

Una aproximación al análisis de la banda sonora del film "Érase una vez en América"

An approach to the analysis of the soundtrack of "Once Upon a Time in America".

 **Pablo Loudet**

ploudet@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen | El presente artículo ofrece una aproximación al análisis de la banda sonora de *Érase una vez en América* (1984), dirigida por Sergio Leone y con música de Ennio Morricone. El estudio se centra en el papel de la música como recurso narrativo y simbólico, examinando sus vínculos con el guion y la construcción visual del film. Se analizan los leitmotifs principales, los procedimientos de sincronía temporal y el modo en que la partitura aporta coherencia dramática. El objetivo es mostrar cómo Morricone convierte la música en un componente esencial de la narración cinematográfica.

Palabras clave | música, cine, leitmotiv, narración, salto temporal

Abstract | This article offers an analysis of the soundtrack of *Once Upon a Time in America* (1984), directed by Sergio Leone and featuring music by Ennio Morricone. The study focuses on the role of music as a narrative and symbolic resource, examining its links with the script and the film visual construction. The article analyzes the main leitmotifs, the methods of temporal synchronization, and the way the score provides dramatic coherence. The aim is to show how Morricone transforms music into an essential component of cinematic narrative.

Keywords | music, cinema, leitmotif, narration, time jump



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons CC-BY-NC-SA

Introducción

Érase una vez en América es la sexta y última película de una dupla que hizo historia en el cine: Sergio Leone y Ennio Morricone. El cineasta y el compositor comenzaron su trabajo colaborativo con *Por un puñado de dólares* (1964) al que siguieron *La muerte tenía un precio* (1965), *El Bueno, el malo y el feo* (1966), *Érase una vez en el Oeste* (1968), *Agachate maldito* (1971), hasta llegar en 1984 al filme que nos ocupa (Xalabarder, 1997). La música de esta película es considerada por muchos analistas y críticos como una de las mejores de la historia del cine. La hemos seleccionado como objeto de estudio con el fin de analizar el trabajo del compositor y sacar algunas conclusiones al respecto. Para una mejor comprensión de este artículo, aconsejamos ver (y escuchar) previamente el film.

Ficha técnica del filme

Título original: *Érase una vez en América* (*Once upon a time in América*)

Año: 1984

País: Estados Unidos, Italia

Dirección: Sergio Leone

Dirección artística: Carlo Simi y James T. Singelis

Producción: Arnon Milchan

Diseño de producción: Giovanni Natalucci

Guion: Sergio Leone, Enrico Medioli, Leo Benvenuti, Piero de Bernardi, Stuart

Basada en la novela *The Hoods*, de Harry Grey.

Música: Ennio Morricone

Maquillaje: Manlio Rocchetti y Gino Zamprioli

Fotografía: Tonino Delli Colli

Montaje: Nino Baragli

Vestuario: Gabriella Pescucci

Efectos especiales: Steve Lombardi

Reparto principal

Actor	Personaje
Robert De Niro	Noodles
James Woods	Max
Elizabeth McGovern	Deborah
Treat Williams	Jimmy O'Donnell
Tuesday Weld	Carol
Burt Young	Joe
Joe Pesci	Frankie
Danny Aiello	Jefe de Policía Aiello
William Forsythe	Cockeye
James Hayden	Patsy
Darlanne Fluegel	Eve
Larry Rapp	Gordo Moe
James Russo	Bugsy
Jennifer Connelly	Deborah joven

Comentarios generales

Érase una vez en América es para muchos la obra maestra de Sergio Leone y uno de los grandes films de la historia del cine. Así opinan grandes directores como Steven Spielberg, Martín Scorsese o Quentin Tarantino. Un film épico y trágico, ambientado en los Estados Unidos del siglo XX que narra distintos momentos de la vida de un *gangster* judío de Nueva York: Noodles. Su niñez, su juventud y su vejez son relatadas a través de sus vínculos con distintos personajes: Max, su amigo desde niños; Deborah, su amor imposible; Dominic, Cockeye y Patsy integrantes de la pandilla; Moe, Eve, Carol, Peggy y tantos otros. Todos unidos en una sucesión de hechos que marcan la vida del protagonista: su dura infancia, su amor imposible, sus primeros delitos, sus asesinatos, su encarcelamiento, su recorrido por el mundo del hampa, su traición, su huida y su regreso para saldar viejas cuentas. Y al final de ese recorrido, el fracaso. No solo de Noodles sino el de todos los personajes: Dominic, Cockeye y Patsy muertos muy jóvenes; Carol, en un psiquiátrico; Eve, asesinada; Max, viviendo sus últimos días obsesionado por el suicidio; Deborah, huyendo del mundo Noodles, pero acaba hundida en el mundo de Max; y por último, Noodles, realizando un recorrido de lenta autodestrucción que, si bien lo mantiene vivo, lo deja totalmente vacío. En definitiva, una visión crítica y pesimista del llamado “sueño americano”. (Blender, 2016)

El film podría enmarcarse en lo que conocemos como cine negro o cine de *gangsters*. Pero si bien es una película cuyo tema es la mafia o el hampa, la mirada de Leone no es sobre su funcionamiento, sus resortes, sus interioridades (como sí ocurre por ejemplo en *El Padrino* (1972), de Francis Ford

Coppola), sino que cuenta, en medio de ese contexto, una historia sobre la amistad, el pasado, el amor imposible, la traición y, ante todo, proyecta la imagen de unos Estados Unidos que lo cautivaron y lo sedujeron, pero que a la vez observó con una mirada ambivalente, crítica y mítica, hasta el punto de transformarlos casi en un cuento. El propio Leone afirmaba: “Mientras que las películas de Coppola constituyen un espectáculo de la crónica, resumen un hecho histórico y lo transforman en espectáculo. En su lugar, yo parto de la fábula y a través del espectáculo intento alcanzar cierta verdad”. (Sambo, 2012)

El contenido del film es claro y transparente: es la historia de los personajes y sus circunstancias. Pero podríamos ir a un nivel más profundo de la narración, tal vez más simbólico, en el cual Leone propone otro personaje casi metafísico: el tiempo (Rodríguez Fraile, 2001). El tiempo y las huellas que deja sobre los personajes del relato. Como en sus anteriores films, Leone hereda del cine japonés un uso temporal donde logra suspender la acción en un tiempo impreciso y detenido, como si de un cuento se tratase. En definitiva, una fábula. (Abuín, 2012)

Leone divide la película en tres bloques temporales, a partir de tres épocas distintas que giran alrededor de la vida del protagonista: un bloque alrededor de 1922 con los primeros años de la Ley Seca, en donde Noodles y sus amigos conocen a Max, comienzan a cometer sus primeros delitos y termina en la cárcel por asesinato; otro período alrededor de 1933 con la finalización de la Ley Seca, cuando Noodles sale de la cárcel y la pandilla tiene montado su imperio del hampa finalizando con la traición de Noodles hacia Max; y otro bloque situado en 1968 con Nixon ya en el poder, cuando Noodles regresa a la ciudad debido a una misteriosa carta que contiene una invitación para una fiesta. Pero estos bloques no se presentan en una secuencia cronológica lineal, sino que Leone decidió articular la narración alternando distintos momentos temporales, con varias idas y vueltas. Bloques a veces extensos, otras veces más cortos, utilizando elipsis y saltos, *flashbacks* y *flashforwards*, que se ligan y hasta se fusionan. Esta manera de narrar los sucesos es realmente extraordinaria. Es como si se tratase de un sueño. Y más aun: para saltar de una época a otra, Leone no utiliza los típicos recursos narrativos cinematográficos como la voz en *off* que explica el cambio de época, o textos que indican el año, o miradas al vacío de los actores a modo de ensoñación, o una pantalla que desenfoca una imagen para luego enfocar otra imagen en otra época. Muy por el contrario, Leone busca darle continuidad visual al relato sin acentuar ni remarcar los saltos temporales. Para diferenciar una época de otra, usa sutilmente distintos elementos que la identifican (vestuario, escenografía, música, etc.), pero también hace uso de otros elementos que podrían ser comunes a ambos períodos. Esto genera cierta ambigüedad para ubicar al espectador en cada época, sobre todo en los primeros momentos de una nueva escena. Y justamente ése es el recurso que elige para realizar el relato y que lo hace tan notable. Naturalmente, la música como elemento de la narración también contribuye a subrayar el procedimiento. Dice Morricone: “teníamos que dilatar el espacio y el tiempo, siguiendo la misma estructura de la película, basada en continuos *flashbacks* y *flash-forwards*” (Morricone y De Rosa, 2016). Uno de los tantos ejemplos de lo que acabamos de explicar es la secuencia de la entrada de Noodles a la prisión en 1922, cuando el joven Max mira hacia arriba en la fachada de la cárcel y aparentemente observa algo en la pared.

