and a slidin', peepin' and a hidin' Escabullirse y deslizarse, espiar y esconderse

won't be your fool no more ya no será tu tonto

Ella es un remitente sólido She's a solid sender

You know you'd better surrender Sabes que es mejor que te rindas

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Se establece de este modo una vinculación semántica porque la persona con quien está jugando que se ha dado cuenta que le está robando fichas de juego.

Otra vinculación semántica, en el que además la música tiene un papel protagónico, la encontramos justo después en la canción que suena *Love is Strange*, interpretada por Mickey & Sylvia, en la que se escucha (*My sweet baby, you're the one / Cariño, tú eres la única*) cuando Ginger se marcha de la mesa de juego mirando a Sam y de igual manera en la siguiente canción que aparece, *Heart of Stone*, de los Rolling Stones. La siguiente canción que escuchamos a continuación en el largometraje, *Love is the drug* de Roxy music, hace referencia semánticamente al personaje de Lester Diamond.

En la cuarta escena cuando Nicky Santoro visita a Sam por primera vez en Las Vegas. Después de cenar, dan una vuelta en el coche los dos personajes; suena de manera incidental la canción *Takes two to tango* de Ray Charles y Betty Carter. La canción deja ver un significado semántico en relación entre la letra (*But it takes two to tango/pero se necesitan dos para bailar el Tango*) y la situación que se está mostrando en la pantalla entre los dos personajes, lo que da a entender (como se desarrollará durante el largometraje) que necesitan mutuamente para ganar dinero. Además, se puede entender semióticamente el tango como los negocios.

En la quinta escena, cuando el jugador está haciendo trampas en el casino, suena *I ain't superstitious* (*No soy supersticioso*) de Jeff Beck. Esta canción está colocada en la escena con un acertado criterio de reforzador semántico de la escena con la música. La canción aparece desde la última estrofa y la parte final instrumental y esta parte final ocurre cuando están cantando el Cumpleaños feliz (de manera diegeta en la narración de la película). Esta última parte de la canción no tiene letra, es una parte instrumental. Se consigue de esta forma dar intensidad a la situación antes de que le den la descarga eléctrica al hombre que está haciendo trampas.

En la sexta escena, dos canciones de canciones Dinah Washington hacen referencia a Ginger. Por un lado *Unforgettable* (*Inolvidable*), cuando Sam le está pidiendo matrimonio; por otro lado, la canción que se escucha después de la boda *What a difference a day makes* (*Que diferencia hace un día*), cuando Sam lleva a su esposa a la nueva casa. En esta última canción, la pieza se muestra desde el principio.

Por otra parte, la canción *Stardust* de Hoagy Carmichael, que se encuentra en medio de las dos anteriormente citadas de Dinah Washington, creemos que hace referencia al personaje de Lester Diamond. La pieza musical aparece en dos ocasiones: la primera vez en la versión

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

instrumental, durante la celebración pública de la boda, cuando están brindando los novios y la segunda, en la versión vocal, cuando Ginger está hablando por teléfono en privado en una sala y entra Sam. Consideramos que la utilización de la música la primera vez es a modo de decorado sonoro (por ser versión instrumental); del mismo modo creemos, como se ha dicho anteriormente, que la segunda vez que aparece la canción, (cuando se escucha la letra) hace referencia semántica claramente a Lester Diamond.

Esta misma canción, vuelve a aparecer en la escena 12. En este momento del filme, pensamos que hace referencia semántica la letra a la relación amorosa de Ginger y Nicky Santoro. La canción también aparece en dos ocasiones, esta vez como consecuencia de la utilización del silencio que viene a potenciar la importancia de la pregunta que el personaje de Remo Gaggi le hace a Frankie Marino. Dejamos constancia que esta canción vuelve a aparecer otra vez en los créditos finales del largometraje en tercer y último lugar, esta vez entera.

En referencia al personaje de Nicky Santoro, encontramos en la misma escena que estamos abordando, dos momentos musicales. El primero con la canción *Let's star all over again* de The Paragons, que refiere semánticamente a este personaje cuando está jugando en el Casino y la preocupación del protagonista. Y el segundo momento, se ubica cuando suena la canción *Can't you hear me knocking* de The Rolling Stones. Esta canción está entera y refuerza el significado semántico que la voz en off está narrando, porque la pieza música la encontramos en segundo plano y por consiguiente es susceptible de ser analizada semióticamente porque no se escucha la letra con posibilidad de entenderse.

También en esta misma escena aparece otro gran tema musical de The Rolling Stones, el famoso *Sweet Virginia*. Se ha tomado en consideración las teorías del periodista musical Xavier Valiño⁴⁶¹, quien sostiene que el mensaje semiótico de la letra de la canción hace referencia o bien a un estado alucinógeno de estupefacientes, o a una mujer con el nombre de la canción o al estado de los estados unidos con el mismo nombre.

Habiéndose tomado en cuenta estas tres teorías de vinculación semiótica, creemos que en el largometraje, al aparecer la canción en primer plano sonoro donde se escucha la siguiente estrofa:

Come on come on down you got it in you *Vamos, baja, lo tienes dentro de ti*
Got to scrape that shit right off your shoes *Tienes que raspar esa basura de tus zapatos*

⁴⁶¹ <https://www.ultrasonica.info/the-rolling-stones-sweet-virginia/> (última consulta el 2 de enero de 2020).

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Y al mismo tiempo que se muestra en la pantalla la impertinencia de un jugador que tiene los pies sobre la mesa de juego y no quiere sentarse como es debido, pensamos, por tanto, que la canción crea un nuevo significado semiótico dentro de la película, que es la decisión desacertada del jugador de colocar los pies encima de la mesa y no bajarlos cuando el equipo de seguridad del casino le llama al orden.

En la octava escena, la canción *Hurt* de Timi Yuro, hace referencia semántica al personaje de Ginger, al mismo tiempo que a Sam porque le está mintiendo o no contestándole con argumentos claros. La canción aparece desde el principio y se escucha toda la letra, las dos estrofas, hasta el final; falta la coda instrumental que cierra la canción. La letra de la canción que se escucha claramente en la escena es (*I'm so hurt* / Estoy tan herido).

