

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“La música en el cine de Quentin Tarantino”

**TRABAJO FINAL DE
GRADO**

Autor/a:
Mateo Albelda Soriano

Tutor/a:
**Francisco de Zulueta
Dorado**

GANDIA, 2014

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El presente trabajo ofrece un análisis de la música en las películas del director Quentin Tarantino *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *Jackie Brown*, *Kill Bill I*, *Kill Bill II*, *Death Proof*, *Inglorious Basterds* y *Django Unchained*. Se demostrará que la música supone un elemento crucial en la forma en que el espectador experimenta las películas del director, profundizando en la relación de la banda sonora con la imagen, aportando información de interés sobre compositores, artistas y géneros, el sentido específico de las piezas musicales y el valor emocional y perceptivo que éstas aportan.

This essay provides an analysis of the music in Quentin Tarantino's films *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *Jackie Brown*, *Kill Bill I*, *Kill Bill II*, *Death Proof*, *Inglorious Basterds* and *Django Unchained*. It will be proved that music is a crucial element in the way the spectator experiments the films, deepening in the relation between music and the image, providing suitable information relating composers, artists and genres, the specific meaning of the musical pieces and the emotional and perceptual value these provide.

PALABRAS CLAVE

Música
Quentin
Tarantino
Cine

Music
Quentin
Tarantino
Film

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	pág. 1-2.
2. ANÁLISIS DE LA FILMOGRAFÍA.....	pág. 3-42.
3.1. RESERVOIR DOGS (1992).....	pág. 3-6.
3.2. PULP FICTION (1994).....	pág. 7-11.
3.3. JACKIE BROWN (1997).....	pág. 12-15.
3.4. KILL BILL I (2003).....	pág. 16-21.
3.5. KILL BILL II (2004).....	pág. 22-26.
3.6. DEATH PROOF (2007).....	pág. 27-30.
3.7. INGLORIOUS BASTERDS (2009).....	pág. 31-36.
3.8. DJANGO UNCHAINED (2012).....	pág. 37-42.
3. CONCLUSIÓN.....	pág. 43-44.
4. BIBLIOGRAFÍA.....	pág. 45-46.

2. INTRODUCCIÓN

Quentin Tarantino es comúnmente conocido por su peculiar estilo de hacer cine y por su obsesión por homenajear diferentes géneros en sus producciones, desde su admirado western al cine de *Blaxploitation*. Sin embargo otra importante faceta del director, frecuentemente obviada, es la de melómano y gran conocedor de las corrientes musicales que le acompañaron en su juventud, tanto las asociadas al cine como las propias del mundo musical. Esto incluye bandas y artistas tan relevantes como The Delfonics, Nancy Sinatra o Chuck Berry y compositores relacionados directamente con la música para cine de entre los cuales destaca sobre todo Ennio Morricone, conocido por sus innumerables partituras para la época dorada del western.

Ya sea un grupo o artista ajeno al mundo del cine o un compositor como Morricone el que aporte la música para la película, el director se decanta en la gran mayoría de casos por piezas preexistentes. Esto se debe, primero, a que muchos de los temas contenidos en sus películas, sobre todo en las primeras, están extraídos de su propia colección de vinilos, siendo temas con los que el director ha crecido y que guardan un gran significado. En segundo lugar, su particular método para abordar un nuevo proyecto siempre incluye referencias musicales. En repetidas ocasiones el director ha declarado que cada escena, e incluso cada película, nace en su cabeza con una música asociada, ayudando ésta a desarrollar el significado final de lo que se quiere transmitir. La relación de la imagen con la música en el cine de Tarantino es total.

El trabajo, pues, está enfocado a desentrañar el significado de dicha relación y observar de qué manera afecta a la percepción de la película. Para ello se combinan análisis del lenguaje audiovisual, asociado a la función de la música para cada una de las películas, con información externa relativa a los temas y artistas, excluyendo cualquier aspecto del lenguaje que no implique la banda sonora.

Los análisis, pese a estar basados e incluir consideraciones teóricas, presentan un enfoque práctico, permitiendo entender la función de la música de forma paralela al desarrollo de la película ya que ambas cosas están estrechamente ligadas.

El objetivo principal del trabajo es, pues, analizar de qué forma la música y la imagen se relacionan para generar el discurso fílmico propio de Tarantino, en base a la teoría preexistente sobre la función y la percepción de la música en el cine. Como objetivo secundario se pretende ofrecer una mirada alternativa al cine de Tarantino, centrada exclusivamente en su banda sonora, y generar un documento de análisis que pueda servir como base para futuros acercamientos prácticos a la música en el cine, a través del entendimiento de la función que ésta ejerce en las películas del director.

La metodología seguida para la realización del trabajo se compone de tres fases principales: investigación, análisis y redacción del trabajo. La primera fase se centra en recopilar estudios sobre música en el cine así como trabajos que tratan la materia como base para el análisis. El análisis en sí es la parte principal del trabajo que consta de diversas fases, centradas en cada una de las películas, desarrollando cada una de forma progresiva. Un primer visionado completo como espectador para captar las sensaciones principales que desprende la película, un segundo visionado completo centrado en la toma de notas generales, ya centrado en el aspecto musical; por último,

visionados específicos de escenas y secuencias para completar las notas y hacer un primer borrador. Una vez asimilada la teoría y extraídos los puntos clave se completa el proceso con la redacción del análisis específico de la película, seguido de las necesarias revisiones, siempre volviendo a las películas como punto de referencia. Una vez completados los análisis específicos de las películas se realiza la redacción final juntando los ocho análisis, ordenados de forma ascendente en relación a la fecha de estreno de cada una de las películas, asegurando así la relación entre ellos y la progresión en el discurso.

3. ANÁLISIS DE LA FILMOGRAFÍA

3.1. RESERVOIR DOGS (1992)

Reservoir Dogs es el primer largometraje de Quentin Tarantino y es el que marcará las guías en lo que a uso de la música se refiere para el estilo del director.

Alejándose de los estándares formales de la música en el cine, Tarantino apuesta por un tratamiento mucho menos cinematográfico utilizando canciones de forma aislada para complementar los momentos de mayor acción que suelen prescindir de la ambientación musical. Estas canciones se presentan, menos en los créditos iniciales, en forma de música diegética aumentando el realismo de la historia.

Pese a no tener muchos minutos de música ésta es muy importante en la película a la hora de generar ambientes relacionándose directamente con los personajes, acompañando sus actuaciones e incluso habando por ellos. Precisamente el hecho de tener momentos de música puntuales ayuda a que estos tengan más importancia, dotándolos de un significado concreto y tangible relacionado con la escena o los personajes, ya sea en base al estilo musical o en base a la letra de las canciones.

La famosa escena de la tortura con la canción “Stuck in the middle with you” de Stealers Wheel estaba concebida por el director incluso antes de hacer los castings¹. Las pruebas de los actores se hicieron con dicha canción y dicha escena cuya mezcla representa mejor que ninguna otra la psicótica mente del personaje interpretado por Michael Madsen. Es la canción, por lo tanto, la que dota de sentido a la escena por contraposición, perdiendo su significado la una sin la otra.

De esta manera, con piezas musicales preexistentes dotadas de significado propio, el director logra contraponer dos elementos con entidad, la canción y la escena, que se pueden relacionar por acuerdo o por oposición, siendo ambos imprescindibles para el resultado esperado.

La primera escena de la película ya es una importante declaración de intenciones. La acción queda en silencio pero, aun así, la música es la principal protagonista. El diálogo versa sobre el significado que tienen diversas canciones de Madonna para cada uno de los personajes, de esta manera el director hace una rápida presentación de la forma en que entiende la función de la música para acompañar el film. Las canciones, como piezas completas e individuales, tienen sentido propio, son tratadas como si de un personaje más o de un narrador se tratara.

Además de centrar el foco de atención en el tema musical, el diálogo sobre las preferencias o la manera en que cada uno de los personajes entiende las canciones nos permite adentrarnos de forma incipiente en la psicología y la personalidad de cada uno de los personajes y entender la forma en que se relacionarán.

¹ HALPERIN, S. (2009). “Quentin Tarantino on Five Key Soundtrack Picks, From *Reservoir Dogs* to *Inglorious Basterds*” en *Rolling Stone*.

En el caso de *Reservoir Dogs* la inclusión de piezas musicales completas como si de un rompecabezas se tratase es muy clara. Las canciones se introducen con la voz en off del presentador del programa de radio *K-Billy's superspunds of the 70's*, incrementando la sensación de piezas aisladas de música al contrario del sistema comúnmente usado en que la composición musical se mezcla con la acción como si de un solo elemento se tratase. Esta sensación de piezas inconexas camina en la misma dirección que la trama dado que ésta se desarrolla a base de flashbacks, no presenta una continuidad natural. Toda la película, tanto argumental como musicalmente está fraccionada.

El primer momento musical es el utilizado para introducir los títulos de crédito iniciales. La canción que acompaña a la banda de criminales mientras desfilan a cámara lenta es "Little Green Bag" de George Baker Selection. Éste es un magnífico ejemplo de la utilización de la música para generar el ambiente adecuado que sirva como marco para determinada escena. La película acaba de comenzar, la introducción de los personajes ha sido corta y a través de diálogos aparentemente superfluos pero sin embargo, gracias a la música y a la imagen ralentizada, podemos entender sin ninguna duda las características concretas de los personajes. El característico *groove* de bajo que luce la canción nos habla de personas arrogantes, decididas, que tienen el control de la situación y un aire despreocupado que nos indica que se encuentran por encima del resto. De forma inmediata podemos encuadrarlos en la cultura *cool* de que el director tanto se sirve.

La película destaca por su utilización extrema de las características empáticas y anempáticas de la música respecto a la imagen². En este caso ambos elementos, tanto la escena con los planos cortos y la cámara lenta como la música, caminan en la misma dirección. Si el efecto empático es indudable en la presentación, el efecto de oposición viene con el paso a la siguiente escena, que comienza con la voz agónica de los personajes cuando todavía vemos sobreimpresos los últimos títulos y la canción se va apagando en *fade out*. La escena nos presenta la huida de los personajes del lugar del crimen tras intervenir la policía habiendo recibido el protagonista un disparo en el estómago.

El efecto de encabalar el final de los créditos con las voces de la siguiente escena permite oponer de forma directa ambos escenarios: por un lado el ambiente arrogante dispuesto en la presentación y por el otro la escena confusa y agónica de la huida, ya sin música. Prescindir de la banda sonora para esta escena permite dotarla de un mayor realismo, acentuando el contraste con los créditos, y ayuda a que el ambiente generado por la música anterior invada momentáneamente la nueva escena generando un cierto efecto anempático y satírico al utilizar los mismos personajes en una situación radicalmente distinta.

Otro elemento característico de la película son las largas escenas tremendamente dramáticas y agónicas sin rastro de música.

La adhesión de la música a una escena determinada siempre aporta un sentido nuevo, ya sea por añadidura o por contraposición. Incluso en el caso de músicas empáticas

² CHION, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, pág. 232.

CHION, M. (1998). *La audiovisión*. Barcelona. Paidós, pág. 19.

con la escena el hecho de interponer un elemento entre el espectador y la escena, por muy etéreo que dicho elemento sea como en el caso de la música, produce un efecto de desvinculación; la relación del espectador con la escena viene condicionada por la música alterando su significado. Tarantino prescinde del efecto musical para dotar a las escenas dramáticas de mayor realismo permitiendo que el espectador acceda libremente a ellas. En las antípodas de este efecto encontramos la escena de la tortura del policía que trataremos más adelante.

La siguiente música que nos ofrece la película tras los créditos iniciales es el famoso “I Gotcha” de Joe Tex. La canción se usa para el momento en que sacan al policía del maletero; sirve además para introducir una nueva fase en la película. Mientras que en las secuencias anteriores los personajes se encontraban desubicados y en actitud pasiva, ahora comienzan a movilizarse. En esta escena se puede apreciar especialmente bien el uso de las canciones como si de un narrador se tratasen. Tanto el ritmo como la letra de la canción representan el hecho de un grupo de gánsters con un policía como rehén. Pese a que la canción original versa sobre deslices amorosos, la actitud arrogante de Joe Tex a la voz y la letra amenazadora envuelven la escena a la perfección.

La canción más importante de la película, y que sin duda ejemplifica también este efecto de música como narración, viene de parte de Stealers Wheel: “Stuck In The Middle With You”, en la famosa escena de la tortura. La canción funciona principalmente de dos formas diferentes. En primer lugar, a nivel narrativo, permite abocetar la situación comprometida en que se encuentra el policía a través de la letra, los largos y complejos diálogos a los que es aficionado el director dejan paso a la canción como narradora de la escena. Pero es a nivel emocional donde esta canción cobra todo el sentido. En repetidas ocasiones Tarantino ha mencionado el poder de la música como contrapunto a la violencia que presentan sus películas.

Michel Chion define la música anempática como “el efecto no de distanciamiento sino de emoción multiplicada”³. En el caso de la escena que nos ocupa el efecto de emoción multiplicada es palpable: mientras que el policía agoniza de dolor la música nos sugiere un ambiente relajado al más puro estilo Bob Dylan. El distanciamiento también está presente en la escena.

Al contrario que en el modo clásico donde el efecto anempático se produce a través de ambientes sonoros que simplemente no parecen reaccionar al dramatismo de la escena -el contraste se produce por falta de empatía-, en el caso de la canción de Stealers Wheel la música tiene tanta personalidad que el efecto anempático juega con dos niveles de significado completo que luchan por ganar el protagonismo en la escena. El hecho de que la música provenga de una radio de forma diegética, accionada por el torturador, refuerza la vinculación de la canción con la escena. Se trata de un paso más allá en la escala de desvirtuación del significado de la escena. La fuerte personalidad de la canción contagia el humor al sufrimiento del policía convirtiéndolo en una situación atractiva. Más que de efecto anempático estamos hablando de efecto “trivializador”, donde la violencia se ve despojada de su sentido dramático propio para acoger el humor de la canción expresando así sensaciones radicalmente distintas.

³ CHION, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, pág. 233.

La canción dedicada al personaje del Señor Naranja, el policía infiltrado, justo antes de que le recojan sus nuevos compañeros es "Fool For Love" de Sandy Rogers. De nuevo esta canción representa tanto el momento específico de la narración en relación al personaje como al personaje en sí a nivel emocional. La letra habla de las locuras asociadas al enamoramiento, en este caso, trasladado al hecho de infiltrarse en una banda de criminales, acercándonos a la situación arriesgada en la que se va a ver involucrado el personaje. En cuanto a la caracterización del personaje la canción presenta un estilo de pop-country relajado que contrasta con la presentación de la banda en los créditos iniciales amparados por el arrogante tema "Little Green Bag", de esta manera se refuerza la separación entre el Señor Naranja y el resto de los criminales. Como en muchas otras escenas la música es diegética, subrayando la relación de ésta con el personaje cuando él apaga la cadena.

La película finaliza de la forma más satírica posible. Tras un estallido de violencia, donde se resuelve el argumento a golpe de pistola acabando con la vida de los que aún resistían, los créditos finales entran acompañados por Harry Nilsson y su canción caricaturesca "Coconut".

3.2. PULP FICTION (1994)

Pulp Fiction es una película concebida de forma fragmentada. El título hace referencia a los *Pulp Magazines*, revistas cortas de historietas relacionadas con géneros de ficción, por los que el director tiene gran inclinación.

