

# El *jazz*: una aproximación a su estudio como producto artístico y como elemento argumental transmedia

## An Approach to the Jazz as an Artistic Product and as a Transmedia Element

Virginia Sánchez Rodríguez (Universidad Alfonso X el Sabio)

Artículo recibido: 02-03-2014 | Artículo aceptado: 03-09-2014

**ABSTRACT:** *New York, New York* (1977) is the only audiovisual contribution to the musical genre from Martin Scorsese. This film can be understood as an update of a forgotten genre thanks to a big quantity of musical numbers with new and old songs, but these elements are almost the only memory to the classical Hollywood musical. The result is a modern and personal musical film where jazz acts beyond as an artistic product of a particular time and as an important element in the plot that unites and separates the life of the main characters. In fact, the improvisation spirit of jazz has an influence on the film and music has the same importance than Robert De Niro, Lisa Minnelli and New York City.

**RESUMEN:** *New York, New York* (1977) es la única aportación de Martin Scorsese al musical. Este trabajo puede comprenderse como una actualización de un género casi olvidado, abordado con la inclusión de gran cantidad de números musicales formados por nuevas y viejas canciones, pero donde apenas existen rasgos que nos remiten a los clásicos musicales hollywoodienses. El resultado es un musical moderno donde el *jazz* actúa, más allá de como un producto artístico de una época determinada, como un elemento argumental que une y separa a los personajes. De hecho, el propio filme se contagia del espíritu de improvisación propio del jazz, a la vez que la música comparte protagonismo con Robert De Niro, Lisa Minnelli y la propia ciudad de Nueva York.

**KEYWORDS:** jazz, cinema, film music, cultural studies, contemporary society

**PALABRAS CLAVE:** jazz, cine, música de cine, estudios culturales, sociedad contemporánea

---

## 1. Introducción

A lo largo del siglo XX no solamente se produjo un incremento en las posibilidades creativas y comerciales de los artistas sino, además, una evolución estética del arte. La eclosión de las vanguardias históricas dio lugar al desarrollo de una amalgama de estilos artísticos ligados a otros intereses, ya fueran económicos, políticos, sociales o meramente estéticos de acuerdo con las circunstancias históricas del momento y de las pretensiones de los propios creadores. Este nuevo panorama reflejaba una sociedad renovada y un nuevo estilo de vida, además de un pluralismo estético que acogía, además de las artes vinculadas a los círculos elitistas, otras tendencias más próximas al pueblo y alejadas del ámbito académico. El reconocimiento de la tradición como una manifestación digna de estudio por parte de historiadores y antropólogos

determinó una creciente ola en la investigación de las artes desarrolladas por las sociedades en distintos momentos de la historia, un panorama en el que el *jazz* fue tenido en cuenta desde diferentes perspectivas.

Más allá del origen del género, el *jazz* y sus variantes formales y sociales a lo largo del siglo XX reflejan la paulatina transformación de la sociedad norteamericana. Y es que “el *jazz* no fue un fenómeno aislado que surgió de forma espontánea en la ciudad de Nueva Orleans, sino que fue un amplio proceso cultural que abarcó muchos años y casi la totalidad de Estados Unidos” (Tirro, 2007a: 132). Así, a lo largo del siglo XX el *jazz* se convirtió en un género en alza que evolucionaba de forma paralela al desarrollo de su sociedad, llegando a llevar implícitos elementos identitarios<sup>1</sup> de la contemporaneidad a través de las distintas formas y estéticas musicales desarrolladas.

A mediados del siglo XX se comenzó a deshilar la línea histórica que vinculaba el *jazz* contemporáneo con sus raíces. Esta línea, que había sufrido el ataque decisivo de los *boppers* a mediados de los años cuarenta, sufría ahora el acoso de diversos frentes. El *jazz* de estilo clásico, protagonista de un renacimiento durante los años cuarenta, ahora debía competir con una réplica moldeada por músicos jóvenes que no habían pisado en su vida Nueva Orleans. Las bandas de *swing* se esforzaban en abarcar diversos ámbitos en un esfuerzo por mantenerse en un mercado musical reducido. El *swing* al viejo estilo (la banda de Glenn Miller liderada por Tex Beneke), el *swing* progresivo (la Stan Kenton Orchestra), un *swing* modificado por el *bebop* (el Woody Herman Herd), el *swing* de estilo Kansas City (la banda de Count Basie) y el *swing* personalísimo de Duke Ellington, recorrían afanosamente los escenarios del país en compañía de una docena más de orquestas. (Tirro, 2007b: 55)

De hecho, no solo los rasgos formales del *jazz* fueron sufriendo una metamorfosis desde su origen, sino que también se observa un cambio en su empleo social como producto de la industria cultural. Por ejemplo, durante la Segunda Guerra Mundial fue considerado como un símbolo de solidaridad y esperanza para los soldados americanos (Vigna, 2006: 44).