En la décima escena, se puede encontrar una relación semiótica de la trama, con la canción que suena en ese momento, *EEE-O Eleven*, de Sammy Davis Jr. La canción establece una relación semiótica con la película *Ocean's Eleven* dirigida por Lewis Milestone en el año 1960; en este largometraje, la canción que Sammy Davis Jr. canta en un camión cuando va de camino a Las Vegas. Semióticamente la canción hace referencia al ambiente de Las Vegas. La canción está manipulada porque la estrofa que está detallada en la tabla de análisis se repite dos veces en la escena de la película y enlaza sin solución de continuidad con el final de la canción. En la misma escena encontramos una relación semiótica con la canción de Don Cornell, *I'll walk alone* (*caminaré solo*), porque canción se encuentra en segundo plano de audición sonora y no se escucha claramente la música. La canción, contra lo que pudiera parecer, es incidental porque en la escena comienza en la segunda estrofa y continua hasta el final.

Por otra parte, *Ain't Got No Home* (*no tengo hogar*) de Clarence 'Frogman' que suena cuando Nicky Santoro se encuentra jugando por la noche de manera trasnochada, tiene una vinculación semántica con lo que está ocurriendo en la pantalla: la pantalla refuerza lo que la letra comunica, que es que el personaje no tiene casa y se refugia en el casino.

En la escena 11 encontramos tres ejemplos de relación semántica: la canción de Brenda Lee *I'm Sorry* (*lo siento*), establece una conexión semántica y anticipa los que va a suceder después en la película, es decir, las disculpas de Ginger a Sam. La canción termina súbitamente cuando llaman al timbre. La siguiente canción que suena en el largometraje es *Without You* (*sin tí*) del cantante Harry Nilsson, en la que se observa también una relación semántica de la letra con la escena. Creemos que el mensaje hace referencia a la hija de Sam, Amy. Para nosotros el comienzo de la canción, cuando están Sam y Lester hablando por teléfono es un claro ejemplo

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

de inaudibilidad⁴⁶², porque la canción comienza muy sutilmente sin que se perciba a simple vista, y la canción subiendo paulatinamente de volumen hasta que coincide el cenit emocional de la escena (los gritos de Ginger) con el estribillo, de forma sincronizada.

En lo tocante a la utilización de las canciones como decorado sonoro, destacamos tres momentos del largometraje: en la segunda escena la canción de Les McCann & Eddie Harris *Compared to what (comparado con qué)*, creemos que la canción es decorado sonoro más que ofrecer un significado semántico a pesar de tener letra, porque el fragmento de la canción comienza con el estribillo pero no en primer plano de audición sonora (porque la voz en off está explicando el funcionamiento del casino), y además, la mayor parte de la canción que se muestra en la escena es la parte instrumental.

En la cuarta escena la archiconocida canción de Domenico Modugno, creemos también que es decorado sonoro porque están en un aeropuerto y la letra de la canción no explica nada ni refuerza subliminalmente nada.

Aunque ya se ha explicado anteriormente, pero por dejar constancia en este apartado que es el correspondiente, en la sexta escena la primera vez que aparece *Stardust* de Hoagy Carmichael, también creemos que se utiliza como decorado sonoro.

Sobre la música diegética que aparece en el filme, ésta se encuentra en dos categorías: música diegética preexistente, tanto música clásica como música rock, y música diegética ficticia. La música diegética preexistente clásica, la encontramos en la décima escena con *el vuelo del moscardón* de Nicolai Rimsky-Korsakov cuando Sam está haciendo malabares con pelotas de tenis de cara a la cámara en su programa de televisión. Anteriormente, en esta misma escena, ha sonado el inicio del preludio del poema sinfónico *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss, como música de inicio de su programa. Este tipo de música da lugar a ver el nivel cultural del protagonista, eligiendo este arquetipo de música clásica (el afamado arpeggio de la trompeta, conocido por todo el mundo), para su cortinilla musical de inicio de su programa de televisión.

Por otra parte, la música diegética preexistente de rock la encontramos en esa misma escena con el tema *Whip it* del grupo Devo, cuando la trama se desarrolla en una discoteca. Creemos que la música es diegética porque la canción *Whip it* es de 1980 y la situación en ese momento de la película, es el mismo año; coincide perfectamente en el tiempo. Además, la

⁴⁶² NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2003 (1º edición 1996), p. 117.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

canción está desde el principio y hay gente bailando en la discoteca. También dejamos constancia, que en nuestra opinión la letra no presenta susceptibilidad de ser vinculada ni semiótica ni semánticamente con la escena de la discoteca. Por tanto, ratificamos que la función de esta canción es de ambientación musical en una discoteca, con música de la época mediante música diegética.

Otro uso de la música diegética que citamos en este punto por aparecer de esta forma, es la canción *Go your own way* del grupo Fleetwood Mac. Además de presentar una vinculación semántica, esta canción es diegética porque comienza cuando el protagonista enciende el coche en el garaje para hablar con Nicky.

En referencia a la música diegética ficticia, creemos que son tres las canciones que aparecen de esta forma: En la segunda escena, *Long, long while* de The Rolling Stones, si bien a primera vista se puede considerar que aparece de forma diegética porque los personajes están en un bar y porque la canción termina, al igual que la canción original, por disminución de volumen; creemos que es diegética ficticia porque cuando el personaje de Nicky Santoro, está pegando al hombre, la canción sube de volumen y se posiciona en primer plano de audición sonora. Pensamos que esta utilización de la canción es para atenuar la violencia que se desprende de la pantalla en ese momento.

Las otras dos utilizaciones de la música diegética ficticia, las encontramos en la decimotercera escena. Por un lado, Tony Bennett con su canción *Who can I turn to (when nobody needs me)*. Se puede establecer entre la canción y la situación de la escena, una vinculación semiótica porque la letra de la canción refuerza la situación del personaje de Ginger; pero no creemos que se pueda establecer una vinculación semántica, porque la canción aparece en segundo plano sonoro y el nivel de audición no permite escuchar la letra de la canción. Ahora bien, lo más reseñable desde nuestro punto de vista es que la canción es diegética ficticia porque esta manipulada para que el final de la canción esté sincronizado con el final de la escena.

Por otro lado, *Harbour Lights* de The Platters que suena un poco más adelante en esa misma escena. Mantenemos el razonamiento de que la la canción es diegética ficticia porque el mismo nivel de audición que hay en el restaurante en la sala de los comensales, lo hay en la parte trasera, en la cocina e incluso, en la puerta de la calle que es donde también se desarrolla parte de la escena. Además, la canción comienza desde la segunda frase de la primera estrofa y dura hasta el final, creemos que la canción esta puesta para que ocupe toda la escena y, al igual

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

que la canción anterior, ofrece un mensaje semiótico, pero no semántico, porque está en segundo plano de audición sonora y por tanto, no se puede escuchar la letra.