Siguiendo la dinámica de este tipo de revistas, donde las historias son siempre cortas, la película agrupa sus escenas formando una serie de actos equiparables a los del teatro que se ordenan a modo de collage, alterando la temporalidad. En este sentido la música tiene una función adicional al ayudar en la transición entre las diferentes secciones de la película; cada sección está bien delimitada, con un título propio y con personajes en su mayoría diferentes, teniendo también un carácter diferente. Todas las secciones se separan con un fundido a negro donde aparece el título. Introduciendo la música cuando la pantalla está todavía en negro se consigue apartar al espectador de las emociones ligadas a la sección anterior y prepararle para el tono que tomará la sección entrante. Los silencios son también grandes protagonistas concediendo mucha importancia a los diálogos. Destaca la música diegética, anclando de esta manera la atención en la acción; se evitan los paisajes sonoros demasiado complejos en favor del realismo y la sobriedad.

En cuanto al estilo la película se caracteriza por combinar una gran cantidad de géneros musicales, de nuevo en la línea del collage, con predominio de la música perteneciente a la cultura surf.

Dado el carácter fragmentado es interesante analizar la película de forma lineal para recalcar de qué manera la música ayuda a mantener el ambiente característico de cada uno de los capítulos independiente de los demás, al tiempo que aporta unidad en cuanto al tono general de film.

Los títulos de crédito entran de forma arrolladora. La canción elegida es una adaptación del tema "Misirlou", una canción tradicional griega que fue popularizada por Dick Dale a principios de los años sesenta y que se ha convertido en uno de los iconos de la película. Esta canción comparte protagonismo con "Jungle boogie" de Cool and the Gang que irrumpe bruscamente hacia la mitad de los créditos acompañada del efecto de audio al cambiar el dial en una radio analógica.

El hecho de cambiar de canción en mitad de los títulos de crédito de forma brusca supone, por una parte, reforzar el carácter fragmentado que tendrá el film. Pero más allá de eso el cambio de música, y sobre todo el efecto de sonido al cambiar el dial de la radio, supone una interpelación directa al espectador. La música no se encuentra en el plano que comúnmente tiene asignado, un plano etéreo lejos de la escena y del espectador, sino que, pese a no ser explícitamente diegética, está fuertemente aferrada tanto a una como al otro, siendo ambos partícipes del cambio de canción.

En la escena siguiente a los títulos de crédito la música pasa a ser diegética, la misma canción la escuchamos ahora en el coche con los personajes de Vincent y Jules, de esta manera la transición es muy suave y el espectador queda inmerso en la acción al instante al no producirse ningún tipo de rotura en cuanto al carácter. La atención que se ha captado con la música provocativa y los títulos de crédito de estética moderna se vuelca ahora en la acción, relegándose a un segundo plano y dando importancia al

diálogo pero tiñendo de carácter la escena. La música se mantiene de fondo durante todo el recorrido hasta que desaparece por corte cuando el plano cambia a la toma fetiche del director: el plano contrapicado desde dentro del maletero.

Es un momento importante en la acción porque pasa de una conversación banal a un asunto mucho más serio: los dos matones van a hacer su trabajo, es por esto que el corte supone un golpe de efecto tan rentable, el espectador sabe que algo va a pasar.

En las escenas del apartamento de Bred no hay música, de hecho no se oye prácticamente ningún ruido. Es el recurso de la calma antes de la tormenta. Una vez el espectador es llevado a ese estado de tensión a través del corte en la música y la acción, el director decide mantener el suspense durante varios minutos alegando que “todavía no es la hora” en boca del personaje de Jules. A la ausencia de música se le une una filmación objetiva y una acción contenida que deja la escena en suspense hasta que, por fin, se resuelve la acción.

La atmósfera de silencio en la que nos sitúa la película con la conversación de los dos personajes antes de entrar en el apartamento se mantiene durante toda la secuencia. Existe una progresión en cuanto a la intensidad de la pieza pero es el diálogo el que cobra protagonismo y el que dirige la secuencia; la ausencia de música permite al espectador entrar de lleno en la acción aumentando así su intensidad.

Esta secuencia ejemplifica uno de los recursos más usados por Tarantino como es el de usar el silencio para acompañar las escenas de violencia contenida. A este respecto, según Michel Chion, la música en el cine sonoro sirve “para suavizar sus limitaciones realistas”⁴. Esto es cierto en muchos casos en el sentido en que permite completar la parte de información emocional que contiene una determinada escena. Sin embargo, al tiempo que aporta información, la música crea una tenue barrera entre el espectador y la escena, impidiendo el acceso completo a la información original. Es así como la ausencia de música permite crear una atmósfera mucho más intensa y realista.

En el caso de Tarantino, cuyo tratamiento de la música dista mucho de las composiciones clásicas para cine utilizando la técnica del pastiche, el silencio permite dotar a la escena de un realismo que ninguna canción podría aportar. De hecho no solo se suprime la música, sino que se reducen al máximo cualquier tipo de ruidos o efectos de *fooley*; la escena destaca por su sobriedad siendo una de las más características de la película. La escena acaba en un clímax de violencia que se contrarresta con la entrada de la música para la siguiente secuencia, cambiando así de ambiente.

Cada nuevo capítulo, sobre todo en los momentos iniciales dedicados a la presentación progresiva de los personajes, cuenta con una música característica que presenta el humor de las nuevas escenas al tiempo que rompe con lo acontecido anteriormente, respetando así el carácter fragmentado de la historia.

La música es ahora relajada, incluso sensual. Se trata de música diegética, el hilo musical del club en que conversan Marsellus y Butch. De nuevo hay elementos contrapuestos. La cámara nos ofrece un plano medio de Butch con expresión grave mientras Marsellus, fuera de campo, le explica con calma cómo funciona el trato. Todo está dispuesto para remarcar la incomodidad de Butch.

⁴ CHION, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, pág. 196-197.

Entendemos desde el principio que no está en su ambiente, que es Marsellus el que controla la situación, de alguna manera está atrapado, como si de un interrogatorio se tratase. La música, junto con el tono tranquilo de Marsellus, genera el contraste con la expresión de Butch introduciendo así la tensión en la escena. La canción se mantiene durante toda la secuencia y encabalga con el diálogo de la siguiente mientras la imagen funde a negro. Se trata pues de una secuencia de paso, vemos que la música se usa como recurso para guiar al espectador por el torrente emocional de la película mientras que las escenas de mayor acción y dramatismo prescinden de ésta, siendo el diálogo el que asume el rol protagonista.

La simbolización⁵ es un recurso común en la película. Tanto actos concretos como las personalidades de los personajes en sí se ven simbolizadas a través de canciones que vuelcan su significado sobre los personajes. Antes de su largo capítulo juntos, Vincent y Mia son presentados a través de canciones que simbolizan su estado de ánimo y su personalidad. Es el caso del efecto de la heroína sobre Vincent simbolizado por el ligero vibrato de la palanca de guitarra.

La música para presentar el personaje de Mia y su entorno sigue el mismo patrón. En el tocadiscos suena la canción "Son of a preacher man" que aporta el toque juguetón característico de Mia mientras ésta observa al invitado por las cámaras de seguridad. De hecho la música prácticamente sustituye su presencia dado que ella no aparece hasta el final de la secuencia. La canción habla de una mujer que relata su encuentro con el hijo de un predicador introduciendo el juego de la moral entre el bien y el mal y el deseo. De esta manera se presenta el tono que tendrá el encuentro entre los dos personajes.

Toda la secuencia del Jack Rabbit Slim's transcurre con música diegética, bien a cargo de los artistas tocando en el escenario o por el hilo musical. Las canciones se suceden acomodándose al ritmo de la relación entre los dos personajes que van cogiendo confianza, siempre canciones sensuales. La complicidad entre los dos se refuerza con el diálogo y las miradas. En este caso se crea el efecto contrario que en la escena del apartamento de Bred: el diálogo brilla por su ausencia siendo sustituido por la música que relaciona a los dos personajes y nos comunica su estado de ánimo y sus pensamientos sin necesidad de conocerlos; se crea así un momento tenso de complicidad.

La complicidad entre los dos personajes llega a su punto álgido con el concurso de swing, siendo uno de los momentos cumbre de la película. Tanto el baile de los personajes como la música ayudan a encumbrar la escena. Se trata de la canción "You never can tell" de Chuck Berry que habla de la boda entre dos jóvenes reforzando, de nuevo, la tensión entre los dos personajes.

Ya en el apartamento de Mia la música sigue siendo la protagonista dado que los personajes siguen encontrándose inmersos en silencios incómodos. En este caso se trata de la canción "Girl, you'll be a woman soon" de Urge Overkill que mantiene la tensión sexual entre ellos.

La situación se vuelve dramática al esnifar Mia la heroína y la música no vuelve a aparecer, en este caso es la acción y el frenesí los que acaparan todo el protagonismo.

⁵ CHION, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, pág. 207.

Vemos de nuevo el modo particular con que trata la música Tarantino: en las escenas relajadas la música ayuda a completar los diálogos y a guiar al espectador por las emociones que van experimentando los personajes, en cambio en las escenas tensas o violentas la banda sonora desaparece y la acción se nos presenta lo más cruda posible concediendo todo el peso al diálogo o las actuaciones.

El cambio de capítulo que introduce la historia del reloj de Butch no está acompañado de música. Esto se debe a dos factores: primero, la escena introductoria está basada en un largo diálogo que, siguiendo la tendencia de Tarantino, no va acompañada de ambientación musical. Por otro lado se trata de una secuencia tensa donde se presenta al personaje de Butch que en la siguiente escena se verá envuelto en un homicidio. La tensión de la secuencia de Mia no se ha relajado con una transición de música como suele ser habitual, así que en este caso, pese a estar un poco atenuada por la escena final de la despedida donde se calman las cosas, ayuda a introducir al personaje de Butch.

Toda la presentación del personaje está solventada a base de elipsis sin música. No se trata de una secuencia de violencia explícita pero hay mucha tensión en ella, ya desde la secuencia anterior y con el añadido del homicidio y la ira de Marsellus por verse traicionado. La ausencia de música la convierte en una secuencia muy cruda, nos ayuda a estar concentrados en el personaje desde el segundo uno y a mantenernos en un estado de tensión. De hecho la música brilla por su ausencia en la mayoría de las escenas que incluyen al personaje de Butch.

Una utilización interesante de la música es la que acompaña la escena de lucha entre Butch y Marsellus al entrar en la tienda donde serán secuestrados. Mientras que el estado de los personajes es frenético, el dependiente les apunta con su escopeta en actitud calmada, el hilo musical toca "If Love Is a Red Dress" una clásica balada con cierto aire sureño.

La sensación es la misma que teníamos en la escena del club de Marsellus donde observábamos la cara tensa de Butch mientras sonaba música relajada. Entonces era Marsellus el que estaba en su espacio y tenía el control de la situación, la música relajada se asociaba con su personaje. En este caso son ambos personajes los que se encuentran fuera del ambiente tranquilo que dicta la música, están fuera de lugar, tanto la música como el espacio pertenecen al dependiente, por lo tanto, este tiene el poder de controlar la situación, como así ocurre.

La simbolización aparece de nuevo en la escena siguiente a cargo de la música de The Revels con su canción "Comanche". El tema simboliza la violación de Marsellus a cargo del policía, de la cual no somos testigos directos. El ritmo acelerado de la batería y, sobre todo, el frullato del saxo la convierten en una canción enfermiza y estresante que representa a la perfección la situación a la que está siendo sometido el personaje.

Todo el capítulo final se desarrolla sin música, únicamente se percibe algo de música relajada, a un nivel muy secundario, cuando se presenta el personaje del Sr. Lobo para acabar de perfilar su personalidad.

El resto de escenas son de una naturalidad exagerada. En la acción los personajes intentan solucionar el problema en que les ha metido Vincent al disparar al amigo de Jules dentro del coche. La acción, en su esencia, es muy dramática, tienen a un cuerpo sin vida, y sin cabeza, dentro del coche y muy poco tiempo para solucionarlo, sin embargo el ambiente que se da a toda la secuencia es digno de cualquier película

campestre de domingo por la tarde. La música dramática que en otra ocasión acompañaría a una acción de estas características se sustituye por el ruido de los pájaros y el viento. Éste ambiente sobrio a nivel de sonido se refuerza a nivel visual con un estilo marcadamente naturalista. El autor juega continuamente con la música, o silencio, y la imagen para encontrar significados contrapuestos.

El silencio se prolonga hasta que los dos personajes vuelven a la escena que abre la película en el restaurante. En esta escena, pese a que en su mayoría también se resuelve sin música, se utilizan canciones puntuales a modo de gag. Es el caso de los planos en que los atracadores entran en la cocina para sacar a los camareros, de origen mejicano, a ritmo de mariachis, o la escena en que Vincent se encuentra sentado en el retrete, ajeno al estruendo del robo, acompañado por la clásica música insulsa de ascensor. Estos momentos musicales, lejos de aportar coherencia a la secuencia, la desvirtúan, relajando la tensión, y añaden el efecto anempático característico del director.

La música aparece para cerrar el capítulo e introducir los títulos de crédito finales, en este caso la canción es "surf rider", otro tema icónico del surf-rock que sirve para cerrar la película y devolver al espectador a la tónica "cool" predominante del film.

3.3. Jackie Brown (1997)

Jackie Brown ha sido comúnmente encasillada en el género de *Blaxploitation*. Se trata de un género que basa su atractivo en elementos propios de la cultura afroamericana, en este caso el argumento, la fuerte presencia de actores negros y, sobre todo, la música. En muchos sentidos se puede relacionar con su anterior película *Pulp Fiction* porque, de hecho, también cuenta con algunos elementos característicos del género *Blaxploitation*.

Samuel L. Jackson es un elemento crucial en ambas películas encarnando la cultura afroamericana, la música también crea un puente de conexión girando en torno al *groove*. Sin embargo mientras que en *Pulp Fiction* la banda sonora viraba más hacia la cultura *cool* y *surfer*, en *Jackie Brown* el peso general del film recae sobre la cultura del Funk.

Pese a tener similitudes a nivel musical con otros trabajos del director, Jackie Brown tiene un estilo muy diferente al que caracteriza a Tarantino. El hecho de estar basada en una novela de Elmore Leonard condiciona el argumento e incluso los diálogos que son siempre una pieza angular en las películas de Tarantino, sin embargo el uso de la música sigue estando en consonancia con el resto de trabajos.

Como es habitual en las películas del director la música inicial comienza encabalgada con los logos de la productora y enlaza con una primera secuencia utilizada para presentar los títulos de crédito. Se trata de una canción que pese a tener un ritmo movido propio del Funk contiene mucha melancolía, mientras la letra habla de la dura vida de los habitantes de la calle 110 en la ciudad de Nueva York: "Across 110th street" de Bobby Womack. Dicha calle es comúnmente conocida por ser el límite entre el barrio de Harlem y Central Park, marcando una clara división en la ciudad en cuestiones de clase y raza. Ésta es la canción que nos presenta a la protagonista que da título al film mientras la vemos llegar tarde a su puesto de trabajo. Al tiempo que presenta el tono que va a tomar la película, la música nos permite adentrarnos inicialmente en la personalidad de la protagonista y en los problemas que la envuelven.

Una vez finalizada la primera secuencia se nos presentan al resto de personajes, ya sin música. La introducción se produce a través de los diálogos, como es habitual la secuencia no tiene música por dos razones: de esta manera los diálogos tienen más relevancia y, más importante, la entrada de la música posteriormente permite dar un giro a la escena. Éste se produce con la segunda llamada que recibe uno de los personajes.

