



Facultad de arquitectura

Carrera de cine

**Intertextualidad entre la música y la imagen en el cine del director
Quentin Tarantino**

Tesis para optar al título de cineasta con especialidad en Producción ejecutiva y
Post-producción y sonido

Fabián Arenas Brito

Profesor guía: Pascual Araya Brizuela

Índice.

I. Presentación de objeto de estudio.

Tema 5

Pregunta de investigación..... 5

Objetivo general 5

Objetivos específicos 5

Introducción 6

Planteamiento del problema 7

Aporte del proyecto a la disciplina 8

Justificación 9

II. Proceso investigativo.

Introducción al marco teórico 11

Sinopsis de los filmes a investigar 12

Intertextualidad y relaciones transtextuales 13

Postmodernidad y Neobarroco 14

Pastiche y *Revival* 16

Cultura de masas..... 19

Mainstream 20

Banda Sonora y *Soundtrack* 23

Blaxploitation 27

Música diegética y extradiegética 29

Música empática y anempática, el Ethos en la música30

El placer y displacer en el arte musical33

Arsis y tesis, tensión e interrupción.....35

La subjetividad de lo empático y la pornografía de la imagen36

Algunos géneros musicales38

- *Rhythm and Blues*38
- *Soul*.....38
- *Funk*.....39
- *Rock & Roll*39

III. Metodología.

Propuesta de metodología de investigación.....41

Información complementaria.....42

IV. Conclusiones.

Respecto a la música diegética y extradiegética.....47

Sobre lo empático y anempático en la relación imagen música47

Sobre la intertextualidad en la filmografía

De Quentin Tarantino47

V. Bibliografía48

I. Presentación de objeto de estudio.

Tema.

El vínculo existente entre música y la imagen en las películas del director estadounidense Quentin Tarantino *Reservoir Dogs* (1992), *Pulp Fiction* (1994), *Jackie Brown* (1997) y la relevancia que adquiere la música mainstream para la confección del soundtrack

Pregunta de investigación.

¿Cuáles son los elementos que constituyen una intertextualidad entre la música y la imagen en las películas *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *Jackie Brown*?

Objetivo general.

- 1- Establecer las diversas relaciones intertextuales entre la música escogida como soundtrack y la imagen cinematográfica, utilizando como objeto de estudio escenas escogidas de las películas de Quentin Tarantino *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *Jackie Brown*.

Objetivos específicos.

- 1- Categorizar según la escena en que la música es diegética extradiegética en *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *Jackie Brown* y su implicancia en la narración.
- 2- Categorizar según la escena en que la música es empática o anempática en *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *Jackie Brown*.

Introducción.

A lo largo de la historia del cine, existe una corriente de realización cinematográfica que ha predominado a lo largo de los años, principalmente en la industria cinematográfica norteamericana, Noel Burch lo ha denominado como modo de representación institucional (MRI), "Veremos cómo esta constitución se hizo bajo el signo del cambio de dirección, en el campo del cine, de los modos de representación teatrales, pictóricos y literarios que en 1915, y desde hacía más de un siglo, apreciaba la burguesía de Europa y América" (Burch, p.22). Esta concepción que nace en los albores del siglo XX, de cómo entender la construcción del lenguaje fílmico, se ha mantenido durante los siguientes años sin realizar mayores cambios, desde D.W Griffith en adelante, la fragmentación del espacio y el montaje invisible han permanecido prácticamente en la genética de la filmografía estadounidense. Ya sea en una mega producción o en una realización independiente, el modo de representación institucional se encuentra presente.

Dentro de esta tradición se encuentra el cine realizado por el director Quentin Tarantino y su realización cinematográfica durante la última década del siglo XX. Lo que se abordará principalmente en cuanto a este realizador, se encuentra ligado a otro aspecto fundamental del cine, que se ha llevado a cabo desde la realización del Cantor de jazz en 1927, me refiero a la confección sonora (diálogos, sonido ambiente etc.), pero sobre todo a un elemento puntual de esta, la música y como esta es utilizada en sus películas.

Desde casi los comienzos del arte cinematográfico el material sonoro se ha ligado a este, para incluso llegar a un punto en que son prácticamente inseparables en la representación fílmica, de hecho, el sonido se ha convertido en un recurso narrativo más dentro del lenguaje cinematográfico, y la música ha servido en innumerables ocasiones para potenciar las emociones reflejadas en la imagen, con el tiempo esta relación ha podido trabajar de manera inversa, como es el caso del *videoclip*.

Es en este sentido cuando existe la necesidad de indagar las relaciones existentes entre la música y la imagen en sus diversas maneras, con el fin de potenciar el conocimiento desde otra arista, en este caso a través de la canción y en su interlocución puede existir una relación intertextual, se buscará utilizar como objeto de estudio sus películas realizadas para ejemplificar por medio de la música, esta principalmente mainstream, en las películas de un director destacado por evidenciar sus influencias cinematográficas y gustos musicales.

Planteamiento del problema.

La lógica del cine, ha sido incorporar al sonido desde que nace la posibilidad de agregarlo, en gran medida, por el aporte que puede entregar en aspectos que abarcan desde la verosimilitud a la emotividad que desea incrementar el cineasta en alguna escena. La música por su parte, partiendo de la teoría musical, ha contribuido considerablemente en la terminología del lenguaje cinematográfico, principalmente en el área del montaje, conceptos como ritmo, contrapunto, tono, timbre, etc. han aportado para el entendimiento del quehacer fílmico y teórico, construyendo de esta manera una unión casi irrenunciable.

Por este y otros motivos resulta necesario preguntarse en primer lugar ¿Cómo queda de manifiesto la importancia de la música en el cine? Para lograr responder esto, se busca puntualizarlo sobre un concepto en particular, la intertextualidad entre la música y la imagen, ósea, como se relacionan ambos elementos construyendo por medio de esta dialéctica diversas síntesis que abarcan ideas o conceptos sobre fenómenos culturales, a simples caprichos del director, ahora bien, para medir de alguna manera lo que se va a relacionar entre ambos elementos se debe acotar el objeto de estudio por lo que se han elegido las primera tres películas de la filmografía de Quentin Tarantino, la elección –por mi parte- de este realizador, se encuentra fundada en varios motivos, el primero, porque considero que a través de él se puede ejemplificar de amplia manera el tema, tanto por la influencia que deja entrever de diversos directores del pasado, así cualquier guiño, alusión u homenaje que pueda manifestar en sus películas podría eventualmente servir para algún análisis de los directores aludidos,

segundo, por la influencia que él mismo ha generado por medio de sus realizaciones durante las últimas dos décadas, pero el motivo principal está dado por la inmensa lista de canciones que utiliza, y posibilita una amplia relación intertextual entre la música e imagen, ya sea por medio de las letras de las canciones, la melodía en sí misma, los intérpretes, también se encuentra constantemente en concepto de revival en sus filmes, etc.

Por lo expuesto se plantea la problemática entendida de la siguiente manera; ¿Cómo abarcar esta intertextualidad? Principalmente se utilizarán los conceptos de pastiche, la alusión, el ya mencionado *revival*, el *mainstream* como línea principal en su elección musical, también las decisiones estilísticas de otorgarle un valor diegético o extradiegético a esta y se profundizará en torno a la subjetividad de la música, que hace que según su ritmo, melodía y armonía se pueda considerar triste o alegre, esto para determinar si resulta empática o anempática y como se construye esta relación.

Aporte del proyecto a la disciplina.

Esta investigación permitirá ser una guía para quien busque ejemplos o casos en que la música posea una implicancia importante en la construcción estética de un filme, también sobre la utilización de la música pop o mainstream en el cine o sobre tendencias estéticas del cine norteamericano de fines del siglo XX.

Además se entregarán conceptos que posibilitará una mayor fluidez en la búsqueda de conceptos o bibliografía acordes a la relación cine-música, de esta manera se abre un campo de investigación tanto para músicos como para cineastas que tengan como interés estas áreas de creación artísticas.

Pero además, el que la producción considere como típico que la música no debe oírse es solo una y, por ende, de las más subordinadas, entre muchas posibilidades. La intervención planificada de la música debería comenzar con el guion y la cuestión de si la música debe traspasar o no los límites de la consciencia debería decidirse siempre en virtud de las concretas exigencias dramáticas del guion (Adorno, Eisler).

Justificación.

La relevancia de esta investigación se encuentra fundada en la amplia data de la relación entre la música y el cine, entre ambas disciplinas artísticas ha existido una retroalimentación constante, que ha permitido tanto para músicos como para cineastas inspirarse e influenciarse de una u otra, sin mencionar las innumerables colaboraciones existentes, sobre todo en el mundo del cine. Además se busca evidenciar la importancia de la música en la realización de este director en particular, esta investigación busca determinar un aspecto clave en esta interacción, que es la intertextualidad entre la música y la imagen y como objeto de estudio.

Se analizarán los primeros largometrajes de Quentin Tarantino, esto, principalmente por el hecho de que como director ha utilizado la música como un elemento constitutivo de sus filmes, aquello se deja en manifiesto por ejemplo en *Pulp Fiction*, (ganadora de Cannes en el año 1992), Aquel impacto que generó el filme no es solo por la imagen, sino también por la banda sonora u original soundtrack (un álbum clásico en estos tiempos), por lo tanto la propuesta de esta investigación es dilucidar la implicancia de la música escogida como soundtrack por el director y como esta se relaciona con las imágenes que en definitiva construyen la atmosfera de sus filmes.

Por otra parte considero necesario investigar sobre la relación directa de la música en sus diversas formas, pero principalmente sobre la música pop desde la segunda mitad del siglo XX en el cine, esto por la gran cantidad de filmes que la utilizan y la poca información que existe sobre este tema en particular.