En referencia al *Descriptor Semiótico musical*, lo encontramos en cinco canciones dentro de la película. En la sexta escena, *Stella by starlight* de Ray Charles: la canción transmite un mensaje semántico referente a Ginger que refuerza lo que la voz en off del protagonista está diciendo en la pantalla. Esta canción de amor es, sin lugar a duda en ese momento de la película, la personificación de Ginger. Creemos que esto es así y prueba de ello es que se repite en el restaurante, cuando queda con la mujer de Nicky Santoro para cenar; en ese momento de la película también suena *Stella by starlight*, siendo incidental la canción a pesar de estar en un restaurante.

En la escena 8 y 12 *The glory of love* de The Velvetones. La canción tiene una clara vinculación semántica: personifica el dinero y la protección que para el personaje de Ginger es el significado del amor. La primera vez, en la octava escena, la canción comienza cuando está cogiendo el dinero y se silencia cuando entra el protagonista por la puerta del local. Creemos que en la primera vez, hace referencia al dinero, porque cuando el Sr. Rothstein pone el dinero encima de la mesa para que Lester Diamond lo coja, la misma estrofa (que es el estribillo), se repite. Por el contrario, la segunda vez que aparece, en la escena 12, no se muestra la misma parte de la canción sino que se escucha la parte recitada del cantante del cantante con un claro mensaje semántico, que refuerza lo que se está viendo en la pantalla.

En la escena 11 y 12, nos encontramos con *I'm confessin (that I love you)* interpretada por Louis Prima & Keely Smith. La pieza personifica el dinero en ambas situaciones: la primera vez, para Sam, pues está interrogando a Ginger sobre el dinero gastado por Lester Diamond cuando se ha fugado con él; y la segunda vez, la personificación del dinero es para Ginger (cuando está en el restaurante) porque quiere su dinero y marcharse.

Gimme shelter de The Rolling Stones aparece en la 10 y 12 escena. Tiene una vinculación semiótica del significado de la canción (la guerra de Vietnam) con la situación que crea Nicky Santoro, una guerra personal. La segunda vez que aparece la canción, es la parte final de la canción hasta que termina, el estribillo que suena (*It's just a shot away/ está a un tiro de distancia*) es susceptible de vincularse con el futuro que le espera al personaje al final del filme.

Mención aparte merecen el compositor galo Georges Delerue, Cream y Devo con su versión de (*I can't get no*) *satisfaction*. El tema de Camille compuesto por Delerue de la película

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

el desprecio dirigida por Jean-Luc Godard en año 1963, refleja a perfectamente la erosión emocional y afectiva que el personaje de Sam Rothstein va alcanzando a lo largo del largometraje. El mismo Scorsese ha explicado que eligió esa música por tres razones⁴⁶³: la primera, porque no quería más música clásica que la que aparece al comienzo y al final de Bach; la segunda razón, porque la escuchó y le pareció perfecta y el tercer argumento, es porque el director ha revelado que es un homenaje a Jean Luc Godard, ya que las películas favoritas de Scorsese son *el desprecio* y *vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962).

El tema de Camile aparece cuatro veces en la película teniendo varias funcionalidades: la primera vez en la 10 escena, cuando Sam y Nicky se reúnen en el desierto, el tema se funde con el ostinato de la batería del tema de Cream, lo que da a entender una fusión sonora de mezcla de ansiedad y desprecio de Sam con Nicky. La segunda vez, en la escena undécima, el tema de Deleure, aunque está en segundo plano de audición sonora, está presente en el coche cuando Sam va a recoger a su hija y a Ginger al aeropuerto. La música comienza de manera muy sutil, cuando el coche se enciende y dura el trayecto en el coche, mientras Sam interroga a Ginger.

La tercera vez que el tema se presenta en el largometraje, es en esa misma escena, cuando en la casa Sam encuentra a Ginger hablando por teléfono. La música comienza cuando la pareja comienza a forcejear (creemos que como medio para atenuar la violencia) y desaparece cuando hablan del dinero. Al igual que en las anteriores ocasiones, pensamos que el uso del silencio enfatiza lo más importante para los personajes, el dinero. La música vuelve a comenzar cuando Ginger, antes de marcharse de casa, le dice a Sam que se lleva a su hija. La cuarta y última vez que el tema está presente en su totalidad, es en los créditos, lo que pone de manifiesto la primacía de este tema musical.

Cream aparece por medio de dos canciones: con el tema *Those were the days*, en la octava escena, cuando tres máquinas tragaperras han dado el premio gordo y este hecho, le ha generado problemas a Sam. Pero la importancia del grupo radica en el tema instrumental *Toad*, donde el trío británico está presente en la 8, 10 y 13 escena, estableciendo una relación pauloviana en donde se relaciona que cada vez que sale el tema, aparecen problemas.

En la octava escena la intensidad de la batería da lugar a magnificar el problema de lo que se ve en la pantalla. Además, la canción está manipulada para que parezca que está entera

⁴⁶³ Cf: SCORSESE, Martin: *Mis placeres de cinéfilo*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, 2000, pp. 116-117.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

en la escena y termine de forma sincronizada. La segunda vez que *Toad* aparece, en la décima escena, la intensidad de la batería da lugar a crear ansiedad de lo que se ve en la pantalla, cuando están hablando por teléfono sus esposas y aprovechan el tiempo de desconexión de los federales. La música comienza cuando Nicky sale con los coches y esta sincronizado con el golpe de batería para cada cambio de coche, para enfatizar el cambio de automóvil. Cuando comienza el tema de Camile de Deleure la batería del tema de *Toad* está presente cuando el coche de Nicky se acerca al punto de encuentro. La última vez que hace el tema su aparición es en la escena 13, el ostinato de la batería vuelve a comenzar cuando el protagonista comienza a cerrar las puertas de su casa.

A diferencia de Cream, Devo no crea ansiedad en el espectador, sino que hace de continuador musical de la trama; creemos que es porque es un tema que no es instrumental, como lo es *Toad*. La versión de *(I can't get no) satisfaction*, aparece en cuatro ocasiones durante el filme. La primera vez en la escena 12, la canción se utiliza en este momento para dar ritmo a la narración. Se incrementa durante el tiroteo el volumen del estribillo (*Baby, baby*) para atenuar sonoramente la violencia. La segunda vez que aparece la canción, en la misma escena, comienza antes y acaba en la misma parte que la anterior. El estribillo tiene también protagonismo. La música es incidental y los protagonistas están en una discoteca. Creemos que es para dar ritmo, que no tiene relación semiótica ni se puede establecer relación semántica ni con el mensaje de la letra ni con el fragmento que aparece en la escena. La tercera y cuarta vez, es para seguir el ritmo de la trama de Ace con Ginger, terminándose la última vez el tema de manera abrupta cuando cierra la puerta.