A finales de la década de 1940, Charlie Parker y el *bebop* abrían a otros artistas el camino a la revisión de las formas y convenciones del *jazz*. La grabación de «Early Autumn» del saxo tenor Stan Getz, en 1948, marcó a muchos músicos jóvenes. Los músicos de *jazz* tomaron mayor

---

<sup>1</sup> El término identitario al que nos adscribimos en el desarrollo de este artículo tiene que ver con la “identidad de una cultura” específica, haciendo referencia a los rasgos particulares asignados de forma mayoritaria a una cultura concreta, frente al concepto de “identidad cultural”, que también atiende a la individualidad (Hamelick, 1989: 418). En relación con el *jazz*, en este estudio tendremos en cuenta y señalaremos aquellos momentos en que la música hace referencia a la cultura en la que surge el *jazz*, allá en el siglo XIX, frente a la cultura de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX en que el género cuenta con visibilidad y presenta nuevos códigos e interpretaciones.

conciencia del papel que tenían como artistas y comenzaron a luchar por el reconocimiento del *jazz* como una forma de arte, en igualdad de condiciones respecto a la música tradicional europea. El entusiasmo por la investigación y la experimentación de nuevos lenguajes musicales hizo surgir en los músicos de *jazz* un sensible interés en otras formas de expresión. Por tanto, el *jazz* se convirtió en una forma de arte contemporáneo, en un medio de expresión respetado, que reflejaba en la música los cambios que se producían. (Tirro, 2007b: 50)

Ahora bien, además de llamar la atención de historiadores, antropólogos y musicólogos, el *jazz* también ha sido un género valorado por los cineastas por tratarse de una manifestación que muestra la contemporaneidad de las sociedades en los distintos momentos históricos en que ha ido participando y evolucionando. Por esa razón el *jazz* ha formado parte de discursos audiovisuales al integrarse dentro de sus Bandas Sonoras Musicales<sup>2</sup>. Ahora bien, independientemente de su valor musical, el *jazz* también ha sido empleado como un elemento audiovisual que, más allá de ilustrar una narración desde el prisma sonoro, es capaz de determinar argumentalmente la historia o el devenir de sus personajes por su valor cultural, como se puede observar en la película *New York, New York*, protagonista del presente artículo.

## 2. Cine y musicalidad en la filmografía de Martin Scorsese

Una de las virtudes de los medios audiovisuales tiene que ver con su capacidad interdisciplinar y transmedia<sup>3</sup>. Probablemente esa realidad ha determinado que el cine, como obra de arte total donde convergen manifestaciones artísticas tan diversas, permitiera a Martin Scorsese desarrollar de forma paralela sus aficiones cinematográfica y musical. Y es que la música es otra

---

<sup>2</sup> En el presente texto continuamos la adscripción al concepto Banda Sonora Musical frente al de Banda Sonora debido a que éste último, atendiendo a la concepción de Josep Lluís i Falcó, engloba no solo la música de una muestra sino todos los elementos dependientes del sonido, como ruidos, diálogos, etc. (Lluís i Falcó, 1995: 169–186).

<sup>3</sup> La concepción de transmedia a la que haremos referencia a lo largo de las próximas páginas tiene que ver con el empleo de recursos técnicos diversos y variedad de soportes empleados en una narración –en este caso audiovisual– con la intención de enriquecer a los personajes y/u otorgar un papel activo al espectador (Kinder, 1991). Debido a la temprana fecha del objeto de nuestro estudio, 1977, el *jazz* será concebido en este caso como un elemento transmedia por su capacidad para traspasar sus orígenes sociales y sus fronteras sonoras, de tal modo que se convierte en el hilo conductor de un objeto audiovisual al que el espectador puede otorgar diversas interpretaciones intelectuales y expresivas a lo largo de *New York, New York*.

de las grandes pasiones de Scorsese<sup>4</sup> junto con el cine<sup>5</sup>, dos artes que cuentan con rasgos formales comunes, como el ritmo o el hecho de tratarse de disciplinas que se desarrollan simultáneamente en el espacio y en el tiempo. En su juventud Scorsese ya mostraba predilección por una gran variedad de géneros musicales, como el *rock and roll*, la música de Frank Sinatra, la ópera italiana y el *jazz*, una mezcla de estilos que tiene reflejo en su filmografía. Así, Scorsese opta por incluir piezas de Pietro Mascagni y Johann Sebastian Bach en los títulos de créditos de *Raging Bull* y *Casino* para contextualizar el trasfondo trágico de ambas películas y acude al *jazz* en varios *films*, como se puede comprobar en la muestra de nuestro estudio. Pero, más allá de un estilo musical concreto presente en su filmografía, desde nuestro punto de vista el rasgo que caracteriza la música en las películas de Scorsese tiene que ver con su funcionalidad. En ningún caso se pretende subrayar la acción a partir del elemento musical, sino que parece que Scorsese persigue una convivencia de ambos elementos en su contraste para poder realizar una aproximación a la narratividad musical. En ese sentido, su concepción coincide con las teorías de los cineastas de las vanguardias soviéticas:

Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su "no coincidencia" con las imágenes visuales. Sólo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el tiempo, llevará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones y de imágenes-sonidos. (Eisenstein et al., 1928: n.p.)