II. Marco teórico.

Introducción al marco teórico.

En el cine realizado por el director Quentin Tarantino durante los años noventa, se exhibe una coexistencia entre una serie de elementos que definen su estilo (entendido estilo según la RAE como: un conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época) tales como, la violencia en términos generales, esto conforme a la influencia del cine de acción, las drogas, eso en cuanto a tópicos, sus guiones tienen la tendencia a la elaboración de diálogos que en ciertos casos pueden ser bastante extensos y con tendencia a escaparse de la trama principal, a veces para referirse a cuestiones que corresponden al mundo de lo cotidiano, insulso, hasta banal. Por otra parte en términos estéticos, el vestuario también adquiere un valor importante, cabe mencionar respecto a este departamento del área del arte, en la producción cinematográfica, las vestimentas utilizadas por los personajes al momento de asaltar el banco en *Reservoir Dogs*. Otro elemento estético y es el que nos atañe para esta investigación, es el concerniente a la música, además se encuentra la elección de actores iconos del cine norteamericano de los años setenta, como son el caso de Robert De Niro, Pam Grier, Harvey Keitel y John Travolta entre otros.

Todos los elementos mencionados sugieren una preocupación y atracción estética, en especial por el pasado (años 70'), ya sea lo realizado por directores como Martin Scorsese, Brian De Palma, etc. Así también por la música compuesta en aquella década (George Clinton, Isaac Hayes, etc.) esto hace necesario desmembrar conceptos que pueden eventualmente definir las directrices socioculturales en las que se encuentra el director y por supuesto su filmografía, con el fin de determinar los aspectos puntuales que se relacionan, creando de esta manera, las diversas relaciones que posibilitan una comprensión intertextual y en específico, nuestro tema a tratar; entre la imagen y la música.

Además dentro de esta investigación, se buscará no de modo concluyente sino, más bien, propositivo en cuanto a la gama de conceptos entregados en este marco teórico, la posibilidad en definitiva de un eventual análisis, que sea capaz de abarcar a cabalidad las problemáticas presentadas.

Sinopsis de los filmes a investigar.

Jackie Brown.

Jackie Brown es una azafata que, para conseguir dinero extra, se dedica a traer dinero del exterior a Estados Unidos para el traficante de armas Ordell Robbie quien está acompañado por su amigo recién salido de la cárcel Louis Gara y por Melanie. Jackie es sorprendida por la policía con una bolsa de cocaína de la que Jackie asegura no saber nada. Ordell envía al agente de fianzas Max Cherry a sacarla de la cárcel y Cherry se enamora al instante. La policía, con el agente Ray Nicolette a la cabeza, quiere a Jackie para atrapar a Ordell. Pronto los personajes tendrán que demostrar quiénes son los más listos cuando hay por el medio 500.000 dólares en juego. (<http://cineultramundo.blogspot.com>)

Pulp Fiction.

Los asesinos a sueldo Vincent Vega (John Travolta) y Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) trabajan para un mafioso llamado Marsellus Wallace (Ving Rhames). Vincent tendrá que proteger a la pareja de Marsellus, Mia (Uma Thurman), quien termina al borde de la muerte tras una sobredosis de heroína.

Por otra parte un boxeador llamado Butch Coolidge (Bruce Willis) pretende escapar de la ciudad tras no cumplir con el combate amañado que había convenido con Wallace. (<http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article1039.html>)

Reservoir Dogs.

Una banda organizada es contratada para atracar una empresa y llevarse unos diamantes. Sin embargo, antes de que suene la alarma, la policía ya está allí. Algunos miembros de la banda mueren en el enfrentamiento con las fuerzas del orden, y los demás se reúnen en el lugar convenido.

(<http://www.filmaffinity.com/es/film137887.html>)

Intertextualidad y relaciones transtextuales.

Es uno de los conceptos claves para el tratamiento de esta investigación “con el termino intertextualidad se alude al tratamiento específico que un texto hace de otros anteriores, a la relación entre dos enunciados concretos, a la forma bajo la que se manifiestan las referencia, citas, perversiones, ironías, etc. A las que un enunciado somete a otro texto, género de discurso, medio de comunicación, dispositivo, etc. Anterior.” (Sanchez-Biosca, p.50).

En el caso que estamos abarcando esta intertextualidad se da por medio de dos disciplinas artísticas, CINE y MÚSICA “precisamente lo significativo de la intertextualidad desde el punto de vista teórico consiste en que, al afirmarse en el discurso en lugar de hacerlo en código, en la lengua, al establecer su peso en el enunciado”. (Sanchez-Biosca, p.51). De ahí la problematización en esta relación imagen-música, música-imagen, es establecer el vínculo de los enunciados en su relación significativa.

Es posible distinguir y establecer distintos tipos de intertextualidad, es preciso para esta investigación determinarlos, dado la implicancia que adquieren para el posterior análisis. Para Gerard Genette intertextualidad no es más que “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, p.10). Según Genette la intertextualidad se encuentra inmerso en un concepto más amplio que establece como relaciones transtextuales, en el que además del ya mencionado, se definen los siguientes términos.

Paratexto: está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria...título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc. (Genette, p.11).

Metatextualidad: es la relación -generalmente denominada «comentario»- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. (Genette, p.13).

Architextualidad: Conjunto de categorías generales o transcendentales -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular. (Genette, p.13).

Hipertextualidad: Toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. (Genette, p.14).

Cabe mencionar que ningún termino esta necesariamente separado del otro, dicho de otra manera, todos los términos se relacionan y coexisten, ya sea en la literatura, en la música o en el cine.

Postmodernidad y Neobarroco.

En primer lugar resulta necesario determinar el contexto o más bien, el periodo cultural en el que se encuentra la filmografía de Quentin Tarantino. Según Fredric Jameson entiende al periodo que sucede a la modernidad como:

La sensación del final de esto o aquello (de la ideología, del arte o de las clases sociales; la «crisis» del leninismo, de la socialdemocracia o del Estado del bienestar, etc.); en conjunto, quizás todo esto constituya lo que, cada vez con más frecuencia, se llama postmodernidad. La cuestión de su existencia depende de la hipótesis de una ruptura radical o *coupure*, que suele localizarse a finales de los años cincuenta o principios de los sesenta.

Tal y como sugiere el propio término, esta ruptura se vincula casi siempre con el declive o la extinción del centenario movimiento moderno (o con su rechazo ideológico o estético) (Jameson, p.1).

De esta manera asumiremos que los tres filmes que se estudiarán del director se atañen al periodo postmoderno con su respectiva estética, esto dado los ejemplos que el mismo Jameson utiliza para establecer diversas maneras o tendencias en diferentes disciplinas artísticas, tal es el caso de Andy Warhol en la pintura, *The Beatles* en la Música y Jean Luc Godard en el cine.

Por otra parte Omar Calabrese atribuye aspectos estéticos que van definiendo una era a otra este autor define a este periodo como Neobarroco “Mi tesis general es la de que muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo estar marcados por una “forma” interna específica que puede evocar el barroco” (Calabrese, p.31). En este sentido resulta interesante dilucidar cuales son los elementos del cine de Quentin Tarantino (siempre en el contexto de la relación imagen-música) que pueden hacerlo o no parte de esta era, para entenderlo “barroco no solo es un periodo específico de la historia de la cultura, sino una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan. En este sentido puede haber algo barroco en cualquier época de la civilización “barroco” llega a ser casi una categoría del espíritu contrapuesta a lo clásico” (Calabrese, p.31).

Pero para entender de qué se habla cuando se habla de neobarroco, Calabrese lo explica de la siguiente manera “El neobarroco consiste en la búsqueda de formas – y en su valoración – en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad.” (Calabrese, cátedra, Madrid, 1994).

De esta se contrapone a al modelo clásico que busca el orden, la simetría y en términos musicales la necesidad de una dominante como fuerza centrífuga. Otras características que añade Calabrese (tratadas por separado en su libro) al neobarroco son: Ritmo y Repetición; Límite y Exceso; Detalle y Fragmento; Inestabilidad y metamorfosis; Desorden y Caos; Nudo y laberinto; Complejidad y disipación; Mas-o-menos y no-se-qué; Distorsión y perversión.

Pastiche y Revival.

Otro concepto determinante en la filmografía de Tarantino es la del pastiche “El término de pastiche aparece en Francia a finales del siglo XVIII en el vocabulario de la pintura. Es un calco del italiano pasticcio, literalmente “pasta” que designa en principio una mezcla de imitaciones diversas después una imitación singular” (Genette, p.119)

Según Vicente Saez-Biosca este término se amplía entendiéndose como “técnica utilizada en literatura y otras artes, consistente en imitar abiertamente diversos textos, estilos o autores, y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente. Algunas veces se hace de manera paródica pero en general suele hacerse de forma respetuosa” (Sánchez-Biosca, p.56).

De esta manera el pastiche no debe confundirse, aunque tiene similitudes con la cita: hacer mención de alguien o algo, plagio: copiar obras ajenas, alusión: mencionar a alguien o algo o insinuar algo o por último guiño: mensaje implícito.(Rae).

Genette realiza una diferenciación más sobre el pastiche y otro concepto cercano que es el de la imitación satírica:

“La distinción propiamente textual entre pastiche e imitación satírica resulta muy aleatoria o subjetiva. Así, los autores de pastiches vulgares (que practican todos, de hecho, la imitación satírica) llenan sus imitaciones de efectos cómicos y satíricos suplementarios (...), anacronismos, alusiones malintencionadas a la persona y a la obra del autor modelo, juego paródico sobre los nombres de personajes, etc. elementos todos inesenciales para el propósito caricaturesco, pero que funcionan como indicios o señales funcionales. Pero sobre todo la práctica caricaturesca se acompaña casi siempre, por vía paratextual (prefacios, notas, entrevistas, etc...) El pastiche no satírico, por su parte, hace lo mismo en otro sentido, o por lo menos se abstiene de cualquier apreciación marginal negativa. Así pues, la oposición entre estas dos prácticas es esencialmente de orden pragmático (asunto de situación más que de performance), metatextual e ideológico. (Genette, p108).