Sobre el recurso de la *Señalética musical* utilizado por el director, en esta película se puede encontrar en la segunda escena, en la canción de The Rolling Stones: *(I can't get no) Satisfaction*. La canción está desde el inicio, durando los primeros cuatro segundos, suficientes para que el espectador pueda percibir el tema musical.

En relación al recurso del silencio que el director lo utiliza para intensificar la situación emocional de la pantalla: ocurre con las canciones de *The glory of love* y *I'm confessin (that I love you)*. Ambas cuando se está tratando asuntos de dinero. También en la segunda escena, cuando Sam ve por primera vez a Ginger, con la canción de Les McCann y Eddie Harris *Compared to what*. Dejar constancia, por ser este el apartado, que también el recurso del silencio se emplea en la escena 12 con la canción *Stardust* de Hoagy Carmichael (aunque se haya detallado anteriormente).

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En último término, señalamos los cameos de la gente que está directamente vinculada al mundo de la música: en la sexta escena, el mismo Jerry Vale aparece cantando *Love me the way I love you*, así como en la décima escena Frankie Avalon es entrevistado en el programa de televisión de Sam Rothstein.

En resumidas cuentas, *Casino* es una película que gusta o se odian. Teóricos como Juan Carlos Rentero no la consideran buena a tenor de su argumentación: “tras la monumental *Uno de los nuestros*, sus tres películas siguientes son absolutamente decepcionantes ⁴⁶⁴”. Personalmente a un servidor le encanta y le apasiona, haciéndose cortas las tres horas de duración, no solamente por los *travellings* perfectamente realizados, la buena utilización de la voz en off, el ritmo del largometraje, o las interpretaciones del elenco de actores rozando la perfección, sino lo que le ofrece un broche de oro al largometraje es la banda sonora magistralmente organizada que le otorga al film un valor añadido, con el que consigue culminar la comunicación de la narración de la historia.

⁴⁶⁴ RENTERO, Juan Carlos. *Diccionario de directores*. Madrid: Ediciones JC Monteleón, 1996, p. 388.

7.4 Limitaciones y futuras líneas de investigación

En contraposición a las novedades, en el transcurso de nuestra investigación, nos hemos topado con algunas limitaciones. Metafóricamente, las limitaciones en una investigación, son como piedras en el camino que uno como investigador, no sabe a veces como proceder; no sabe si saltar la piedra, bordearla, dinamitarla o darse la vuelta y buscar otro camino. Al final siempre uno consigue solventar el problema y seguir el itinerario fijado de antemano, sin desviarse mucho.

Dentro de nuestra investigación, la principal limitación la hemos encontrado en el análisis de la película *El cabo del miedo*, al no poder analizar la cinta original, *El cabo del terror* del año 1962 dirigido por Jack Lee Thompson, ya que la música de Bernard Hermann es la misma, adaptado por Elmer Berstein al filme de Scorsese.

Otra limitación con la que nos hemos encontrado es la de no poder encontrar la letra de la canción que aparece en forma de música diegética acusmática, a modo de escenario sonoro en la escena sexta del largometraje *Toro Salvaje*⁴⁶⁵. Seguramente la letra hubiera aportado características susceptibles de vincularse semánticamente con la trama y los personajes.

Si bien es verdad que no está relacionado de manera directa con la música, queremos dejar constancia que la producción cinematográfica de Scorsese en el periodo que ha sido objeto de nuestro estudio es de tal magnitud que ha servido de inspiración e influencia en directores de generaciones posteriores.

Uno de estos realizadores es Abel Ferrara, quien tiene en su formación una clara influencia de Martin Scorsese, ya que ambos directores caracterizan a sus personajes como “*seres marcados por profundas contradicciones morales y éticas que les provocan problemas de conciencia, de los cuales acaban liberándose por medio de una expiación, frecuentemente dolorosa, de claras connotaciones religiosas*”⁴⁶⁶. En lo tocante a la utilización de la música, Ferrara en *Teniente corrupto*⁴⁶⁷ incluyó la canción de Johnny Ace: *Pledging my love*, que Scorsese puso en *Malas calles*.

⁴⁶⁵ La canción es Stornelli Fiorentini de Carlo Buti. Para un desarrollo más pormenorizado de este particular, consúltese el apartado de conclusiones sobre la utilización de la música en *Toro Salvaje*.

⁴⁶⁶ FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood. Barcelona: Ediciones Carena, 2008, p. 44.

⁴⁶⁷ *Teniente corrupto (Bad Lieutenant)*, es un largometraje del año 1992 en la que el protagonista de la cinta es, paradójicamente, Harvey Keitel.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Se ha escrito mucho también sobre el paralelismo entre Scorsese y Quentin Tarantino, en la forma de contar las historias, tanto es así que muchos críticos cinematográficos han equiparado a Quentin Tarantino como el sucesor de Martin Scorsese por los mismo rasgos identificativos que tiene el realizador italoamericano: su cinefilia, el empleo de la banda sonora en el mismo estilo forma y función, y (al igual que Scorsese) el particular sentido del humor la utilización de la violencia en el argumento. Sobre la utilización del sentido del humor en ambos directores, estamos de acuerdo con Fernández Valentí cuando argumenta que “lo que en Tarantino es el resultado de una impostura, un añadido que señala la distancia irónica de su director hacia lo que narra, en Scorsese es el fruto de un notable sentido de la observación, de tal manera que ese humor negro brota como resultado de la cotidianeidad de los personajes que retrata⁴⁶⁸”. Es decir, Tarantino retrata con pinceladas de humor siempre que puede, pero Scorsese no; Scorsese refleja la realidad que puede dar lugar a una respuesta graciosa por parte del espectador, pero en último término no es una situación graciosa; y esto se puede observar en algunos personajes de las películas que hemos analizado.

