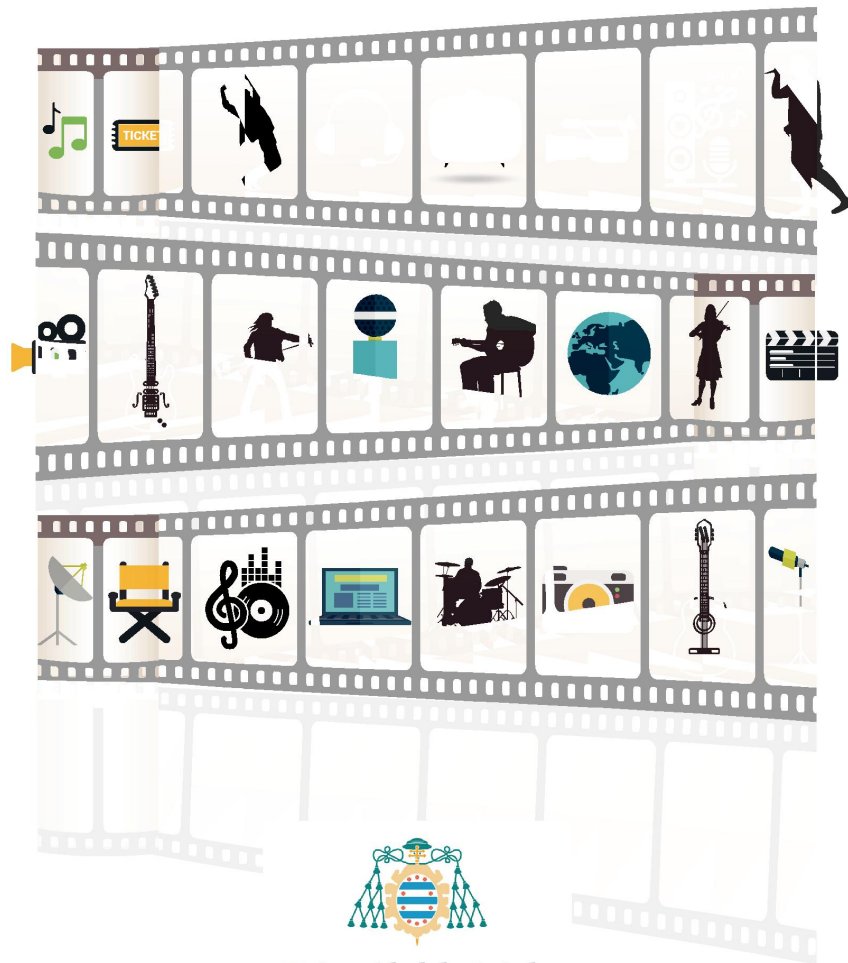


Relaciones Música e Imagen en los Medios Audiovisuales

Teresa Fraile y Eduardo Viñuela (eds.)



Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales

Teresa Fraile y Eduardo Viñuela (eds.)



Universidad de Oviedo

ÍNDICE

Introducción Teresa Fraile y Eduardo Viñuela.....	7
I. Reflexiones metodológicas y perspectivas de análisis	13
<i>Reflexiones alrededor de la diégesis del sonido en el cine.</i> Marco Alunno	15
<i>Las obras literarias como fuente de conocimiento de la música de cine: el caso de los vanguardistas españoles (1920-1930).</i> Virginia Sánchez	25
<i>Parámetros, conceptos y ámbitos para una redefinición del cine musical como género.</i> Daniel Torras y Alicia Álvarez	39
<i>Tópicos, usos estéticos y relaciones de montaje en la música del cine «histórico».</i> Yaiza Bermúdez	55
<i>La armonía como elemento de comunicación en el cine español de los noventa. Aplicación práctica a la música de José Nieto y Alberto Iglesias.</i> Sergio Lasuén	67
II. Música en el cine español	77
<i>En los orígenes de la música para largometrajes de animación en España: la secuencia como unidad de acción. El caso de la «Canción de los cipreses».</i> M.ª José Ramos	79
<i>Música y propaganda en el cine de la Guerra Civil española. El film nacional Ya viene el cortejo.</i> Lidia López Gómez	93
<i>Suspense en comunismo o el cambio de década en el cine español: un acercamiento al estudio de la comedia española de los años cincuenta.</i> Laura Miranda	109

© 2015 Ediciones de la Universidad de Oviedo
© Autores

Ediciones de la Universidad de Oviedo
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo
Campus de Humanidades. Edificio de Servicios. 33011 Oviedo
(Asturias) Tel. 985 10 95 03 Fax: 985 10 95 07
http: www.uniovi.es/publicaciones
servipub@uniovi.es



Esta Editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISBN: 978-84-16046-70-6

Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, •jada en cualquier tipo de soporte, sin la preceptiva autorización.