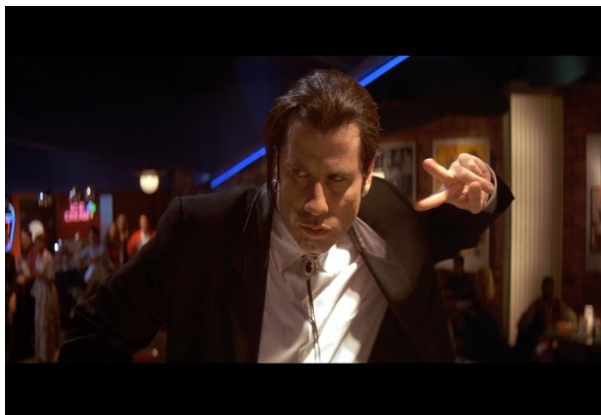
El *revival* por su parte adquiere gran revuelo principalmente en *Jackie Brown*, a modo de ejemplificar aquello vemos que la protagonista es nada menos que Pam Grier actriz reconocida por haber trabajado en una serie de películas englobadas en un subgénero de acción conocido como *Blaxploitation*. Sobre este término ahondaremos más adelante, volviendo al concepto de revival, según el teórico italiano Carlo Giulio Argan “los revivals son procedimientos e intenciones opuestas, que rechazan la noción de lo antiguo, que implicaba un juicio de valor y revalorizan la del pasado, su ámbito no será entonces el pasado histórico, si no el vivido.” (Argan, p.20).

Se puede observar que de alguna manera los *revivals* tienen como fin recrear o simular los resultados estéticos de una determinada época o estilo, alejándose del contexto histórico, social, político y económico en el que se encontraban inmersos. Los *revivals* pueden ser presentados bajo la forma de ideas nuevas y originales que, sin embargo y como resultado final, pueden ser asociadas de inmediato a un pastiche o para ojos más críticos a una imitación satírica.

En una de las escenas más famosas del cine de los últimos tiempos se muestra como el revival se hace presente, nos referimos a la escena en la que John Travolta baila twist junto a Uma Thurman (Vincente vega y Mia Wallace respectivamente) en un restaurante llamado “*Jack Rabbit Slim*”, dentro del marco de una competencia (cabe destacar que este restaurante mantiene una estética que evoca al estados unidos de mediados de los 50’, hasta principios de los 60’), el presentador del concurso está caracterizado como Richar Nixon y la modelo que sostiene el trofeo esta vestida como Marilyn Monroe, podemos decir que toda la estética del restaurante es bastante *kitsch* “un sucedáneo de cultura, el *kitsch*, destinado a aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos del entretenimiento que solo la cultura, bajo una forma u otra, puede proporcionar. El *kitsch* al utilizar como materia de base los simulacros degradados (...) aprueba y cultiva esta insensibilidad (...) el *kitsch* compone una experiencia indirecta y sensaciones falseadas (...) el *kitsch* no pretende pedir nada a sus clientes, excepto su dinero-nada, ni siquiera su tiempo” (Greenberg, p.31).

Con respecto a toda la situación que comprende al baile, podemos decir que es parte del concepto de *revival* descrito con anterioridad, la canción “*You Never Can Tell*”, compuesta el año 1964 por Chuck Berry es otro indicio de aquello, además de ser parte del mundo diegético, puesto que está siendo escuchada y bailada por los personajes principales, mantiene una relación empática con la imagen ya que se encuentra enmarcada en la misma estética de toda la secuencia. Ahora, lo interesante de la secuencia para esta investigación, es una escena en particular (la escena del baile), quiero decir con esto que todo que se puede encontrar asociado al *kitsch*, y al pastiche es solo un valor añadido o incluso un pretexto, para el verdadero cometido de la escena, que es el *revival*, pero ¿Cuál *revival*?

Se reconoce de inmediato la figura de John Travolta como un icono pop, famoso por ser el protagonista de la película “*Saturday night fever*” de 1977, en esta película John Travolta (Tony Manero) “la música discotequera que, aunque fue circunstancial, abrió la vía a una renovación del cine musical de danza con protagonistas no cantantes, como John Travolta o Gregory Hines” (Chion, Michel. La música en el cine. 1997. Paídos). Tony Manero se destaca por ser un joven al que le encanta la música disco y ser un eximio bailarín de esta, considerando lo que añade Michel Chion, además si se incluye su participación en la película del género musical “*Grease*” del año 1978. Casi veinte años después Tarantino, de alguna manera resucita al otrora joven bailarín, ahora como un gánster de los noventa, pero a la vez con unos dotes innatos para el baile, ¿Cuál es el sentido de todo esto, si no es el rescatar y construir un *revival* de la figura hollywoodense de Travolta?



(Pulp Fiction, 1994)



(Saturday night fever, 1977)

Cultura de masas.

Posiblemente este es uno de los mayores cuestionamientos a la producción fílmica de del director y guionista Quentin Tarantino. En términos generales la cultura de masas se asocia a aquella estructura cultural producida bajo parámetros propios de una industria, con una marcada ideología capitalista y política de mercado buscando por lo tanto fines de lucro. Esta política o visión económica se encuentra dirigida a los consumidores. Por eso constante mente utiliza herramientas del *marketing* (muchas veces en el cine se da la utilización del *placement*) y la publicidad para alcanzar difusión y convertirse en un producto rentable.

Para Alberto Abruzzesel existen dos discursos que se oponen en consideración a lo que cultura de masas se refiere “La primera mitad del siglo XX fue la época de su consolidación estructural, debida al proceso de inclusión de las clases subalternas en la vida pública y la consiguiente extensión del consumo de información. Algunos leyeron en ese fenómeno el signo de la progresiva decadencia de la cultura. Otros vieron allí la señal de su democratización. De un lado se señalan los riesgos de banalización y descualificación de los productos culturales masificados (HORKHEIMER, ADORNO 1947). Del otro se subraya la función social, el grado de emancipación alcanzado gracias al radio de expansión de su fruición en estratos de población tradicionalmente excluidos (SHILS 1969).” (Abruzzesel, p.189)

Existen posiciones en la que se plantea que se puede matizar esta forma de producción “Es posible, por lo tanto, trazar una oposición entre la cultura de masas (cuyos productos son concebidos para alcanzar la masividad y generar ganancias) y aquella realizada de manera más artesanal y con el goce estético o espiritual como principal finalidad.” (Eco, p.36). Lo que no se considera es que ese agente es solo un eslabón en la cadena de producción “El problema de la cultura de masa es en realidad el siguiente: en la actualidad es maniobrada por “grupos económicos” que persiguen finalidades de lucro, y realizada por “ejecutores especializados” en suministrar lo que se estima de mejor salida” (Eco, p.36).

Continuando con lo que sostiene Abruzzesel a pesar de las posiciones contrarias que pueden existir sobre este concepto en particular hay algo en lo que todos concuerdan, por supuesto con diversos matices “concuerdan en sostener que ésta tiende a hacer desaparecer toda forma de separación entre alta cultura y baja cultura. Se aducen análisis relacionados con los procesos de socialización. El consumo cultural se distribuye de acuerdo con una lógica que no siempre responde a la de la estratificación social.”(Abruzzesel, p.190).

Mainstream.

El concepto de mainstream será utilizado para distinguir el tipo de música esgrimida a lo largo de la investigación, esto es debido a una razón sencilla y es porque existe una gran cantidad de músicos que han sido reconocidos a lo largo de la historia de la música pop norte americana, entre ellos *Chuck Berry, Neil Diamond, Cool and the gang* etc. “*Pop music* no es más que la contracción del término popular music y por lo tanto englobaría estilos muy diversos, desde el folk, las danzas tradicionales, las canciones de trabajo, las baladas y romances y el rock and roll, excluyendo tan sólo la considerada música culta o clásica”.(Pardo, p.8). En cuanto a cómo se integra la música pop al cine, Michel Chion sostiene que “Sin embargo, sorprendentemente, no será gracias a la vía del filme de ficción que el *pop* y el cine van a consumir sus fecundos esponsales, renovando el cine a más largo plazo. La vía de encuentro real, inesperadamente, vendrá por los documentales sobre un festival o sobre una gira, que encadenan canciones, entrevistas con los artistas y productores o con el público, imágenes del decorado del concierto, anécdotas, etc. Este tipo de filme, abundantemente difundido en las salas de cine, se convertirá en un género en sí mismo” (Chion, p.146).

Entendiendo entonces que gran parte de las canciones seleccionadas para los soundtrack de las películas de Quentin Tarantino se encuentran enmarcadas en el ámbito de música pop, es determinante definir de forma clara porque pueden ser consideradas insertas dentro de lo que se conoce como mainstream “La palabra mainstream, difícil de traducir, significa literalmente DOMINANTE o GRAN PÚBLICO, y se emplea generalmente para un medio, un programa de televisión o un producto cultural destinado a una gran audiencia. El mainstream es lo contrario

de la contracultura, de la subcultura de los nichos de mercado; para muchos, es lo contrario al arte.” (Martel, p.99).