Dejamos constancia de lo anteriormente explicado porque puede dar lugar a futuras líneas de investigación tanto en el ámbito musical como en el aspecto didáctico. Por ejemplo, realizar una investigación del uso de la música que hacen Scorsese, Tarantino y Ferrara haciendo ostensible la forma de hacer cine de estos tres realizadores al tratamiento en el aula de aspectos susceptibles de debate sobre los valores que se tratan en sus películas, creemos que puede ser una buena futura investigación.

Otra futura vía de investigación sería un análisis comparado del uso de la música entre dos directores. En nuestra opinión sería un buen trabajo académico. La razón fundamental es porque durante el transcurso de nuestra investigación, nos hemos encontrado con la ausencia de un análisis comparado con la producción de otro director coetáneo a Scorsese para poder esclarecer si la cantidad de música que se emplea en el total de las películas es mucha o poca cantidad, con relación a la época de producción y al estilo que imperaba en la música de películas en aquellos años.

⁴⁶⁸ FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood. Barcelona: Ediciones Carena, 2008, p. 95.

CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Otra futura vía de investigación puede ser dentro de este lapso temporal de nuestro estudio, analizar las películas dirigidas por Scorsese que no cuentan con la función actoral de Robert de Niro⁴⁶⁹.

Una futura línea de investigación sobre la música y cine de Scorsese sería centrarse solamente en el género musical tratado por el director, analizando pormenorizadamente el musical *New York, New York* y los videoclips que ha grabado.

Si lo que se quiere es continuar por los orígenes del director, se puede investigar únicamente las películas italianas de otros directores comparándolas con la forma personal que tiene Scorsese de hacer cine y esclarecer si realmente Martin Scorsese tiene una forma de hacer cine personal, creada a partir de los directores Neorrealistas.

La limitación de no haber podido analizar de forma comparada *El cabo del terror* del año 1962 dirigido por Jack Lee Thompson con la cinta de Scorsese, es una buena vía de investigación si se quiere llegar a conclusiones de valoración de la música instrumental en el cine de Scorsese. Creemos que el análisis comparado de estas películas puede ser un punto de partida para una futura investigación.

Para cerrar nuestra investigación, queremos dejar constancia que este trabajo nos ha servido para comprender y apreciar el funcionamiento que tiene la música en las películas de la primera etapa de Martin Scorsese en todas aquellas que sale Robert de Niro. Pero más allá de esto, nuestra investigación nos ha servido para entender, comprender y sobre todo, valorar el papel de suma importancia que tiene la música dentro del cine, que en nuestra opinión, es una correa de transmisión de emociones entre la imagen y el espectador, ganándose el mérito de conseguir ser una divulgadora de sensaciones; porque la música en el cine tiene mucha más importancia de lo que a simple vista se percibe.

⁴⁶⁹ Estos largometrajes son: *Alicia ya no vive aquí*, 1974, *Jo, ¡qué noche!*, 1985; *El color del dinero*, 1986; *La última tentación de cristo*, 1988; *La edad de la inocencia*, 1993.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hans. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1976. (1ª edición New York, 1947)
- AGUIRRE BAZTÁN, Ángel. (Ed.) *Psicología de la adolescencia*. Barcelona. Ed: Marcombo 1994
- ALBERICH GRAU, Enrique. *Martin Scorsese, vivir el cine*. Barcelona. Ediciones Glenat, 1999
- ALCINA FRANCH, José: *Aprender a investigar. Métodos de trabajo para la redacción de tesis doctorales (Humanidades y Ciencias Sociales)*. Madrid: Compañía Literaria, 1994
- ALVARES, Rosa; ARCE, Julio. *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con Pepe Nieto*. Valladolid: 41 Semana Internacional de Cine, 1996
- ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995
- ARCHILLA SEGADE, Héctor. “La banda sonora en el aula de música a través de los Óscar”
MIRANDA, L.; SANJUÁN R. (Eds.). *Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas*. Alicante. Ediciones: letra de palo, 2017
- AUMONT, J. y MARIE, M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990 (1ª edición. París, 1988)
- AZZAM GÓMEZ, Marcos. *La música en el cine de Ingmar Bergman*. Universidad de Salamanca. Departamento de la didáctica de la expresión musical, plástica y corporal, 2011
- BALAGUÉ, Carlos. *Martin Scorsese*. Madrid: Ediciones JC, 1993
- BAKER, Aaron (Ed.). *A Companion to Martin Scorsese*. Oxford. Ed. Wiley Blackwell, 2015
- BARCE, Ramón *Función social de la música. La música en el cine. Ritmo, nº295*, pp. 6-7, 1958
- BARRIENTOS, Lorrina. Alfred Hitchcock y Bernard Herrmann: complicidad de asesinato contra el espectador. *Doce notas. Preliminares, nº 15*, pp.79-86, 2005
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2001
- BLAXTER, Lorraine; HUGHES, Christina; TIGHT, Malcolm: *Cómo se hace una investigación*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005 (1ª edición, 2000)

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRAN MONER, Rafael. *Ambientación musical: selección, montaje y sonorización*. Madrid: Centro de Formación RTVE, 1991(1º edición Madrid, 1984)
- BERNABÉ VILLODRE, M. del M., BERMELL CORRAL, M. Ángeles, & ALONSO BRULL, V. “La optimización de la atención a través de la música cinematográfica: prácticas en Educación Secundaria Obligatoria”. *Educatio Siglo XXI*, 33,2015. pp. 261–280
- BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes: La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2004 (1º edición New York, 1998)
- BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; WILLIAMS, Joseph M.: *Cómo convertirse en un hábil investigador*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001
- BRUNETTE, Peter (Ed.). *Martin Scorsese: Interviews*. Mississippi. Ed University press, 1999
- CAÑIZARES FERNÁNDEZ, Eugenio. *El lenguaje del cine: Semiología del discurso fílmico*. Universidad complutense de Madrid. Facultad de Filología. Departamento de Filología Románica, 2002
- CAPARROS LERA, José María. *Introducción a la historia del arte cinematográfico*. Madrid: Ediciones Rialp, 1990
- CAPARRÓS LERA, José María. *Breve historia del cine americano. De Edison a Spielberg*. Barcelona: Littera, 2002
- CAPARRÓS LERA, José María. *Historia del cine europeo. De lumière a Lars von Trier*. Madrid: Rialp, 2003
- CARMONA, Luís Miguel. *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T&B Editores, 2008 (1ª edición 2003)
- CASTELLO, Montserrat (coord.): *Escribir y comunicarse en contextos científicos y académicos*. Barcelona: Editorial Graó, 2007
- CECEREU, Luis E. *Martin Scorsese: apuntes para una trilogía del crimen*. Chile. Ed. Facultad de Artes, 2005
- CIEUTAT, Michel. *Martin Scorsese*. Saint Maur des Fossés Ed. Rivages. 1986
- COMAS, Ángel. *Los fabulosos años del New Hollywood*. Madrid: T&B Editores, 2009
- CONARD, Mark. *The Philosophy of Martin Scorsese* Editorial: The University Press of Kentucky, 2007