The Meters es en este caso el grupo encargado de poner el color a la escena con su famoso *Cissy Strut*. Se trata de una canción que se repetirá durante toda la película haciendo de puente argumental. De esta manera la música consigue ponernos de inmediato en un tono totalmente diferente, más activo, los personajes ya tienen algo entre manos.

La secuencia que sigue también comienza sin música pero hay una progresión hacia una tensión mayor, en este caso propiciada por la imagen. Un entorno oscuro y planos cerrados permiten prescindir todavía de la banda sonora para continuar creando

tensión y expectativa. Solo hacia el final de la secuencia se vuelve a escuchar el *Cissy Strut* como recurso para cerrar el círculo argumental con la primera vez que lo hemos escuchado. En el momento cumbre de la acción el director opta por música diegética del estéreo del coche para poder enfatizar el efecto de deslocalización de la escena alejando el coche de la cámara para el asesinato.

La secuencia siguiente cambia de nuevo de personaje y la banda sonora vuelve a dar un giro para introducir el nuevo ambiente. Hasta ahora toda la música se usa con función estructuradora; permite dirigir las emociones y la tensión a lo largo de las secuencias.

El primer momento en que escuchamos música que nos acerca a la psicología de los personajes es en el juicio a la protagonista. Mientras el juez nombra el caso y la abogada hace su papel la música de fondo es un *groove* de bajo muy sobrio acompañado de una melodía simple casi burlesca, sazonado con primeros planos de la cara ausente de la protagonista que se enfrenta a una condena por posesión de drogas. La escena adquiere así un tono irónico.

En el último momento, cuando advertimos la presencia del personaje de Samuel L. Jackson, Ordell, la música se vuelve tenebrosa. Es uno de los pocos momentos en los que podemos observar un uso convencional de la música en las producciones de Tarantino. Se trata de un sonido oscuro y ecualizado de manera que de sensación de vacío. De forma muy marcada, este sonido centra la atención en el personaje de Ordell en relación con la protagonista y nos deja entrever de qué forma se relacionarán.

El mismo efecto se produce tras haber contactado Ordell con el agente de fianzas, Max Cherry, y encontrarse este con Jackie. La música que se escucha mientras la chica se acerca por el largo patio es "Natural High" del grupo americano Bloodstone cuyas letras hablan de un enamoramiento a primera vista.

Esta canción alterna planos de la chica acercándose desde lejos con planos muy cortos del personaje de Max, adentrándonos de lleno en la psicología de este. Al igual que ocurría con el sonido gutural asociado al personaje de Ordell, en este caso la canción que acompaña el primer encuentro entre Max y Jackie también nos anuncia el tipo de relación que tendrán los dos personajes. Esta sensación se refuerza en la escena siguiente cuando los dos personajes paran en un bar a tomar una copa, la luz es extremadamente roja y la música sensual acerca aún más a ambos.

El encuentro entre Ordell y Jackie se produce sin música. Se trata de una situación tremendamente tensa. Como es habitual en Tarantino este tipo de situaciones se desarrollan en la atmósfera más sobria posible para que los diálogos tengan el mayor protagonismo. El espectador sabe que el peligro es inminente por la música que le ha sido asociada en su primer acercamiento a la protagonista. Es una escena asimilable a la del apartamento de Bred en *Pulp Fiction*.

La música diegética vuelve con el encuentro de Max Y Jackie ya en un entorno mucho más relajado. La protagonista se encuentra cómoda ahora, la música en este caso también nos acerca a la relación de confianza y aprecio entre los dos personajes, en esta ocasión de la mano de Delfonics.

La banda de Filadelfia se convertirá en un símbolo de la relación entre los dos personajes. Pero como dice Laurence Boyce en su tratado⁶, cuyo título está extraído de esta escena, no es solo la relación entre los personajes la que se ve afectada por la referencia a la música o a los gustos musicales, sino también nuestra propia relación con los personajes y el film en sí. La frase “no sabía que te gustaran los Delfonics” supone una interpelación directa al espectador que puede posicionarse, en base a su posible conocimiento del grupo, al lado de los personajes y compartir sus sensaciones relacionadas con el grupo y las canciones.

La referencia cobra todo el sentido cuando Max Cherry se acerca a una tienda de discos para comprar una cinta de los Delfonics que le recuerde a Jackie.

Es un momento que encierra una gran disonancia. El personaje de Max, al que si hubiera que atribuirle una música definitoria sería sin duda música clásica, se encuentra en la tienda acompañado de una canción hip-hop desvinculada del resto de la banda sonora. La actitud vital del personaje continúa siendo la misma, la actuación no cambia un ápice, pero la información que nos presenta la música, contrapuesta al personaje, advierte de un cierto cambio en su personalidad, propiciado en este caso por la protagonista.

En la secuencia siguiente se produce un nuevo encuentro entre Ordell Y Jackie pero ahora en condiciones muy diferentes. En su primer encuentro ya queda en entredicho la autoridad de Ordell y en este caso la cita se produce bajo ese nuevo paradigma. La música que suena es una canción relajada del hilo musical del bar donde se citan, mientras que en su primer encuentro el silencio tenso era el protagonista. El mero hecho de incluir música, sobre todo si se trata de música tranquila, descarta cualquier situación tensa.

El sitio es elección de Jackie por lo que todas las características del bar se pueden asociar a su personaje: el ambiente tranquilo, la música relajada, el camarero que la trata con cariño... entendemos que se encuentra en su espacio y es Ordell el que está descolocado. Cuando la conversación desencadena en la información que Jackie ha dado intencionadamente a la policía volvemos a escuchar el “Cissy Strut” pero ahora asociado al personaje de Jackie. A estas alturas de la película el espectador ya ha podido advertir que esta canción se utiliza cuando el argumento da un giro o se prepara un acontecimiento. Hasta ahora se había asociado siempre al personaje de Ordell que era el que controlaba la situación y el que catalizaba la acción. En este caso es Jackie la que tiene el control de la conversación y quién guía el argumento.

“Cissy Strutt” no es la única canción que se repite durante el film. El tema de Delfonics que une a Jackie y a Max desde la primera vez que lo escuchan en su apartamento seguirá siendo un motivo que relacione a ambos personajes. Por su parte, la canción que escuchamos en el juicio junto con lo planos cortos del rostro de Jackie se repite la segunda vez que ella y Ordell organizan el intercambio del dinero, esta vez en un entorno distinto.

De nuevo la misma canción pero con connotaciones diferentes permite enfatizar mucho más la progresión del argumento y de los personajes creando un puente entre escenas y permitiendo relacionarlas, consciente o inconscientemente. Es lo más cerca

⁶ BOYCE, L. (2001). “I didn’t know you liked the Delfonics. Quentin tarantino use of music” en *Netribution*.

que se encuentra el director de hacer uso de los elementos clásicos de composición para cine; en este caso el leitmotiv. Como dicen Adorno y Eisler en su tratado de música en el cine⁷, el leitmotiv está vigente en la composición desde las óperas wagnerianas donde se usaba para “elevar el acontecer escénico a la esfera de lo metafísicamente significativo”. En el caso de Tarantino no se aplica de la misma forma, la espectacularidad de la ópera no tiene cabida en el film ni se persiguen el mismo tipo de efectos, sin embargo la esencia funcional del leitmotiv como elemento anclado a un acontecimiento o personaje sí que se mantiene.

Las secuencias finales están íntimamente atadas a la música. Esta parte final de la película se organiza de forma coral, todos los personajes convergen en el centro comercial para desempeñar su papel en la situación del intercambio del dinero. Personajes muy distintos y con papeles y vinculaciones muy distintas con la situación.

La película entra entonces en una fase nueva en la que el estilo cambia: las escenas se suceden en forma de collage y la música vuelve a su función estructuradora con la que comenzara el film, ayudando a caracterizar cada uno de los personajes intercalándose de forma brusca. La manera de pasar de una música a otra es utilizando las radios de los coches, de esta forma se enfatiza mucho más la relación de cada uno de los personajes con la música que le representa.

Siguiendo el estilo característico del director las escenas más tensas son las más sobrias y naturales en cuanto a ambientación sonora. En este caso se producen dos asesinatos relacionados con la situación del intercambio del dinero: el asesinato de Melanie, la chica de Ordell, y el asesinato de Luis. Ambos asesinatos se producen sin música y de manera inesperada. Lo único que prepara el terreno para el clímax de violencia es el diálogo entre los personajes; una vez este diálogo llega a su punto máximo de tensión el asesinato se produce de la forma más natural posible como una reacción lógica a esta escalada de violencia verbal.

Sigue el mismo paradigma que podemos observar en *Pulp Fiction*, en este caso también nos encontramos con violencia normalizada dado que estamos en un entorno de ladrones o gánsters donde la diégesis permite este tipo de tratamiento.

Tras lo ocurrido en el centro comercial se vuelve a presentar a Ordell, ahora de una forma diferente. Mientras habla con Max, consciente de que éste colabora con la protagonista para robarle su dinero, le vemos desde atrás en un ambiente oscuro, sucio y lleno de humo, muy diferente a la tranquila y soleada casa de la playa donde se nos había presentado hasta ahora. La música que le acompaña también es ahora más oscura y tensa, llena de ruidos que generan una atmósfera inestable. El último encuentro entre Ordell y la protagonista finaliza con el asesinato de este a manos de la policía siguiendo el mismo patrón que en los asesinatos anteriores: el estallido de violencia se produce de forma repentina y sin preparación alguna más que la brindada por la propia trama y los condicionantes que tienen ambos personajes al encontrarse.

La despedida de Jackie y Max se produce igualmente sin música, de esta manera se crea un ambiente muy personal e íntimo y se consigue el efecto de cierre al introducir la música para acabar la película. Se trata de la canción “Across 110th street” ya utilizada en los títulos de crédito iniciales cerrando así el círculo.

⁷ ADORNO, T. y EISLER, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.

3.4. KILL BILL I (2003)

Kill Bill I es la cuarta película de Quentin Tarantino. En un inicio estaba pensada para ser estrenada de forma conjunta con la segunda parte de la historia pero por razones prácticas, de duración del metraje, se decidió separarlo en dos películas. Ambas tienen un carácter similar pero, dado que la separación es muy clara, es más sencillo analizarlas por separado, centrándonos primero en la primera parte. Estructuralmente sigue el mismo principio de *flash-backs* y *flash-forwards* aplicado en *Pulp Fiction*.

Uno de los elementos que caracteriza a la película a todos los niveles es la parodia. El film es un homenaje a las películas de artes marciales Hongkonesas acompañado de otros géneros o corrientes cinematográficas muy concretas a las que el director era aficionado como las *Rape and Revenge Films* en las que una mujer es violada o apalizada y posteriormente, tras recuperarse, ejecuta su venganza. Otros géneros ampliamente asociables con el director como es el cine de western también pueden encontrarse en esta película, al igual que el anime.

Todo esto genera una música muy diversa. Se crea una especie de collage que acompaña a la gran variedad de géneros de los que bebe el film. En todos los casos se extrema el sentimiento paródico a través de la música, convirtiéndose ésta en un personaje más de pleno derecho, no en un mero acompañante. Sería imposible entender la película de la misma manera sin la ayuda del acompañamiento musical.

La producción musical está a cargo del rapero y productor Robert Fitzgerald Diggs, más conocido como RZA. Al contrario que en otras películas en las que el trabajo de la producción musical recae principalmente sobre el propio Tarantino, en *Kill Bill* se nota la presencia de un productor ajeno a la dirección. Mientras que en otros casos la música se compone de trozos de canciones usados para apoyar la acción de una forma u otra, en este caso la producción va mucho más allá, más incluso tratándose de un productor como RZA acostumbrado a trabajar con los "Beats" y arreglos típicos de la música hip-hop. La música se concibe de una forma mucho más minuciosa y se le otorga mucho más carácter y personalidad. Sin embargo la figura de Tarantino está siempre presente. En una entrevista Diggs afirma que sólo aplicó sus conocimientos sobre las directrices del director, siendo éste último quien verdaderamente aporta carácter al trabajo musical en el film⁸.

La película comienza de forma muy incómoda con un jadeo asustado cuando todavía vemos en pantalla los títulos de crédito iniciales. La primera acción se usa a modo de presentación de la historia. Se trata de una acción muy angustiada y de mucha violencia contenida. Siguiendo el criterio del director la acción no tiene nada de música, centrando toda la atención en el diálogo. Se trata de una secuencia vital con un gran número de detalles importantes para la trama pese a su corta duración. Dejando la secuencia totalmente en silencio, especialmente siendo la primera de la película y con el carácter violento que tiene, se consigue captar la atención de forma inmediata y generar un suspense que dará su rédito en la estructuración por capítulos alternados de la película.

⁸ DIGGS, R. (2003) "RZA on Kill Bill" en *Wutangcorp.com*

Al contrario de lo habitual en otras películas, que sería introducir una música relajada tras una escena violenta y tensa, en esta la continuación de los títulos de crédito viene acompañada por la canción “Bang Bang” cantada por Nancy Sinatra sin más instrumentación que una guitarra con un efecto de trémolo exagerado que, junto con la articulación pesada de la cantante, confiere un tono melancólico a la canción. Sin duda la elección de este tema clásico no es aleatoria dado que la letra narra la situación presentada en la secuencia inicial.

El capítulo primero comienza de forma abrupta al igual que la secuencia inicial. Como presentación únicamente se nos conceden cuatro planos transcurridos en unos pocos segundos. El tratamiento musical sigue la misma dinámica: tras la canción de los créditos se puede oír una melodía alegre, como de caja de música infantil, a un nivel muy bajo y durante unos escasos diez segundos. No obstante es suficiente para que de forma inconsciente el espectador pueda desconectar hasta cierto punto del tono melancólico asociado a la canción de Nancy Sinatra y pueda situarse en la acción presente: se trata de un barrio residencial de Pasadena, California, con sus familias con hijos, sus trabajos y sus rutinas.

Todo este nuevo ambiente presentado en unos escasos segundos, pero de forma muy minuciosa, no tiene más objetivo que el de ser roto de forma brusca con el sonido que precederá a cada una de las batallas por venganza en las dos películas de la saga: la canción “Ironside” de Quincy Jones.

La posterior escena de lucha se produce, como es habitual, sin música. Trascorrida parte de la pelea la hija de la ahora enemiga de la protagonista entra en escena. Ambas detienen el combate y la escena cambia de tercio radicalmente, sin embargo la música continúa sin aparecer. Las dos contrincantes hacen un alto en el camino, que el director utiliza para introducir algo más de información de contexto en forma de voz en off, pero la violencia contenida se mantiene gracias a la ausencia continua de música que no nos permite abandonar este estado de tensión creado por la pelea.

Tras un plano cenital inicial, acompañado de sonido diegético para situar la acción en la matanza de la capilla, al fin se consigue relajar la acción con música alegre. Se trata en este caso de una canción country de Charlie Feathers que ayuda a situar la acción y los personajes que se introducen momentáneamente.

Una vez entendida la situación en que se encuentra la protagonista, se nos presenta en la habitación del hospital, se introduce la melodía compuesta por Bernard Hermann para la película *Twisted Nerve*, uno de los grandes momentos musicales junto con el de Quincy Jones. Se trata de una melodía de modalidad mayor que tiene un carácter predominantemente alegre. Sin embargo los motivos repetitivos y el timbre estridente del silbido le confieren un aire obsesivo y psicótico que el director sabe aprovechar en su favor, reforzándolo asociado a las imágenes, para dar un vuelco a la significación de la canción.