Aquí se sostiene lo que plantea Martel en cuanto existen una serie de canciones utilizadas por Tarantino que corresponden a una subcultura de nichos de mercado, estas canciones por mencionar algunas son; *Hooked on a Feeling* (música *funk*), *Bullwinkle Part II* (música surf) o *Across 110th Street* (música hecha para la película homónima del *Blaxploitation*), estas corresponden a pequeños segmentos de la sociedad estadounidense siendo de igual manera canciones pop, pero al analizar más fríamente el concepto de mainstream se puede reconocer que un gran porcentaje de las canciones escogidas para el *soundtrack* se apegan al concepto referido, considerando que de cualquier manera son productos culturales destinados a una gran audiencia, muchas de estas canciones aparecen en los ranking de las canciones más escuchadas en su época utilizando para esta medición la revista Billboard. Algunos ejemplos aplicables para entender esta música como mainstream son; *Lonesome Town* (#7 en *billboard*), *Stuck in the Middle with You* (#6 en 1973) o una de las canciones más reconocibles “*Girl, You’ll Be a Woman Soon*” numero 10 en las listas durante 1967. Con estos ejemplos se entiende que la música utilizada en las tres películas mencionadas anteriormente gozaron de un gran éxito a nivel de difusión y seguramente de comercialización en el momento de su lanzamiento, por lo tanto perfectamente calzan en el concepto de mainstream de Frederic Martel.

Tarantino lo que hace es recopilar una serie canciones realizadas desde principios de los 50’ hasta los 80’, canciones que para el momento en que fueron filmadas la películas se podrían considerar “del recuerdo” entonces volviendo a la pregunta ¿Por qué utiliza esas canciones en particular? Ciertamente hay una decisión estética y se manifiesta principalmente en *Reservoir Dogs* al escucharse en off al dj que selecciona las canciones “*K-Billy’s Super Sounds of the Seventies*”, esto comienza desde los créditos iniciales, por lo tanto existe una relevancia explícita de la necesidad de poner en consciencia como lo plantea Adorno la música seleccionada y escogida para cada momento y que comprende un espíritu: “la relación entre la música y el film es solamente la faceta más característica de la función que se reserva a la música en la cultura de la sociedad industrial. Solamente debe contribuir a que la condición del oyente y virtualmente toda relación entre los hombres aparezca como espontánea, improvisada e inmediatamente humana. La música, como arte inmaterial por excelencia, que se

sitúa en el polo opuesto al mundo práctico, está predestinada a esto" (Adorno, Eisler, p.37)

El primer indicio que podemos encontrar en la filmografía de los noventa de Quentin Tarantino con respecto a la importancia que adquiere la música y específicamente música pop o mainstream, es al comienzo de la película *RESERVOIR DOGS*, en ella, la primera secuencia aparecen los personajes principales del film, entre ellos Quentin Tarantino, de hecho es él que habla haciendo un análisis de la letra de la canción *Like a virgin* de la cantante Madonna (estrella del pop), para la investigación resulta de suma importancia esta secuencia dado que si bien no existe música de fondo y tampoco aparece la canción en el soundtrack si aparece una explicación del subtexto de la letra de la canción comentada.

Mr. Brown
(V.O)
Dejen que les diga
De qué se trata "Como Una Virgen".
Se trata de esta mujer que es
Una verdadera máquina de joder.
Estoy hablando de mañana, mediodía,
Noche, tarde...
¡Pito, pito, pito, pito,
Pito, pito, pito, pito!
Luego un día, conoce
a este cabrón de John Holmes.
Es como: "Vaya, nena". El es como
Charles Bronson en "El Gran Escape".
Está cavando túneles. Ahora ella tiene
Un verdadero pito en acción.
También está sintiendo algo que
Nunca sintió antes: dolor, dolor.
Duele. Le duele. No debería dolerle.
Su concha debería ser elástica ya.
Pero cuando este tío se la tira, le duele.
Le duele como le dolió la primera vez.
Verán, el dolor le recuerda
a la máquina de joder...
Como fue una vez ser una virgen. De ahí,
"Como Una Virgen".

Lo interesante aquí es que es el propio director de la película el que hace un análisis sobre una canción que puede no tener gran relevancia en contenido pero si lo tiene para nuestra investigación dado que se sientan las bases corroborar la suma importancia de la música en sus filmes.

Banda Sonora y *soundtrack*.

La música o la banda sonora utilizada por este director nacido en Knoxville, Tennessee, el 27 de marzo de 1963, se aleja completamente de la tendencia a la utilización o mejor dicho la confección música original para sus películas, por lo tanto, tampoco busca compositores para la musicalización de estas como son el caso de los reconocidos Danny Elfman (*Edward Scissorhands*), John Williams (*Stars wars, Shark, etc.*) o Ennio Morricone (*The good, the bad, and the ugly*, entre muchas otras), cabe señalar que con este último sí trabajó en la música para la película “*Django Unchained*” del año 2012.

Lo que ha desarrollado actualmente como elemento distintivo Quentin Tarantino con respecto a cómo musicalizar sus películas, es recurrir en gran parte a canciones y no cualquier tipo de canciones, sino canciones que alcanzaron alguna repercusión a nivel de masas principalmente durante los años 70’, interpretadas por norteamericanos (masculinos y femeninos), con este indicio de sus gustos o predilecciones musicales, podemos comenzar a determinar cuáles son los conceptos determinantes para poder realizar una descripción acabada del objeto de investigación.

Chion plantea la importancia de la música, ya sea compuesta o no para una u otra película determinada “Ciertas reflexiones sobre el cine y la música se confinan a menudo a una perspectiva jerárquica, creada por una visión dualista según la cual sería necesario a toda costa que la música sea criada o amante. “La música gobierna sobre la imagen”, se dice, o contrariamente “La imagen prima sobre la música”. (Chion, p.31). En este mismo sentido agrega “La música en efecto, en diferentes lenguas europeas (*die Musik, la música, la musique*) un principio feminizado, en tanto que el cine es masculino o neutro. Por otra parte, la música encarna un principio de independencia en la sumisión. Aunque ligada por las cadenas de montaje a una escena determinada, la música se hace escuchar y

continúa obedeciendo a su propia lógica. Permanece para siempre como un principio en sí mismo.” (Chion, p.31).

Para comenzar cualquier análisis o siquiera tratar de responder las preguntas de investigación, se deben definir conceptos que son gravitantes para la realización de esta, en principio que es lo que corresponde al sonido en el cine

La parte sonora de una película se compone de voz humana, música, ruidos y efectos especiales. Así pues, desde su vertiente más general el sonido puede ser: sonido de campo que está asociado a la visión de la fuente sonora, fuera de campo que está situada en la misma acción, pero en un espacio contiguo, no visible; y por último el off, emanado de una fuente invisible, situada en otro tiempo (Porta, p.66).

De los aspectos mencionados relacionados a la parte sonora del cine, es el que concierne a la música el que da pie a esta investigación, necesario para esto es plantear dos conceptos que en apariencia parecen similares pero abarcan cuestiones distintas, me refiero a banda sonora y soundtrack.

La banda sonora o banda de sonido básicamente es una innovación técnica “Eudene Lauste, un colaborador de Edison, inventó en 1906 una primera grabación del sonido en la banda de celuloide” (Alsina, los inicios del sonido en el cine). Por otra parte en esta investigación nos referiremos constantemente al soundtrack como **la música dentro de un filme**.

Dentro del soundtrack encontramos variados tipos posibles, canciones hechas para la película, canciones hechas con anterioridad utilizadas en alguna película posterior y música incidental.

Según la Rae la canción es “una composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música.” Como ejemplo evidente de canciones hechas para las películas, son las composiciones realizadas por Pink Floyd, para la película “More” 1969 de Barbet Schroeder” o musicales “género teatral o cinematográfico de origen angloamericano, en el que la acción se desarrolla con partes cantadas y bailadas” (Rae) llevados al cine como “*Tommy*” (1975) o “*Hair*” (1979) de Milos Forman.

Para el caso de canciones hechas con anterioridad utilizadas en películas nos encontramos por supuesto con canciones como *Misirlou* de Dick Dale utilizada

en “Pulp Fiction” o *Lust for life* de Iggy Pop, canción que suena al principio de la película *Trainspotting*.

Con la música incidental sucede algo distinto, esta se entiende como “la música compuesta ex-profeso para la escena, y cuyo origen no tiene justificación alguna en la imagen” (Nieto, p.4). Dentro de este tipo música para cine se destacan los ya mencionados John William, Ennio Morricone y Danny Elfman, además de Phillip Glass o Gustavo Santaolalla.

Existen otras estructuras musicales que son utilizadas dentro de un filme, este tipo se inclina hacia la música incidental pero son composiciones musicales se encuentran fuera de la forma canción utilizada en la actualidad, como pueden ser lieds “Canción. El término se emplea especialmente a las canciones artísticas alemanas del siglo XIX, representadas en las obras de compositores tales como Schubert, Schumann, Brahms, y Wolf. “(Randel, p.12.) Música seriada” método de composición musical que, como su nombre indica, utiliza series, esto es, grupos de notas sin repeticiones que siguen un determinado orden.” (<http://musicaserialista.blogspot.com/>), música concreta “incluye la grabación, mezcla y reproducción del sonido, su manipulación y/o distorsión” (<http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/siglo-xx/musica-concreta/>) etc. O sinfonías como por ejemplo la n°9 de Beethoven famosa en su relación con *The Clockwork orange*, o Composiciones de Arnold Schoenberg o Igor Stravinsky.

Volviendo a la forma canción, Chion agrega:

“¿Qué tiene de específico la canción, en relación con otras formas musicales?

Para empezar, que repita un estribillo, con lo que presenta a la música como repetición textual. Pero además permite adaptar diferentes palabras sobre la misma música en la estrofa, lo que revela lo que tienen de mágico y turbador lo arbitrario y gratuito de la relación letra/música, por oposición a la melodía del aria de ópera o del estilo wagneriano. El cine sonoro, en la medida en que el mismo también juega con efectos de superposición aleatoria y contingente (las palabras de un personaje puestas sobre la imagen de otro, la música en “contrapunto” con una escena paralela) forzosamente tiene que estar interesado en una situación como esta.