Inmediatamente después del corte, Noodles en 1968 lee una inscripción que está frente a la fachada de un panteón en donde descansan los restos de sus viejos amigos, mientras la música sin pausas, aunque cambiando sutilmente de temas melódicos, da continuidad narrativa enlazando las dos épocas.

Como en todas las películas de Leone, es importante la estética visual dada por la fotografía, el color, la escenografía y el vestuario. Algunos ejemplos de ello son la reconstrucción del barrio judío, la ambientación del fumadero de opio, las escenas frente al puente de Brooklyn, el depósito del bar donde Deborah baila de niña, etc. Además, Leone siembra durante todo el film, pequeños pero numerosos signos visuales y sonoros que remiten a lo simbólico y que configuran su universo narrativo: puentes, puertas, espejos, luces, sombras chinas, llaves, relojes, teléfonos, etc. (Benito, 2004)

La película también toca algunas cuestiones morales o éticas. Noodles, es el antihéroe, un *gangster* que fue preso al matar por ira, luego asesinó por dinero o por defenderse, abusó de la mujer que amaba, traicionó a sus amigos y finalmente regresa para reencontrarse con su propio monstruo. En definitiva, un personaje que *a priori* generaría rechazo. Sin embargo, Leone también lo presenta como un pobre niño marcado por un contexto hostil o como un triste anciano derrotado que finalmente es quien fue traicionado. Esto genera una cierta empatía con el espectador y por ende un dilema ético. ¿Por qué a pesar de todas las atrocidades cometidas por Noodles podemos llegar a sentir empatía por él? Leone con la evolución del personaje busca crear en el espectador un sentimiento de redención hacia Noodles.

Por último, otra de las grandes virtudes de la película, es que Leone no la resuelve. Sobre el final deja una serie de interrogantes: ¿Que ocurrió con Max y el camión de basura? ¿Por qué Deborah no envejece? ¿Por qué Noodles en 1968 ve autos antiguos y gente vestida como en los años 30? Quedan múltiples incógnitas que invitan a la reflexión y al debate. Leone no quiere darnos soluciones, ya que era un cineasta de los que pensaban que el placer de ver y escuchar una buena historia no se trata de comprender lo que sucedió, sino simplemente de sumergirse en esa misma historia, en el misterio, en los matices del significado. Las incertidumbres y las ambigüedades son parte de la fruición estética (Blender, 2016).

Leone tardó varios años en lograr la realización del filme, entre 1971 y 1983, más de 11 años. Finalmente logró estrenarla en el Festival de Cannes en mayo de 1984, recibiendo una gran ovación al finalizar la exhibición.

En Europa se presentó una versión de 229 minutos (3 horas 49), con el montaje original de Leone, narrada con los saltos temporales. Si bien Leone en principio tenía planeado un montaje más extenso (4 horas 30 minutos), el de 229 minutos respeta bastante su idea original y él mismo terminó dando el visto bueno. Esta es la versión sobre la cual gira el presente trabajo.

En cambio, para la exhibición en Estados Unidos, la película fue muy manipulada por la Warner Bros que distribuyó el film, a tal punto que se hizo otro montaje, en forma lineal y en una versión mucho más corta de un total 134 minutos, eliminándose varias escenas. Este montaje disgustó mucho a Leone a tal punto que él mismo dijo que ya no era su película. Se le había quitado lo esencial del relato: los saltos temporales.

En 2014 apareció una última versión restaurada de 257 minutos, realizada bajo la supervisión de Martín Scorsese. Se le agregaron algunos fragmentos que estaban en la versión original de Leone. Esos fragmentos, reconstruidos, están agregados casi en negativo sin haber realizado el trabajo de color, fotografía, sonido, etc. No cambia la historia en sí, pero sirve para delinear un poco más el perfil de los personajes.

La película obtuvo varios premios y nominaciones en diversas categorías de distintos festivales, entre los que se destacan dos premios BAFTA en las categorías Mejor música y Mejor vestuario.

Análisis musical

Generalidades

A diferencia de la gran mayoría de las películas, en las cuales la música se agrega sobre el final del proceso creativo con el montaje ya realizado, para *Érase una vez en América* la partitura fue escrita mucho antes del rodaje (en 1976 estaba casi toda compuesta) y gran parte fue escuchada por los actores en el plató mientras se filmaban las secuencias. De esta manera Leone adaptó los ambientes, movimientos de cámara e interpretaciones actorales a la música evitando diálogos innecesarios (Minini, 2024). Según el propio Morricone: “Leone llevó mis temas al plató y dio también con muchas sincronías implícitas, imperceptibles, pero decisivas para recalcar algunos pasajes” (Morricone y De Rosa, 2016).

Morricone en este film, pone en evidencia su pensamiento respecto a lo que la banda sonora de una película debe tener: unidad compositiva. Esto es fruto de una concepción orgánica de la construcción musical, seguramente heredada de su formación como compositor en la tradición europea escrita. En otras palabras, concibe y construye la música de la película como una todo orgánico.

El “tono” de la música, su carácter general, está en perfecta concordancia con lo narrado ya que subraya ciertas emociones como la melancolía y la nostalgia por las cuales transitan los protagonistas en la mayoría del film. Para ello el compositor utiliza una música simple y transparente con melodías sencillas, tempos tranquilos, frases periódicas de gran belleza, hondo dramatismo y altísima emocionalidad.

Respecto al tipo de lenguaje musical, Morricone usa el tradicional sistema tonal. Solo en ciertos pasajes se escuchan algunas disonancias que pueden acercarse a una sonoridad postromántica, pero sin apartarse nunca de la tonalidad.

Formalmente, las intervenciones musicales son simples, con pocas secciones, con pequeños fragmentos, frases y motivos mínimamente desarrollados. En general la música conserva su lógica formal interna sin tener que hacer una adaptación a los diálogos o a la acción.

Desde el punto de vista de su funcionalidad, la música asume las típicas responsabilidades ambientadoras, expresivas, estructurales y narrativas, entre las que se destaca esta última. (Loudet, 2024)

La aplicación de la música en el film en su mayoría es *extradiegética*, es decir que es “artificial”, que no tiene sentido realista y que es escuchada sólo por el espectador, pero no por los personajes de la historia. Sin embargo, también en varios momentos hay un uso *diegético*, es decir música que es inherente a la historia, que tiene un sentido realista para el relato que se está narrando y que es escuchada por los personajes (y obviamente también por el espectador).