De esta forma una melodía principalmente alegre se nos presenta de forma muy poco tranquilizadora gracias a la introducción de un nuevo personaje con planos en los que no podemos reconocerlo y por todo el resto de recursos técnicos como la iluminación o el tiro de cámara. El hecho de que la canción sea alegre pero presentada en un contexto turbio provoca una disonancia que se traduce en un sentimiento de perversión, encarnado en este caso por el nuevo personaje que entra en escena.

Toda la acción en la que se presenta al nuevo personaje transcurre amparada por la mencionada canción. No hay diálogo y las imágenes, a modo de collage, sirven tan solo para seguir el proceso de preparación del intento de asesinato. La verdadera conducción de la escena corre a cargo de la canción, que se va volviendo más enfermiza con la inclusión de armonías cada vez más disonantes a medida que las intenciones del nuevo personaje se van concretando.

Una vez finalizada la canción la situación se vuelve muy íntima y sobria, sin música. Tanto el preludeo del asesinato como el inesperado cambio de planes se producen en silencio. El único audio que se utiliza son efectos que apoyan momentos puntuales de la acción, por ejemplo, la sobreimpresión del nombre de la asesina o la última frase lapidaria que le dedica a la protagonista. Éste tipo de efectos no los encontramos en otras de las producciones del director. Es en esta utilización puntual de los recursos de audio donde la figura del productor RZA cobra sentido.

El porqué de la utilización de estos efectos en esta película más que en otras viene dado por el carácter paródico de la misma. Las películas de artes marciales están continuamente salpicadas de este tipo de audios para enfatizar la acción. Por otra parte estos efectos tienen también una explicación práctica de cara a la trama como es el caso del último golpe tras la frase final que funciona como una especie de punto y final seguido de una elipsis de cuatro años.

Esta elipsis también conecta con el pasado a través de efectos de sonido, rememorando los sonidos concretos que vienen asociados a la situación comatosa en la que se ha visto atrapada la protagonista durante estos cuatro años como son el sonido del disparo y los diálogos inmediatamente anteriores con los que ya nos hemos podido familiarizar en la escena que abre la película.

La música comienza en el momento en que ella pretende salir del hospital ayudando al cambio de la inactividad a la acción. A causa del coma durante cuatro años las piernas están inservibles, se encuentra en un entorno que no conoce, sin nadie a quien poder recurrir. Es una situación que no controla. En este caso la música sí tiene una función más tradicional en cuanto al papel que desempeña en relación a la acción. Se trata de una melodía compuesta por Vince Tempera para la película *Sette note in nero*. La modalidad menor de la canción y el acompañamiento de cuerdas le confieren un aire tétrico y tenso a la par. Es una escena que podríamos encontrar en cualquier película de terror cuando los personajes se encuentran en situaciones potencialmente peligrosas que no controlan.

En este caso esta ambientación se utiliza para humanizar al personaje de la protagonista y enfatizar la delicada situación en la que se encuentra. Sin embargo este escenario tenso no durará mucho. La música se va enfatizando hasta un clímax en que la protagonista ataca a uno de los enfermeros. En este momento el personaje vuelve a recobrar su esencia. Se trata de una asesina profesional y los momentos de duda y temor sugeridos por la canción tras despertar del coma quedan borrados.

Cuando consigue salir del hospital en una silla de ruedas la música es totalmente distinta. Se trata ahora de una canción más cercana a la cultura del funk: tempo rápido, mucha instrumentación, predominio de la percusión. Se consigue con esto un efecto de contraste muy potente. Mientras que en la canción anterior teníamos un tempo muy lento, melodías arrastradas con violonchelos y contrabajos, armonías menores y tétricas... ahora nos encontramos con una canción rápida y con una

instrumentación radicalmente distinta. Las imágenes ayudan a reforzar ese cambio de actitud en el personaje: mientras que antes estaba en el suelo intentando arrastrarse con los brazos, ahora la encontramos en una silla de ruedas apresurándose por el parking en busca de un vehículo.

En pocos segundos, pues, asistimos a un cambio de percepción en la protagonista que pasa de la pasividad a la acción, todo apoyado por la música. De nuevo se pone de manifiesto el uso de la música como un elemento explícito al cortarla de forma brusca cuando la protagonista abre la puerta de uno de los coches. Tarantino juega en estos casos con el concepto de diégesis musical⁹.

Entendemos por música diegética aquella que va asociada a la acción de forma palpable, siendo extradiegética toda aquella que se usa como complemento a la acción pero que no tiene una conexión clara con esta, que está en otro plano. En situaciones como la que hemos descrito antes la música no está ubicada en la acción de forma visible pero sin embargo el hecho de que interactúe tan estrechamente con ésta lleva a pensar que tampoco se encuentra en el plano diferenciado y externo en que se sitúa la música extradiegética. Se encuentra pues en un plano intermedio, a mi juicio más cercana a ser parte de la acción que a ser mero acompañamiento ajeno.

El capítulo tercero se vertebra en base a la narración en voz en off de la historia de la primera de las futuras víctimas de la protagonista: O-ren Ishii. Durante toda la narración la música ejerce el papel de acompañante. Se narra en estilo anime para diferenciarla del resto de la narración y se divide en dos partes. La primera cuenta el asesinato de los padres de O-ren usando como base la canción "The Grand Duel" de Luis Bacalov. Se trata de una canción muy melódica con grandes rasgos de Spaghetti Western que ayuda a reforzar el carácter bélico y desalmado que invade la acción a la vez que recalca el sentimiento de soledad al que se ve arrojada la protagonista al morir sus progenitores. Esta rabia contenida desembocará en el ejercicio de la profesión de asesina con lo que la música cambia completamente. Encontramos ahora una O-ren adulta con una gran experiencia acumulada, acompañada en el relato de sus crímenes por la música de Isaac Fayer "Run Fay Run", que dota a la acción de un carácter mucho más dinámico.

A partir de este punto la película entra en una segunda fase. Éste corte está marcado sobre todo por una gran elipsis solventada con un collage de planos acompañados de diversos efectos sonoros, sin embargo la música que nos introduce en este cuarto capítulo vuelve a ser la misma que abre la película: "Bang Bang" acompañando el título inicial. Esto nos ayuda a reforzar el sentimiento de nuevo comienzo que experimenta el personaje y, al mismo tiempo, recalcar de nuevo en la escena inicial que desencadena el coma y, por tanto, la venganza.

Una larga escena de diálogo sigue al título del capítulo sin rastro de música. Se trata de una escena exageradamente banal. La ausencia de música ayuda a mantener el estado de intrascendencia durante toda la conversación haciéndola lo más plana posible. De esta forma se crea una especie de alto en el camino, la narración queda suspendida. Esto persigue un efecto concreto ya que acabada la conversación banal la protagonista menciona el nombre del artesano de catanas que ha venido a buscar, lo que rompe por completo el ambiente relajado. La conversación banal sirve, pues, para generar el

⁹ CHION, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, pág. 193.

suspense necesario que llevará al espectador a entender la importancia del personaje que la protagonista ha venido a conocer al producirse la ruptura de la atmósfera tras pronunciar su nombre.

Acto seguido los dos personajes suben al altillo donde se guardan las catanas acompañados por una música celestial. Tanto el hecho de ascender, como la música, como los movimientos lentos, ayudan a conformar la imagen del creador de catanas y todo lo que le rodea como algo excepcional. Tanto ésta música como la siguiente, “The lonely shepherd”, que clausura la secuencia e introduce la elipsis en la que el artista creará la catana, nos transportan al mundo de la espiritualidad oriental ligada a las artes marciales.

La segunda pieza musical, la que enlaza con la ceremonia de entrega de la catana, basa su melodía en el sonido de la flauta de pan. Éste tipo de instrumentos de viento tienen su origen principalmente en las culturas americanas precolombinas, sin embargo hay un tipo de flauta de pan originaria de china que tuvo un renacimiento en el siglo XX llamada *Paixiao*. En cualquier caso, sean orientales o no, este tipo de sonidos están siempre relacionados con los ritos y tradiciones de las diferentes culturas y, en el caso de la escena que nos ocupa, nos transportan al Asia más tradicional, por una parte ayudando a generar el ambiente propicio para la escena y, por otro, legitimando al personaje protagonista, de origen americano, en el arte de la catana al involucrarla en dicho ambiente.

El quinto capítulo comienza con una presentación de los personajes a los que se va a enfrentar la protagonista. Todo el collage de presentaciones está apoyado por un fondo musical de notas espaciadas a un ritmo muy lento, de forma repetitiva. La narración prevalece sobre la música pero ésta, con el recurso de la repetición y con una melodía en modalidad menor, consigue crear el ambiente justo para dar un toque tenso y solemne a las imágenes; no por nada estamos conociendo a la que va a ser la primera gran contrincante de la protagonista. Los efectos de sonido ayudan a la música y a la narración en la tarea de perfilar las personalidades de los personajes.

Una vez finalizada la presentación, se produce una elipsis que representa el viaje de la protagonista a Tokio donde reside su objetivo. En este caso la elipsis es dotada de mucha más importancia que en otros momentos de la película porque no solo sirve para agilizar el metraje sino que, tras la escena anterior, mucho más estática, ayuda a generar una nueva ambientación preparatoria para las secuencias que cerrarán la película.

La música que ayuda a crear este efecto es una adaptación de la pieza para orquesta de Rimski-Kórsakov “El vuelo del abejorro” interpretada en la trompeta por Al Hirt. La canción se adereza con un collage de imágenes de los secuaces de O-Ren dirigiéndose al sitio donde se producirá la batalla. La melodía angustiada y acelerada que compuso el maestro ruso representa el movimiento de los abejorros en una colmena que en este caso se atribuye a los 88 guerreros que forman el ejército personal de O-Ren.

Una vez en el interior del local se alterna la música diegética del grupo de rock que ameniza la fiesta con imágenes de la protagonista y los integrantes del grupo que anticipan el inevitable encuentro final, precedido por el sonido ya presentado de “Ironside”. A partir de este momento la música cambia radicalmente para presentar la lucha. Ya no hay música diegética, ésta es sustituida por una canción muy rítmica digna

de cualquier cruzada del siglo X que sirve para engrandecer todavía más la difícil empresa de la protagonista. Después, silencio.

En el caso de la película que nos ocupa juega un papel importante el elemento de la parodia por lo que podemos distinguir dos grandes partes en la pelea. La primera sigue el tono de otras producciones del director con una violencia muy cruda, sin música ni demasiados efectos. Sin embargo en la segunda parte, cuando viene el grueso del ejército de O-Ren, se introducen gran cantidad de efectos y músicas puntuales que ayudan a generar dinámicas dentro de la pelea y la dotan de un carácter más caricaturesco.

En una última parte de la pelea, ahora ya en un escenario diferente, se produce la batalla final entre la protagonista y O-Ren. Tras un primer encuentro calmado y en silencio para introducir los diálogos previos a la pelea, se vuelve a usar el recurso de la parodia. En este caso la pelea está acompañada por una versión aflamencada de la canción "Don't let me be misunderstood" que convierte a ésta en una especie de baile hasta el momento en que se produce la primera herida devolviendo la escena a la realidad de forma brusca. La pelea queda en suspense, la música se detiene en seco y se vuelve al ambiente sobrio con que comenzó todo para preparar el momento en que finalmente la protagonista acaba con la vida de su rival.

Meiko Kaji, como icono de las películas japonesas, pone su voz en la canción que cierra la lucha. Se trata de "Shura no hana" cuya letra en japonés relata una historia en relación a la venganza y la muerte. En última instancia la música de "The lonely shepherd" nos transporta en diversos flash backs al momento de la entrega de la catana, o a la relación pasada de los distintos personajes con la protagonista creando una especie de sumario de lo acontecido y, aún más importante, de lo que pasará, dejando así abierta la puerta para la siguiente entrega de la película.

3.5. KILL BILL II (2004)

Pese a que ambas entregas de la película se encuentran separadas es importante no olvidar que el argumento une ambas películas y no se puede entender la una sin la otra. El análisis, por lo tanto, continúa donde acabó la primera parte. Esta segunda entrega, de hecho, comienza de forma inusual con una especie de collage recordatorio de lo acontecido en la primera película. La característica especial de películas seguidas permite al director ciertas licencias al sobreentender que el espectador ya ha visto la primera aparte y está familiarizado con el argumento y el tono general del film; también en lo que a ambientación y música se refiere.

Kill Bill II comienza de forma precipitada. La música nos sumerge de inmediato en una atmósfera tensa y tras solo unos pocos segundos la voz de Bill comienza a situar el flash back que conectará con la primera película. Esto funciona gracias a la importancia del diálogo en cuestión, fácilmente reconocible en el argumento de la primera parte. De esta forma, siempre que hayamos visto la primera película con anterioridad, los primeros segundos del metraje consiguen transportarnos a todo ese cúmulo de sensaciones que lleva implícita la historia de Kill Bill, muerte, venganza, rabia.

La secuencia previa a los títulos de crédito se compone de dos atmósferas pertenecientes a un *flashback* y un *flashforward* respectivamente. La primera, narrando la caída de la protagonista, se nos presenta con música tétrica y tensa. Tras este primer momento, con el sonido potente del disparo como punto de inflexión, la música se desarrolla ganando en tensión y viveza. En líneas generales el tono de la banda sonora se mantiene constante: sigue siendo tensa, tétrica, si bien más viva..., en definitiva sigue generando miedo pero en este caso la imagen que acompaña es la de la protagonista dirigiéndose a la cámara con determinación.

La sensación es ahora completamente distinta. En unos pocos segundos podemos ver resumida la trama de las dos películas, la protagonista pasa de ser temerosa a temida, el *flashback* y el *flashforward* conectan el pasado con el futuro esperado uniéndolos a través de la música y aportando el cambio de perspectiva a través de la imagen. La música llega a su clímax con el título de la película y el nombre del director prescindiendo del resto de créditos iniciales a los que nos tiene acostumbrados Tarantino dado que se trata de una película de continuación y los segundos iniciales son más que suficientes para poner en situación al espectador y no necesitar de más presentaciones.

Las primeras escenas se suceden sin música, la narración y el resto de situaciones y diálogos intencionadamente banales nos dan una idea del nuevo entorno en el que se sitúa la protagonista y ofrecen un caldo de cultivo óptimo para el primer reencuentro de la protagonista con Bill.

El recurso para conectar este nuevo entorno con todo su pasado no es otro que la música, concretamente el sonido de la flauta de caña que se asocia fácilmente con Bill, acompañado inmediatamente por órgano y guitarra dotando a la situación de un aire místico y celestial. Unido al rostro de la protagonista este sonido nos indica la relación casi mágica que existe entre los dos personajes.

Conforme el momento del encuentro se va acercando, hasta que al fin ambos cruzan sus miradas, la guitarra gana protagonismo al órgano al tiempo que se acelera el pulso, de esta manera el ambiente se vuelve más tenso y seco hasta detenerse para dar paso al saludo. La música vuelve a aparecer la segunda vez que la protagonista y Bill hablan en confianza. Esta vez la situación es diferente. La música, lejos del misticismo anterior, presenta ahora una melodía muy escasa con semitonos ascendentes y descendentes armonizados a distancia de tritono, tanto el ritmo pausado como la armonía dotan a la escena de una tensión tremenda premonitória de la matanza inminente. Tras una pausa, cuerdas y percusión aumentan la intensidad de la melodía hasta llegar a su clímax mostrando el resto de componentes del escuadrón de matanza para dar paso a los gritos y disparos.