Al mismo tiempo, la canción es el símbolo de eso que en cada uno de nosotros está ligado a lo más íntimo de su destino, de sus emociones, y que, a la vez, permanece libre como el viento, la cosa más compartida del mundo, la más común, ya que es el aspecto más vulgarizado, menos esotérico, más anónimo de la música.” (Chion, p.288)

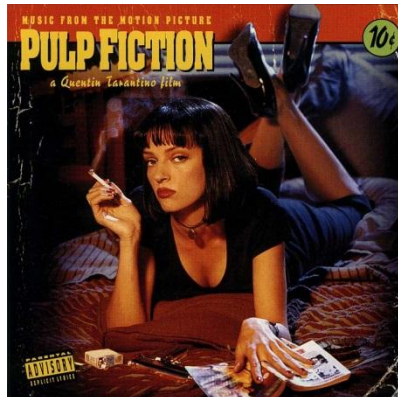
De lo anterior se puede desprender algunas de las posibilidades de la música y como esta es utilizada en términos de lenguaje cinematográfico, con esto me refiero a la función que cumple el soundtrack en cuanto al valor añadido que posee:

“Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo «natural» de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen” (Chion, p.13).

Para tener una visualización de aquello quiero detenerme en una canción previamente utilizada como ejemplo, me refiero a “Girl, You'll Be A Woman Soon” esta canción como lo mencionamos, fue compuesta por Neil Diamond y lanzada en el año 1967 junto a otras canciones en el álbum “*Diamond Just For You*” alcanzando un top 10 en *Bilboard*. Dentro de la industria hollywoodense se tiende o –tendía- a establecer alguna canción como *single* o canción promocional para publicitar la película y así abarcar otros públicos en plataformas como la radio o televisión, como icono en el área de la televisión se instala el canal de tv cable MTV (*music televisión*), de esta manera, para mejorar la distribución o el *marketing* de la película se realiza o –realizaban- un *video clip*, generalmente utilizando imágenes de la película y a los interpretes de la canción en alguna locación del filme, mezclados por medio del montaje. Dentro de esta modalidad podemos encontrar la canción “Mrs. Robinson” de Simon & Gurfunkel para la película de Mike Nichols “*The Graduate*” (1967), (canción y película previo a MTV), “Johnny be good” de chuck Berry para el largometraje “*Back to the future*” (1985) o la canción archiconocida “*The time of my life*” interpretada por los no tan conocidos de Jennifer Warnes y Bill Medley para la película “*Dirty dancing*” (1987). Esta lista puede ser interminable pero sirve para determinar el contexto en el que se encuentra la canción referida.

De “Girl, You'll Be A Woman Soon” hay un par de cosas que desprender, en primer lugar se establece un *Revival* tanto por utilizar una canción de décadas

pasadas, pero no tanto por eso sino ,más bien, por el hecho de no haber utilizado la versión original de Diamond, Tarantino ocupó una versión de la banda *Urge Overkill* realizada en 1992, esta versión enmarcada en el soundtrack de *Pulp Fiction* alcanzo el número 59 en el ranking de *Billboard* (fuente www.allmusic.com), adquiriendo nuevamente su condición de música *mainstream* o de grandes audiencias.



Caratula album
“*Music from the Motion
Picture Pulp Fiction*”

Blaxploitation.

Existen canciones principalmente del soundtrack de *Jackie Brown* que ya habían sido utilizadas en algunas películas con anterioridad, como lo es la ya mencionada *Across 110th Street*, utilizo este ejemplo para mencionar un subgénero cinematográfico norteamericano de los años 70' llamado Blaxploitation este género tiene como algunas de sus características; “El presentar a un héroe popular, rebelde y sin cortapisas a la hora de salirse de los márgenes legales, si bien contribuyó como ningún otro a popularizar la imagen del chulo y el desprecio por la mujer negra a la que presenta poco menos que como una prostituta. A pesar de eso, obtendrían un gran éxito de taquilla generando una serie de producciones escritas, producidas e interpretadas por gente de raza negra”. (Rubio, p.5).

Las películas reconocidas dentro de este subgénero son: *Shaft trilogy* (1971,1972, 1973), *Blacula* (1972), *Disco Godfather* (1979), *Iack Mama*, *White Mama* (1973), *Sweet Jesus*, *Preacherman* (1973).

El Blaxploitation posee una gran aproximación a la música Funk y Soul que constituían las bandas sonoras de dichas películas algunos de los principales artífices del género fueron Curtis Mayfield, Isaac Hayes, Roy Ayers, Bobby

Womack y James Brown. (Reportaje Blaxploitation el otro cine negro www.nosologeek.es)

Eso es respecto a la música propiamente tal como disciplina artística independiente, se han abarcado los estilos musicales y las canciones individuales que componen los determinados soundtracks que posteriormente serán analizados de manera específica.

Refiriéndonos nuevamente al caso de Jackie Brown en cuanto a su relación intertextual entre la música y la imagen nos encontramos con la escena inicial de la película, en ella vemos en un plano lateral a Jackie Brown interpretada por Pam Grier, atravesando por medio de lo que parece ser un pasillo mecánico, un aeropuerto, la cámara se queda con ella todo el trayecto, es una escena que nos recuerda a la primera secuencia de la película *"The Graduate"*, en aquella película también hay una canción extra diegética que suena *"the sound of silence"*, en caso de Jackie Brown la canción de fondo es *"Across 110th Street"*, el diálogo que se produce entre la imagen y el sonido en esta escena, proviene del pasado de la actriz, que es su momento fue un personaje relevante del *Blaxploitation* la canción, que resulta ser la principal de la película de este género que lleva como título también *"Across 110th Street"* del año 1977, además se puede advertir por medio de la letra las situaciones que le deparara el futuro a la protagonista, de alguna manera parte de la letra de la canción describe toda la película;

Estar abajo tanto tiempo
No me dejaba pensar en levantarme
Pero sabía que había
Una vida mejor
Y yo sólo trataba de encontrarla
Pero no sabes lo que harás
Hasta que estás bajo presión
Amigo, estás perdiendo
Sigue mi consejo
Es de vida o muerte
Tienes que ser fuerte
Si quieres sobrevivir.

*“La música es una actriz que
Aparte de participar en un film
No está ligada a él de manera definitiva y excluyente”
(M.Chion)*

Música diegética y música extradiegética.

Resulta indispensable para esta investigación definir concepto claves para entender la relación o vínculo entre la imagen y el sonido, este aspecto en particular del cine posee una definición clara, para referirnos a música diegética “Es aquella música que dentro de un film, cumple el papel de ambiente sonoro en el que viven los personajes de la película, es común ubicar esta música mediante escenas donde cantos, dispositivos como radios o conciertos entre otros son tocados delante de cámaras” (Olarte, p.40).

En el capítulo cuatro de su libro “La Audiovisión Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido” Michel Chion para referirse a los conceptos anteriormente nombrados los denomina “música de foso y música de pantalla” “Llamaremos música de pantalla, a la que emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y el tiempo de la acción, aunque esta fuente sea una radio o un instrumento fuera de campo” (Chion, p.68). Música diegética.

Música extradiegética por el contrario la podemos identificar cuando “la música ambiente de la escena es amplificada en volumen e instrumentos de tal modo que quiera dar un aspecto de ambiente sonoro para el espectador y no tanto para los personajes de la película” (Olarte, p.40). Según Michel Chion “Llamaremos música de foso a la que acompaña a la imagen desde una posición off, fuera del lugar y del tiempo de la acción.” (Chion, p68).

Música empática y anempática, el Ethos en la música.

Para empezar a analizar la intertextualidad que puede existir entre la música y el cine, hay que clarificar elementos conceptuales que pueden entregar las directrices para un entendimiento acabado entre esta relación. Michel Chion es uno de los teóricos más destacados en el área del sonido y sus implicancias en el cine, Chion considera como relevante para un análisis del sonido –por lo tanto también de la música- considerar para efectos de significancia entre sonido e imagen conceptos como música empática y música anempática:

“En uno, la música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. Podemos hablar entonces de música empatía (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás).” (Chion, p.15).

Al respecto y de manera prácticamente opuesta, existe otra manera de enfrentar las posibilidades que da la música dentro del diseño sonoro de un filme, encontramos una manera distinta a lo presentado con la música empática, este es el caso de la música anempática:

“Muestra por el contrario una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. y sobre el fondo mismo de esta «indiferencia» se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico. De este último caso, que puede denominarse anempático”. (Chion, p.15).

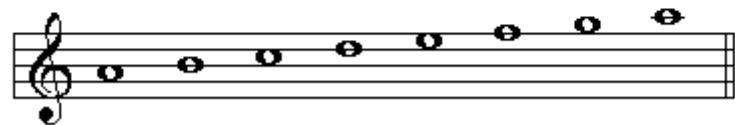
De aquí se desprenden ideas que hacen preguntarse ¿Por qué alguna música en particular es empática o no? Como posible respuesta a aquello se puede atribuir al concepto griego del “*ethos*” “la doctrina griega del ethos asegura que la música influye en el carácter y que los diferentes tipos de música (los diferentes modos) lo alteran de diversas maneras” (Grout, p.16). Solo por poner un ejemplo occidentalmente existe la creencia que las tonalidades mayores son alegres (en general las canciones infantiles son en una tonalidad mayor) y en la vereda opuesta las tonalidades menores son tristes, por ejemplo los Boleros. Según Donald Grout, es el propio Aristóteles quien defiende esta doctrina.