La orquestación es variada. Se escuchan todos los instrumentos de las distintas familias: cuerdas, vientos de madera y metales a los que se suman otros como el piano, el banjo, la batería, el clave, el órgano, y se destacan la flauta de Pan y la voz de soprano. La instrumentación no es homogénea a lo largo del film. Podríamos dividir tres sonoridades instrumentales distintas: una orquestación amplia y grandilocuente, cercana al sinfonismo postromántico; otra instrumentación más reducida que evoca a los ensambles de jazz de los años 20 y 30; y otra sonoridad conducida por dos instrumentos solistas: la flauta de Pan, tocada por el músico rumano George Zamfir, y el canto, a cargo de la soprano italiana Edda dell Orso. Ambos instrumentos son acompañados por diversas agrupaciones a lo largo de la película.

Teniendo en cuenta el aspecto constructivo, el compositor utiliza para este filme (aunque brevemente) dos recursos que lo distinguen como compositor de música de cine: la composición modular y la tripartición estilística. Según el musicólogo italiano Sergio Miceli (Morricone y De Rosa, 2016), en Morricone, la composición modular consiste en crear una “partitura madre” construida por capas, estratos o módulos simultáneos que tienen cierta independencia (métrica, rítmica, armónica, melódica y hasta de lenguaje) y que pueden ser “verticalizados” u “horizontalizados” creando distintas combinaciones y resultados diversos. De esa manera se puede llegar a una especie de “improvisación escrita”. Asimismo, también para Miceli, la tripartición estilística se basa en un uso simultáneo de distintos estilos musicales de género y época. En general mezcla tres estilos básicos: un estilo arcaico con el uso de instrumentos de “timbres pobres” como el silbido, la armónica, el arpa de boca, la ocarina, la flauta de Pan, la guitarra eléctrica, etc. que remiten al individualismo anárquico simple y auténtico de los personajes de los *spaghetti western*; un refinamiento del estilo arcaico que lo convierte en algo moderno con el uso del típico sonido de rock de los 60; y un estilo pseudosinfónico utilizando instrumentos orquestales y coros. Así, Morricone consigue llegar a públicos distintos, siendo interclasista e intergeneracional a la vez (Morricone y De Rosa, 2016).

Otro recurso que utiliza Morricone es el de comentario musical. En varios pasajes, su música más que acompañar a la escena reafirmando lo que estamos viendo en pantalla, la comenta, logrando una diferenciación y por lo tanto una centralidad musical en la narración. En otras palabras, mientras la imagen muestra, la música “explica”. El concepto de comentario musical es heredado de la vieja escuela italiana de música para cine, en donde en los mismos títulos de presentación de muchas películas se usaba este término para indicar la labor del compositor, como es el caso del famoso film *La Ciociara* de Vittorio de Sica con *commento musicale* di Armando Trovajoli.

Toda la banda sonora se sustenta sobre cinco temas principales o *leitmotifs*. Recordemos que un *leitmotiv* es un tema musical fácilmente identificable y memorizable que está asociado o representa algo importante dentro del film (Xalabarder, 2013). Puede ser un personaje, una idea, un concepto o un sentimiento. En esta película, los *leitmotifs* no representan directamente a personajes, aunque sí guardan alguna relación con ellos. Están asociados más bien a ideas, conceptos y emociones como la pobreza o la miseria, el duelo o el conflicto, el amor inalcanzable, la amistad, la nostalgia y la melancolía que los personajes viven. Todos se repiten una y otra vez describiendo distintas situaciones que se dan en la narración. Pero a diferencia de otros filmes y sólo con algunas excepciones, los temas usados no tienen demasiada evolución ni grandes transformaciones, sino que Morricone en general decide utilizarlos con pocas variantes, apenas modificando su instrumentación y tendiendo a mantener el tempo y carácter por lo que, incorporados a la imagen, representan los mismos conceptos o emociones. En definitiva, el compositor ubica su música en la profundidad del relato, en lo esencial, en lo que nunca cambia.

De los cinco *leitmotifs*, cuatro están compuestos por Morricone al que se suma otro del compositor español José La Calle (aunque vale aclarar que la mayoría de las apariciones de este último tema están arregladas por el propio Morricone). Tres de ellos están asociados a la relación de amistad entre Noodles y los pandilleros. Morricone los llamó *Poverty*, *La canción de Bizco* (Cockeye) y el *Tema principal de Erase una vez en América*. Los dos restantes están relacionados al amor entre Noodles y Deborah: ellos son el *Tema de Deborah* y *Amapola* (del mencionado La Calle)

Poverty es el *leitmotiv* que representa el contexto de miseria y pobreza de Noodles y sus amigos en la niñez. Es un tema en modo menor con tempo lento. Un adagio de carácter triste y melancólico. En su primera sección se escucha la melodía tocada por el piano en unísono con el clarinete, logrando una desafinación que cita la típica música norteamericana de esos años. Luego de un puente musical, esa melodía se repite tocada por la cuerda. El tema, si bien fue compuesto para narrar musicalmente los años de carencias y miserias que sufrieron los *gangsters* cuando eran niños, los sigue durante todo el

relato y se proyecta sobre su futuro, acompañándolos para siempre en forma de música. Solapadamente, la música tal vez cuente que ese contexto de miseria en la infancia es la causa de una existencia miserable que tienen cuando son adultos: delincuentes, ladrones, traidores, maltratadores, abusadores y asesinos. Dice Morricone:

Poverty, otra pieza que escribí para esa película. Si se escucha la primera parte del tema, sobre todo el piano –redoblado por el clarinete–, se encontrará un ejemplo bastante explícito. Los golpes internos deberían evocar el contexto musical de los años veinte estadounidenses, el jazz de aquella época. Utilicé el banjo con el mismo propósito. (Morricone y De Rosa, 2016)

La canción del Bizco es un tema de honda gravedad y contenido dramático, asociado a la fatalidad, a la tragedia, a la confrontación. Su melodía es tocada siempre en flauta de Pan, con una rítmica que por momentos rompe la métrica, utilizando un *tempo rubato* que genera tensión y suspenso. El tema nos remite a la música que Morricone compuso para los *spaghetti western*, a pesar de que esta película no pertenezca ese género. Es en este tema donde aplica el uso de la tripartición estilística mencionada anteriormente. Así, esta música vincula el film con las viejas historias del lejano oeste, en donde todo desemboca en un punto crucial: el duelo; en otras palabras, la concreción explícita del conflicto que finalmente se resuelve. Precisamente, el tema en principio fue compuesto para el momento en que Dominic es asesinado frente al puente de Brooklyn. Comenta Morricone:

Hay un momento crucial de la película: cuando lo matan de un tiro a Dominic, que le dispara un joven gánster de otra banda. Leone había realizado esta secuencia con un ralenti para el que escribí un tema de una melodía incisiva, el sonido de una flauta de Pan y un *ostinato* con un mordente que debía agujerear, de forma figurada, la memoria de los espectadores, al igual que la de Noodles. Para él también ese momento era central, un desgarró definitivo y sin retorno que pone fin a su juventud. En la secuencia siguiente, Noodles ya tendrá la mácula de asesino y lo encerrarán durante veinte años. (Morricone y De Rosa, 2016)

El *Tema principal de Érase una vez en América* es una música de gran sencillez y transparencia, pero con un profundo contenido emocional y dramático que simboliza la amistad entre los personajes de la pandilla. Una amistad que primero fue vivida y luego fue perdida. Si bien el tema es usado principalmente en forma *extradiegetica*, en varias ocasiones aparece *diegeticamente*, siendo silbado o tocado en flauta por alguno de los personajes, poniendo en evidencia que es una música que identifica a la pandilla y que los une en la historia real que se está contando. Está construido sobre el modo mayor, con una célula rítmica que se repite y un diseño de alturas que va variando junto con la progresión armónica. Narrativamente es la pieza más importante del filme y es la que mayor cantidad de veces se repite. En varias ocasiones aparece en forma nítida, con pocas variantes, apoyando emociones como la nostalgia o la melancolía y en otras, totalmente transformada, describiendo situaciones de suspenso, misterio, alegría o picardía. Se escucha en distintas versiones instrumentales: orquestación sinfónica, orquesta de cuerdas, ensamble de jazz, etc.