<i>El papel de la ópera en el cine español.</i> Jaume Radigales, Isabel Villanueva, Yaiza Bermúdez.....	121
<i>Migraciones y música pop en la España de los sesenta: el cine a ambos lados del espejo.</i> Josep Lluís i Falcó.....	133
<i>Manuela o la disputa del estereotipo andaluz. Rock, baile flamenco, feminidad y políticas del cuerpo en el cine de la transición</i> Diego García Peinazo.....	147
<i>Una introducción al estudio del documental musical en España</i> Magdalena Sellés Quintana.....	163
III. Autores: compositores y directores	175
<i>La elaboración de ideas musicales en el cine: Análisis de una banda sonora musical del compositor Ángel Arteaga de la Guía.</i> Lucía Donoso Madrid.....	177
<i>Alan Menken y la evolución de los números musicales en las películas Disney: Comparación entre La Sirenita (1989) y Enredados (2010).</i> Alba Montoya Rubio.....	191
<i>Estética y música en Lars von Trier. De la nostalgia a la melancolía.</i> Magdalena Polo Pujadas	209
<i>El «sonido Nieto». Marcas de estilo del compositor a lo largo de 40 años de carrera.</i> Alejandro González Villalibre	219
<i>Las bandas sonoras de Alberto Iglesias aplicadas en las películas de género dramático de Pedro Almodóvar.</i> Francisco Jiménez Criado	231
<i>Luchino Visconti: los últimos ritos. Estrategias en la banda sonora de Confidencias y El inocente.</i> Víctor Solanas- Díaz	243
IV. Estudio de casos	249
<i>La musicalización de Matti Bye y KTL para La carreta fantasma de Victor Sjöström.</i> Marcos Azzam Gómez.....	251
<i>Música, comida e imagen: la transterritorialización en Politiki Cusina.</i> Zaida Hernández Rodríguez.....	263
<i>Painted orchestras. Orchestration and musical adaptation in Fantasia and Fantasia 2000.</i> Marco Bellano.....	277

<i>Hacia la unidad nacional. La construcción de un imaginario a través del himno nacional mexicano en tres filmes de principios de siglo xx.</i> Mauricio Alejandro Durán Serrano.....	289
<i>El lenguaje musical y audiovisual en la transmisión de sentimientos: el asunto de la banda sonora de Gladiador.</i> Matilde Chaves de Tovar	301
V. Didáctica y medios audiovisuales	315
<i>Aprendizaje Musical con TIC.</i> M.ª Jesús Camino Rentería.....	317
<i>Propuestas pedagógicas para el uso del medio audiovisual en el aula de música de secundaria.</i> Olalla Martín Vaquero	325
<i>La canción como recurso expresivo en el cine: apuntes y propuestas didácticas para la asignatura Música.</i> Marcela González.....	333
VI. Músicas populares urbanas y otros medios audiovisuales	345
<i>Músicas negras y estética sixties como inspiración sonora y visual en videoclips del siglo xxi.</i> Gonzalo Fernández Monte	347
<i>El videoclip en el heavy metal asturiano: el caso de Malefic Time: Apocalypse de Avalanche.</i> Julia M.ª Martínez-Lombó Testa.....	359
<i>Traducciones mediáticas: cuando el videoclip se convierte en videojuego.</i> Israel V. Márquez.....	379
<i>Britney Spears y la poesía o la disolución de fronteras entre «cultura popular» y «alta cultura».</i> Elena Monzón Pertejo	393
VII. La música en la ficción televisiva	403
<i>«Melodías tortuosas» en la recreación musical del género negro en las series de televisión.</i> Judith Helvia García Martín.....	405
<i>Lo siniestro en Pretty Little Liars. La música entre lo vivo y lo muerto.</i> Victoria Bernad López	421
<i>«Celebrémoslo cantando y bailando»: la música en las siete primeras temporadas de la sitcom Cómo conocí a vuestra madre (How I met your mother).</i> Consuelo Pérez Colodrero.....	433