Será Aristóteles quien escriba que la música actúa sobre la voluntad, el carácter y la conducta de los hombres. El filósofo griego afirma que la música imita las pasiones o estados del alma: la dulzura, la ira, el valor, etc. Así, cuando alguien escucha una música que imita el estado de cólera, se verá arrastrado por esa misma pasión. Platón también recoge esta idea en varias de sus obras, y, en su búsqueda del Estado perfecto, instruye acerca de qué tipos de música son los más apropiados para cada clase de ciudadano. Los guerreros, por ejemplo, no deben escuchar melodías excesivamente suaves, pues eso dulcificará su carácter. Sin embargo, los gobernantes, que han de ser gente sabia y rigurosa, habrán de escuchar aquellos modos que fomenten la templanza y la sobriedad. (Grout, p.18)

Lo importante es saber que independiente a la tonalidad - que según McClary, musicóloga feminista, la música tonal es una estructura narrativa patriarcal, dado la necesidad de una dominante que sea respetada constantemente a diferencia del sistema atonal que se rige bajo una aleatoriedad que siguiendo con Calabrese perfectamente sería barroco, lo empático o anempático no se encuentra dado por ese factor puntual (mayor o menor) sino por como acompaña o más bien se relaciona con la imagen y/o el dialogo cinematográfico.



Escala mayor



y menor

Estas definiciones contribuirán a la confección de un análisis profundo para entender las interrelaciones existente entre imagen y sonido, ahora bien, los término utilizados por Chion son siempre ligados al cine, esto quiere decir que la música se entiende en gran medida en su relación teórica-práctica con el cine, pero resulta indispensable saber ¿de qué música estamos hablando?, ¿Rock?, ¿Pop? ¿Flamenco? Dado el valor que puede llegar a adquirir para la construcción de la atmosfera y diégesis.

Este ejemplo es interesante por varios motivos, se puede considerar una canción extradiegética porque no hay personajes con los que se pueda presumir que la están escuchando, dentro de otra de las aristas del análisis, esta canción podría ser considerada empática, específicamente por dos motivos, el primero se establece por la escena que da inicio a la película, en ella está a punto de ocurrir un asalto (tópico en la filmografía de Tarantino), está comenzando a generarse una tensión por lo que va a suceder, y ¡BANG! Tim Roth salta de su asiento y grita que esto es un asalto, acto seguido Amanda Plummer (*Honey Bunny*) comienza con una serie de amenazas al público de la cafetería a una velocidad tal, que encaja perfectamente con el tempo (velocidad en la que está ejecutada una pieza musical) de la canción que acompaña los créditos inmediatamente terminada la escena.

El segundo motivo por lo que podríamos considerar a *Misirlou* como empática de acuerdo al momento en que aparece, viene acompañado de elementos transtextuales, como lo es el paratexto. En este caso la tipografía alude al género western tanto en su forma como en sus colores (naranja y rojo), lo que hace a esta canción empática con la tipografía es la asociación que se hace entre la música surf, en particular la técnica que se utiliza en la ejecución de la guitarra, con la música que en ciertos casos se ocupa en el western, como lo es la canción Apache interpretada por la banda *The Shadows*, en este sentido, la música acompaña o se liga a la imagen. Esto también se aplica en términos intertextuales una escala musical árabe es la utilizada en Misirlou (egipcia en griego), canción tradicional griega, como ya mencionamos existe una relación entre la imagen (tipografía) y música (*surf*), ambas cercanas al *western* uno de los géneros favoritos por el director, cabe mencionar otro aspecto empático, que es la velocidad en que avanzan los créditos, corresponde con el tempo de la canción.

**PULP
FICTION**

WESTERN

(Tipografía Pulp Fiction y tipografía estilo Western).

Música y aspectos emotivos de esta.

Para entender un poco mejor los conceptos que pueden ser de carácter más subjetivos y cercanos a la música, es necesario definir ciertos conceptos que nos darán luces de las diferentes implicancias que entrega la composición musical para su comprensión empática o anempática.

Para Gustavo Becerra y luego de un amplio análisis se podría definir la música como “un tipo de expresión formada por sonidos y silencios” (Becerra, p.39). A lo que sumado a la concepción de Igor Stravinsky “Los elementos sonoros no constituyen la música sino al organizarse, y la organización presupone una acción consciente del hombre” (Stravinsky, p37).

Pero como queda en evidencia, no se alude a la música en su condición de lenguaje particular y forma de arte, por lo que Becerra agrega: “El arte es una forma de expresión en la que predominan las significaciones y se condicionan las interpretaciones de manera que el contexto mismo de lo informado, como resultado suprasumativo de sus relaciones internas, pasa a ser un factor desencadenante de atención admirativa dentro de un tipo de reacción psicológica en la que, bajo el signo del afecto, se interactúan también los aspectos intelectual y físico de la personalidad del receptor” (Becerra, p.39). De esta manera es posible comprender el concepto de música, y como esta es capaz de ser parte de la emotividad generada al espectador en base a la interrelación con la imagen y los diálogos, definitivamente siendo parte del lenguaje cinematográfico.

Esta canción que es parte de esta escena icónica (incluso Mauricio Redolés alude a esta escena en su canción “chica poco comunicativa” del disco ¿Quién mató a Gaete? comentándola como “la escena que le corta la oreja al paco”) existe en primer lugar una música anempática, dado su composición en tonalidad mayor que crea una atmosfera relativamente sarcástica dado el estado en el que se encuentra el policía al ser víctima de una golpiza brutal por parte de Mr. Blonde, el policía ensangrentado mientras el personaje, interpretado por Michael Madsen baila burlándose de él, aquí si el director hubiese utilizado una música empática sería mucho más cercana a una música atonal, en ese sentido más desequilibrada para enfatizar la tensión de una persona secuestrada y sufriendo por las vejaciones recibidas, como puede ser la música utilizada por David Fincher en “Seven” (1995) solo por poner un ejemplo.

Es música diegética dado que los personajes la escuchan, incluso uno de ellos baila al ritmo de la canción que anteriormente había sido sintonizada en una radio por él mismo.

En términos intertextuales se puede desprender que la banda sonora de este filme (Reservoir Dogs) gira en torno al programa radial mencionado con anterioridad y eso se puede entender como una alusión o incluso un homenaje a los Dj norteamericanos y por supuesto a las canciones de los 70', pero para profundizar un poco más la canción en una estrofa dice lo siguiente:

Bueno, no sé porque vine aquí esta noche
Tengo la sensación de que algo no anda bien
Estoy aterrado de que caiga de mi silla
Y me pregunto cómo bajare las escaleras
Payasos a mi izquierda, bufones a la derecha
Aquí estoy, estancado en el medio contigo.

Por supuesto que la canción no se refiere exactamente a la misma situación Pero si se refieren a una situación relativamente similar (todo esto desde el punto de vista del policía). La canción trata de una reunión que el autor de esta debía reunirse con los ejecutivos de la discográfica, por supuesto la describe como una situación incómoda. Para el caso la relación se entiende como el policía que se encuentra estancado con el payaso que viene a ser el psicópata que escucha una canción en tono mayor mientras baila y que posteriormente le mutilará parte de su cuerpo (la oreja).

Los elementos que componen la intertextualidad son: la radio, el programa radial la letra de la canción, la silla.



Arsis y tesis, tensión e interrupción.

Para Luis Advis existen elementos dentro de la música que se encuentran ligados al sujeto u oyente, que son posibles de entregar alguna idea de lo más íntimo de lo que la música le produce al ser humano, para ello utiliza el neologismo “Psicometrocronía” para este Músico y teórico, el concepto Psicometrocronico “ se entiende como una regla nacida en la primeras vivencias temporales o unidades medibles que percibe el ser humano, como el día y la noche, los latidos del corazón, etc.” (Advis, p 22), por otra parte se encuentra el ritmo, que se entiende en primera instancia como “El pulso o el tiempo a intervalos constantes y regulares” (Cordantonopulos, p.9), pero Advis incorpora dos conceptos que se encuentran dentro del ritmo que son arsis (tensión) y tesis (reposo) “arsis y tesis constituyen el núcleo elemental desde el cual se puede vivenciar una sensación de ritmo (...) debe verse solo en la reiteración del núcleo ártico –tético la posibilidad de la experiencia rítmica. (...) el efecto estético de ritmo, que es efecto emocional, se convierte así, antes nada, en la reiteración de tensiones expectantes teñidas de displacer (...) las cuales contravienen aún más al esquema psicometrocrónico.” (Advis, p.27).

Adorno y Eisler dan una visión de cómo estos conceptos son aplicables el cine y de esta manera ser también captados por el espectador en su aproximación fílmica “ el film se aproxima mucho más que el drama a la tensión musical, ya que va pasando linealmente de una tensión a otra. Por eso la música cinematográfica usual se ha mantenido en el dramatismo de la tensión y, estereotipándolo, lo ha llevado casi *ad absurdum*” (adorno, Eisler, p.46)

Esto lo podemos percibir en la escena de mayor tensión de Jackie Brown, cuando Jackie va a realizar el cambio de dinero dentro de una tienda de ropa, en la secuencia, Jackie debe realizar un intercambio de dinero con una mujer, siendo siempre observada por la policía, pero en realidad solo va a intercambiar parte de este botín, sin que ni la mujer ni la policía lo sepan, la música en cuestión está interpretada principalmente por instrumentos percutidos, incluso la guitarra que se encuentra modificada en su sonido por un efecto *Wha Wha*, en un tempo de alrededor de 130 *Bpm (beats per minute)*, haciendo de esta una canción relativamente acelerada. Toda esta tensión que posee la canción por sí misma se potencia o más bien, potencia la tensión de la secuencia, dado que el personaje si queda al descubierto o cae presa o es asesinada por un traficante de armas.

La subjetividad de lo empático y la pornografía de la imagen.