El capítulo séptimo presenta un nuevo protagonista y para ello estrena un ambiente musical nuevo. La música acompaña las reflexiones del próximo contrincante de la protagonista perfilando de esta manera la relación de ambos. Tras una ligera contextualización del personaje, sin música, este vuelve a su caravana donde se prepara la escena de lucha.

La música diegética de la radio dentro de la caravana se mezcla con música extradiegética, asociada a la protagonista, ejerciendo una doble función: por una parte se contraponen los mundos de los dos personajes, música country y ambientación sonora tensa, y por otro lado da una ficticia sensación de que Budd no es consciente de la situación y simplemente se dedica a escuchar la radio. El clímax de violencia, como es habitual, prescinde de música, quedando solo de fondo el sonido de la radio que inmediatamente apaga Budd, pero en este caso es la protagonista la que acaba malherida.

El tono de la escena cambia por completo, la música ahora es melancólica. Es la primera vez que vemos a la protagonista realmente vencida desde la escena de la matanza, de hecho, durante algunos breves momentos, podemos advertir en las melodías siguientes el tema de Nancy Sinatra que nos conduce directamente a dicha escena en la primera película. La secuencia finaliza con un solitario toque de campana que se asocia igualmente con la capilla y con la matanza.

Toda esta ambientación melancólica, casi funeraria, desemboca en la secuencia del entierro, en este caso un entierro con vida, donde encontramos el primer contrapunto audiovisual de la película. La música utilizada para el momento en que finalmente se cierra el ataúd sobre la protagonista es similar a la usada para introducir al personaje de Bill en la secuencia de la capilla, pero con una instrumentación diferente. El sentimiento es, sin embargo, el mismo: misticismo, tranquilidad... todo contrapuesto a la angustia vivida por la protagonista que afronta un final horrible.

Toda la música en el capítulo ocho se usa para perfilar la figura de Pai Mei, el maestro de las artes marciales, desde las melodías con la flauta de caña hasta los sonidos previos al encuentro con la protagonista. Se trata de una figura elevada y de mucho poder. El sonido de la flauta de caña se usa, al igual que en la primera película, para hacer referencia a la tradición, en este caso concreto a todo lo que envuelve las artes marciales chinas y así dotar de mayor misterio la historia que cuenta Bill. El resto de músicas y sonidos se usan para engrandecer la figura del maestro.

Sin embargo una de las características propias de ambas películas es la sátira, que se concentra en el maestro Pai Mei más que en ningún otro personaje. La música que

acompaña sus movimientos en la demostración de habilidades con la protagonista está en la línea de la llamada *Mickey Mouse Music*, propia de los dibujos animados en que los sonidos y melodías siguen de forma obsesiva los movimientos de los personajes. Esta dinámica solo se detiene cuando la situación se vuelve verdaderamente tensa para la protagonista a punto de perder el brazo a manos del maestro. El aire satírico de la escena se desvanece y, precedido de un sonido gutural, se instauro el silencio musical para dotar de mayor sobriedad a la escena.

La música que acompañaba el cierre del ataúd y la angustia de la protagonista vuelve a sonar ahora, tras el flash back de la experiencia con el maestro Pai Mei, pero desarrollada, incluyendo redoble de caja, coros, y voces; donde antes sonaba melancólico ahora suena triunfal para acompañar el escape del ataúd.

Cada personaje tiene una música asociada que perfila su personalidad. Esto es muy necesario ya que los personajes se encuentran disgregados y apartados de su ambiente anterior, que era el de asesinos profesionales, cayendo en nuevos entornos. El único que mantiene el tono místico y elevado que le caracteriza es Bill al que ya hemos asociado repetidas veces con el sonido de la flauta de caña. Budd por su parte se ha desligado por completo de su antiguo yo y se ha mimetizado con el estilo de vida tejano; su música es el country.

Elle Driver es otro personaje que se presenta de nuevo en esta segunda película. Su personalidad ha guardado la sobriedad y el valor propio de su anterior ocupación. Se nos presenta en un coche potente, descapotable, a mucha velocidad. La música no deja de remarcar esta imagen potente del personaje, se trata del tema "The Chase" utilizado en la película *Road to salinas* en una escena muy similar a la que nos ocupa en Kill Bill. El personaje de la protagonista se introduce en la secuencia acompañado por el ya icónico sonido de "Ironsides".

La pelea entre Elle y la protagonista sigue los mismos patrones que podemos encontrar en la anterior película de Kill Bill. La música brilla por su ausencia permitiendo un mayor protagonismo a los efectos de sonido que son los que verdaderamente soportan la escena, no solo efectos de *fooley* sino también una gran cantidad de efectos especiales que magnifican, sobretodo, el uso de las espadas. El hecho de prescindir de la música para la parte inicial de la pelea permite introducirla posteriormente creando un punto de inflexión y dos partes diferenciadas.

Dicho punto es el momento en que las dos contrincantes al fin cogen las catanas. Esto sirve para crear un respiro en la pelea y evitar que sea demasiado estática y monótona. La música permite añadir un elemento de tensión extra para dotar de más sentido esta segunda parte. Así mismo, esta parte será más corta que la primera construyendo una tensión continua y creciente hasta el momento final con la derrota de Elle.

El último capítulo comienza con música de transición como muchos de los anteriores. En este caso se utiliza para relajar la tensión de la lucha en el capítulo previo y para situar el nuevo escenario. La canción introductoria es *Tu mirá* de Lole y Manuel y se compone de dos partes. La primera parte, lírica y sin ritmo definido, sirve para relajar el ritmo de la narración; acompaña a unos planos muy abiertos del nuevo escenario: México. La protagonista entra en el escenario de forma abrupta al volante de un coche descapotable, de la misma manera que había entrado Elle Driver en el capítulo anterior, acompañando el cambio de terceto en la canción. Ahora la música vira hacia el

más puro flamenco sevillano mientras vemos la determinación en la mirada de la protagonista.

Es bien sabido que el flamenco es un género musical cargado de sentimiento y fuerza, que casa perfectamente con el momento vital que atraviesa la protagonista, ya cerca de ver culminada su venganza. También es sabido el característico gusto de Tarantino por las músicas peculiares, sin embargo el uso del flamenco en esta escena plantea la posibilidad de encontrarnos, una vez más, con la incultura estadounidense acerca de España pudiendo asociar el flamenco con México por confusión. Personalmente me inclino a pensar que escogió la canción por su fuerza y, posiblemente, por aportar un toque exótico al CD comercial de la banda sonora siguiendo la estela de la primera entrega que incluía el famoso “Don’t let me be misunderstood” versionado por el grupo Santa Esmeralda incorporando aires flamencos.

La secuencia final comienza al más puro estilo James Bond. La música se aprovecha de la amplísima gama de estereotipos musicales que se han generado en torno a este tipo de películas de espías y superagentes para crear una atmósfera de suspense y tensión. Esto se consigue a través de un riff repetitivo en la guitarra, acompañado por una línea de bajo simple y percusión a semicorcheas que mantiene el pulso acelerado. La imagen y la actuación refuerzan esta atmósfera intencionadamente estereotipada con planos cerrados y movimientos propios del género. Desde luego el crear una atmósfera tan exquisitamente exagerada tiene un propósito muy claro: romperla. La aparición inesperada de su hija descoloca a la protagonista desvaneciendo todo resto de esa atmósfera de asesina profesional. De esta manera se consigue el efecto satírico del que tanto se sirve el director para dotar a la película de su carácter especial.

Las escenas siguientes cambian de tercio por completo. El nuevo elemento distorsionador del relato, en este caso la aparición de la niña, permite alargar el esperado final en el que la protagonista y Bill cruzan espadas. El tono se vuelve calmado y cariñoso dando tiempo a que el espectador se acomode a la nueva atmósfera. Se prescinde de la música para estos momentos. Al acabarse este paréntesis, cuando la niña se queda finalmente dormida, la atmósfera de tensión entre los dos personajes debe volver a crearse dado que la intensidad ha caído por completo.

La canción que introduce esta nueva fase es muy significativa. Se trata de una mezcla de dos canciones sampleadas por Malcolm McLaren, el que fuera manager de los Sex Pistols. Por un lado el famoso “Saint Louis Blues” que narra las lamentaciones de una mujer tras la marcha de su amado. Por el otro, el tema “She’s not there”, original de la banda británica The Zombies, que habla del abandono de un hombre por parte de su amada.

En estas dos canciones se condensan los sentimientos encontrados de ambos personajes. Junto a la temática, el ritmo pausado y distorsionado del mix de McLaren ayuda a generar de nuevo esa atmósfera incómoda y tensa entre ambos.

El momento cumbre del enfrentamiento llega tras mucho diálogo acompañado por una música exageradamente épica que engrandece la situación al llegar al clímax cuando Bill queda herido de muerte; tras la tormenta, la calma. La música cae hasta ser un susurro tenue y cariñoso dando tiempo a los personajes a despedirse para luego crecer en fuerza e intensidad acompañando al verdadero punto culminante de la película: la muerte de Bill.

La canción que cierra la película, “Malagueña salerosa”, es una canción popular Mexicana que, de nuevo, da el punto discordante a una banda sonora llena de personalidad y caracterizada por la mezcla de influencias en un collage intencionadamente exagerado.

3.6. DEATH PROOF (2007)

Death Proof es la sexta película de Tarantino. Forma parte de la colección *Grindhouse* junto a Planet Terror de Robert Rodríguez. Ambas películas están concebidas como un homenaje a uno de los géneros admirados por la pareja de directores: el cine de explotación o *exploitation* en inglés. Cada una de las películas se centra en un tema y una estética concretos, en el caso de Tarantino se trata de las películas centradas en las persecuciones de coches y todo el universo que a éstas rodea: bares de carretera, chicas, violencia... Se centra especialmente en las películas de la década de los 70, como *Punto Límite: cero*, a la que se hace un tributo explícito en la película. Por lo que respecta a la música, ésta también sigue los esquemas asociados a este tipo de cine y a la época en que se encuadra.

La película comienza con una clarísima declaración de intenciones a nivel auditivo y visual. Siguiendo el patrón típico de Tarantino la música encabalga con los títulos de crédito iniciales pero, en este caso, va precedida por un ruido de motor revolucionado y un coche arrancando mientras vemos el logo de la productora. La música enlaza con la aparición del primer plano: un plano subjetivo de unos pies de mujer sobre el salpicadero de un coche que nos acercan de inmediato al universo de las películas de explotación mezclado con las persecuciones al estilo de los años 70.

Se trata del tema "The Last Race" de Jack Nietzsche tomado de la película de explotación *Village of the giants* de 1965. La canción mezcla riffs muy obsesivos y oscuros en la guitarra y el bajo con melodías más brillantes en las cuerdas y los metales, acompañado de momentos de percusión igualmente obsesiva. Toda la pieza, desde el comienzo tenue y tenso hasta el final sobrecargado, tiene una fuerte carga sensual y viciosa recordando al universo de los jóvenes y las drogas, siendo este el sentido original que cobra en la película de la que es extraída. Toda esta secuencia y la pieza musical hacen las veces de presentación, frenando en seco al introducir a los personajes.

La secuencia en que por primera vez conocemos a los personajes se basa, como en muchas otras ocasiones, en los diálogos. Puede ser fácilmente asimilable a la escena de *Pulp Fiction* en que Jules y Vincent hablan en el coche. Toda la secuencia prescinde de la música salvo en el momento en que se introduce al protagonista o antagonista, según se interprete, Stuntman Mike.

Él, o más bien su siniestro coche en representación suya, aparece acompañado de un tipo de música fácilmente reconocible en las películas de terror. Al contrario que en otras películas del director donde el clásico cliché de buenos y malos no está definido, en esta sí que podemos encuadrar al personaje de Kurt Russell como el malo de la película. La música y la forma en que es presentado, planos lejanos, sin identificar su rostro... nos permiten encasillarlo como el maníaco asesino que luego demuestra ser de una forma intencionadamente maniquea; las películas a las que Tarantino rememora difícilmente variaban los estereotipos de bueno y malo.

La siguiente vez que nos encontramos con la música es para introducir un nuevo ambiente en el cambio de secuencia. Se trata del tema "Baby it's you" de la banda californiana Smith en el tocadiscos del bar de carretera donde pasan la noche el grupo

de chicas. A partir de este momento el tocadiscos se convertirá en un personaje más, cambiando de canción conforme la noche va pasando.

Se nota una clara progresión, proporcional al alcohol ingerido por el grupo, de canciones rápidas y enérgicas a canciones más lentas y sensuales cuando la noche ya va tocando a su fin. Esta dinámica impuesta por el tocadiscos solo se ve rota con la segunda aparición del siniestro coche del protagonista acompañado por el mismo sonido inquietante con que se nos presentó la primera vez.

La utilización del sonido para simbolizar el siniestro coche a modo de leitmotiv sí que se acerca a las consideraciones que apuntaba Adorno acerca de este recurso como forma de elevar una situación a un nivel de trascendencia superior. Tanto la cualidad del sonido asociado como la repetición dotan al coche de un carácter misterioso, fantasmagórico, acentuándose este sentimiento por adición cada vez que se escucha el sonido. De esta manera, pese a que posteriormente se nos presentará al personaje como un hombre corriente de carne y hueso, continuará teniendo un halo de magia negra entorno a su personalidad y su coche.

Conforme las canciones llevan la fiesta a un segundo plano, más relajado, las chicas salen fuera del bar. Es una escena importante, esta vez sin música para crear dinámicas, en la que se produce el primer encuentro entre el protagonista y ellas. Se nos presenta como un hombre sincero, sin rastro de la música asociada a su coche.

En la escena donde se despiden las chicas ya no hay ni rastro de esa personalidad oscura que se asociaba al protagonista a través de su coche y del sonido inquietante con el que se presentaba. En la despedida se prescindir de la música; todo tiene un aire muy natural y despreocupado. Sin embargo nuestra cultura audiovisual está compuesta por estereotipos tan fuertes que no dejan lugar a duda sobre su significado. En este caso el sonido tenebroso asociado al coche debe resolver argumentalmente en algún punto.

La preparación de dicha resolución se produce con el primer acercamiento de la chica al coche, notando su aspecto terrorífico. En este punto, no obstante, se sigue manteniendo la tensa y aparente sensación de normalidad. La justificación de dicha tensión viene dada una vez los personajes están ya dentro del coche, en el momento exacto en que la conversación comienza a ser anormal, con un sonido descendente de cuerdas a intervalo de quinta disminuida digno de cualquier película de terror. En toda la escena es el único sonido musical que escuchamos pero es suficiente para sacar a flote toda la tensión creada en torno a la figura del coche con las anteriores alusiones.

Es una de las pocas veces que encontramos un uso de la música tan obvio en las películas de Tarantino. Esto responde a la voluntad de homenajear las películas de la corriente *Grindhouse* en las que la utilización de la música respondía siempre a los estándares de empatía con la imagen y no se pretendía ningún otro efecto más que el de reforzar las emociones sugeridas por la acción. Sin embargo en la escena sí encontramos otro de los recursos utilizados ampliamente por el director como es el silencio musical en las escenas de mayor violencia. Cuando se lleva a cabo el asesinato dentro del coche el protagonismo recae únicamente en las súplicas de la chica y en el sonido brutal del motor y las ruedas chirriando. De esta forma se consigue una sensación de realismo mucho más lograda y la angustia es más notable.