Asimismo, esa narratividad de la música en las películas de Scorsese, en términos generales, tiene que ver con las similitudes entre las artes musicales y el cine puesto que en ambas

---

<sup>4</sup> Martin Scorsese nace el 17 de noviembre de 1953 en Flushing, Long Island, en el seno de una familia descendiente de emigrantes italianos. En un primer momento su formación fue autodidacta y cuenta en su origen con su pasión por el medio y con la ecléctica cultura adquirida en las salas cinematográficas. Posteriormente estudia en la New York University y, aunque inicialmente estudia literatura inglesa, pronto comienza a asistir a las clases de historia del cine impartidas por Haig Manoogian. En 1963, durante su segundo año como estudiante, comenzó a rodar su primer cortometraje y un año después obtuvo el Bachelor of Sciences, paso previo al Master of Arts (1966). En 1967 borda su primer largometraje, *Who's That Knocking At my Door?*, y a partir de ese momento puede ser considerado miembro de la "banda" de cineastas de la década de 1970 como Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, George Lucas o Brian de Palma. Tras su primera película, se suceden más de una treintena de títulos donde trabaja como director. Destaca *Taxi driver* (1976), el primer gran éxito de público de Scorsese, galardonado con la Palma de Oro del Festival de Cannes del mismo año, seguido de títulos en los que participa como director o productos, tales como *Mean Streets* (1973), *Raging Bull* (1980), *The Age of Innocence* (1993), *Casino* (1995), *Gangs of New York* (2002), *The Aviator* (2004), *Shutter Island* (2010), *Hugo* (2011) o *The Wolf of Wall Street* (2013), entre otros filmes.

<sup>5</sup> Su afición por la música podría tener su origen en el entorno de su infancia, que transcurrió en torno a la Little Italy, donde la música estaba presente en el ambiente.

disciplinas entra en juego la dimensión tiempo junto con la dimensión espacio. Desde esta perspectiva el propio director ha reconocido la presencia de musicalidad en algunas de sus producciones y la importancia del elemento sonoro en *films* como *New York, New York*, *The Last Waltz* o *Raging Bull*, como se recoge en una entrevista concedida a Gavin Smith y editada por Peter Brunette en el volumen *Martin Scorsese: Interviews*.

I was more interested in what I normally did with the music in *New York, New York* and *The Last Waltz* and all the fight scenes in *Raging Bull*, which were constructed like music. I just wanted to get the impression of the richness of the texture of a night at the opera and the audience almost being more interesting to look at than what was going on on stage. I wanted to get a visual counterpart to the power of the music, again by listening to the music and envisioning the camera moves. (Brunette, 1999: 212)

Más aún, el modo de empleo de la música en las películas de Martin Scorsese convive armónicamente con el resto de artes audiovisuales que forman parte del cine, hasta el punto de que el elemento sonoro se convierte en un componente activo a la hora de determinar la función específica de cada secuencia. A este respecto, y desde el punto de vista funcional, el tratamiento de la música en su filmografía coincide con el pensamiento de Michel Chion acerca de los modos de crear “una emoción específica” sobre el espectador. En este sentido, y como comentaremos oportunamente en el análisis de la Banda Sonora Musical de *New York, New York*, será especialmente visible la inserción de la música en el *film* coincidiendo con la primera modalidad concebida por Chion años más tarde.

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

En el otro, muestra por el contrario una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. Y sobre el fondo mismo de esta «indiferencia» se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico. De este último caso, que puede denominarse anempático (con una «a» privativa), se derivan en especial las innumerables músicas de organillo, de celesta, de cajas de música y de orquesta de baile, cuya frivolidad e ingenuidad estudiadas refuerzan en las películas la emoción individual de los personajes y del espectador en la medida misma en que fingen ignorarla. (Chion, 1993: 19)

Sobre el origen de la música inserta en su filmografía, Enric Alberich plantea en su libro *Martin Scorsese. Vivir el cine* la existencia de dos líneas. Por un lado, el autor establece una primera

tendencia que comprende películas para las que se acude a música incidental compuesta expresamente para la película. En este sentido cabe destacar las partituras de algunos de los más reconocidos compositores de música para cine, como Bernard Hermann para *Taxi Driver*, Elmer Bernstein para *The Age of Innocence*, Howard Shore para *After Hours* o Philip Glass para el *film Kundun*. Por otro lado, Alberich plantea otra tendencia en la que la Banda Sonora Musical comprende diversas melodías preexistentes, en su mayor parte *popular music* correspondiente a la época en la que transcurre la acción, con las que pretende convertirse en un signo de reconocimiento y otorgar un sentido historicista y documental a las historias. En torno a esta tendencia podemos citar películas como *Who's That Knocking at My Door?*, *Mean Streets* o *Casino*. Pero en este sentido la música no únicamente es capaz de recrear el ambiente de la época en la que se contextualiza la película a partir de sus temas musicales, sino que su modo de inserción y los valores implícitos de la Banda Sonora Musical pueden contribuir en el propio devenir de la narración, en la caracterización psicológica de los personajes y en sus relaciones, como veremos de forma concreta en *New York, New York*, donde la musicalidad no solo tiene que ver con el ritmo que comparten como elemento común el cine y la música sino con su capacidad para configurar el tejido argumental del *film*.