Para ejemplificar como puede retratarse estos conceptos en la filmografía investigada, hallamos la canción “I Gotcha” de 1972 compuesta por Joe Tex, esta canción aparece en la secuencia posterior a que Mr. Blonde les muestra a Mr. Pink y a Mr. White un policía dentro de la maleta de su auto, la escena es la siguiente:

Nice guy Eddie viaja en auto mientras habla con su padre comentándole sobre una “situación” respecto al asalto fallido al banco, paralelo a esto Mr. Blonde, Mr. Pink y a Mr. White golpean al policía que se encuentra colgando de sus manos atadas.

En este caso la canción es extradiegética, suena simultáneamente en dos espacios diferentes y no hay pistas de que Nice guy Eddie la esté escuchando en su auto o que Mr. Blonde, Mr. Pink y a Mr. White la hayan sintonizado en alguna radio, a su vez se entiende como una canción anempática dado que el policía sufre una paliza sin posibilidad de defenderse, mientras que por su condición de extradiegética el espectador está escuchando esta canción bailable. Por otra parte, si lo vemos desde el punto de vista de los perpetradores se podría considerar empática, puesto que refleja el goce de los que están otorgando la golpiza. De lo mencionado se puede hacer una relación entre la subjetividad que puede otorgar la música, esta, siempre asociada a la imagen “todo lo que se fotografía, por ese mero hecho, está impregnado de patetismo. Algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado. Algo bello puede ser objeto de sentimientos tristes porque ha envejecido o decaído o ya no existe.”(Sontag, p.32).

La secuencia posee una intertextualidad básicamente en el texto de la canción escrita por Joe Tex, en ella dice:

Te tengo
Que trató de escabullirse de mí
Ahora bien, ¿no?
Ja, ja, te tengo

Claramente en alusión al policía que son los que poseen el poder coercitivo, ahora, el defensor de la ley, se encuentra en una situación de debilidad ante estos tres maleantes que no temen hacerle daño aun cuando está penado por la ley. Ahora ellos lo tienen.

Aquí se puede desprender que lo anempático sugiere la disociación de las emociones, Tarantino muestra una escena dolorosa, es básicamente una tortura en pantalla o mejor dicho, la representación de una tortura que nos hace como espectador preguntarnos ¿esto es gracioso? ¿Debería gozar esta paliza a la autoridad, a pesar de que solo es un individuo, una persona? En este caso la música es extradiegética por lo tanto puesta para el espectador en la construcción de la atmosfera, y no cualquier música, es *R&B*, un ritmo alegre,ailable.

Al generar esta anempatía se deja de percibir la violencia y en este caso la tortura como una conducta negativa, creando una sensación de comicidad, similar a la clásica escena de *A Clockwork Orange* (1971) cuando el personaje Alex, interpretado por Malcolm McDowell junto a sus secuaces golpean al escritor mientras se sugiere una eventual violación a su joven esposa con esto se puede asociar a lo que escribe Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía* “Pero después de una exposición repetida a las imágenes también el acontecimiento pierde realidad. Para el mal rige la misma ley que para la pornografía. El impacto ante las atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición, tal como la sorpresa y el desconcierto ante una primera película pornográfica se desgastan cuando se han visto unas cuantas más. Ese tabú que nos provoca indignación y aflicción no es mucho más tenaz que el tabú que regula la definición de lo obsceno. (Sontag, p.38)



Algunos géneros musicales.

Dentro de las disciplinas artísticas siempre ha habido la necesidad englobar, categorizar, diferenciar un estilo de otro, ya sea para contextualizar en su periodo histórico o para diferenciar a un artista de otro en cuanto a su propuesta estética. Esto no es excepción en la música, desde el sistema modal al tonal, del clasicismo al romanticismo etc.

Con el tiempo El análisis del género supone el establecimiento de los rasgos que lo constituyen, y su estudio constará de una teoría y una descripción. El conjunto de los rasgos específicos define los géneros y el relato de su historia constituye su descripción. Mediante el análisis describimos los rasgos característicos hasta llegar a su definición. Los géneros se manifiestan en un período concreto pero se constituyen a lo largo de la historia. (Coursodon, p.61)

Rhythm and blues.

El *rhythm and blues* (abreviado por sus siglas R&B) o *jumping music* es un género musical derivado en su origen del *jazz*, el *gospel* y el *blues*. El término musical fue introducido en Estados Unidos en 1949 por Jerry Wexler de la revista *Billboard*. Sustituyó al término conocido como "*race records*" (grabaciones de raza), considerado ofensivo para la posguerra mundial así como para la categoría de *Billboard* "*Harlem Hit Parade*" que principalmente era usado para identificar el género musical que más tarde se desarrollaría en forma de rock and roll.

Soul.

El *Soul* es un género musical que nace en Estados Unidos, este género combina elementos de la música *gospel* y del *rhythm and blues*. El *soul* es un tipo de "música que surgió en de la experiencia de la comunidad negra en América a través de la transmutación del *gospel* y del *rhythm & blues* en una forma de declaración funky y secular." (Cripps) Los ritmos atractivos, acentuados por palmas y movimientos corporales espontáneos, son un importante elemento del *soul*. Otras características son la llamada y respuesta entre el solista y el coro, y

un sonido vocal particularmente tenso “El género utiliza también, ocasionalmente, añadidos improvisados, giros y sonidos auxiliares” (Cripps, p.28).

Funk.

El funk es un estilo de músicaailable que a partir de mediados de la década de los '60 comienza a surgir de entre la población afro-descendiente de Estados Unidos. Al principio era considerada como música marginal que expresaba en sus letras el disgusto de la comunidad negra en ese país por la discriminación.

El funk es una fusión de elementos que mezcla el *soul* de *Motown* con el acid/jazz y R&B entre otros, que al ser bien logrado puede ser interpretado incluso sólo por una batería y un bajo que son los instrumentos fundamentales del funk.

Rock & Roll.

Nace en los años 50 en Estados Unidos de la fusión del Rythm&Blues (música negra) con el country (música blanca). En aquel momento los jóvenes buscaban signos que les dieran una entidad como grupo diferenciado, unas señas de identidad propias, y las encontraron en esta música. Los “*teenagers*” (frangas de edad entre de 13 a 19 años). El rock and roll les proporcionaba la provocación y la rebeldía que buscaban. Esto hizo que los adultos lo rechazaran e intentaran prohibirla porque “corrompía” a la juventud “Rompe esquemas tradicionales de música melódica y rápida con una actitud informal ya sea irónica, desenfadada, lúdica, utilizando instrumentos electrónicos, principalmente: guitarra, bajo, batería y teclado. En algunos casos los instrumentos pasan a primer plano cuando hay un excelente instrumentista.” (Castillo, p.11).

Michel Chion describe la irrupción del Rock en el cine de la siguiente manera: “Para muchos compositores serios, los músicos de *rock* parecen simples cantautores incultos (...) Incluso antes de decidir que el *rock* era una mala música cinematográfica, ciertos compositores estimaban que el *rock* era una mala música desde cualquier punto de vista, era una no-música en sí misma” (Chion, p.145).

III. Metodología.

Propuesta de metodología de investigación.

Para comenzar el análisis es preciso establecer qué tipo de investigación sostiene este proyecto, como buscamos establecer ciertos elementos que construyen una intertextualidad, que puede o no poseer otras formas de transtextualidad se aplicará un análisis descriptivo para sus posteriores conclusiones. Para aquello se determinarán una serie de parámetros, estos con el fin de categorizar para su posterior análisis. Este análisis se realizará a partir de una serie de escenas o secuencias a modo de ejemplificar dentro del marco del lenguaje cinematográfico bajo los parámetros del texto de Michael Chion “La audiovisión” en cuanto las relaciones entre música e imagen en términos de diegética y extra diegética, empática anempática y el libro de Gérard Genette “Palimpsestos la literatura en segundo grado” para establecer el eventual intertexto entre los conceptos ya mencionados

Posteriormente se aplicará una metodología explicativa, vale decir se analizarán las relaciones intertextuales puntuales del objeto de estudio ya sean alusiones, guiños que alimenten el revival y el pastiche en la filmografía tratada y se buscara establecer en base a diversos textos, la significación resultante entre estos elementos, en específico los valores que corresponden género musical, interacción música -personajes, el texto o letra de las canciones.

Una herramienta de trabajo para mantener un orden en su categorización y su posterior análisis intertextual es la siguiente:

Titulo canción	genero	año	escena en la que aparece
Análisis			

Posterior a esa categorización se realizará el desglose analítico. En cuanto a su relación con la escena.

Y dentro de cada una establecer que hace de los elementos seleccionados una relación intertextual.

Información complementaria.

A continuación los “Original Motion Picture Soundtrack”, canciones escogidas para acompañar las escenas de las películas *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *Jackie Brown*

RESERVOIR DOGS.

Lista de canciones

1. "And Now Little Green Bag..." - extracto de un diálogo interpretado por Steven Wright (0:15)
2. "Little Green Bag" - George Baker (3:15)
3. "Rock Flock of Five" - extracto de un diálogo interpretado por Steven Wright (0:11)
4. "Hooked on a Feeling" - Blue Swede (2:53)
5. "Bohemiath" - extracto de un diálogo interpretado por Steven Wright (0:34)
6. "I Gotcha" - Joe Tex (2:27)
7. "Magic Carpet Ride" - Bedlam (5:10)
8. "Madonna Speech" - extracto de un diálogo interpretado por Quentin Tarantino, Edward Bunker, Lawrence Tierney, Steve Buscemi y Harvey Keitel (0:59)
9. "Fool for Love" - Sandy Rogers (3:25)
10. "Super Sounds" - extracto de un diálogo interpretado por Steven Wright (0:19)
11. "Stuck in the Middle with You" - Stealers Wheel (3:23)
12. "Harvest Moon" - Bedlam (2:38)
13. "Let's Get a Taco" - extracto de un diálogo interpretado por Harvey Keitel y Tim Roth (1:02)
14. "Keep on Truckin'" - extracto de un diálogo interpretado por Steven Wright (0:16)
15. "Coconut" - Harry Nilsson (3:50)
16. "Home of Rock" - extracto de un diálogo interpretado por Steven Wright (0:05)

PULP FICTION.