El *Tema de Deborah*, más que representar directamente al personaje, expresa la idealización que Noodles proyecta sobre ella, ya que, en realidad, se trata de un amor inalcanzable imposible de concretar. Es una melodía en modo mayor, con *tempo* lento, construida sobre motivos cortos, espaciados, con varias pausas. Dice Morricone:

La espacialización tan dilatada de la melodía da un poco la sensación de un amor infinito, un amor quizá imposible, que encajaba perfecto para la música entre Noodles y Deborah. Me gustó la idea de un pedal de quinto

grado que baja sobre una nota melódicamente «errada», sobre el cuarto grado de la tonalidad en Mi mayor. Aquella fue la primera vez que puse en papel un pasaje semejante, nunca antes lo había escrito... Se creaba una disonancia entre el Si de la melodía y el La en bajo que sostenía, precisamente, un acorde en La mayor. En el conservatorio la llamábamos nota «cambiada» o «errada» porque es externa al acorde mismo. Una solución que, en mi opinión, conjugaba bien con la imposibilidad de desarrollar un amor constructivo, edificante para los dos personajes. Por otro lado, en términos más generales, ese concepto de dilatación con el que había pensado la respiración melódica se prestaba a los tiempos y a la manera de usar la cámara de Leone, sugería y se adaptaba a movimientos de cámara que se le adecuaban. Y agrega: Hay que tener presente un componente simbólico de los tiempos, por lo que Deborah representa un amor imposible, romántico y atormentado, pero igualmente también es importante la ambientación, crear un «ámbito» sonoro que sea coherente con lo que describen y sugieren el guion, el contexto histórico, la escenografía, los lugares, los colores, la fotografía, las costumbres: en una palabra, todo cuanto abarca a los personajes. De cada elemento deben informar el compositor y la partitura. La nota «cambiada» de antes puede ser un ejemplo. (Morricone y De Rosa, 2016)

El *Tema de Deborah* se escucha instrumentado de distintas maneras: orquesta de cuerdas, orquesta sinfónica, grupo de vientos y orquesta con voz solista de soprano, en éste último caso, buscando dar un carácter de la pureza que representa a Deborah.

Por último, *Amapola* representa el amor sincero que surgió entre Noodles y Deborah en la niñez, que se mantuvo encendido durante algún tiempo, pero que finalmente terminó en cenizas. Aparte de narrar, es usado también para ambientar los años 20, la época en que surgió ese sentimiento entre ellos. Aparece varias veces, instrumentado para grupo de jazz o para orquesta de cuerdas. En general se presenta *diegéticamente* sonando en un gramófono o tocado por músicos que aparecen en pantalla, aunque llegando al final del film aparece *extradiegéticamente*. En uno de los reencuentros entre Noodles y Deborah, Morricone aplica la composición modular antes mencionada mezclando esta música con la del *Tema de Deborah*.

Además de todos los *leitmotifs* nombrados hay otros temas secundarios, en su mayoría música preexistente no compuesta por Morricone, y que no es usada para narrar sino más bien para ambientar. Algunos aparecen en viejas grabaciones como *Got Bless América* (Irving Berlin) y *La gazza ladra* (Rossini) y otros arreglados por el propio Morricone, como *Yesterday* (Lennon-McCartney), *Summertime* (Gershwin), *Night and day* (Cole Porter) y *St. James Infirmary blues* (tradicional).

Por último, digamos que hay un uso prolijo del silencio musical (Riesgo, 2013). Leone y Morricone optan por la ausencia de música para acompañar las escenas más crudas. La violencia sucede ambientada sólo con su propio sonido, sin música, excepto la secuencia de la muerte del Dominic en donde hay acompañamiento musical, pero no ruido ambiente.

Fragmentación de la banda sonora en bloques musicales

Tal como lo plantea María de Arcos (2006), para analizar la banda sonora de la película, la fragmentamos en bloques musicales correspondientes a los distintos momentos en que interviene la música. De ellos seleccionamos varios en los que aparecen los *leitmotifs* mencionados anteriormente. Sobre esos fragmentos realizamos una descripción y un análisis de sus elementos, con el fin de establecer cómo se vincula la música con la imagen y el guion.

1. Ingreso de Eve al departamento

Leone hace la presentación del film desde el sonido y no desde la imagen. Una muestra inmediata de la importancia que para él tenía la música en sus películas. Sobre el fondo negro de la pantalla se imprimen los títulos del film y se escucha una vieja grabación del tema *God Bless America (Dios bendiga a América)* escrita por Irving Berlin en 1918. Esta música es considerada el segundo himno norteamericano y es casi una ironía de Leone incluirlo en el comienzo del film, teniendo en cuenta todo lo que se va a contar. Sobre la música, siempre a oscuras, se escucha un ruido de pasos que hace suponer que alguien está subiendo una escalera. Finalmente se abre una puerta y recién allí aparece la imagen. Se ve a Eve, la novia de Noodles en 1933, que está ingresando a un departamento. La música continúa de fondo cuando Eve es sorprendida por unos *gangsters* que la interrogan, la golpean y finalmente la asesinan.

2. Llamada telefónica

Si bien esta secuencia no tiene música, el papel de algo cercano, un evento sonoro, es muy relevante y queda grabado en la memoria del espectador: el ruido de una llamada telefónica. Este sonido es usado para enlazar tres escenas en las que el tiempo transcurre inversamente anticipando la manera en que será contada la película. La secuencia comienza en 1933, con Noodles en un típico fumadero de opio de New York de aquellos años e inmediatamente se empieza a escuchar el ruido de la llamada de un antiguo teléfono; a continuación, un *flashback* en el mismo 1933 (tal vez unas horas antes) en donde Noodles ve unos cadáveres calcinados en la calle en medio de un procedimiento policial; por último hay otro *flashback* que desemboca en una fiesta, en donde Noodles desde una oficina contigua al salón, hace una llamada telefónica a la policía. La secuencia concluye con el Sargento Halloran levantando el tubo del teléfono cuando la historia vuelve repentinamente al presente de 1933, con Noodles en el fumadero que despierta sobresaltado con un zumbido en los oídos. El ruido del teléfono, producto del llamado al sargento, obviamente es escuchado por los espectadores, pero posiblemente nunca fue escuchado por Noodles en la realidad de la historia narrada. Tal vez suena en su cabeza, de manera imaginaria, representando el sonido de su traición, como algo que lo está persiguiendo. Mediante la utilización de este recurso sonoro, Leone enlaza una sucesión temporal inversa, mezclando lo real con lo ilusorio. Un sonido que transcurre durante el tiempo retrocede, se dilata, contrae y que finalmente termina en el mismo punto que comenzó realizando un círculo temporal. Posiblemente una influencia del cine japonés tan comentada en la obra de Leone, tomando algunas ideas de tradiciones orientales como aquel concepto de que la percepción lineal y sucesiva del tiempo es sólo una ilusión de la mente.

3. Noodles en el bar de Moe

En 1933, luego de huir del fumadero de opio, Noodles está frente al bar de Moe y desde afuera mira por el vidrio, comprobando que en el local no hay nadie. Ingresar la música con el tema *Poverty*. La cámara acompaña todos los movimientos de Noodles, que se mueve cautelosamente y que finalmente ingresa al bar por la parte de atrás. En esta intervención, la música de Morricone más que acompañar la escena, la comenta como lo hará repetidamente durante todo el film. Tiende a ser anempática, produciendo un efecto distinto al propuesto por las imágenes y por el relato, tanto desde el punto de vista emocional como el del movimiento (Xalabarder, 2005). La acción muestra a alguien que está espionando o acechando y la música que se escucha está muy lejos de describir esta situación.