**«CELEBRÉMOSLO CANTANDO Y BAILANDO»: LA MÚSICA EN LAS
SIETE PRIMERAS TEMPORADAS DE LA SITCOM *CÓMO CONOCÍ A
VUESTRA MADRE (HOW I MET YOUR MOTHER)***

Consuelo Pérez Colodrero
Universidad Internacional de La Rioja

Resumen

La presencia y el valor de música diegética y no diegética en las series estadounidenses es incuestionable. Con todo, la exitosa sitcom *Cómo conocí a vuestra madre (How I met your mother o HIMYM)*, que ya ha estrenado su novena y última temporada, puede alardear por la amplitud y lo formidable de sus rutinas de música y baile, cuya presencia no es fortuita. Este trabajo indaga en el papel general que la música desempeña en *HIMYM* y señala la función de algunos de sus números musicales más relevantes a lo largo de sus siete primeras temporadas. Las conclusiones obtenidas permiten afirmar que los elementos musicales se emplean en la serie como un elemento de cohesión argumental y de fidelización del espectador.

1. Introducción. Justificación y objetivos del presente trabajo

Siguiendo la definición clásica, una comedia de situación es una serie de radio o televisión de media hora de duración, con personajes recurrentes que todas las semanas aparecen en el mismo entorno y organizada en episodios que funcionan como unidades narrativas cerradas. Es muy característico que se represente ante una audiencia en directo e incorpore las llamadas «risas enlatadas» como elemento metadramático cuya función es concienciar a la audiencia de que están ante un género cómico (Mintz, 1985).

Para algunos especialistas, uno de los aspectos más llamativos de las *sitcoms* es que no se trata de unidades de significación terminadas, sino lugares de negociación que las audiencias leen e interpretan de forma específica con arreglo a una serie de convenciones culturales y sociales. De tal suerte, Mills (2009), Lacey (2000) o Gehring (1997) apuntan que, desde la manera en la que se graban a cómo se construyen sus tramas, pasando por la edición, la música o la iluminación, son varios los elementos que pueden analizarse a la hora de entender cómo se generan los significados.

Siendo la sitcom un género audiovisual, parece obvio que la interacción entre los códigos fonológicos con los icónicos es la que determina y hace entender en buena medida su diégesis y que, dentro de los primeros, el papel de la música puede ser especialmente importante en tanto que esta, si bien no posee significado denotativo, sí que tiene gran capacidad de connotación y, por extensión, grandes posibilidades para generar y gestionar símbolos y significados.

Así, la música se emplea no solo como recurso para pasar de una secuencia a otra

Consuelo Pérez Colodrero

(*stings/stabs*), sino para complementar la palabra hablada (*grams*), de tal suerte que genera y amplifica situaciones y significados. A estos recursos completamente habituales y propios del género, ha de sumarse un tercero que viene ganando protagonismo en los últimos años: el número musical. En efecto, a partir de 1980, el número musical reemergió en la comedia de situación coincidiendo con el auge del videoclip y el uso cada vez más frecuente de la música popular urbana en el cine, siendo las series *Moonlight* (Caron, cr., 1985-1989) y *Miami Vice* (Yerkovich, cr., 1984-1989) las que refutaron todas las convenciones sobre la música en televisión, abriendo nuevas posibilidades (Stirwell, 2003).

Desde entonces, tanto la música como los números musicales de las sitcoms han llamado la atención de numerosos especialistas, de entre cuyos trabajos deben traerse a colación –citando por orden cronológico– los de Kalinak (1995), sobre la audaz utilización de la música en la mítica serie *Twin Peaks* (David Lynch y Mark Frost, 1990-1991); Brown (2001), que indaga en las metáforas que plantea la banda sonora musical de *Ally McBeal* (David E. Kelley, 1997-2002) en torno al personaje principal de la serie; Fellezs (2002), quien trabaja sobre la interrelación entre música, trama y personajes en las óperas de Rossini, Verdi y Puccini y la serie *The Sopranos (Los Soprano)*, David Chase, 1999-2007); Rodman (2010), que se centra en la música presente en shows televisivos tempranos, como *I Love Lucy (Yo amo a Lucy)*, Jess Oppenheimer, Madelyn Davis y Bob Carroll, Jr., 1951-1957) y *The Andy Griffith Show* (Arthur Stander, 1960-1968); Bach y Middents (2011), estudiosos de los episodios musicales de *Buffy, the Vampire Slayer (Buffy Cazavampiros)*, Joss Whedon, 1997-2003); o García Martín (2013), que ha dedicado un reciente artículo al número musical en *Scrubs* (Bill Laurence, 2001-2010).