### **3. El jazz en la filmografía de Scorsese: *New York, New York* (1977)**

Para explicar la abundancia del *jazz* en el cine de Martin Scorsese podríamos recurrir a un sinnúmero de justificaciones pero, en primer lugar, debemos remitirnos al gusto estético del director. En términos generales se observa cómo la inserción del *jazz* en su filmografía muestra un interés historicista y se emplea para contextualizar las tramas o caracterizar personajes que vivieron en la época de esplendor de esta música. Pero el *jazz* y la música emparentada con su origen no solo aparecen en *New York, New York* (1977), sino que también es un elemento fundamental en la serie *The blues* (2003), donde se relata la historia sobre el origen del *blues*<sup>6</sup> y su evolución de la mano de algunos de los directores más importantes, así como la influencia en otros géneros musicales como el *country*, el *rock and roll* o el *hip-hop* a lo largo de sus distintos capítulos. De hecho, el gusto por el *jazz* y otros géneros con orígenes próximos fue una constante en el ambiente de la cronología de *New York, New York*, pues otros directores de su entorno también

---

<sup>6</sup> Cabe destacar especialmente el capítulo titulado *Feel like going home* (2003), de la mencionada serie *The Blues*, donde el músico Corey Harris explora las raíces del género.

optaron por este género, tal como observamos pocos años después en *Cotton Club* (1984, Francis Ford Coppola).

*New York, New York* surge en el panorama audiovisual como un reto profesional para Martin Scorsese después del éxito de *Taxi Driver* (1976). El director se embarca en una colaboración con el productor Irwin Winkler interesado por el argumento, basado en las relaciones profesionales y sentimentales de una pareja de músicos durante la década de los años cuarenta y cincuenta. Scorsese consideró que era un buen proyecto para regresar a la dirección. Además, abordar una historia del pasado podía ser una buena ocasión para rodar en estudio y realizar un homenaje al género musical con la inclusión de célebres canciones de la época y recrear el mundo de las *big bands* de la edad de oro. Pero en *New York, New York* también se realiza un retrato de personajes en conflicto, observados desde una época contemporánea, donde se establece un contraste entre el realismo de los personajes y el trasfondo irreal del estudio, el plató número veintinueve de la Metro-Goldwyn-Mayer, que había sido el escenario de algunos de los más célebres musicales de la compañía<sup>7</sup>.

El rodaje del *film* se prolongó por espacio de veinticuatro semanas y el presupuesto inicial de nueve millones de dólares se elevó hasta los doce millones, provocando un caos organizativo que se sumó a problemas en el guión, de grandes dimensiones. Otro problema fue el desmesurado metraje, pues el primer montaje duraba 4 horas y media y, posteriormente, se redujo a 163 minutos debido a las presiones de la United Artists. Una semana después de su estreno se amputaron otros tantos minutos extra, de tal forma que en Europa se proyectó una versión reducida de 136 minutos hasta que en 1981 el *film* se reestrenó con su duración original, recuperándose el número musical *Happy Endings*. Junto con todo ello, hay quien considera que el proceso se vio aún más dificultado por la tendencia de Scorsese a la improvisación, un rasgo que coincide con el sentido espontáneo propio del *jazz*. Sin embargo, todos los esfuerzos no impidieron que la película recibiera una fría acogida por parte del público en el momento de su estreno. Probablemente el infeliz desenlace poco habitual o la extensa duración podrían haber influido en su escaso éxito.

Desde el prisma argumental, *New York, New York* comienza en 1945, el día del armisticio, justo en el momento en que todo el mundo celebra el fin de la II Guerra Mundial en Times Square.

---

<sup>7</sup> Por el contrario, los exteriores debieron rodarse en algunos estudios propiedad de la Fox ante el mal estado de los platós de la Metro, aprovechando algunos de los decorados de *Hello Dolly* (Gene Kelly, 1969) para restituir el ambiente de Times Square de la secuencia inicial.

Jimmy Doyle (Robert de Niro), un saxofonista que estuvo en el frente, no solo trata de celebrar la rendición de los japoneses sino que busca compañía femenina. En ese instante conoce a Francine Evans (Liza Minnelli), una cantante de la que obtiene su rechazo. Pero el destino y el *jazz* deciden unir a ambos personajes, pues un tiempo después coinciden trabajando en la orquesta de Frankie Hart, un vínculo profesional que se convierte también en personal. Sin embargo, las dificultades no tardan en sucederse ya que, tras su matrimonio, las desavenencias personales se ven continuadas por las profesionales: Francine abandona la orquesta y regresa a Nueva York cuando se entera de su embarazo, mientras que Jimmy continúa de gira musical hasta que la orquesta entra en declive. Tras su fracaso musical, el saxofonista también regresa a Nueva York, donde se hacen cada vez más evidentes las desavenencias con su esposa hasta el punto de separarse. La suerte de los protagonistas se muestra seis años después: Francine ha logrado el éxito realizando películas musicales y Jimmy, por su parte, ha alcanzado estabilidad y un reconocimiento profesional al frente de su propia banda de *jazz*. Parece que el destino y la música quieren unirlos nuevamente, pues ambos vuelven a coincidir en la ciudad de Nueva York e incluso alimentan una esperanza para la reconciliación. Sin embargo, finalmente ambos deciden que carece de sentido reanudar una relación abocada al fracaso, como se demuestra con la ausencia de Francine a la cita acordada y la marcha de Jimmy tras comprender la situación.

Este argumento presenta una doble vertiente. Por un lado, *New York, New York* plantea una historia de perdedores en el ámbito personal, como muchos otros en la época contextualizada en torno a la Segunda Guerra Mundial, la vida después del conflicto no resultó fácil para la población americana, como lo demuestran testimonios del momento. Por otro lado, se plantea el triunfo de la libertad, libertad para elegir las prioridades de la vida: tanto Jimmy, el saxofonista, como Francine, la cantante, eligen el amor hacia la música, hacia su carrera profesional, frente a su vida personal. Y, en cualquier caso, el *jazz* es el elemento que une a los personajes y que, finalmente, acompaña también su vida por separado pero otorgando satisfacciones en el terreno artístico.