Tras el primer asesinato la música en el coche de las chicas nos devuelve a un humor relajado y alegre. Se trata del tema "Hold Tight" de la banda británica Dave Dee, Dozy,

Becky, Mick & Tich. De nuevo la banda sonora trabaja como elemento estructurador del film dirigiendo las emociones a lo largo de la trama. Se trata solo de un pequeño guiño al estado de ánimo despreocupado en que se encuentran las chicas para de inmediato contrastarlo con la presencia del coche del protagonista. Éste no lleva asociada ninguna música, solo el estruendo del motor que se mezcla con la música diegética intercambiándose protagonismo hasta el momento del choque.

El hecho de utilizar música diegética permite asociar de forma mucho más fuerte al grupo de chicas con la canción que escuchan por la radio, hasta el punto de simbolizar su presencia con la presencia de la música. Cada uno de los coches que se enfrentan se simboliza a nivel sonoro: las chicas a través de su canción y las risas y el coche de *Stuntman Mike* a través del silencio, dado que ahora se presenta desde lejos. La oscuridad y la falta de música dotan a este último de un halo fantasmagórico, casi invisible, que refuerza la separación entre los dos coches y engrandece el punto en que se vuelve visible, en el momento de encender los faros segundos antes del choque. La música se detiene en seco. De esta forma se concede importancia al momento evitando cualquier efecto anempático con la imagen y la trama y, sobre todo, se refuerza la muerte de las chicas a través del simbolismo creado con la canción: el cese de ésta significa el final de sus vidas.

Las letras en pantalla establecen una elipsis de catorce meses y la música nos vuelve a introducir al personaje protagonista; pero esta vez de forma diferente. Sigue siendo un asesino pero ahora lo conocemos a él como individuo y conocemos su historia mientras que en la presentación anterior se nos introducía en relación al grupo de chicas. Cuando antes sugería miedo con la música tenebrosa y los planos lejanos -lo veíamos desde la perspectiva de las chicas-, ahora lo vemos desde su propia autoimagen y la música ya no es tenebrosa, sino que representa su seguridad y convencimiento a la par que una buena dosis del espíritu rockero que acompaña a los chicos malos de los setenta.

Se trata del tema "It's so easy" de Willy Deville. La canción habla de conductas en contra de lo establecido de las que el propio Deville era un gran abanderado. La imagen, cambiada a blanco y negro y con fuerte protagonismo del cigarrillo fumado arrogantemente, ayuda a reforzar este espíritu rockero. La música se corta al apagar la radio el protagonista para prestar atención al coche de chicas que ha apartado al lado del suyo, lo cual nos centra en sus futuras víctimas.

Mientras se produce el primer acercamiento del protagonista al coche una de ellas canta despreocupadamente el tema "Baby it's you" que introduce la secuencia del bar de carretera antes de la elipsis. De una forma muy clara conecta este nuevo grupo de chicas con el anterior en el mismo punto en que se encuentran por primera vez con el protagonista, asegurando que son el nuevo objetivo de este. Esto queda reforzado en la escena en que *Stuntman Mike* saca fotografías a escondidas de las chicas acompañadas de una música celestial, que inevitablemente hace referencia a la inocencia de ellas contrapuesta con el deseo de él.

Tras largas escenas sin música, usadas para contextualizar a las chicas, ésta se introduce de nuevo con la aparición del protagonista para las secuencias finales. La película ha perdido toda la intensidad en este momento y la canción ayuda a transportar al espectador al estado de ánimo propicio para una nueva persecución.

Se trata de “Riot in thunder ally” que luce, sobre todo, una intensa percusión a semicorcheas pensada para alterar las pulsaciones. Sin previo aviso la escena se vuelve violenta y la canción se mezcla con el ruido del motor y los gritos de las chicas. Siguiendo el mismo patrón que en las demás escenas violentas la música se desvanece imperceptiblemente, quedando solo el ruido de los coches al chocar y los gritos. Llegados al ecuador de la secuencia, todavía sin música, el argumento da un giro volviéndose el perseguidor perseguido. La canción que alenta la nueva cruzada de las chicas es la misma que abre el film *The last race*. En este caso se usa solo como símbolo del nuevo comienzo de la persecución, en esta ocasión con las tornas cambiadas, durando escasos segundos. De la misma forma se usa la música la primera vez que chocan con el protagonista: se introduce un ritmo funk durante unos segundos para remarcar el tono lúdico que va a tomar la persecución para las chicas, desapareciendo de inmediato para ceder el protagonismo al ruido de los motores.

La persecución vuelve a contar con la música en el momento culminante de toda persecución: el salto de los coches. Con esta escena y con la canción que la introduce Tarantino culmina su homenaje a este tipo de cine. Se trata de la canción de cabecera de la serie *Italia a mano armata* de 1976 que no se encuentra en el CD de la banda sonora. La introducción de esta música no aporta demasiado a nivel narrativo pero permite dotar de dinamismo a la persecución y refuerza el toque setentero de la película. Permite una mirada más objetiva de la persecución prescindiendo de los personajes por un momento y centrándose en los coches como protagonistas con planos más generales.

En silenciarse la música se restablece el orden anterior y los personajes vuelven a imperar junto con los planos cortos y los gritos.

Observamos en esta utilización de la música, condicionando el uso de planos y la forma de narrar, la importancia de que dota el director a las canciones convirtiéndolas en auténticos personajes del film. Mientras que en las secuencias sin música la cámara se centra en el interior de los coches atendiendo a las reacciones de los personajes, cuando la canción toma el protagonismo los personajes pasan a un segundo plano siendo sustituidos por los coches, aumentando así la despersonalización de la escena y permitiendo que sea la banda sonora la que tenga el control de la acción.

Solo volvemos a escuchar música durante unos breves instantes cuando reaparece el coche de las chicas tras pensar que se había perdido. El director vuelve a optar por las influencias italianas con la canción de cabecera de la película *La polizia sta a guardare*. En este caso se utiliza para generar un último momento de tensión antes del desenlace final: el coche toma un camino alternativo que puede desembocar en la carretera o acabar repentinamente. Se trata de una melodía repetitiva que combina terceras menores con semitonos creando un estado de ansiedad continua que se resuelve con la vuelta del coche a la carretera desapareciendo la música para preparar el último choque. La película se resuelve sin música en un nuevo estallido de violencia.

3.7. INGLORIOUS BASTERDS (2009)

Tras *Death Proof*, cuyo espíritu anclado en las películas de los setenta condiciona una banda sonora repleta de rock and roll, Tarantino vuelve a sus orígenes con *Inglorious Basterds*, dando máximo protagonismo a su compositor fetiche: Ennio Morricone. Se trata de una de las bandas sonoras más laureadas del director contando con una nominación a los premios Grammy.

La película se sirve de todos los recursos comunes en Tarantino, con especial protagonismo de las músicas disonantes al estilo de *Kill Bill*, que confieren al film un aire desenfadado y atrevido. No obstante, cada vez más, encontramos también una mayor presencia de músicas utilizadas de forma más tradicional que permiten generar dos grandes atmósferas diferenciadas en base a su sobriedad y compromiso con la trama. Éstas se pueden relacionar directamente con los dos bandos que se enfrentan en el argumento: por una parte los *Basterds*, asociados a una música informal y burlesca; por otra, los nazis, con el coronel Hans Landa a la cabeza, cuya música les otorga una mayor severidad.

El silencio también tiene un lugar privilegiado en la película en los momentos en que ambos bandos se encuentran. Las dos atmósferas musicales características de los diferentes bandos se sustituyen por el silencio permitiendo que se enfrenten de la forma más descarnada posible.

Como en las películas anteriores el film se abre con unos breves títulos de crédito iniciales acompañados de música. Esta pieza es tremendamente importante ya que marcará el humor con el que debe abordarse la película desde el principio. En este caso la narración comienza de una forma muy tensa y amarga con uno de los personajes clave de la película, por lo que la música escogida, "The green leaves of summer", combina grandiosidad con ciertas dosis de melancolía.

La primera canción que nos brinda el maestro Morricone es usada para introducir el personaje de Christoph Waltz: Hans Landa. Se trata de una pieza musical que se sustenta en la clásica melodía de la obra "Para Elisa", del compositor Beethoven, cuyo rasgo principal es la utilización de semitonos reiterativos en la línea melódica lo que le confiere un carácter inestable y tenso. Esta melodía la combina Morricone con una guitarra flamenca y con sus acostumbradas cuerdas y vientos que le aportan un carácter más denso. La pieza no solo sirve como declaración de intenciones por parte de Tarantino en relación al carácter de la banda sonora, sino que caracteriza a la perfección al personaje de Landa. La melodía en base a semitonos nos pone en alerta frente al personaje mientras que la guitarra flamenca y la base orquestal de la pieza representan su picardía y severidad respectivamente.

La elección de una melodía tan conocida como la que contiene "Para Elisa" responde al fuerte carácter germánico que presenta. Se trata de una melodía extremadamente sobria y calculadora propia del clasicismo alemán que ampara a la perfección la personalidad del frío coronel.

La secuencia transcurre sin música y con gran presencia del diálogo que va trazando una línea hacia el punto álgido final en que la familia de la protagonista será asesinada poniendo fin al *flashback*. Momentos antes del estallido la música acompaña a la

acción y al diálogo en su escalada de tensión con un estruendo de cuerdas a cargo de Morricone. Al contrario que en otras ocasiones, en que el estallido de violencia se produce sin música, en este caso la banda sonora interviene con un coro heroico de voces mientras las cuerdas iniciales mantienen la línea como si de un chirrido se tratara acompañando el estruendo de las metralletas.

La película se caracteriza por combinar secuencias de una gran densidad musical, enlazando temas muy dispares conforme se suceden las escenas y los personajes, y secuencias donde el silencio toma el protagonismo generando así grandes cambios de dinámica en la tónica general.

En la presentación del comando de los cazadores de nazis, los *Basterds*, encontramos dos universos musicales distintos en un muy breve espacio de tiempo. El momento en que el soldado relata los hechos de su encuentro con los *Basterds* se presenta con una línea de bajo lenta, que dota al relato de un aire misterioso. Sin embargo, cuando accedemos al Flashback que narra dichos hechos, el tono de la escena cambia con una nueva pieza del compositor Ennio Morricone: "Il Mercenario", sustituyendo el misterio por grandiosidad.

Este flashback se ve interrumpido aún por otro collage, narrando la historia de Hugo Stiglitz, que incluye dos músicas distintas totalmente alejadas de las anteriores. Tenemos, pues, cuatro músicas diferentes en un minuto escaso, con cuatro connotaciones distintas. Al contrario que la secuencia anterior, en la que la música se usaba de una forma más tradicional acompañando a una narración igualmente tradicional, en esta tenemos la presencia de un flashback, de collages de planos, de sobreimpresiones al estilo *cartoon*, etc. Es una de las principales características de la película: la mezcla de seriedad y humor, en la que la música tiene mucho que decir.

En *Death Proof*, el trabajo anterior, comenzamos a encontrar ciertos aspectos en el uso de la música que se acercan a los paradigmas del MRI, alejándose por momentos de las canciones preconcebidas y utilizando música de composición. En *Inglorious Basterds* encontramos un uso de la música parecido, no hay fragmentos de banda sonora compuestos para escenas determinadas -solo la canción "The man with the big sombrero" fue pensada expresamente para el film- pero la amplia presencia de Morricone confiere a la banda sonora un aire muy cinematográfico que no encontramos en las producciones anteriores. Esto se mezcla con giros burlescos del estilo *Kill Bill*, sobre todo gracias a las composiciones de Charles Bernstein, para crear esta mezcla de entornos musicales.

En el momento en que aparece "El Oso Judío" volvemos a encontrarnos con el giro típico de Tarantino a la hora de crear tensión hacia un clímax violento. La aparición del Oso se alarga intencionadamente dando tiempo a la música a desarrollarse desde una base de cuerdas, acompañada por un riff simple de piano, hasta un coro celestial acompañado de cuerdas y metales; la música se frena en seco con el primer estallido de violencia.

El capítulo segundo cierra con una música burlesca y gran protagonismo del sonido característico del harpa de boca acompañando la actuación de los *Basterds*. Esto enlaza con una elipsis de tres años, desde la primera secuencia donde se nos presenta el personaje de Shoshanna, utilizando la música como puente entre secuencias. De esta manera se asocia a los *Basterds*, en el apogeo de su insubordinación al régimen,

con el personaje de Shoshanna que, salvando las distancias, también opone una fuerte resistencia a la ocupación nazi.

La música se usa para presentar cualquier tipo de cambio de tono en el relato. El segundo encuentro entre Shoshanna y Frederick Zoller se introduce con una música de corte italiano, encuadrada en el spaghetti western, pero que, junto con la decoración de la escena y el tipo de plano intimista, nos evoca la típica escena parisina con el café como protagonista y nos acerca a la psicología del personaje y a su mundo interior, al margen de la ocupación nazi, que será invadido por el joven soldado.

Éste es un buen ejemplo de la reciprocidad del valor añadido entre la banda sonora y la escena de la que hablan Adorno y Eisler¹⁰. Tanto la imagen como la música se impregnan de la información contextual que culturalmente se les adhiere para perfilar el significado de una determinada escena. En el caso que nos ocupa, observamos a la protagonista, declaradamente francesa, en un café típicamente parisino relacionado con una música que se podría encuadrar en la estética del western. Sin embargo la suma de las dos percepciones sirve para construir un ambiente adecuado con el fin de remarcar que el espacio pertenece a la protagonista, siendo el intruso el soldado alemán.

La siguiente utilización de la música, cuando la patrulla recoge a Shoshanna es mucho más descarada. Se trata del tema "Hound Chase" del compositor Charles Bernstein, ya utilizado por el director en las escenas de lucha de Kill Bill, usado en este caso para cortar con el humor de la escena anterior y preparar el encuentro del personaje con la plana mayor del partido.

Otro ejemplo del estilo exagerado, casi cómico, que presenta el film es la aparición del coronel Hans Landa en la escena, acompañado de la tenebrosa música extraída de la película *The Entity*, también a cargo de Charles Bernstein. A parte del efecto terrorífico que aporta la música a su presencia, se establece una comparación con el personaje de la película original, un demonio invisible, gracias al juego de planos y a la brusquedad con que aparece el personaje. El cese repentino de la música, disolviendo esta atmósfera para contraponer las risas de Goebbels con el miedo palpable de Shoshanna que se enfrenta al asesino de su familia, maximiza el carácter desalmado de la escena.

La conversación entre Landa y Shoshanna prescinde de la música. Durante la aparición del coronel, el flashback que rememora la escena del asesinato y la música tenebrosa no dejan lugar a dudas del peligro que supone su presencia allí. La conversación, desnuda de música y exageradamente banal esconde, no obstante, una tensión que ninguna canción podría maximizar; la simplicidad de la escena es, precisamente, lo que la vuelve tan angustiada.

La película entra en una segunda fase del conflicto a partir del capítulo cuarto. Éste comienza sin música, presentando la arriesgada operación que llevarán a cabo los *Basterds*, y se mantiene en silencio durante prácticamente todo el capítulo. La naturaleza de este nuevo giro -los personajes se encuentran ya en el cuerpo de la misión y en territorio enemigo-, obliga a una atmósfera mucho más tenue y discreta; el silencio es, pues, el mejor aliado para crear tensión.