En este contexto, parece pertinente centrar la atención en la serie *How I met your mother (Cómo conocí a vuestra madre)*, Carter y Bays, crs., 2005-; en adelante, *HIMYM*), no solo por la interesante presencia musical que comporta, sino sobre todo por la amplitud y lo formidable de los números musicales que incluye en las ocho temporadas que ya lleva emitidas. De acuerdo con lo expuesto, este trabajo pretende, en primer lugar, indagar en el papel general que la música desempeña en la serie *HIMYM* y, en segundo, conocer la función de algunos de los números musicales más relevantes a lo largo de sus siete primeras temporadas (2006-2011).

2. HIMYM, una perfecta combinación entre lo clásico y lo innovador

La combinación de lo clásico y lo innovador ha probado ser ganadora para la *sitcom*: la innovación engancha a los espectadores, pero la familiaridad puede decirse que los mantiene (Gillan, 2004: 57).³

En palabras de la CBS, la serie *HIMYM* es una comedia sobre Ted (Josh Radnor) y sobre cómo se enamoró (CBS, 2012: «More/ About»), una sinopsis que no deja entrever un

³ «The combination of the classic and the cutting edge has proven a winning one for the show: the innovation hooks viewers, but the familiarity arguably keeps them» (la traducción es mía).

aspecto fundamental de la sitcom que aquí se estudia: su estructura en *flashback*, que hace que el argumento viaje intermitentemente al pasado y al futuro y que permite a un narrador omnisciente, aunque algo despistado, Ted en 2030, contar a sus hijos «historias censuradas [...], exageradas, imaginadas o alternativas a la realidad» (Rey, 2011: 175) acerca de los pormenores que lo llevaron a conocer, a partir de 2005, al amor de su vida.

Ciertamente, con este pretexto, la diégesis va mostrando las relaciones personales entre Ted y su grupo de amigos, así como el ir y venir de un buen número de parejas de las que solo una terminará convirtiéndose en su esposa y madre de sus hijos, lo que da pie a no pocas posibilidades para la hilaridad y la intertextualidad y deja percibir, además, la clara influencia del *reality show* en la serie (Bonaut Iriarte y Grandío Pérez, 2009). De igual forma, las características que definen la «transparente artificialidad» del formato de la comedia televisiva estadounidense (Mills, 2004: 67) se dejan sentir en la duración, el *setting*, la estética, la narrativa y el estilo de grabación de la serie, que resultan fundamentales a la hora de desarrollar su argumento principal.

No obstante, *HIMYM* participa del progresivo y prácticamente imparable proceso de evolución que experimentan las *sitcoms* desde los años noventa, que, bien respondiendo a naturales procesos de «repetición y diferencia» (Neale, 1980: 40) o bien de «negociación y cambio» (Buckingham, 1993: 137), las han llevado a una nueva etapa de esplendor (Thomson, 1997; Mills, 2009; Pérez Gómez, 2011)⁴ de la que sin duda toma parte la *sitcom* que aquí se estudia (Clyman, 2010; Easton, 2011; Carter, 2012; Bauder, 2012).

Así, entre los elementos innovadores de la serie deben contarse, además de su característica estructura narrativa, la importancia que se otorga a las relaciones sociales entre el grupo central de amigos –que constituyen el auténtico motor de la trama–, el uso que se hace de la infografía, la organización en torno a estructuras de más de cincuenta escenas diferentes por episodio o el empleo de un humor trasgresor.