Más allá de aspectos argumentales específicos, lo cierto es que nos encontramos ante una película musical autorreferencial, un ejemplo de renovación del género cuya época dorada comprendió los años treinta y sesenta y cuyo eje es una historia propiamente del ámbito de la música. Scorsese no trata de imitar el antiguo musical sino que *New York, New York* significa una propuesta diferente donde las claves dramáticas están más definidas y cuentan con un mayor

desarrollo. El interés del *film* son los personajes y sus relaciones, que no son accesibles a partir del contenido de los números musicales. Jean-Luc Godard, cineasta de la *nouvelle vague*, afirmó: “*New York, New York* es un *film* que se parecía a un *film* de antes, pero que era de hoy, salvo que la acción sucedía en cierta época, y que intentaba simplemente, expresar las relaciones entre dos personas” (Godard, 1980: 302). Y es que la película no pretende realizar una evocación historicista sino reconstruir una historia nueva en una ciudad de cine como Nueva York que remite a lo irreal debido a la grabación en estudio.

En ese sentido podríamos considerar la cinta como una muestra posclásica, pues no reniega de su tradición del género musical sino que parece plantear una nueva línea cinematográfica que, finalmente, no obtuvo una continuación. De hecho, el enfoque de *New York, New York* la distancia de los musicales festivos de Stanley Donen, Vicente Minnelli o Charles Walters y da lugar a una visión pesimista de la condición humana a modo de crónica intimista. A este respecto, los números musicales de *show* y las interpretaciones virtuosísticas que protagonizan las secuencias con temas diegéticos pueden entenderse tan alejados de la historia sentimental como ilustrativos del ámbito cultural de los años cincuenta y el *status* social del músico de *jazz*.

#### **4. El *jazz* como elemento argumental y discursivo en *New York, New York***

El *jazz* no solamente se integra en la historia como un elemento musical que ambienta o que contextualiza las diferentes secuencias, a partir de una función predominantemente narrativa, sino que se convierte en una manifestación que traspasa la partitura, la notación, y dirige el destino de los personajes. La Banda Sonora Musical está formada, principalmente, por música preexistente coetánea a la época en la que está contextualizada la película. Además, resulta relevante señalar que la música huye de las intervenciones no diegéticas pues, en prácticamente todos los bloques musicales, se opta por incluir música diegética a modo de actuaciones musicales que protagonizan o presencian los personajes de la historia filmada. En cuanto al valor de la música integrada en relación con la imagen, hemos de señalar que el elemento musical nunca subraya el significado de lo que se observa, ni siquiera en los momentos melodramáticos pues, en ese caso, se opta por el silencio, en contraposición con los momentos de alegría que cuentan con música de *jazz* como contexto sonoro. Así, la música parece presentar una función propiamente narrativa pues, al fin y al cabo, la historia se desarrolla en torno a esta disciplina, bien por el contenido argumental, bien por el desarrollo secuencial a través de las interpretaciones musicales.

En ese sentido la gran labor de Martin Scorsese para filmar las actuaciones musicales del *film* es digna de mención. En *New York, New York* ha prescindido de los rígidos planos de conjunto: se suele utilizar un plano fijo para contextualizar el número musical para abordar, posteriormente, los *travellings* y los planos medios, destacando los primeros planos de músicos e instrumentos y los planos detalle de los elementos propios de cada instrumento musical. El ritmo trepidante de la cámara avanza al compás del nerviosismo de la pieza de *jazz* que aparece en el sustrato sonoro. Sin embargo, en ocasiones los diferentes planos de los números musicales resultan un tanto torpes. En la escena de la canción *New York, New York* se observan ciertos desaciertos que no ayudan a una musicalidad global, pues la compuso a partir de 13 planos de montaje, algunos de ellos rodados desde el mismo eje, y este rasgo determina que el ritmo de la narración no sea sincrónico al ritmo de la música.

Desde el punto de vista temporal, la película aparece contextualizada a lo largo de un decenio musical en continuo cambio. La acción abarca la década comprendida entre 1945 y 1955, que coincide con la irrupción del *jazz* lejos del acomodado marco del *music-hall*, el momento en que desciende el éxito de las grandes orquestas sustituidas por el *crooner* o la *torch-singer* de turno, junto con una evolución hacia un *jazz* de agresivas notas que no pretende evocar ningún tipo de nostalgia. Así, desde el prisma estilístico, la Banda Sonora Musical puede comprenderse como un conglomerado de diferentes estéticas jazzísticas, fruto de la propia música incidental y de la convivencia de canciones de diversa procedencia. En relación con los temas musicales de *New York, New York*, la mayoría de ellos son preexistentes<sup>8</sup>, como ya hemos anticipado, y alcanzan un total de veinte canciones conocidas de la época, con las excepciones de las compuestas originalmente por John Kander y Fred Ebb, los que fueran también autores de la música del