¹⁰ ADORNO, T. y EISLER, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, pág. 31.

Al llegar al pub la música que se escucha es diegética y tenue, tocada por un gramófono. Esto permite generar cierto contraste entre la escena anterior totalmente silenciosa en la que los *Basterds* se mantenían escondidos y la escena actual en que se encuentran en el ambiente de bar. La música no llega a ser protagonista dado que ellos continúan estando en peligro y se mantiene el tono discreto. El hecho de que se trate de música diegética permite generar un tercer movimiento cuando uno de los generales que allí se encuentran apaga el gramófono bajo la sospecha del extraño acento de los personajes. Sin duda este gesto representa un paso más en la escalada de tensión. La tenue música era lo único que mantenía a los *Basterds* en un estado de aparente normalidad, favoreciendo que la vida en el bar transcurriera de forma natural y permitiéndoles pasar desapercibidos. La situación no se descontrola todavía pero queda en un estado de tensión escondida. El silencio se mantendrá hasta el comienzo del quinto capítulo.

En esta parte de la película podemos observar cómo se ha ido alterando la función de la música en relación a la creación de tensión durante la narración. La primera secuencia comienza con la adaptación de la famosa obra de Beethoven usada para generar tensión frente a la aparición del personaje del coronel Landa. A lo largo del relato, con la introducción de los *Basterds*, la música alterna momentos de tensión con momentos burlescos, dejando poco espacio al silencio. Nos encontramos aún en una fase previa de presentación en que cada personaje o grupo de personajes lleva asociada una música concreta que evoque su esencia; es por esto que encontramos tantas y tan dispares músicas. Con la puesta en marcha de la misión la función de la música se altera. Si antes se había usado para crear tensión evitando los momentos de silencio, ahora es el silencio el que prevalece generando la mayor de las tensiones y la música, por el contrario, se usa para relajar dicha tensión, como la que podemos escuchar en el gramófono del pub.

Tras el desierto musical del cuarto capítulo, el quinto comienza de la forma más musical posible. Se prepara ahora la puesta en marcha del plan de Shoshanna para lo que el director escoge el tema "Cat people" de David Bowie.

La elección de esta música no deja de ser sorprendente. Se aleja del tono marcado por el resto de composiciones de la banda sonora por lo que destaca como ninguna. Este efecto de contraste permite dotar a la escena de una importancia singular, a la par que marca un punto y aparte en el argumento. A su vez, también incorpora cierto aire caricaturesco.

La canción viene acompañada de planos del personaje preparándose como si se tratase de una estrella de cine, o de la música, antes de salir al escenario. El tema contiene un potente aire rockero mientras que la letra hace referencia al fuego, plato fuerte del plan de Shoshanna. El personaje se viste de un rojo intenso luciendo una nueva determinación subrayada por la música. El atentado del cine se presenta aquí como un espectáculo que va a comenzar.

Con la llegada del coronel Landa el tratamiento de la música vuelve a los estándares a los que nos tiene acostumbrados el director. Recurre de nuevo al polifacético Morricone con uno de sus temas más versionados: "Mystic and severe", cuya línea de bajo evoca tensión del mismo modo que contiene templanza, funciona a la perfección como introducción del sádico coronel.

A estas alturas de la película es palpable, salvo en determinadas escenas como la primera presentación del coronel Landa, la función característica que asume la música en las películas del director. Sobretudo asociada a los *Basterds*, la música funciona como condimento a su personalidad, concediéndoles un aura especial y atractiva. Este tipo de caracterización musical, tan poco cinematográfica, nos aleja de los formalismos propios del cine y nos acerca, en cambio, a otro tipo de disciplinas como pueden ser el videoclip o el videojuego. Tiene una función trivializadora que, junto con el peculiar tratamiento de la violencia del director, permite generar su estilo particular.

Este efecto sería imposible sin la correcta utilización de la música. La perpetuación de este modelo permite lograr un efecto muy potente al romperlo, como es el caso de las escenas terriblemente silenciosas del pub o la escena del interrogatorio de la actriz, en que el estallido de violencia no viene precedido de ninguna música siendo mucho más palpable la tensión del momento.

Toda la secuencia posterior al asesinato de la actriz se mantiene en silencio. Esto es debido a que se trata de una escena clave presentando un giro argumental importante. La acción tiene todo el compromiso y la seriedad necesarios para el momento. Pese a que Brad Pitt sigue sobreactuando intencionadamente su papel como líder de los *Basterds* la música satírica que normalmente se le asocia no tiene cabida en esta escena, su acostumbrada aura de superioridad, que la música se encargaba de fortalecer, le ha abandonado.

Tras una breve incursión de música con la puesta en escena del plan de los *Basterds*, digna de cualquier película de Misión Imposible, el film entra en una etapa de mayor seriedad para clausurar el argumento. Los personajes llegan al final de sus historias que, gracias a un cambio sustancial en la naturaleza de la música, sí tendrá un cariz cinematográfico.

Los preparativos del atentado se aderezan con la misma música utilizada para la escena del asesinato de la familia de Shoshanna a cargo de Landa. Tiene, pues, una doble función. Por un lado una música tan potente como es "L'incontro con la figlia" de Morricone establece un humor muy comprometido y formal para lo que será el cierre del argumento y, por otro, crea un puente argumental con aquella primera escena, causante de la venganza que cerrará el film.

Es interesante remarcar que esta escena, junto con la música, se interrumpe bruscamente para dar paso a la parte en que Landa pacta con los aliados. En otro momento de la película este recurso de interrumpir la escena y la música sería usado como elemento distorsionador adicional trivializando el argumento, sin embargo, en este punto de la narración donde ya no hay cabida para la trivialización, se usa para remarcar la nueva posición de Landa, alejándose de dicha escena y del resto de nazis que sí están relacionados con la música de Morricone y se verán abocados a lo que representa.

La música continúa presentando las nuevas secuencias con un cariz especial para cada personaje. En el momento en que el soldado Zoller se dirige hacia la cabina de Shoshanna es acompañado por el tema "Tiger Tank" de Lalo Schifrin, titulado así en referencia a los famosos Tanques Tigre alemanes, también llamados *Panzer*. La asimilación del personaje con la canción es total. La música comienza con la irrupción de Zoller en el pasillo y se mantiene mientras se intercalan planos de Shoshanna y del mismo Zoller en su terrible actuación para la película propagandística del partido. Bajo

el manto de la música se aúnan cazador y presa como si de una batalla de tanques se tratase. La relación entre Zoller y Shoshanna ya ha sido presentada como tensa a lo largo de la película pero la música de Schifrin no deja dudas de que en este caso la determinación del joven es diferente. Esto permite silenciar la música en el momento del encuentro para eludir la tensión durante unos instantes, con la conversación banal de los personajes, sin que ésta desaparezca por completo.

La secuencia está muy trabajada a nivel de dinámicas. Una vez desaparece la música, dejando la tensión adherida al personaje de Zoller, los siguientes estallidos de violencia se producen sin reacción por parte de la banda sonora, como es el momento en que este irrumpe por la fuerza en la habitación y, sobre todo, el momento del disparo por parte de Shoshanna. Esta sería la resolución lógica a la tensión presentada con el soldado, el fin de su relación, sin embargo la resolución se dilata con otra pieza de Morricone comenzando de forma lenta y melancólica, lo cual lleva la escena a un punto reposado, aventurando una posible relajación definitiva de la tensión que sustituye a la acostumbrada resolución activa preferida por el director. Ésta llega de forma inesperada, representada por el disparo en respuesta por parte del soldado moribundo, guiada por la dinámica natural de la canción que desarrolla la melodía inicial en un grado superior de intensidad. La función empática de la canción en relación a la imagen es total, dotando a la escena de dramatismo, melancolía e intensidad a partes iguales. Supone, por la forma en que está tratado musicalmente, el verdadero clímax de la película. Esta atmósfera dura poco y es frenada bruscamente para volver a retomar el resto de historias.

El resto de la resolución se produce sin música. Se trata de una imponente exhibición de violencia sin presencia musical que sirve meramente para cerrar la trama. En este final de película queda patente el gran poder de la música a la hora de aportar valor adicional a las escenas, como es el caso de la que acontece entre Shoshanna y Zoller donde la música toma el protagonismo para conseguir el punto álgido del film, muy por encima del verdadero final de la película que queda en un nivel inferior.

3.8. DJANGO UNCHAINED (2012)

Pese a que el Spaghetti western está casi siempre presente en el cine de Tarantino, en *Django Unchained* el director se vuelca de lleno en este género. No obstante, al igual que en sus anteriores películas, su estilo se aleja mucho de los estándares formales propios de cada género, lo cual también es aplicable a la música.

Como no podía ser de otra manera el director vuelve a contar con el trabajo del compositor Morricone, que colabora directamente con la película componiendo un tema original junto a Elisa Toffoli: la balada de título “Ancora qui”, además de aportar varias de sus composiciones previas.

La película experimenta una evolución en la función que desempeña la música paralela a la evolución personal del personaje de Django, pasando de un esclavo a un libertador. La ya común mezcla de músicas formales y empáticas con músicas rompedoras de Tarantino se mantiene y se agudiza rompiendo de forma exagerada cualquier tipo de relación de diégesis entre la música y la imagen. Sobre este último punto habló Morricone tras su colaboración en Django en contra de tanto afán rompedor: “coloca la música sin coherencia”¹¹, tras lo que posteriormente rectificó sus palabras.

La aparente ruptura del maestro italiano con Tarantino es el mejor ejemplo de los dos universos musicales con los que el director juega en sus películas.

El film comienza con el tema principal de la película *Django* (1966) a cargo de Luis Bacalov. Esta canción sirve para presentar a los personajes y el espacio de forma muy general y, sobre todo, supone una muy marcada declaración de intenciones por parte del director. El tema, original de un western italiano de los años sesenta, tiene todas las características propias del género, sirviéndole a Tarantino como presentación tanto del tema como del personaje principal, a través de la letra de la canción, que inmediatamente tomará peso en el relato.

Como es común en el director la canción inicial acompaña a los títulos de crédito constituyéndose como una pieza completa e individual con valor propio fuera del relato, el cual todavía no ha arrancado. Con principio y final propios la canción es como un personaje más cuya escena acaba para introducir la trama.

La primera escena se presenta de forma tensa e incómoda. Tanto la ambientación nocturna como la falta de música le dan un aspecto frío y descarnado. El tema de la esclavitud toma protagonismo desde el minuto uno, siendo esta ambientación el marco en el que se encuadra. La ausencia de música permite introducirla posteriormente para salvar la elipsis que lleva a la segunda secuencia. Pero incluso aquí, cuando el personaje de Django ya ha sido liberado, la música continúa siendo incómoda y amenazadora, basada en un ostinato de piano moviéndose en torno a un semitono; se trata de “The braying mule” de Morricone.

¹¹ VIDAL SANZ, R. (2013). “Soundtracks: La música de Ennio Morricone en el cine de Quentin Tarantino” en *Extracine*.

Siendo que la música evoluciona junto al personaje de Django, en este punto su condición de negro le mantiene en un estado de tensión constante que la música se encarga de remarcar. La melodía de Morricone vuelve a aparecer tras haber matado al *sheriff*, pero en este caso se asocia a la figura del doctor.

Mientras que Django se encuentra a merced de los acontecimientos, el personaje del Doctor King Shultz, como muchos otros personajes del director, tiene un control total de los sucesos. La misma música genera efectos distintos según el personaje a que referencia, de esta manera se crea un puente argumental con el principio de la secuencia, donde las referencias eran de tensión y peligro, causando ahora sensación de seguridad y poder.

Para reforzar la posición dominante del doctor, la secuencia acaba con el tema "His name was king" de Luis Bacalov extraído del western de 1971 *Lo chiamavano king*. Esta canción ejerce la misma función de presentación que en el caso de Django al comienzo del film, presenta al personaje del doctor y lo referencia a una producción preexistente del género. De esta manera, se continúa reforzando el estilo western en lo concerniente a la música y, al igual que en el caso de Django, perfila las características del personaje por medio de la letra de la canción.

La canción se usa desde el final de la secuencia con el sheriff hasta su llegada a la plantación Benett. El trayecto del viaje se resuelve con múltiples elipsis, usadas para introducir aspectos del relato concretos, a los que se asocian algunas músicas puntuales. El uso de la música al llegar a la plantación permite conectar todas las elipsis como si de un único núcleo argumental se tratase y permitir la unión del final de la secuencia anterior con el inicio de la presente sin que las historias intermedias supongan una ruptura desagradable.

El primer acercamiento entre el protagonista y sus negreros del pasado está amparado por la canción "Freedom" de Anthony Hamilton y Elayna Boynton. Se trata de una de las cuatro canciones compuestas explícitamente para la película. Pese a que la letra del tema es acorde a la diégesis del film, incluso la instrumentación también se acerca a los temas tradicionales de las películas de western con mucha presencia de la guitarra, sonidos de cadenas y voces melancólicas y graves, la estética general de la canción presenta un estilo más moderno y potente. Asistimos al primer indicio de transformación del personaje protagonista mientras la canción acompaña flashbacks rememorando la crueldad hacia él y su esposa.

Cuando se produce el encuentro la música pasa de potente a épica. Se trata de otro de los temas extraídos de la película original de *Django* (1966) a cargo de Luis Bacalov: "La corsa".

La transformación del personaje ha llegado a su clímax. Esta escena representa la superación por parte de Django de todos sus demonios del pasado, afrontando a partir de este momento su odisea personal con una nueva determinación. La canción resulta especialmente acertada por su estructura interna. Toda la escena está perfectamente dirigida por la música que cuenta con una preparación a cargo de un estruendo de cuerdas que nos acerca a la agitada situación mental del protagonista, seguido por un clímax orquestal coincidiendo con el enfrentamiento en sí. Éste llega a su fin conforme la canción se va apagando.

El resto de la secuencia se resuelve en silencio, permitiendo conectar con la secuencia siguiente. Ésta cambia totalmente de escenario y de atmósfera, la ausencia de música

al conectar ambas secuencias permite introducir suavemente el nuevo escenario nocturno y quieto. La imagen muestra la carreta de los protagonistas aislada en un valle desértico, acentuando la falta de música ese sentimiento de soledad. Esta tranquilidad sirve para presentar la nueva situación y, sobre todo, para ser rota con la irrupción de los hombres a caballo, acompañados por una explosión orquestal de la mano de Giuseppe Verdi con su "Requiem and prologue". Este es un ejemplo claro de música empática, la canción ayuda a maximizar la grandiosidad de la redada y la dota de un poder y terror enormes, sin embargo, incluso esto está estructurado de forma satírica. El réquiem de Verdi eleva la escena, de forma consciente, a un nivel exageradamente celestial para posteriormente hacerlo caer de forma brusca con el cese de la música y el cambio de plano para dar paso a la absurda conversación de los atacantes sobre la necesidad de llevar la cabeza cubierta. La finalidad última de la escena es satirizar la redada para lo que el director se sirve principalmente de la música y el silencio de forma alternada. Es precisamente la presentación colosal de la escena lo que facilita ese giro burlesco al cortar el clímax musical repentinamente.