A la luz de lo expuesto, deben tenerse muy en cuenta los extras dispuestos en internet, que definen *HIMYM* como una serie transmedia (Bellón Sánchez de la Blanca, 2012) en tanto que traspasan el pacto de ficción del relato principal y fomentan la participación del público, jugando con los límites entre la realidad y la ficción –que «con el auge de [...] la semántica de mundos múltiples [...] aparecen ahora como conceptos no necesariamente excluyentes» (Martínez García, 2011: 320)–. Entre estos recursos, pueden subrayarse tanto el blog de Barney, alojado en la página oficial de la CBS, como el buen número de páginas web creadas ex profeso por el equipo de la serie para satisfacer y enganchar a la audiencia: «TedMosbyIsAJerk.com» (T3, E4), «BarneysVideoResume.com» (T4, E5), «CanadianSexActs.com» (T4, E18), «ItWasTheBestNightEver.com» (T5, E4) o «Myspace.com/robinsparkles» (T2, E9), que fue especialmente reconocido (Rhodes, 2007; Hammer y Kellner, 2009).⁵

⁴ Pese a ello, es curioso comprobar que mientras *Seinfeld* (David y Seinfeld, crs., 1989-1998), *Frasier* (Angell, Casey y Lee, crs., 1993-2004) o *Friends* (Crane y Kauffman, crs., 1994-2004), se emitían en horario de máxima audiencia, la mayor parte de los ejemplos presentes de renovación del género, entre los que destacan *30 Rock* (Fey, cr., 2006-), *Modern Family* (Lloyd y Levitan, crs., 2009-) o *Nurse Jackie* (Dunsky, Brixius y Wallen, cr., 2009-), se encuentran muy repartidas en el horario de programación de sus respectivas cadenas.

⁵ Obsérvese que se emplean las siglas «T» (Temporada) y «E» (Episodio) para ubicar los elementos a los que se alude en el conjunto de las temporadas y episodios que integran la serie.

Por lo que respecta al humor, la mayor parte de la ruptura proviene bien de la cercanía al absurdo, «representado, cada vez más, por la personalidad cada vez más excéntrica y estrambótica de sus protagonistas» y por la ruptura temática con el conservadurismo de la comedia de situación tradicional, que le permiten abordar «temas políticamente incorrectos» (Bonaut y Grandío, 2009: 47). En este sentido, conviene destacar la definición de masculinidad que desarrolla la serie, que a través de uno de sus personajes, Barney Stinson (Neil Patrick Harris), transgrede los valores de la heterosexualidad y, al tiempo, los refuerza (Sargent, 2013), así como el profundo cambio de roles que propone a través de sus personajes masculinos y femeninos, que dan lugar a no pocas situaciones cómicas y contradictorias (Rey, 2011).

No pueden dejar de mencionarse en este apartado los guiños hacia «lo hispano». Todo parece lógico: en la situación local y temporal en el que se desenvuelve *HIMYM*, el Nueva York de 2005 a 2012, lo hispano entra en juego como un elemento más del paisaje de una ciudad que acoge una de las colonias más numerosas de hispanos (Ennis, Ríos-Vegas y Albert, 2011). Aunque sea humorístico el pretexto, el hecho es que la cultura de este colectivo queda reflejada en *HIMYM*, tanto a nivel visual como sonoro, permitiendo reconstruir los valores psicosociales que se le adscriben y facilitando otro rasgo más de modernidad a la serie, que ha sido convenientemente estudiado (Pérez Colodrero, 2013).

Por supuesto, la serie cuenta igualmente con los tradicionales *running gags* y *catching phrases* que recorren las sucesivas temporadas casi de principio a fin. De entre los primeros, deben citarse la *Slap Bet* entre Marshall y Barney, la Trompa Azul que Ted roba para Robin, el *Bro Code* y el *Threeway Belt* de Barney o la disparatada búsqueda de los *Doppelgangers* de los protagonistas de la serie, que aparecen y reaparecen a lo largo de las sucesivas temporadas,⁶ mientras que, entre los últimos, se deben destacar las expresiones «Major/General» entre Ted y Robin o «Suit up!» y «Wait for it» de Barney, que se escuchan en incontables ocasiones a lo largo y ancho de sus sucesivas entregas.

En suma, parece claro que el éxito de *HIMYM* se cimienta en la combinación de los elementos clásicos y renovadores reseñados, que permiten fomentar y premiar la fidelidad del espectador y asegurar la continuidad y difusión de la serie.