---

<sup>8</sup> Temas musicales: *Main Title* (John Kander, Fred Ebb), *You Brought A New Kind Of Love To Me* (I. Kahal, S. Fain, P. Norman), *Flip the Dip* (Georgie Auld), *V.J. Stomp* (Ralph Burns), *Opus Number One* (S. Oliver), *Once In A While* (B. Green, M. Edwards), *You Are My Lucky Star* (A. Freed, N. H. Brown), *Game Over* (Georgie Auld), *It's A Wonderful Love* (J. Savitt, J. Watson, H. Adamson), *The Man I Love* (George e Ira Gershwin), *Hazoy* (Ralph Burns), *Just You, Just Me* (R. Kalgas, J. Greer), *There Goes The Ball Game* (John Kander, Fred Ebb), *Blue Moon* (Richard Rodgers, Lorenz Hart), *Don't Be That Way* (Benny Goodman, E. Sampson, M. Parish), *Happy Endings* (J. Kander, F. Ebb), *But The World Goes Round* (J. Kander, F. Ebb), *Theme From New York, New York* (J. Kander, F. Ebb), *Honeysuckle Rose* (A. Razaf, T. Waller), *Once Again Right Away* y *Bobby's Dream* (Ralph Burns).

musical *Cabaret* (1966), como *Happy Endings, But The World Goes Round, There Goes The Ball Game* y el célebre *New York, New York*<sup>9</sup>.

Por su parte, Ralph Burns se ocupó de la supervisión y dirección musical en un reparto de calidad en el que participó Georgie Auld. De hecho, resulta significativo señalar que Robert de Niro aprendió a tocar el saxo durante el período de preparación de la película para proporcionar a las actuaciones de su personaje mayor credibilidad aunque, finalmente, ningún tema aparece interpretado por él y en la película está doblado por Auld, el gran saxofonista de *swing* que dirigió y constituyó muchas big-bands a lo largo de su carrera, como la *Georgie Auld and His Orchestra* o la *Georgie Auld and His Hollywood All Stars*. En *New York, New York* no solo es la persona que interpreta el saxo, sino que también participó como consejero técnico para el *film*.

Sin embargo, debido al modo de inserción del *jazz* en el audiovisual, más que hablar de aspectos técnicos, puesto que quedan mayoritariamente adscritos a su inclusión a partir de intervenciones diegéticas de *show* con una función narrativa, cabe señalar la importancia del *jazz* como un producto artístico que recrea la identidad de la sociedad americana de los años cuarenta y cincuenta. Asimismo, en *New York, New York* la música pretende crear un universo estrechamente relacionado con la vida de los personajes, no se puede entender la música como mero acompañamiento, por esa razón debe analizarse de forma conjunta al montaje, como se observa, en concreto, en la rápida sucesión de planos en las escenas donde hay instrumentistas, todo ello en relación al ritmo vibrante del *jazz*. Así, de forma conjunta, los sentimientos y la música configuran un elemento narrativo, supeditado el uno al otro, evocando las distintas fases de la historia pero sin subrayarla, sino por oposición.

Ahora bien, la inserción del *jazz* en *New York, New York* no es un aspecto novedoso, de hecho la música de *jazz* a lo largo de la historia se ha caracterizado por un componente visual relevante sin el cual es imposible percibir las características propias de esta cultura musical, que significó la aportación más original e importante de los Estados Unidos a la historia de la música occidental. El *jazz*, cuyo origen se remonta a los negros americanos, se ha beneficiado extraordinariamente de la relevancia que los nuevos medios modernos fueron adquiriendo, tales como la fotografía o el cine, que florecieron de forma simultánea a los elementos propios

---

<sup>9</sup> Este último tema será especialmente conocido gracias a la versión de Frank Sinatra, dada a conocer en sus actuaciones en el Radio City Music Hall en octubre de 1978. Posteriormente, *New York, New York* fue grabada por Sinatra en 1979 y publicado en su disco *Trilogy* (1980), que difiere de la versión original en algunas modificaciones de su letra y en las adaptaciones reiteradas a lo largo de los años, pues la canción fue grabada en dos ocasiones más, una de ellas como dueto incluido en el disco *Duets* (1993).

del género. Del mismo modo, la imagen que se ofrece del *jazzman* a través del cine y de la circunstancia en la que se enmarca su música es un componente tan importante como el propio sonido, pues también se refleja, de este modo, la espontaneidad e improvisación que caracterizan a esta música. Igualmente la imagen visual del *jazz* documenta también la reacción del público en la calle o en los locales de alterne hacia la música de *jazz*: la alegría de vivir. Además, la cinta nos muestra las penurias de estos músicos en las primeras giras por los EE. UU. y la película recoge las interminables horas de ensayos, la vida casi nómada de estos intérpretes que se mueven por los centros del *jazz*, etc.

Por otro lado, el *jazz* ha estado siempre asociado a la historia social y cultural de Estados Unidos en relación con la segregación racial y la interculturalidad de negros y blancos. Los americanos tardaron décadas en considerar al *jazz* como parte fundamental de su cultura e idiosincrasia social pero, finalmente, esta relación está fuera de toda duda. Eso parece reflejarse en el caso del protagonista, Jimmy, un saxofonista blanco que casi siempre toca en grupos de color. Pero sus inquietudes de ofrecer al *jazz* una nueva dimensión quedan relegadas porque el propio personaje es consciente de que, a pesar de ser un buen intérprete, nunca será considerado tan bueno como un Charlie Parker o el resto de músicos negros por el color de su piel.