BIBLIOGRAFÍA

- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997
- CHION, Michel. *El cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra, 2009. (1ª edición 1992)
- CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 2007 (1ª edición 1990)
- COLÓN PERALES, Carlos; *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*. Cuadernos de comunicación. Facultad de ciencias de la información. Universidad de Sevilla. Ediciones Alfar, 1993
- COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997
- COMAS, Ángel. *Los fabulosos años del New Hollywood*. Madrid: T&B, 2009
- CONNELLY, Marie Katheryn. *The films of Martin Scorsese: A critical study*. Doctor of Philosophy, Case Western Reserve University, 1991
- CONNELLY, Marie Katheryn. *Martin Scorsese: an Analysis of his Feature Films, with a Filmography of his Entire Directorial Career*. Ed. Jefferson: Mcfarland, 1993
- CONRAD, Mark T. *The philosophy of Martin Scorsese*. Kentucky. Ed.: The University Press, 2007
- COOKE, Mervyn: *The History of Film Music*. Cambridge University Press, 2008
- COOPER, David .*Bernard Herrmann's Vertigo. A film score handbook*. Westport, Connecticut- London: Greenwood Press, 2001
- COSTA, Antonio. *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós Iberica, 1997 (1ª edición 1986)
- COUSINS, Mark. *Historia del cine*. Barcelona: Blume, 2005
- CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer Ediciones, 1996.
- CUETO, Roberto (2011, junio) El sentimiento trágico de la vida. Bernard Herrmann en Filmoteca Española y Filmoteca de Valencia. *Cahiers du cinema España, n°46*. p. 53
- DALMAU, Rafael & GALERA, Albert. *Ciudades del cine*. Barcelona: Raima Edicions, 2007
- DELEUZE, Guilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1996 (1ª Edición, 1985)

BIBLIOGRAFÍA

- DELEYTO, C. Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood. Barcelona: Paidós, 2003
- DÍAZ YERRO, Gonzalo. *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. Universidad de las Palmas de Gran Canarias. Departamento de didácticas especiales, 2011
- DOMÍNGUEZ, D. C., TERCEÑO, J. R., & VALLÉS, J. E. G. (2013). El concepto de estilema de autor en el cine: Los casos de Steven Spielberg, John McTiernan y Clint Eastwood. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 19 (Especial Abril)
- DYER, Richard: “Music, people and reality:the case of Italian neo-realism” *European Film Music*. Aldershot: Ashgate, 2006. pp. 28-40
- EBERT, Roger. *Scorsese by Ebert*. Chicago. Ed. University press, 2010
- ECO, Umberto: *Cómo se hace una Tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1983 (1º edición, 1982)
- ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1989(1º edición 1968)
- FERNANDEZ DIEZ, Federico; MARTINEZ ABADIA, José. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Paidós, 2000
- FERNANDEZ VALENTÍ, Tomas. *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008
- FERNANDEZ VALENTÍ, Tomás. *Toro salvaje/El padrino III*. Barcelona: Editorial dirigido por, 1999
- FEUER, Jane. *El musical de Hollywood*. Madrid: ediciones Verdoux, 1982
- FRAILE PRIETO, Teresa. *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Universidad de Salamanca. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, 2008
- FRAILE, Teresa; VIÑUELA, Eduardo (Eds.): *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, 2012
- FRAILE, Teresa; DE LAS HERAS, Beatriz (Eds.): *La música en la pantalla*. Madrid, editorial síntesis, 2019

BIBLIOGRAFÍA

- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza editorial, 2000 (1º edición 1976)
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús; *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra, 2003 (1º edición, 1994)
- GERTRÚDIX BARRIO, Manuel. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003
- GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier; MARZAL FELICI, Javier (Coords.) *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Catedra, signo e imagen, 2015
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: "Fundamentos de la Semiótica de la Música", en *De Re Poetica*. Homenaje al profesor Y. Manuel Martínez Arnaldos, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 383-401
- GONZALEZ VILLALIBRE, Alejandro *El compositor José Nieto (1942). Análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita*. Universidad de Oviedo. Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2013
- GORBMAN, Claudia: *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987
- GOROSTIZA, Jorge. *Casino/Tener y no tener*. Barcelona: Editorial dirigido por, 1998
- GRIESON, Tom. *Martin Scorsese in Ten Scenes: The stories behind the key moments of cinematic genius*. Londres. Octopus publishing group, 2015
- GRIST, Leighton. *Authorship and context: the films of Martin Scorsese 1963-1977*. PhD thesis, University of Warwick, 1996.
- GRIST, Leighton. *The Films of Martin Scorsese, 1963-77: Authorship and Context*. Editorial Palgrave Mcmillan, 2000
- GRIST, Leighton. *The Films of Martin Scorsese, 1978-99: Authorship and Context II*. Editorial: Palgrave Mcmillan, 2013
- GUTIERREZ DA SILVA, Manuel. *Diccionario de actores cinematográficos*. Madrid: T&B editores, 2004
- GUARNER, José Luís. *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano 3 (1961-1992)*. Barcelona, editorial Laertes, 1993
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Ediciones de bolsillo Lumen, 1971