⁶ Concretando este punto, debe argumentarse que la *Slap bet* aparece no solo en el episodio homónimo (T2, E9), sino también en *Stuff* (T2, E16), *Slapsgiving* (T3, E9) o *Disaster Averted* (T7, E9). De la misma manera, la Trompa Azul hace su aparición inicial en el episodio piloto de la serie (T1, E1), pero vuelve a asomarse a la pantalla en *Come on* (T1, E22) o *No pressure* (T7, E17). Por lo que toca al *Bro Code*, lo vemos por primera vez en *The Goat* (T3, E17), aunque fue mencionado antes en *Zip, zip, zip* (T1, E14) y sus artículos van descubriéndose en sucesivos episodios, como *The Hot/Crazy Scale* (T3, E5). De otro lado, aunque conocemos el *Threeway Belt* en el episodio *Third Wheel* (T3, E4), este reaparece en *Zoo or False* (T5, E19) y *Romeward Bound* (T8, E21), entre otros. Finalmente, los *Doppelgangers* aparecen a partir del episodio *Double date* (T5, E2), en el que aparece el primero de ellos, el de Robin, y concluye en *Bad News* (T6, E13), en el que se muestra el último, el de Barney.

3. La música en *HIMYM*: un elemento fundamental del texto audiovisual

Los sonidos, las imágenes y las palabras pueden tener significados particulares que se suman en una panorámica y un mensaje más amplio (Machin, 2010: 6).⁷

La música, en su vocación discursiva y narratológica, contribuye de manera decisiva a configurar cualquier relato, tanto en el plano del contenido como en el de la expresión, intercediendo en el discurso narrativo y actuando sobre los diferentes elementos de la historia de manera indiscutible. Ciertamente, su gran ventaja frente a la imagen radica en que no está sujeta a un marco estricto y concluso y, frente al resto de elementos sonoros, en que carece de urgencia realista y representativa, de tal suerte que es posible asignarle ciertas funcionalidades narrativas: para empezar, posee la capacidad de unir, separar y asegurar el ambiente (Gertrúdx Barrio, 2003), escondiendo los *racords* que no funcionan (Chion, 1993), organiza la representación simbólica del documento audiovisual y, además, funciona como activador narrativo (Gertrúdx Barrio, 2006), arrastrando al resto de elementos de la historia (personajes, acción, tiempo y espacio).

Para este trabajo, interesa muy especialmente la facultad de la música para tornar y orientar las perspectivas lectoras del público, complementando el resto de capacidades que poseen los elementos de naturaleza sonora (sonidos musicales, ruidos y palabra). En este sentido, este apartado se centra en un aspecto que se considera particularmente atrayente: la manera en la que la música permite situar y crear una «comunidad interpretativa» (Lull, 1997) alrededor de la generación a la que pertenecen los protagonistas de la sitcom.

Es sabido que la música propia de la cultura popular y de masas es un terreno especialmente eficaz en la construcción de estereotipos, metáforas, iconos y símbolos pues, siendo un área de negociación y resistencia semiótica, constituye una herramienta muy eficaz como aglutinante social por su capacidad «para plantear tabúes culturales y para visualizar identidades colectivas, sean imaginadas o reales» (Alonso *et al.*, 2010: 39).

Este particular, que no pasa desapercibido ni en *HIMYM*, hace factible localizar en la serie un notable número de ejemplos de música urbana que remite a contextos culturales propios de los años setenta, ochenta y noventa, es decir, aquellos en los que los protagonistas de la serie vivieron su infancia y juventud. Su función, más allá de servir de elemento de cohesión del grupo de protagonistas de la serie, que disfrutaban entonando estos insertos musicales, es conativa-referencial, en tanto que pretende captar y fidelizar a la audiencia a través de la evocación de una serie de referencias culturales que también a esta le resultan familiares y cercanas.

⁷ «Sounds, images and words can have particular meanings and sum up to a broader picture and message» (la traducción es mía).

Entre los ejemplos que pueden traerse a colación pueden citarse algunas canciones pop de la década de los setenta y ochenta, como el dueto «Don't go breaking my heart» de Elton John y Kiki Dee, que Marshall y Lili interpretan para reconciliarse en un karaoke (T1, E17); «I'm going to be (500 miles)» de los *The Proclaimers*, que resulta ser el *cassette single* que ha constituido la única banda sonora que ha acompañado los viajes de Marshall y Ted en el *Pontiac Fiero* (T2, E17; T5, E5) o bien «You give love a bad name», de John Bon Jovi, que se convierte en la canción icono de la celebración del Año Nuevo del grupo de amigos en 2005 (T1, E11).