Más que en cualquier otra película del director, en *Django Unchained* las escenas y personajes encuentran su caracterización en las letras de las canciones. Jim Croce pone el punto y final a la primera parte de la película con su "I got a name", al igual que abre la segunda parte. Mientras las imágenes refuerzan el significado con la letra "D" plasmada en la nueva silla de montar del protagonista, la canción habla de la importancia del nombre en la identidad del individuo: junto con su libertad el personaje recupera su nombre y todo lo que a él se le asocia; comienza a forjar su personalidad. Además del significado de la letra la canción de Croce mantiene la atmósfera de la película en la línea sureña predominante, con importancia de las guitarras y, pese a que el artista es de Filadelfia, la típica voz melancólica y nasal del sur.

El bautismo del protagonista en el negocio de los cazarrecompensas se resuelve con una serie de elipsis a las que se asocian dos músicas. La primera sirve para fortalecer la empatía con el personaje que ya ha forjado su nueva personalidad. El tema se trata de "I giorni dell'ira" de Riz Ortolani, que presenta un carácter muy intrépido y fuerte lo que ayuda a encuadrar al personaje de Django en el perfil, ya común en las películas de Tarantino, de protagonista valiente e inmune a cualquier tipo de revés del destino. La segunda música, sin embargo, presenta un tono totalmente opuesto, se trata de la llegada de los personajes a Misisipi, tierra de negreros, con un plano general presentando las largas filas de esclavos. Tras el interludio desenfadado la trama vuelve a recobrar la seriedad.

Esta seriedad viene asociada con un prolongado silencio musical durante todas las escenas en que por primera vez interviene el personaje de Calvin Candie. Es usual encontrar en las películas de Tarantino largos periodos desprovistos de música tras secuencias más musicales. En este caso, el silencio viene tras el collage utilizado para presentar el recorrido del personaje como caza recompensas, para lo que se usa la banda sonora como sustitutivo de la historia narrada. De esta forma, con el collage y la música a modo de interludio musical, se crea un momento de transición que puede usarse posteriormente para volver a construir la historia en base a nuevas directrices. En este caso, se trata de la nueva misión emprendida por la pareja protagonista y la nueva y decidida personalidad de Django; el silencio prolongado ayuda a incrementar

el sentimiento de realismo y de compromiso con la historia y permite remarcar el comienzo de un nuevo hilo argumental.

La música avanza en el film en relación a la progresión del personaje de Django, comenzando por las músicas de corte western que componen la primera parte de la película y avanzando progresivamente hacia una mayor ruptura de la diégesis con la incorporación de ritmos de hip-hop y funk. La evolución de la historia en relación a la música no puede ser más clara. Mientras que las canciones de corte western nos evocan un mundo tradicional y conservador donde la supremacía del hombre blanco está fuera de toda duda, los ritmos de hi-hop, o los de funk, son la más clara reivindicación de la cultura afroamericana.

Si hay un aspecto en el que los negros han influido en la cultura mundial es, sin duda, la música. Desde los inicios del jazz en Estados Unidos, pasando por el blues y el funk hasta llegar al hip-hop, los ritmos importados por los esclavos africanos a Norteamérica han supuesto una revolución musical exportada a todo el planeta. No es casualidad que el director haya escogido artistas como Tupac Shakur o James Brown, e incluso el mismo Jamie Foxx actor del personaje de Django, para aderezar la nueva determinación y autoafirmación del personaje. Es el caso de la canción "100 black coffins" producida por Foxx en el momento en que su personaje desafía por primera vez a uno de los pistoleros blancos. Es la primera vez que se enfrenta abiertamente a ellos y la primera vez que escuchamos ritmos de hip-hop en el film.

La llegada de los personajes a Candyland está acompañada por la canción "Nicaragua" de Jerry Goldsmith. En este caso la canción, más allá de aportar matices a la acción, se alza como un personaje más que guía al resto hacia la esperada entrada en los campos de Candyland, a través de un juego de instrumentación que va aumentando la intensidad sobre un ostinato de base. Sirve principalmente para engrandecer el momento de la llegada al escenario donde discurrirán los grandes acontecimientos de la película. Lo mismo ocurre con la escena en que sacan a la mujer de Django de la "caja caliente". La canción "Sister Sara's theme", a cargo de Morricone, toma el primer plano para marcar el ritmo de la escena, en este caso mucho más melancólico.

Morricone vuelve a poner su sello en el momento preparatorio para el encuentro del protagonista con su mujer perdida cuando ésta visita el doctor en su habitación. Se trata de otra de las canciones compuestas explícitamente para la película con la colaboración de la mezzo-soprano Elisa Toffoli a la voz. La composición explícita para la película permite que la letra perfile los sentimientos involucrados en tan esperado encuentro entre los dos personajes. La letra, no obstante, está en italiano.

La elección del idioma puede deberse a que tanto el compositor como la cantante son italianos o a la predilección del director por la música y las producciones de origen italiano. Sea como fuere, no resulta gran impedimento el desconocimiento del idioma para captar la totalidad del mensaje, ya que la composición consigue transmitirlo de manera igualmente efectiva. Se trata de una canción muy sutil y minimalista, donde todo el peso recae sobre la melodía de la voz acompañada de cuerdas y viento madera; todo a un ritmo muy calmado al límite del llanto.

Esta dinámica se rompe de forma brusca dado que el encuentro de la joven con el protagonista deberá esperar todavía un instante. La atmósfera se rompe pero queda en suspenso hasta que pueda ser recuperada con la llegada de Django. La falta de música en los diálogos intermedios permite la conservación de dicha atmósfera.

El silencio se mantiene durante el resto de escenas hasta la resolución del primer conflicto, incluido el primer estallido de violencia cuando la tapadera del doctor se ve descubierta. El silencio viene asociado al personaje de Calvin como la música al de Django. Si al segundo lo conocemos a través de la evolución de los temas musicales que le representan, a Calvin siempre se le asocia a una atmósfera aséptica y desalmada. El continuo rechazo de la música para sus escenas denota también el estatismo y la falta de evolución del personaje a lo largo del argumento.

Se trata del antagonista por excelencia al que los personajes se enfrentan de forma simulada y por lo tanto hay una gran tensión y peligrosidad asociada a su personaje. Mientras que algunas de las escenas del doctor y Django aportan trivialidad al film, todas las escenas de Calvin aumentan la seriedad y el compromiso con el argumento.

Este Silencio musical prolongado, se rompe con la primera pieza musical diegética de la película, relacionada directamente con la trama. Se trata de "Para elisa" de Beethoven, canción ya conocida en las películas del director, que se utiliza para interpelar al personaje del doctor y forzar su reacción al contraponer la obra del compositor alemán con imágenes de las atrocidades llevadas a cabo en Candyland. De nuevo la entrada de Calvin a la conversación impone el silencio musical.

Al igual que en la secuencia anterior, el silencio se mantiene mientras el personaje de Calvin interviene en el diálogo, incluyendo el primer clímax de la película con la muerte de Calvin y el Doctor. La frialdad del momento se mantiene aún durante parte de las escenas de disparos que siguen a la muerte del patrón hasta la incorporación de la canción más característica de la película. Titulada "Unchained", se trata de un remix de un tema de Tupac junto con otro de James Brown incluyendo fragmentos de voz en off del protagonista usados en el vídeo promocional de la película. Se trata de otra de las canciones que marcan el vuelco en la personalidad de Django, asociándolo al duro carácter de las letras de Tupac y al enérgico *groove* de Brown, y marca un punto álgido en la ruptura de las normas formales en lo que se refiere al uso de la música.

El tema se encuentra totalmente fuera de la estética o la diégesis de la historia, el contraste es mucho mayor cuando gran parte de la película sí ha estado encuadrada dentro de la estética de los westerns de los años sesenta y setenta en los que el director se inspira. Sin embargo, sí cumple su función en cuanto a la información emotiva que aporta.

Sería, sin duda, atrevido decir que esta canción se encuentra dentro de la diégesis de la historia, pero Tarantino se ha especializado en generar una diégesis alternativa en la que este tipo de recursos sí tienen cabida. En estos momentos la trivialización de la historia es máxima, el espectador es sacado de lleno de la trama, pasando ésta a un segundo plano, para entrar en una dinámica donde la credibilidad del film se sacrifica a favor de las emociones, entrando en una sub-diégesis que aúna las producciones del director. El estilo cinematográfico se abandona siendo sustituido por otro más cercano al videoclip donde la música es la principal protagonista.

Este recurso se utiliza de forma aislada, volviendo al compromiso con la historia tras la rendición de Django acompañado por la guitarra y la voz descarnada de Richie Havens.

En este momento se produce un cambio crucial en la película. Acabado el primer clímax y resueltas ya el resto de historias, la trama vuelve a buscar un nuevo camino. La música se usa aquí para acompañar la elipsis que nos transporta a esta nueva dirección en la historia. Con un desalentador futuro por delante, su compañero muerto

y separado de su mujer, el protagonista es transportado a su funesto destino acompañado por los acordes de Johnny Cash con su "Ain't no grave", una de sus canciones más mortecinas. Ésta contrasta con la canción que acompaña la posterior huida: "Who did that to you", a cargo de John Legend que vuelve a asociar al personaje con la determinación y fuerza que nos revelaban las canciones más rítmicas anteriores.

En este punto, la película entra en una dinámica similar a la que podemos ver en ciertas partes de *Inglorious Basterds* en que cada escena está presentada por una música para introducir su atmósfera y humor particulares. Tras el primer "desenlace" de la película los hechos se suceden de forma acelerada, hasta llegar al punto en que se detuvo la trama la primera vez tras el tiroteo con la rendición del protagonista. Estas escenas se suceden casi a modo de collage, con músicas muy diversas para hacer un recorrido rápido y efectivo por todas las emociones por las que pasa el personaje hasta volver a Candyland. Se trata de una especie de resumen asistido por la música de lo acontecido hasta este punto para preparar la vuelta de Django.

Al igual que en *Inglorious Basterds*, el final se resuelve de forma más sutil que el clímax predecesor y sin música. Ésta entra encabalgando con los títulos finales.

4. CONCLUSIÓN

Quentin Tarantino ha estado igualmente relacionado con la música como con el cine por lo que no se pueden entender sus producciones sin tener en cuenta su faceta musical. Lejos de generar escenas en las que la música sirva como mero acompañamiento, las escenas del director se inspiran en determinadas canciones o estilos musicales como elementos esenciales para matizar el carácter de la película.

La música se utiliza de dos formas principalmente. Por una parte encontramos músicas que tienen un papel predominante a nivel argumental, es el caso de *Reservoir Dogs*. Las canciones aparecen de forma aislada asociándose directamente con los personajes y la acción, como si de un narrador omnisciente se tratara, permitiendo expresar la psicología de los personajes de una forma mucho más clara y emocional. Por otra parte encontramos músicas que se encargan de dotar a la totalidad del film de un ambiente determinado, ayudan a perfilar la diégesis de la película a través del valor añadido que contienen. Es el caso de las canciones usadas en *Death Proof*, por ejemplo, en que la ambientación musical permite perfilar la estética *Grindhouse* de una forma mucho más directa que la imagen. Un uso similar encontramos en *Jackie Brown* o *Pulp Fiction*.

En la gran mayoría de los casos Tarantino utiliza piezas musicales preexistentes. Al igual que ocurre a nivel visual, a nivel sonoro también utiliza la técnica del pastiche utilizando composiciones de películas a las que ya se le asocia un cierto valor añadido. Dado que la música supone un elemento constructivo principal, desde antes de generar el guion, las piezas preexistentes ayudan a dar forma al carácter final de la película.

La particular importancia que concede el director a la música se aprecia también en la utilización de músicas diegéticas. Al utilizar fuentes de sonido dentro de las escenas la asociación del personaje o la acción con determinada canción es mucho más fuerte.

Pese a utilizar piezas preexistentes e independientes, la línea musical sigue una progresión clara en muchos de los films, sobre todo en los posteriores. Mientras que en *Reservoir Dogs* la música tiene apariciones puntuales, ligándose a determinadas escenas y personajes, en las últimas producciones encontramos un tratamiento de la música mucho más global, relacionándose con la evolución de la trama o los personajes a lo largo de todo el film. Es el caso de *Django Unchained* en que la música viene ligada estrechamente al personaje protagonista acompañando su evolución vital a lo largo de todo el argumento.

El silencio es igual de importante que la música en las producciones de Tarantino a la hora de crear dinámicas dentro de la historia. Este efecto lo encontramos ya desde *Pulp Fiction* en que escenas de una mayor expresividad musical se mezclan con largas escenas de silencio donde los diálogos toman el protagonismo. Mientras que las primeras nos alejan de la trama y sirven a modo de transición argumental perfilando el ambiente o los personajes, como puede ser el famoso momento del concurso de baile en *Pulp Fiction*, las segundas nos introducen de lleno en el argumento preparando siempre un punto álgido de tensión. Ejemplos de este efecto son la escena del apartamento de Bredd o la conversación entre el granjero y el Coronel Landa en *Inglorious Basterds*.

Es importante remarcar el carácter “trivializador” que aportan muchas de las músicas elegidas por el director. Tanto en el famoso caso de la tortura en *Reservoir Dogs* como las músicas asociadas a los *Basterds*, el objetivo es generar un ambiente atractivo entorno a situaciones crudas aportando el punto disonante que ha llegado a ser el sello de Tarantino.

En definitiva, una utilización de la música tan ligada a las escenas y los personajes no puede darse sino concibiendo este elemento como una pieza clave a la hora de construir el film. De esta manera se logra asociar la banda sonora a la acción hasta el punto de que no se puede concebir la una sin la otra. Lejos de ser mero acompañamiento, la música se alza como un personaje más y como la forma más directa de conexión entre las películas y la audiencia, siendo un elemento crucial en la creación del estilo característico del director.

5. BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T. y EISLER, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.

BOYCE, L. (2001). "I didn't know you liked the Delfonics. Quentin tarantino use of music" en *Nettribution*.

http://www.nettribution.co.uk/features/essays/quentin_tarantino_music.html

[Consultado 12 de julio 2014]

CHION, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

CHION, M. (1998). *La audiovisión*. Barcelona. Paidós.

GISBERT, P. (2002). *Guía para ver y analizar Pulp Fiction: Quentin Tarantino (1994)*. Valencia. Nau Llibres.

HALPERIN, S. (2009). "Quentin Tarantino on Five Key Soundtrack Picks, From *Reservoir Dogs* to *Inglourious Basterds*" en *Rolling Stone*.

<http://www.rollingstone.com/music/news/quentin-tarantino-on-five-key-soundtrack-picks-from-reservoir-dogs-to-inglorious-basterds-20090821>

[Consultado 30 de julio 2014]

LACK, R. (1999). *La música en el cine*. Madrid. Cátedra.

MICELLI, S. (1997). *Morricone, la música, el cine*. Valencia: Fundació Municipal de Cine, Mostra de Valencia.

PACHÓN RAMÍREZ, A. (1998). *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: departamento de publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.

ROMANOV, P. (2006). *The significance of music in the films written and directed by Quentin Tarantino*. Tesis. Carolina del Norte. Wake Forest University.

<http://wakespace.lib.wfu.edu/bitstream/handle/10339/25965/Romanov%20Thesis.pdf>

[Consultado 14 de junio 2014]

VIDAL SANZ, R. (2013). "Soundtracks: La música de Ennio Morricone en el cine de Quentin Tarantino" en *Extracine*.

<http://extracine.com/2013/03/la-musica-de-ennio-morricone-en-el-cine-de-quentin-tarantino>

[Consultado 25 julio 2014]

DIGGS, R. (2003) "RZA on Kill Bill" en *Wutangcorp.com*
<http://www.wutang-corp.com/news/article318.html>
[Consultado 20 de agosto 2014]