El *film* también da cuenta, más allá de connotaciones sociales, del carácter propio de los músicos de *jazz*. La imagen que *New York, New York* ofrece de los intérpretes se corresponde con personas inteligentes, con carácter fuerte, competitivas y conscientes de su valía, cuya prioridad en la vida es la música y su vida profesional. Eso aparece presentado en una de las primeras secuencias del *film* donde Jimmy explica a Francine su deseo de vivir una vida en la que puedan compatibilizarse sus tres grandes pasiones: la música, el dinero y el amor. Observamos cómo, en esa enumeración, la música ocupa el primer lugar y a lo largo de la película cada uno de los personajes tiene que elegir y priorizar entre los tres aspectos; los dos escogen la primera opción y ambos protagonistas logran el éxito en la música a costa de su vida personal. De este modo, se plantea la dificultad de conciliar el ideal romántico y las aspiraciones artísticas de los músicos de *jazz*. En ese sentido la película es, más allá de una historia de amor y desamor, un retrato sobre las rivalidades artísticas de una cantante melódica y un saxofonista, una explosiva mezcla de música y sentimientos que determina que todas las transiciones, giros y elipsis argumentales tengan un trasfondo musical. Y es que en un primer momento la música conecta sus caminos pero, con el transcurso de la acción, es precisamente ésta quien los separa.

Por esa razón podemos considerar la utilización del *jazz* en *New York, New York* como un elemento transmedia puesto que la música, más allá de su escritura, de su concepción formal y de su técnica, y además de ser un elemento cultural del contexto histórico y social del momento en que se desarrolla la acción, es capaz de ir más allá de sus límites físicos, modificar el valor semántico de una secuencia y determinar psicológicamente a los personajes. Por un lado, Francine se ve identificada por la canción más melódica mientras que Jimmy vive la fiebre del *jazz* y muestra en sus actuaciones un espíritu más apasionado. La diferente interpretación y tipología de los dos actores se conecta con la oposición que estimulan sus respectivos personajes: frente al histrionismo impulsivo de Jimmy, Francine muestra una actitud más reservada. De esta manera las posturas estético-vitales de ambos personajes son recreadas a través del argumento y también desde el prisma sonoro, y sus formas de entender la vida son imposibles de unificar pues ni Jimmy ni Francine renuncian a su propia identidad musical y la lucha por el liderazgo no desaparece ni en el escenario ni en su parcela privada. Esas diferencias musicales quedan reflejadas cuando, en el Harlem Club, Francine colabora con la orquesta de Jimmy en el momento en el que el *jazz group* interpreta una balada. Pero, sin aparente explicación musical, el saxo de Jimmy rompe los acordes y la armonía del grupo con una variación del tema que impide a Francine formar parte del número musical.

Por otro lado, podemos considerar que *New York, New York* parece homenajear a los musicales clásicos a través de la búsqueda de puntos de unión en diferentes secuencias. Desde una ventana Jimmy observa una pareja bailando sin música, como si se tratara de protagonistas de un musical de Stanley Donen, pero lo único que él y los espectadores escuchan es el sonido de los trenes que pasan por allí. Esta referencia audiovisual podría comprenderse como un recuerdo de los musicales clásicos y se quiere mostrar cómo la música vive únicamente en la mente de la pareja que baila, una pareja que aparece aislada del mundo gracias al amor, un tema que parece secundario para los protagonistas del *film* en detrimento de su actividad musical. También se observan alusiones musicales previamente en el metraje, en el número *Happy Endings*, ilustrativo de la naciente carrera cinematográfica de Francine donde se han incluido claras alusiones a Busby Berkeley, director famoso por sus elaborados números musicales de *show*.

## 5. Conclusión

Tras lo apuntado hasta el momento únicamente podemos reiterar, como hemos comentado previamente, que la música inserta en la filmografía de Martin Scorsese otorga a sus *films* un sentido cohesionado y armónico que responde a su gusto por ambas disciplinas y a un empleo reflexivo del sonido a partir del conocimiento teórico y su comprensión audiovisual. En sus obras se observa un modo de inserción del elemento musical, de acuerdo con aspectos funcionales y receptivos, que demuestra conexiones con el uso del sonido en las teorías de los cineastas de las vanguardias soviéticas y un nuevo lenguaje audiovisual. En el caso de nuestro objeto de estudio, y tras el análisis pormenorizado del elemento musical en *New York, New York*, podemos señalar que, a pesar de tratarse de una película fechada en 1977, esta muestra es un testimonio que retrata el modo de vida y la cultura estadounidense de los años cuarenta y cincuenta a través de una actualización del género musical por parte de Martin Scorsese. Como hemos indicado, el *film* refleja la importancia que tuvo para la sociedad del momento la música de *jazz*, así como los roles de los músicos, sus rivalidades y el lugar prioritario que la música ocupa en sus vidas, hasta el punto de determinar su devenir.

De acuerdo con el desarrollo de la muestra, hemos comprobado que la música dentro de la cinta determina la acción y la narración pero, al fin y al cabo, la inserción del *jazz* acompaña desde el prisma sonoro una moraleja que posibilita diversas interpretaciones pero que parece centrada en mostrar la dificultad de las relaciones humanas a través de una estructura determinada por la musicalidad. En ese sentido la relevancia del elemento sonoro no se observa únicamente a partir de la inserción de números musicales de *show* o del virtuosismo de los propios intérpretes reales, sino que la música otorga un salto de la notación pautada de los *standards* a la recepción del espectador en la sala de cine y se convierte en el hilo conductor que une y separa los caminos de los protagonistas.