4. Noodles abandona la ciudad

Aún en 1933, el joven Noodles está en la estación del tren a punto de dejar la ciudad cuando se escucha por primera vez la *Canción del Bizco*. El clima musical es dramático, describiendo la tensión y la angustia del momento. Puesto en este fragmento, el tema podría explicar el desafío que se le presenta a Noodles al huir y dejarlo todo. Está frente a la puerta vidriada de salida al andén a punto de cruzarla.

Pero en realidad nunca la cruza, casi como simbolizando que el viaje jamás se produjo y que sus ilusiones se quedarán clavadas allí durante años. Inmediatamente hay un plano de la misma puerta vidriada y aparece Noodles anciano en 1968 regresando a la ciudad. En ese momento comienza una versión del tema *Yesterday* de Lennon y McCartney arreglado por Morricone. El uso de esta música (que estaba indicado especialmente en el guion) funciona como operación para saltar en el tiempo de 1933 a 1968 (año en el cual este tema era muy popular) pero anclándose en un mismo lugar: la estación del tren. La puerta vidriada del andén funciona como objeto de enlace entre ambas épocas. Un artificio buscando disimular el salto temporal pero que de todas maneras es confirmado gracias al uso musical.

5. Noodles se reencuentra con Moe

En 1968, vemos a Moe en su bar y sincrónicamente ingresa la música con el tema *Poverty*. En ese momento, el espectador puede suponer que Noodles está observando a través del vidrio como ocurrió anteriormente. El uso musical sugeriría eso a pesar de que Noodles aún no ha aparecido en pantalla. En el interior del bar, Moe va despidiendo a los clientes. De repente se escucha el ruido de una llamada telefónica. Moe atiende el teléfono y lo deja en espera mientras despide a un último cliente. Mientras el tema *Poverty* avanza, no sabemos bien lo que está ocurriendo con la llamada. La cámara hace un *travelling* hacia atrás ampliando el encuadre, finaliza *Poverty* e inmediatamente ingresa por primera vez el *Tema principal* de la película. La cámara acompaña al último cliente del bar que se retira y luego vuelve a hacer un *travelling* hacia atrás y hacia arriba, cuando se ve a Moe en el fondo que vuelve a tomar el teléfono. La cámara sigue moviéndose y en el clímax del tema, hay una sincronía entre la música y el movimiento de cámara que termina en un primer plano del rostro de Noodles, que está en una cabina telefónica frente al bar. Recién en este momento, Leone muestra a Noodles, confirmando lo que sospechábamos. Está hablando por teléfono sin escucharse lo que dice, pero con los ojos al borde de las lágrimas, logrando entre música e imagen un pico emocional notable. Moe queda atónito ante la llamada. Luego, las miradas de Noodles y Moe se cruzan durante un pequeño puente formal del tema musical. Noodles corta el teléfono y el tema prosigue repitiendo la melodía con una instrumentación variada. Fuera de campo, Noodles se dirige al bar y en pantalla, Moe va hacia la puerta para recibirlo. Finalmente, otra vez en el clímax de la frase musical, ambos se reencuentran en la puerta de entrada, hasta que Noodles ingresa y el tema se va extinguendo. Dice Morricone:

Leone dio también con muchas sincronías implícitas, imperceptibles, pero decisivas para recalcar algunos pasajes, como aquel en que Noodles llega al *Fat Moe's* y se encuentra con su amigo. Un movimiento de la cámara se iniciaba justo con una mirada de De Niro, quien de pronto parpadea. Nunca como en esta película las melodías dilatadas guían al espectador por una historia extensa y elaborada, entrando de puntillas en «otro lugar» mnemónico, que tal vez se oculta en la memoria o en un recuerdo colectivo. (Morricone y De Rosa, 2016)

6. Noodles espía por el agujerito en la pared

Continuando en 1968, luego del reencuentro, Moe deja solo a Noodles en una habitación contigua del bar. En ese momento comienza una gran operación narrativa. Ingresamos el *Tema de Deborah* que sugiere que los recuerdos de Noodles empiezan a dispararse en medio de la soledad. Hay una permanente sincronía entre música e imagen. Primero la nota pedal grave cuando Moe cierra la puerta. Luego la melodía tocada por las cuerdas que comienza cuando Noodles gira su cabeza. La cámara muestra el primer plano de una foto de Deborah (la hermana de Moe) para luego hacer un primer plano de Noodles, conectándolos. El viejo *gangster* comienza a recorrer el lugar con paso cansino, con la música acompañándolo. Abre una puerta y en sincronía, la melodía es interpretada por la soprano, seguramente simbolizando la apertura hacia lo más profundo de sus recuerdos. Es el momento más esperado por

Noodles. Volver a mirar por un agujerito en la pared del baño para volver a la niñez perdida. Se sube al inodoro y mira largamente a través del agujerito (casi como una metáfora autorreferencial del cineasta que mira a través de la cámara). Un momento en el que se unen tres miradas: la del director, la del propio personaje y la del espectador. El *Tema de Deborah* culmina con una nota larga y Leone hace un *zoom* hacia los ojos húmedos de Noodles. Sobre esa nota larga, ingresa la melodía de *Amapola* tocada por el clarinete en clave de música de jazz. Allí se produce una vez más un salto temporal en *flashback* hacia 1922. Se ve a una niña ensayando un baile: es Deborah, danzando al compás del tema en el gramófono. Nuevamente, ese salto temporal es disimulado y solo lo advertimos cuando Noodles (ahora niño, en 1922) está espiando por el mismo agujerito y se esconde ante la mirada provocadora de Deborah. Dice Morricone:

Volvimos a discutir por la transición que une el *Tema de Deborah* con *Amapola*. Yo creía que debía entrar como si Noodles estuviese saliendo de un sueño. Por ese motivo, había escrito una parte de arcos muy leve, ligera, suspendida en ese tema, pero a Sergio no le gustaba. «Esta cosa no vale, esta cosa no vale —así lo decía él—, lo de aquí es la realidad.» Así que escribí una segunda versión con una transición más seca que introducía la «histórica» de «Amapola», es decir, en el estilo de aquella época. En el fondo, Deborah bailaba sobre las notas que proceden de un gramófono, pero confieso que al principio me disgustó: mi intención era rescatar aquel precioso tema por medio de una operación personal que la hiciese más mía. Y me vi obligado a ceder... Pero él (Sergio) al final, tenía razón. (Morricone y De Rosa, 2016)

7. El pastelito de Patsy

En 1922, se escucha el *Tema principal* en versión de música de jazz con solo de clarinete, cuando Max y Noodles se conocen en la calle y se hacen compinches. Inmediatamente la música enlaza a la siguiente escena con su función estructuradora anticipatoria cuando Patsy, uno de los integrantes de la pandilla, está comprando un pastelito. La música continúa y vuelve a enlazar la escena siguiente cuando el niño sube las escaleras y va al departamento de su amiga Peggy a ofrecerle el pastelito. Patsy golpea la puerta y es atendida por la madre de Peggy. Silencio musical. Patsy pregunta por ella y luego queda esperando sentado en la escalera. En ese momento ingresa el tema *Poverty* describiendo la crudeza de la situación. Un contexto que obliga a un niño que tiene que dejar de serlo, debutando sexualmente porque el mundo del hampa se lo exige y una adolescente que es empujada a prostituirse por un pastelito. Pero en medio de la espera, Patsy no puede resistirse al pastelito. Empieza de a poco a comerse los bordes cuando ingresa el *Tema principal*. Sigue lentamente y termina devorándose porque al fin de cuentas es sólo un niño. Cuando termina de comerlo, sale Peggy y en ese momento finaliza el tema. La música es clave. Acompañar toda la secuencia con ese carácter melancólico y desgarrador direcciona al espectador a entrar en empatía con esos niños, a mirarlos sin juzgar, a pesar de que luego serán integrantes de una banda de *gangsters*. Una gran manipulación de Leone, pero sobre todo de Morricone al incorporar esa música a la escena. Dice Morricone:

Algunos pasajes del principio, cuando los niños cometen sus primeros delitos, cada vez más frecuentes, cada vez más graves, en los que uno comienza a sentirse implicado en sus vidas, en su mundo, sin juzgarlos: comprendes de dónde vienen y por qué actúan así. Enseguida me pareció una línea muy fuerte. En efecto, uno toma partido por ellos, desmontando con la ternura una moralidad preconcebida. Una libertad liberadora.