BIBLIOGRAFÍA

- GUBERN, Román. *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. Madrid: Ediciones Espasa Calpe, 1993
- HENRY, Michael. *Conversaciones con Martin Scorsese*. Madrid. Ediciones Plot, 1987
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; VV.AA. *Metodología de la investigación*. (6º edición). México D.F.: McGRAW-HILL, 2014
- HOVALD, Patrice G. *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Ediciones Rialp, 1996
- HUNTER, Allan (Ed.) *Los clásicos del cine*. Madrid. Alianza editorial, 2001
- KENNEDY, Michael & BOURNE, Joyce (Associate Editor). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University press (4º edición 2004)
- KONIGSBERG, Ira. *Diccionario técnico de cine*. Ediciones Akal, S. A., 2004 (1º edición 1987)
- LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999. (1ª edición 1997)
- LATHAM, Alison (ed.). *Diccionario enciclopédico de la música*. México, Fondo de Cultura Económica, 2008
- LAURENT, Tirard *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Barcelona. Editorial Paidós, 2002
- LLUÍS i FALCÓ, Josep. "Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica". *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, N° 21, 1995 (Ejemplar dedicado a: El centenari del cinema), pp. 169-186
- Lo BRUTTO, Vicent. *Martin Scorsese: A Biography* Editorial: Praeger, 2008
- LOSILLA, Carlos. *Taxi Driver/ Johnny Guitar*. Barcelona: Editorial dirigido por, 1997
- MARCEL, Martin. *El lenguaje del cine. Iniciación a la estética de la expresión cinematográfica a través del análisis sistemático de los procedimientos fílmicos*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999
- MARIN, Fernando. *EL cabo del miedo/El gatopardo*. Barcelona: Editorial dirigido por, 1995
- Mc MILLAN, James H.; SCHUMACHER, Sally. *Investigación educativa* (5º edición). Madrid: Pearson educación, 2005
- MENA, José Luís; PAYAN, Miguel Juan. *Las 100 mejores películas de suspense de la historia del cine*. Madrid: Cacitel Ediciones, 1994

BIBLIOGRAFÍA

- MENA, José Luís; PAYAN, Miguel Juárez. *Las 100 mejores películas policíacas y de gánsteres de la historia del cine*. Madrid: Cacitel Ediciones, 1996
- MERA, Miguel; BURNAND, David (eds.). *European Film Music*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- METZ, Christian. *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta, 1973 (1º edición 1971)
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Volumen 1 Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Volumen 2 Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002
- METZ, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001
- MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza editorial, 2001 (1º edición 1956)
- MILIORA, Maria T. *The Scorsese Psyche on Screen. Roots of Themes and Characters in the Films*. Editorial: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2004
- MILLER, Toby. *El Nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*. Barcelona: Paidós, 2005
- MONTERDE, José Enrique: *Martin Scorsese*. Madrid. Ediciones Cátedra, 2000
- MONTOYA RUBIO, J. C. “La música de cine como estrategia educativa” en *Ensayos* N° 22, 2007, pp. 99-124
- MONTOYA RUBIO, J. C. “Educación musical renovada: una película por filmar” en *Eufonía*, N° 57, 2013, pp. 91-98
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001 (1ª edición 1956)
- MUNSÓ CABÚS, Joan. *Diccionario de películas. El cine musical*. Ediciones Movieguia, 2006
- NAVARRO ARRIOLA, Heriberto; NAVARRO ARRIOLA, Sergio. *Música de cine: Historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales universitarias, 2005
- NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2003 (1º edición 1996)

BIBLIOGRAFÍA

- NICHOLLS, M. D. *Male melancholia in the cinema: three films by Martin Scorsese*. PhD thesis, School of Fine Arts, Classical Studies and Archaeology, The University of Melbourne, 1999
- NUÑEZ CORTÉS, Juan Antonio: *Escritura académica. De la teoría a la práctica*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2015
- OLARTE MARTINEZ, Matilde: “Utilización de la música clásica como música preexistente cinematográfica”. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas. Una antología de textos comentados*. Sevilla: Doble J Editores, 2004, pp. 71-83.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicado a la imagen?”. *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 745-59.
- OLARTE MARTINEZ, Matilde (Ed.): *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005
- OLARTE MARTINEZ, Matilde (Ed.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009
- PADROL, Manuel. *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer Ediciones, 1998
- PASCUAL MEJÍA, Pilar. *Didáctica de la música*. Madrid Ed.: Pentrice Hall, 2002
- PASSEK, Jean Lup (ed.) *Diccionario del cine*. Madrid: Ediciones Rialp, 1991
- PINEL, Vicent. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006
- PLATT, Richard. *El cine*. Biblioteca visual Altea, 1992 Santillana ediciones
- POVEDA JABONERO, Rafael-Juan (2008, noviembre) Bernard Herrmann, el pintor de sonidos. *Ritmo*, nº 813, pp. 6-10
- PORTA, A. “Explorando los efectos de la música del cine en la infancia” en *Arte, Individuo y Sociedad*, Nº 26, 2013, pp. 508-523
- PORTER I MOIX, Miquel. *La filmoteca ideal*. Barcelona, editorial Planeta, 1994
- QUINTANA, Ángel. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós Studio, 1997

BIBLIOGRAFÍA

- RADIGALES, Jaume. *La música en el cine*. Barcelona: Editorial UOC, 2008
- RANDEL, Don Michael (ed.) *The New Harvard Dictionary of music*. Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1986
- RAUSCH, Andrew J. *The films of Martin Scorsese and Robert de Niro* UK Ed: the Scarecrow press, 2010
- RAYMOND, Marc. *Hollywood's New Yorker: The Making of Martin Scorsese*. New York, Ed.: Suny press, 2013
- RENTERO, Juan Carlos. *Diccionario de directores*. Madrid: Ediciones JC Monteleón, 1996
- RIAMBAU, Esteve. *Uno de los nuestros/Laurence de Arabia* Barcelona: Editorial dirigido por, 1994
- RIBERA Robert (ed.) *Martin Scorsese: Interviews, Revised and Updated*. Mississippi. Ed University press. 2017
- ROBERTSON, Robbie. *Testimony. Los acontecimientos que cambiaron la historia de la música*: Madrid: Neo Person Editores, 2017
- RODRIGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, cine e historia*. Colección cine. Diputación de Badajoz, 2001.
- ROMÁN, Alejandro. *Análisis Musivisual, una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Tesis doctoral. Facultad de Humanidades de la UNED. Madrid, 2014
- ROMÁN, Alejandro (editor) y otros. C.I.N.E.M.A., *Composición e Investigación en la Música Audiovisual*. Visión Libros, Madrid, 2014
- ROMÁN, Alejandro. *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Visión Libros, Madrid, 2008
- ROMAGUERA; RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1993
- ROSADO MILLÁN, M. J., ROMÁN ROMÁN, A., SANZ CASADO, E., BERGES TORRES, M., GÓMEZ CEDILLO, A., GARCÍA GARCÍA, F., y otros. (2008). *Criterios de clasificación de la producción académica y científica universitaria*. Madrid: ACAP.
- RUSSEL, Mark; YOUNG, James. *Bandas sonoras. Cine*. Barcelona: Océano grupo editorial, 2001
- SAADA, Nicolas (Ed.) *El cine americano actual*. Cahiers du cinema ediciones JC, 1995