Por otra parte, y en relación con el modo de inserción y su funcionalidad, los bloques musicales en *New York, New York* pueden ser comprendidos como recursos transmedia por tratarse de elementos que traspasan la frontera exclusivamente sonora y que se integran en una manifestación audiovisual en la que el espectador, en este caso, adquiere una labor de interpretación activa y anticipativa de acuerdo con lo que va sucediendo en las diferentes secuencias. Ahora bien, tal como hemos apuntado en un primer momento, debemos reiterar que la adscripción expuesta en el presente artículo del elemento musical al término transmedia

debe ser comprendida de acuerdo con la musicalidad del *film* de Scorsese desde un prisma intelectual, sin olvidar, por otra parte, las limitaciones técnicas y la escasez de soportes existentes en la fecha del objeto audiovisual en cuestión. Por tanto, el *jazz* inserto en las producciones audiovisuales, como es el caso de *New York, New York*, puede ser estudiado como un elemento capaz de traspasar las fronteras físicas y determinar la acción y la narración, además de tratarse de una disciplina artística que refleja la cultura de la sociedad en la que se ha venido gestando.

## Bibliografía

Alberich, Enric (1999). *Martin Scorsese. Vivir el cine*. Barcelona: Glènat.

Balague, Carlos (1993). *Martin Scorsese*. Madrid: JC.

Brunette, Peter (1999). *Martin Scorsese: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

Chion, Michel (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Editorial Paidós.

Colón Perales, Carlos, Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo Ortega (1997). *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.

Eisenstein, Sergei, Vsevolod Pudovkin y Grigori Alexandrov (1928). "Zaiavka" ["Manifiesto del contrapunto orquestal"]. *Zhizn Iskusstva* 32. <<http://elilla.files.wordpress.com/2009/06/manifiesto-contrapunto-sonoro.pdf>>. (14-8-2012).

Fordham, John (1994). *Jazz*. Guipúzcoa: Raíces.

García Laborda, José María (2005). "Fuentes cinematográficas para el estudio de la música de jazz". Ed. Matilde Olarte Martínez. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria. pp. 119-131.

Godard, Jean Luc (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Ediciones Alphaville.

Hamelick, Cees J. (1989). "The Relationship between Cultural Identity and Modes of Communication". Ed. James A. Anderson. *Communication Yearbook* 12: pp. 417-426.

Kinder, Marscha (1991). *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Lluís i Falcó, Josep (1995). "Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica". *D'Art* 21: pp. 169-186.

Olarte Martínez, Matilde (ed.) (2005). *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Olarte Martínez, Matilde (ed.) (2009). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Radigales, Jaume (2002). *Sobre la música. Reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Trípodos.

Scorsese, Martin (1967). *Who's That Knocking At my Door?* Trimod Films.

Scorsese, Martin (1973). *Mean Streets*. Warner Bros y Taplin-Perry-Scorsese Productions.

Scorsese, Martin (1976). *Taxi driver*. Columbia Pictures, Bill/Phillips & Italo/Judeo Productions.

Scorsese, Martin (1977). *New York, New York*. United Artists y Chartoff-Winkler Productions.

Scorsese, Martin (1980). *Raging Bull*. United Artists y Chartoff-Winkler Productions.

Scorsese, Martin (1985). *After hours*. Geffen Company y The Double Play.

Scorsese, Martin (1993). *The Age of Innocence*. Columbia Pictures y Cappa Production.

Scorsese, Martin (1997). *Kundun*. De Fina-Cappa, Dune Films, Refuge Productions Inc.y Touchstone Pictures.

Scorsese, Martin (1995). *Casino*. Universal Pictures, Syalis DA, Légende Entreprises y De Fina-Cappa.

Scorsese, Martin (2002). *Gangs of New York*. Miramax Films, Initial Entertainment Group (IEG) y Alberto Grimaldi Productions.

Scorsese, Martin (2003). *The Blues*. Road Movies Filmproduktion y Vulcan Productions.

Scorsese, Martin (2004). *The Aviator*. Forward Pass, Appian Way, IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. 3. Produktions KG, Initial Entertainment Group (IEG), Warner Bros. y Miramax Films

Scorsese, Martin (2010). *Shutter Island*. Paramount Pictures, Phoenix Pictures, Sikelia Productions y Appian Way.

Scorsese, Martin (2011). *Hugo*. Paramount Pictures, GK Films e Infinitum Nihil.

Scorsese, Martin (2013). *The Wolf of Wall Street*. Paramount Pictures, Red Granite Pictures, Appian Way, Sikelia Productions y EMJAG Productions.

Stearns, Marshall W. (1965). *Historia del jazz*. Barcelona: Ave.

Tirro, Frank (2007a). *Historia del jazz clásico*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Tirro, Frank (2007b). *Historia del jazz moderno*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Vigna, Giuseppe (2006). *El jazz y su historia*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Viñuela Suárez, Eduardo; Fraile Prieto, Teresa (eds.) (2012). *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores.

**Este mismo artículo en la web**

<http://revistacaracteres.net/revista/vol3n2noviembre2014/jazz-argumental-transmedia>