Y reafirma: “Entre mis escenas preferidas me enterneció mucho la escena en que el niño no puede resistirse a un pastel mientras espera a su amiga prostituta en las escaleras: eran niños que, simplemente, habían tenido que crecer demasiado deprisa. (Morricone y De Rosa, 2016)

8. Deborah declara su amor a Noodles

Siempre en 1922, Deborah y Noodles están en una habitación contigua al bar. Recordemos que Deborah es la hija del propietario del bar que luego quedará a cargo de su hermano Moe. Deborah invita a Noodles a sentarse a su lado. Ingresamos la nota pedal grave de la introducción del *Tema de Deborah*. Alternando primeros planos de ambos personajes, el tema transcurre subrayando la emoción del momento. Deborah declara indirectamente su amor a Noodles leyendo un fragmento del texto bíblico *El cantar de los cantares*. Mientras lee, alterna comentarios irónicos sobre Noodles, reclamándole sobre su conducta, pero a su vez seduciéndolo. Ambos están enamorados, aunque saben que ese amor nunca se podrá concretar. Aquí está clara la idea de un amor imposible. Finalmente, todo termina en un beso que es inmediatamente interrumpido por un ruido hecho por Max que estaba espionando afuera, como una especie de anticipación de lo que ocurrirá en el futuro y el papel que ocupará en la vida de ambos. La música continúa. Deborah finalmente enojada, le dice a Noodles que se vaya con Max. Cuando éste sale a la calle, la música finaliza.

9. Muerte de Dominic

Durante 1922, los cinco integrantes de la banda, vestidos de adultos luego de ganar su primera gran suma de dinero, van caminando frente al puente de Brooklyn. Van silbando el *Tema principal* por lo que tiene una aplicación diegética. Uno de ellos, Dominic, se adelanta a pasar por el túnel que conecta las dos calles al costado del puente. Aparece Bugsy, el jefe de otra pandilla que como un pistolero viene a ajustar cuentas. Se enfrenta a Dominic que se da vuelta y huye en sentido contrario saliendo del túnel. En ese momento ingresa la *Canción del Bizco*, que como dijimos anteriormente nos recuerda a la música de los *spaghetti western*. Dominic da la voz de alerta y todos comienzan a huir o a esconderse. La música subraya la emoción de lo que estamos viendo, pero no acompaña la acción. Construye la gravedad del suceso. Leone utiliza un ralenti y el tempo establece un contraste con el vértigo de la huida del personaje en la corrida. Bugsy dispara por la espalda a Dominic que cae. Agonizando en el piso, es rescatado por Noodles que lo corre a un costado, resguardándolo. Ingresamos el *Tema principal*, pero en su versión original con su carácter triste y melancólico ante la angustia por la inminente partida de su amigo. Noodles sostiene a Dominic, que luego de unas palabras muere en sus brazos.

10. Noodles es encarcelado. Visita al panteón

Continuando en 1922, luego del asesinato de Dominic, Noodles fuera de sí mata a Bugsy y a un policía. Es condenado a la cárcel. El coche policial que lo traslada está llegando a la puerta de la prisión y allí ingresa el tema *Poverty* describiendo la tristeza del momento. Sus cuatro amigos lo despiden desde la vereda de enfrente, mostrándolos en un plano general frente a una inmensa pared. El coche ingresa a la prisión y se cierra la puerta. A partir de este momento, Leone y Morricone harán otra notable operación narrativa. Plano medio del joven Max con un *zoom* a primer plano, justo cuando ingresa el *Tema principal*. Mira hacia arriba, aparentemente observando algo que hay en la parte superior de la fachada de la prisión. Corte. En un primer plano vemos unas palabras inscriptas sobre una pared: “Los más jóvenes y los más fuertes caerán bajo la espada”, una frase bíblica que aparentemente Max está leyendo. Pero Leone nos engaña una vez más ya que no está leyendo nada. En ese momento hay un salto temporal en *flashforward* a 1968. Corte y primer plano de Noodles anciano, mirando hacia arriba frente a la fachada de un panteón. Allí es que está inscripta la frase realmente. El salto temporal ha sido disimulado por las miradas de Max y Noodles y obviamente por la música que le da continuidad al relato. El tema continúa y culmina cuando un guardia invita a pasar a Noodles al panteón. Ingresamos y cuando se abre la puerta, se activa *diegéticamente* la música de la *Canción del Bizco*. Se escucha como siempre con la melodía en flauta de Pan acompañada esta vez por un órgano. El carácter es calmo y fúnebre. En realidad, aparece como música funcional que ambienta la entrada al mausoleo. Noodles,

sorprendido, observa el techo en donde están los parlantes por los que se emite la música. Abre y cierra la puerta para comprobar la activación y desactivación del sonido. Se acerca a las tumbas y cuando mira los nombres de sus viejos amigos inscriptos en ellas, culmina la *Canción del Bizco* e inmediatamente ingresa el *Tema principal extradiegéticamente*. La cámara subjetiva hace un paneo y cuando llega a la tumba de Max se ve una sombra, tal vez representando algo que viene persiguiendo a Noodles desde hace largo tiempo. Vemos un primer plano sobre Noodles con lágrimas en los ojos, seguramente invadido por la culpa y los recuerdos mientras la música pone en relieve la emoción del momento y describe la interioridad del protagonista. Luego vuelve la música *diegética* de la *Canción del Bizco*, incomodando a Noodles, que finalmente cierra la puerta para silenciar. Se sienta y en la pared ve una llave colgada en una placa. Silencio musical. Se para y se acerca a la placa intrigado, cuando ingresa un acorde disonante en cuerdas. Lee lo que dice en la placa y entonces nuevamente ingresa la melodía del *Tema principal*, esta vez totalmente transformado con melodía en flauta y acompañamiento disonante, lo que genera un clima de suspenso ambientando la situación de misterio. Finalmente toma la llave y de allí se encadena la siguiente escena, mientras la música enlaza toda la secuencia.

11. Reencuentro de Noodles con Deborah

La acción se sitúa en 1933, Noodles sale de la cárcel. Max va a esperarlo a la salida. Se reencuentran y luego van juntos a una fiesta organizada con motivo de su salida. Allí se reencuentra con sus viejos amigos pandilleros y finalmente con Deborah. Cuando Noodles entabla un diálogo con ella, Moe hace tocar al grupo de jazz que musicaliza la fiesta el tema *Amapola*, en una clara aplicación *diegética*. Moe sabía que Deborah de niña practicaba danza con esta música y que Noodles la espiaba mientras bailaba. Como un guiño cómplice, hace que la banda interprete este tema, casi como un homenaje a ellos, buscando evocar el sentimiento que los unía en la infancia.