Lista de canciones

1. Misirlou - Dick Dale & His Del-Tones
2. Royale With Cheese - Diálogo Samuel L. Jackson & John Travolta
3. Jungle Boogie - Kool & The Gang
4. Let's Stay Together - Al Green
5. Bustin' Surfboards - The Tornadoes
6. Lonesome Town - Ricky Nelson
7. Son Of A Preacher Man - Dusty Springfield
8. Bullwinkle Part II - The Centurians
9. You Never Can Tell - Chuck Berry
10. Girl, You'll Be A Woman Soon - Urge Overkill
11. If Love Is A Red Dress (Hang Me In Rags) - Maria McKee
12. Comanche - The Revels
13. Flowers On The Wall - The Statler Brothers
14. Personality Goes A Long Way - Diálogo John Travolta & Samuel L. Jackson
15. Surf Rider - The Lively Ones
16. Ezekiel 25:17 - Fragmento Samuel L. Jackson

JACKIE BROWN.

Lista de canciones

1. "Across 110th Street" by Bobby Womack and Peace – 3:48
2. "Beaumont's Lament" (Dialogue excerpt featuring Samuel L. Jackson & Robert De Niro) – 0:50
3. "Strawberry Letter 23" by The Brothers Johnson – 4:58
4. "Melanie, Simone and Sheronda" (Dialogue excerpt featuring Samuel L. Jackson & Robert De Niro) – 0:32
5. "Who Is He (And What Is He to You?)" by Bill Withers – 3:12
6. "Tennessee Stud" by Johnny Cash – 2:54
7. "Natural High" by Bloodstone – 4:54
8. "Long Time Woman" by Pam Grier – 2:52
9. "Detroit 9000" (Dialogue excerpt featuring Council Cargle) – 0:07
10. "(Holy Matrimony) Letter to the Firm" by Foxy Brown – 3:26
11. "Street Life" performed by Randy Crawford – 4:18
12. "Didn't I (Blow Your Mind This Time)" by the Delfonics – 3:21
13. "Midnight Confessions" by The Grass Roots – 2:43
14. "Inside My Love" by Minnie Riperton – 3:56
15. "Just Ask Melanie" (Dialogue excerpt featuring Samuel L. Jackson, Robert De Niro & Bridget Fonda) – 0:43
16. "The Lions and the Cucumber" by The Vampires' Sound Incorporation – 5:07
17. "Monte Carlo Nights" by Elliot Easton's Tiki Gods – 3:25

Algunos hitos con relación a la música en el cine.

1908 nace, en lo concreto, la primera banda sonora original de la Historia del Cine, los compositores Camille Saint-Saëns y Mihail Pólitov-Ivanov, crearon varias piezas musicales para las películas “El Asesinato del Duque de Guisa” y “Stenka Razin”.

1927 se estrena el primer largometraje de ficción con sonido sincrónico “el cantor de jazz” (The jazz Singer) de Allan Crossland.

1933 en la película “King Kong”, Max Steiner demostró lo que se podía llegar a hacer con una partitura original totalmente sincronizada con las imágenes. A partir de los años treinta, los grandes estudios tenían departamentos musicales completos, con una plantilla de compositores, adaptadores-arreglistas y directores de orquesta.

1961 el soundtrack de “Breakfast at Tiffany's” compuesto por Henry Mancini para vendió más de un millón de copias.

1964 aparece A Hard Day's Night una película actuada por The Beatles además de componer las canciones que fueron lanzadas al mercado en un long play

1975 la música de John Williams para “tiburón” hace de sus revolucionarias orquestaciones canciones representativas de los distintos filmes que musicaliza.

1990's A principios de esta década se produce una recuperación de las canciones no compuestas exclusivamente para una película, Trainspotting (1996), Rushmore (1998), Reservoir Dogs (1992).

IV. Conclusiones.

Respecto a la música diegética y extradiegética.

Lo primero que se puede decir estos conceptos del lenguaje cinematográfico, es que nacen de la comunión casi indisoluble entre en cine y la música, pero lo relevante es que básicamente lo diegético y extradiegético funcionan solo como un recurso narrativo o de estilo, en ese sentido pueden o no enriquecer la narrativa de un filme.

Sobre lo empático y anempático en la relación imagen música.

Este aspecto es sumamente rico en cuanto a una cuestión de caractere discursivo, aquí es donde se aplican conceptos de contrapunto, armonía y se pueden analizar en cuanto a lo que está haciendo el realizador con la elección de una composición musical en particular, estos conceptos entregan gran cantidad de información, análisis y cuestionamientos al espectador que aportan al punto de vista cinematográfico.

Sobre la intertextualidad en la filmografía De Quentin Tarantino.

En este sentido se pueden encontrar elementos recurrentes en su filmografía, como son las alusiones, los guiños, las citas, *revivals*, el pastiche siempre presente tanto en la utilización de la imagen como en la selección de la música, y si se añade la intertextualidad, hace que se abra un mundo sumamente amplio en relación a las posibilidades analíticas de su filmografía, la letra y los distintos géneros musicales utilizados nos entregan variados puntos de interés, ya sea sobre historia de la música pop o las letras que nos entregan aspectos socioculturales principalmente de la afro-descendencia norteamericana, de esta manera se notan claramente las influencias del director, ya sea de películas o canciones, la importancia del pop en la intertextualidad es constante y eso en parte, ha logrado que sus películas pasen a ser parte de la iconografía *pop* de los últimos veinte años.

V. Bibliografía.

- Abruzzese, Alberto. "Cultura de masas." CIC Cuadernos de Información y Comunicación 9 (2004): 189-192.
- Acta philosophica mexicana. UNAM, 2002.
- Adorno, Theodor W., and Hanns Eisler. El cine y la música. Vol. 64. Editorial Fundamentos, 1981.
- Advis, Luis. Displacer y trascendencia en el arte. Editorial Universitaria, 1979.
- Advis, Luis. "IMPLICANCIAS OBJETIVAS Y SUBJETIVAS DEL CONCEPTO DE "RITMO"." Revista Musical Chilena 92 (1965): 79-89.
- Alsina Thevenet, Homero, J. COMA, and JL GUARNER. "Historia del cine americano." (1993)
- Argan, Giulio Carlo, ed. El pasado en el presente. Gustavo Gili, 1977.
- Bal, Jesús. "Música. El "ethos" en la música." Revista de la Universidad de México 10197 (1959).
- Becerra-Schmidt, Gustavo. "La posibilidad de una retórica musical hoy." Revista musical chilena 52.189 (1998): 37-52.
- Burch, Noël. El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico. 1987.
- Calabrese, Omar. La era neobarroca. 1989.
- Castillo, Francisco, "La Cultura Rock/Pop". Registro de Propiedad Intelectual Inscripción N° 203142.
- Cf. NIETO, José: Música para la imagen. La influencia secreta. Madrid, S.G.A.E., 1996, p. 27.
- Chion, Michel. La Audiovisión Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona, 1993.

- Chion, Michel. La música en el cine. 1997.
- Clúa, Isabel. "Género y cultura popular. Estudios culturales 1." (2008).
- Cordantonopulos, Vanesa. "Curso completo de Teoría de la Música." (2002).
- Coursodon, Jean-Pierre, «La evolución de los géneros», Historia general del cine/8: Estados Unidos (1932-1955), Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.
- Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados. Vol. 26204. Random House Mondadori, 2011.
- Frith, Simon, Will Straw, and John Street, eds. La otra historia del rock: aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización. Ediciones Robinbook, -
- 2006.Genette, Gérard. Umbrales. Siglo xxi, 2001.
- Genette, Gérard, and Celia Fernández Prieto. Palimpsestos: la literatura en segundo grado. Taurus Ediciones, 1989.
- Grout, Donald Jay, Claude V. Palisca, and León Mames. Historia de la música occidental, 1. Alianza Editorial, 2004.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Reservoir_Dogs
- http://es.wikipedia.org/wiki/Pulp_Fiction
- http://en.wikipedia.org/wiki/Jackie_Brown:_Music_from_the_Miramax_Motion_Picture
- Jacorzynski, Witold. Crepúsculo de los ídolos en la antropología social: más allá de Malinowski y los posmodernistas. CIESAS, 2004.
- Koven, Mikel J. Blaxploitation films. Oldcastle Books, 2010
- Martel, Frédéric. Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas. Santillana Ediciones, 2011.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. "La Música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones." Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones (2005).

- Olarte Martínez, Matilde María. "La música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano." (2004).
- Pardo, José Ramón. La discoteca ideal de la música pop. Planeta, 1997.
- Porta, Amparo. "Cine, música y aprendizaje significativo." Comunicar 11 (1998): 30.
- Román, Alejandro. El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica. Editorial visión libros, 2008.
- Rubio Moraga, Ángel L. "Evolución del racismo en el cine norteamericano. De David W.Griffith a Spike Lee" Universidad Complutense de Madrid.
- Sánchez-Biosca, Vicente. "Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el pastiche." Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria, 1988, vol. 2, p. 49-66 (1988).
- Stravinsky, Igor. Poética musical: en forma de seis lecciones. 2006.
- Valdellós, Ana María Sedeño. "La música contemporánea en el cine." Historia y comunicación social 9 (2004): 155-162.