BIBLIOGRAFÍA

- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 2001 (2 edición.)
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza editorial, 2002
- SANGSTER, Jim. *Scorsese: Virgin Film* Editorial. Virgin Books, 2007
- SANZ GARCÍA, José Miguel. *Miguel Asins Arbó: Música y cinematografía. Análisis Musico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Universidad de Valencia. Facultad de Filosofía y ciencias de la Educación, 2008
- SCORSESE, Martin; WILSON, Michael Henry. *Martin Scorsese. Un recorrido personal por el cine norteamericano* Madrid. Ed. Akal, 2001
- SCHICKEL, Richard *Conversations with Scorsese* New York. Ed.: Knopf Doubleday Publishing Group, 2011
- SCHNEIDER, Steven Jay (Coord.) *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona Ed. Grijalbo, 2005
- SCHNEIDER, Steven Jay (Ed.) *501 estrellas de cine*. Editorial Grijalbo, Barcelona 2008
- SCHRADER, Paul. *Taxi Driver*. Londres: Sight and Sound edition, 1990
- SHONE, Tom *Martin Scorsese. Una retrospectiva*. Barcelona. Ed. Blume, 2014
- SORLIN, Pierre. "La sociedad italiana ante el Neorrealismo" en *Comunicación y sociedad*, volumen XI, nº 2, 1998, pp. 91-103
- SOTINEL, Thomas. *Martin Scorsese*. Cahiers du cinema ediciones, 2007
- TAGG, Philip. *Music's meanings. A modern musicology for non-musos*. New York: MMMSp, 2013
- TALENS, Jenaro: "Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión". AA.VV. *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid: Cátedra, 1983 (1º edición 1978) pp. 17-60
- THOMPSON, David; CHRISTIE, Ian. *Martin Scorsese por Martin Scorsese* Barcelona: Alba editorial, 1999. (1ª edición 1989)
- TORRES, Augusto M. *Diccionario de directores de cine*. Madrid: Ediciones del Prado, 1992
- TORRES M., Augusto. *720 directores de Cine*. Barcelona. Editorial Ariel, 2008

BIBLIOGRAFÍA

- VALLS GORINA, Manuel; PADROL, Joan. *Música y cine*. Navarra: Salvat editores, 1986.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada Editores, 2008 (1º edición, 1992)
- VESGA NARANJO, Catalina. *Las vanguardias musicales en el Nuevo Cine Español (60s, 70s, 80s). Percepción y universales culturales a través del análisis de sus bandas sonoras*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e historia. Departamento de Musicología, 2016
- VV.AA.: *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*. Barcelona: Ediciones: Orquesta del Caos, 2008
- VV.AA.: *Fronteras reales, fronteras imaginadas* Formato digital: Ediciones Letra de Palo, 2015
- VV.AA. *Historia general del cine. Orígenes del cine* Madrid, Catedra, 1996 (Volumen I)
- VV.AA. *Historia general del cine. La transición del mudo al sonoro*. Madrid, Catedra, 1996 (Volumen VI)
- VV.AA. *Historia general del cine. Europa y Asia (1945-1959)*. Madrid, Catedra, 1996 (Volumen IX)
- VV.AA. *Dictionary of Film Music and Music Licensing Terms* Global Media Online, 2010
- VV.AA. *Cine y música. Grandes exitos del cine y sus BSO. (Vol.1) "New York, New York"* B Enciclopedia Salvat
- VV.AA. *Diccionario mundial de actores*. Madrid: Ediciones JC Monteleón, 1998
- VV.AA. *El cine*. Barcelona: Spes Editorial, 2004
- WALKER, Melissa: *Cómo escribir trabajos de investigación*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000
- WERNBLAD, Annette. *The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films* Editorial: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2010
- WIERZBICKI, James: *Film Music: a History*. New York, Taylor & Francis, 2008
- XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997
- XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. [s.l.]: LibrosenRed, 2006

BIBLIOGRAFÍA

ZARAGOZÁ MUÑOZ, Josep Lluís. *Didáctica de la música en la educación secundaria. Competencias docentes y aprendizaje*. Barcelona. Ed.: Graó, 2009

ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Navarra: ENUSA ediciones, 1999

PELÍCULAS & DOCUMENTALES

ARMANI, Giorgio; DE FINA, Barbara; RESTUCCIA, Bruno; DEL PUNTA, Giuliana (Productores) SCORSESE, Martin (director) (2001) *Il mio viaggio in Italia (My Voyage to Italy)* [Documental] Italia. Miramax

DAUMAN, Florence; SCORSESE, Martin (Productores) WILSON, Michael Henry; SCORSESE, Martin (directores) (1995) *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* [Documental] UK. Miramax

DE FINA, Barbara (Productora). SCORSESE, Martin (director) (1995) *Casino* [DVD] EE.UU. Universal Pictures

KENNEDY, Kathleen; MARSHALL, Frank; DE FINA, Barbara (productores). SCORSESE, Martin (director) (1991) *Cape Fear* [DVD] EE.UU. Universal Pictures

KUPERBERG, Clara & Robert (Productores) KUPERBERG, Clara & Robert (directores) (2005) *Martin Scorsese, l'émotion par la musique* [Documental] Francia. LGM Productions

LEVA, Gary (director) (2008) *Bernard Herrmann: Hitchcock's Maestro* [Documental] Leva FilmWorks

MILCHAN, Arnon (producer). SCORSESE, Martin (director) (1982) *The King of Comedy*. [DVD] EE.UU. Twentieth Century-Fox

PHILLIPS, Julia & Michael (productores). SCORSESE, Martin (director). (1975) *Taxi Driver*. [DVD] EE.UU. Columbia Pictures

TAPLIN, Jonathan; PERRY, E. Lee (productores). SCORSESE, Martin (director). (1973) *Mean Streets*. [DVD] EE.UU. Warner Brothers

WINKLER, Irwin ; CHARTOFF, Robert (productores). SCORSESE, Martin (director) (1977) *New York, New York*. [DVD] EE.UU. United Artists

BIBLIOGRAFÍA

WINKLER, Irwin; CHARTOFF; Robert; SAVAGE, Peter (productores). SCORSESE, Martin (director) (1980) *Raging Bull*. [DVD] EE.UU. United Artist

WINKLER, Irwin; DE FINA, Barbara (productores).SCORSESE, Martin (director) (1990).*GoodFellas*. [DVD] EE.UU. Warner Brothers