12. Noodles y Deborah en el restaurant

Siempre en 1933, Deborah sale del teatro y se encuentra con Noodles, que la espera en la calle. Se escucha el *Tema de Deborah* interpretado por un ensamble de flautas. Suben al auto que será conducido por un chofer. Elipsis. En pantalla se observa un lujoso restaurant que Noodles hizo cerrar para la ocasión y, finalmente, estar a solas con Deborah. El tema une las dos escenas y es usado como introducción para que unos segundos después se escuche *Amapola* tocado por una orquesta de cuerdas con una sonoridad grandilocuente como un agasajo a Deborah y además para subrayar el lujo del lugar. Luego confirmaremos que la música tiene un uso *diegético* al ver a la orquesta en pantalla. Mientras ellos dialogan y luego bailan, *Amapola* suena como música de fondo, representando una vez más la unión entre ellos en esa cita romántica.

13. Deborah parte a Los Ángeles

El relato permanece en 1933, luego de la cena en el restaurant, Noodles, al enterarse de que Deborah se irá a Los Ángeles, se siente abandonado y furioso; abusa de ella en el auto que conduce el chofer. Toda la escena transcurre con un dramático silencio musical. Luego Noodles baja del auto y le dice al chofer que lleve a Deborah a su casa. Queda solo en medio de la ruta e ingresa una vez más el *Tema de Deborah*, subrayando más que nunca, que decididamente ese amor ya será inalcanzable. Corte y elipsis hacia la siguiente escena, mientras la música funciona como enlace. Deborah está en la estación a punto de partir a Los Ángeles. Sube al tren y, al comenzar su marcha, Noodles llega al andén. Se cruzan sus miradas y ella cierra la ventana para no verlo nunca más. La música se va extinguendo como lo hará el sentimiento que los unía.

14. Max y Noodles organizan el viaje a Florida

Aun en 1933, luego de una discusión en una habitación del hospital, Max y Noodles, ahora en el hall, dialogan y organizan ir de vacaciones a Florida para reconstruir su amistad. Con una breve intervención, ingresa el *Tema principal*, pero transformado, con melodía en oboe y acompañamiento disonante, mientras ambos personajes son observados sigilosamente por el integrante de otra banda. El tema así presentado describe que la amistad está dañada y anticipa lo que está por venir.

15. Nuevo reencuentro de Noodles con Deborah

En 1968, Noodles está en el hall del neuropsiquiátrico de la Fundación Bailey hablando con Carol. Se escucha una música no temática tocada por las cuerdas acompañando el diálogo. De repente Noodles observa un cuadro con una antigua foto grupal y descubre que en ella está Deborah. La cámara hace *zoom* sobre la imagen de ella e ingresa el tema *Amapola*, con la melodía en clave, superpuesto al *Tema de Deborah* tocado con cuerda solista. En este momento Morricone usa la técnica de la composición modular comentada anteriormente. La música anticipa la escena siguiente. Elipsis. Se ve a Deborah en un camarín, frente a un espejo. Acompañado por una asistente, Noodles entra al camarín y queda en las sombras. Deborah lo ve a través del espejo, pero en principio no lo reconoce. Luego cuando se da cuenta de quién es, ella se levanta y ambos quedan de pie mirándose a través del espejo. Leone decide hacer reencontrar a Noodles y a Deborah después de 30 años, de esta manera, reflejados, casi como algo ilusorio. Ambos entablan un primer diálogo de reencuentro, triste, amargo, irónico. Deborah le dice a su ayudante que puede irse. Ambos quedan solos mientras se escucha *Amapola* con melodía en registro grave de flauta. Siguen dialogando y al terminar vuelve a ingresar el *Tema de Deborah*. Ella le pregunta a Noodles por qué está allí y él responde que ha sido misteriosamente invitado a una fiesta organizada por un funcionario: el secretario Bailey. En el diálogo, Noodles pregunta si ella sabía algo del evento, momento en el que Deborah comienza a ponerse incómoda. Allí culmina la música dando pie a un tenso diálogo.

16. Salida de Noodles del camarín

En el marco de la misma escena del camarín y con silencio musical, Deborah le pide a Noodles que no vaya a la fiesta de Bailey. Luego le dice que se vaya cuando ingresa una vez más el *Tema de Deborah*. Noodles cruza la puerta y ve a un muchacho muy parecido a Max cuando era joven. La música llega a su clímax, con un *zoom* a primer plano sobre el joven. Noodles, sorprendido, comienza a sospechar cuál es la verdadera identidad de Bailey. Finalmente, Deborah confirma que ese muchacho es David, el hijo de Bailey. Ataca el *Tema principal*. Sostenido por la música, Leone mantiene el primer plano de Noodles, para mostrar la angustia de su gesto y buscar empatía con el espectador. Noodles empieza a sospechar que Max en realidad no ha muerto y ha tomado una nueva identidad: la del secretario Bailey. Se produce una elipsis y la música enlaza la escena siguiente en la que Max, ya anciano, es revelado a través de la apertura de una ventana de la mansión en donde se desarrollará la fiesta.

17. Reencuentro entre Noodles y Max

Siguiendo en 1968, Noodles está en la puerta de la mansión en donde se desarrolla la fiesta de Bailey. Se escucha música ambiental. El recepcionista lo conduce a una habitación contigua al salón ante la mirada desencajada de Deborah, que también está en la fiesta. Ya en la habitación, el secretario Bailey recibe a Noodles, quien confirma lo que venía sospechando: que Bailey es Max. Mantienen un tenso diálogo. Hablan acerca de los problemas de Bailey por haber cometido actos de corrupción, tener datos que involucraban a gente poderosa y que por ello iba a ser asesinado. Y ante esa situación le dice a Noodles que prefiere que él mismo lo mate para saldar viejas cuentas. Por ello lo invitó, para obligarlo a volver a la ciudad. Bailey le acerca un revólver. Noodles finge no entender, no reconocer que Bailey es Max. Ante ello, Max monta en cólera y lo provoca diciéndole que en el pasado adivinó que iba a ser

traicionado, que se le adelantó, que arregló con la policía, que acabó con la de vida de todos sus amigos, que se llevó el botín y que luego le robó a su amada y lo dejó con 35 años de culpa y remordimiento. Todo transcurre en absoluto silencio musical. Ante la invitación concreta de Max a que le dispare, la cámara hace un *zoom* sobre el rostro de Noodles e ingresa el *Tema principal*. Corte. Aparece un plano detalle del revólver con el cual Noodles podría matar a Max. La cámara desenfoca el arma e inmediatamente se muestran imágenes ya vistas que representan los recuerdos de la infancia de Noodles, Max y sus amigos. El viejo *gangster* decide preservarlos. Con la música del *Tema principal* de fondo, Noodles termina haciendo una santificación de la amistad que posee en su interior y se niega a disparar. Es el triunfo moral del personaje y, finalmente, la superación de su conflicto interno. La música culmina. Al negarse a disparar, Max pregunta si esa es su forma de vengarse, a lo que Noodles responde simplemente: “Es mi forma de ver las cosas”. Mientras se vuelve a escuchar música funcional de la fiesta, Max insiste en que lo mate. Noodles sigue negándose y finalmente se despide deseándole irónicamente a Bailey que todo se arregle.

18. Desaparición de Max. Vuelta al fumadero. Final

En el contexto de 1968, Noodles sale de la mansión y en la puerta ve estacionado un camión recolector de residuos. Avanza unos pasos por la calle y escucha que el camión arranca. Cuando lo ve avanzar, repentinamente aparece Max saliendo de la mansión. El camión pasa por delante de Max, que misteriosamente desaparece. Noodles ve cómo el camión se aleja haciendo andar las cuchillas recicladoras de residuos mientras que con su mirada busca a Max que ya no está allí. Todo ocurre en absoluto silencio musical. El camión sigue alejándose y sus faros traseros van dejando de brillar hasta que se fusionan con los faros de un coche que se acerca. Detrás del coche, otros autos descapotables antiguos pasan frente a Noodles mientras se escucha el tema *Dios bendiga a América*, como en el principio del film. En esos autos se ve a varios jóvenes vestidos como en los años 30, que están bebiendo y festejando al compás de la música. Noodles, intrigado, mira fijamente, reflexionando, a medida que el sonido se va extinguendo al alejarse los autos. La música queda presente con una nota pedal grave. Sobre ella ingresa *Poverty*, anticipando la escena siguiente. Corte. Primer plano de las sombras chinescas en el teatro chino, que, como sabemos, es la fachada del fumadero de opio. La música de *Poverty* sugiere una vuelta al principio de la historia a la manera de un *ritornello*. El joven Noodles está ahora en 1933, entrando al fumadero. Se acerca a una de las camas, se quita el saco e ingresa el *Tema principal* con melodía en flauta y acompañamiento de placas y cuerdas. El asistente chino prepara la pipa de opio. El tema musical en su segunda repetición está ornamentado con la voz de la soprano improvisando sobre la melodía. Sobre el final del tema, Noodles gira sobre la cama y queda boca arriba bajo los claros efectos del opio. Primer plano cenital de su rostro. Sonríe forzosamente y se congela su imagen. El tiempo se detiene. Finaliza el *Tema principal* quedando la nota pedal grave e ingresa el *Tema de Deborah*. Noodles queda alucinado y sonriente con la imagen fija y la música de fondo sonando mientras pasan los créditos, en uno de los finales más memorables y enigmáticos de la historia del cine.

Mucho se ha hablado de este misterioso final. Mencionamos dos interpretaciones posibles. Una de ellas podría ser que Noodles, en 1968, queda intrigado por la desaparición de Max y por la aparición repentina de los festejantes con ropas y coches de los años 30. Reflexiona acerca de ello y luego su memoria vuelve a esos momentos de alivio y evasión en el fumadero de opio en 1933, aferrándose al recuerdo de Deborah, su amor imposible. Una segunda interpretación podría ser que todo el filme es un inmenso sueño de Noodles, alucinando bajo el efecto del opio. Siempre estuvo en 1933 sin salir del fumadero y todo lo que vemos posteriormente es solo su imaginación producto de su sentimiento de culpa. La realidad en la historia termina cuando al principio del film Noodles está en el fumadero, con el diario en la mano y queda adormecido por el consumo de la droga. Desde el momento en que suena el teléfono hasta el final de la película, todo lo narrado es producto de una alucinación. Un gran sueño

mezclando el presente (1933), el pasado (1922) y el futuro (1968). Una situación onírica en donde el tiempo cronológico, se fusiona, se vuelve una ilusión para justificar el hecho de que Noodles traicionó a sus amigos y así aliviar su remordimiento. La traición de Max, su reencuentro con Deborah, la aparición de David, la fiesta de Bailey, etc., todo es una justificación de su inconsciente, que se refleja en su sonrisa aliviada, liberadora, en el memorable plano final. Esta explicación justificaría la manera tan particular de la narración con sus saltos temporales aparentemente desordenados, como si todo se tratase de un gran sueño o una gran pesadilla. El propio Leone reconoció, en una entrevista, que la película sí podría interpretarse como una alucinación inducida por el opio, aunque no aseguraba que ese fuera su significado. Varios elementos podrían fundamentar esto: la recurrencia al tema *Amapola* que es la planta usada como materia prima del opio y que genera alucinaciones sobre el futuro; la eterna juventud de Deborah en el camarín en 1968 a la cual Noodles imagina joven e idealizada como en 1933; las mezclas temporales cuando Noodles está en 1968 y ve pasar a los festejantes de los años 30 en sus coches, etc. Todo entra en contacto con la idea de la confusión mental y el onirismo que produce el opio. De todas formas, este final tendría algunas ambigüedades. ¿Cómo sería posible que, si todo lo transcurrido en 1968 es una alucinación, el Noodles de 1933 supiera que Los Beatles compondrían *Yesterday*, que existirían los hippies en la estación o que la televisión fuera a color? Pero a su vez, ¿por qué no podría ser posible que Noodles, producto del efecto del opio, no haya alucinado la existencia de los Beatles, de los hippies y de la televisión a color? En definitiva, un final abierto que confirma y hace de este filme una experiencia cinematográfica inolvidable.

Conclusión

Como en muchas de sus colaboraciones, Morricone, en este film, hace que la música deje de ser un simple acompañamiento de lo que cuentan las imágenes, sino que más bien sea parte fundamental de la misma construcción narrativa. La música no apoya a la narración, sino que “es” la narración misma, a tal punto que el film no podría comprenderse sin esa partitura. Asimismo, Morricone logra una diferenciación que convierte a la música en un estrato narrativo más, superponiéndose con otras capas del relato, alternando paralelismos y cruces e instalándola en el centro del drama cinematográfico. Con sus comentarios musicales, Morricone además de ubicar a la música en la superficie del relato, en la historia “literal”, visible y de fácil acceso, también la posiciona en la profundidad de la narración, como dice Faretta (2023) en una “segunda historia” simbólica y metafísica. En definitiva, Ennio Morricone en *Érase una vez en América* demuestra una vez más que más allá de ser un gran compositor de música de cine es ante todo un verdadero cineasta.

Referencias

- Abuín, A. (12 de octubre de 2012). *Érase una vez en América, Sergio Leone y la fábula (III)*. Espinof. <https://www.espinof.com/criticas/erase-una-vez-en-america-sergio-leone-y-la-fabula-iii>
- Affatigato, C. (16 de agosto 2018). *The mysterious ending of Once Upon a Time in America*. Auralcrave. <https://auralcraive.com/en/2018/08/16/the-mysterious-ending-of-once-upon-a-time-in-america/>
- Benito, G. (2004). *Ficción y realidad: los símbolos del sueño*. Encadenados. https://www.encadenados.org/old/n43/043leone/rashomon_ficcionyrealidad.htm
- Blender, J. (2016). *Érase una vez en América. Sergio Leone. El gangster y sus circunstancias*. Moon Magazine. <https://www.moonmagazine.info/erase-una-vez-en-america-sergio-leone/>
- De Arcos, M. (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica.
- Faretta, A. (2023). *El concepto de cine*. ASL Ediciones.
- Loudet, P. (2024). Funciones de la música en el cine. *Plurentes. Artes y Letras*, 15. <https://doi.org/10.24215/18536212e087>
- Minini, R. (10 de noviembre de 2024). *Sergio Leone y el cine: mito, fábula y realidad*. La Jornada Semanal. <https://semanal.jornada.com.mx/2024/11/10/sergio-leone-y-el-cine-mito-fabula-y-realidad-8902.html>
- Morricone, E. y De Rosa, A. (2016). *En busca de aquel sonido*. Malpaso.
- Pérez, I. (2004). *El reloj de mi tío (Sobre el tiempo en Érase una vez en América)*. Encadenados. https://www.encadenados.org/old/n43/043leone/rashomon_elrelojdemitio.htm
- Riesgo, F. (2013). Sergio Leone y Ennio Morricone: desde los primeros Western hasta Érase una vez en América. *Revista Quaderns de Cine*, 8, 19-30.
- Rodríguez Fraile, J. (2001). *Ennio Morricone. Música, cine e historia*. Diputación de Badajoz.
- Sambo. (21 de agosto de 2012). *Crítica: Érase una vez en América (1984) -Parte 1/2-*. Cinemelodic. https://cinemelodic.es/critica-erase-una-vez-en-america-1984_21/
- Xalabarder, C. (1997). *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Ediciones B.
- Xalabarder, C. (2005). *El guion musical en el cine*. Autoedición.
- Xalabarder, C. (2013). *El guion musical en el cine*. Autoedición.