Hay también extractos directamente relacionados con la cultura televisiva del momento, según ocurre con la parodia de «Summer nights» de *Grease* (Kleiser, dr., 1978) en un momento en el que Barney quiere saber más detalles de la relación de Robin con su flamante novio argentino Gael (Enrique Iglesias) (T3, E16), y también con la contrafacta que Marshall hace del tema inicial de los dibujos animados *The Littlebits* para el cumpleaños de Lili (T5, E18).

Por supuesto, existen también alusiones a la música popular tradicional, que está grabada en el imaginario colectivo prácticamente de toda la civilización occidental. En este apartado es representativa la aparición de una versión para banda de la canción escocesa «Auld Lang Shine», con la que Marshall recibe a Lili en el aeropuerto (T4, E21); la adaptación para cuarteto vocal a *cappella* de «Aura Lee», una canción de la Guerra de Secesión estadounidense que corre a cargo del «Ted Mosby Quarttet» – integrado por Jefferson Van Smoot (Michael York), Peter Bogdanovich (Peter Bogdanovich), Will Schortz (Will Schortz) y por el propio Ted– en una velada literaria (T5, E22) o la contrafacta de algunos villancicos con los que, en tono picante, Barney celebra la llegada por Navidad de la hermana de Ted (T4, E12).

Aunque no tan frecuente, la música de arte también aparece en *HIMYM* con la intención de generar significados concretos e identificables por la audiencia. Habitualmente, se da en un contexto en el que algún personaje quiere impresionar a otro u otros y/o revestir de manera especial una ocasión extraordinaria. Así ocurre cuando Ted contrata un cuarteto de cuerda, que interpreta el «Aria» de la *Suite orquestal núm. 3 en Re Mayor BWV 1068* de Bach para pedir a Robin que se case con él (T2, E1) o, a la sazón, cuando Barney quiere agasajar y llamar la atención de la madre de Ted en un *brunch*, en el que se le escucha tocar al piano los últimos compases de la *Sonata para piano op. 57 núm. 23 'Appassionata'* de Ludwig van Beethoven (T2, E3).

Sin embargo, lo más habitual es que los ejemplos de música de arte aparezcan en los contextos con los que tradicionalmente se los relaciona. Dos casos concretos bastarán para clarificar este punto: el *Cascanueces* de Chaikovski, que aparece a lo largo de todo el capítulo que en la segunda temporada se consagra a la Navidad (T2, E11) o el célebre coral «Jesus bleibet meine Freunde», del que se ofrece una versión para guitarra en la celebración íntima de la boda de Marshall y Lili (T2, E21).

Todas estas inserciones musicales conllevan una serie de alusiones culturales bastante nítidas, que permiten al espectador situarse en la narración y, sobre todo,

verificar el contexto en el que se desarrolla, en tanto que la música es, ciertamente, reflejo de una época y una sociedad, de unos hábitos y de unas prácticas culturales que la audiencia puede leer y con las que se puede identificar.

4. De *Robin Sparkles* a *Dirty Dancing Barney*: el número musical en *HIMYM*

Únicamente dentro de un marco narrativo ocurre que el número musical se convierte en el interludio atemporal, el freno, de hecho la interrupción que finalmente establece una relación representativa entre el flujo narrativo y el estasis musical (Altman, 1989: 102).⁸

El número musical representa un momento «utópico», que puede ser nostálgico o futurista, pero que siempre abre una posibilidad alternativa [...]. Los números musicales no desaparecieron. De hecho, [...] ha[n] protagonizado un retorno íntegro a la sitcom, aunque en un sentido conceptual diferente (Stilwell, 2003).⁹

Según se viene señalando, la música asume una función relevante en *HIMYM*, máxima cuando a la habitual música no diegética, que por lo general se emplea de transición entre escenas o para resaltar y acentuar la comicidad de ciertas situaciones o gestos particulares de los actores (e. g., *underscoring*, *mickymousing*), la serie añade una cantidad importante de casos de música diegética bajo la fórmula de *running-gags* musicales o, más interesantemente, de números musicales.

La presencia de ejemplos de esta última categoría en *HIMYM* es un tanto irregular y, por tanto, impredecible, generándose la sensación de que lo inesperado puede ser divertido y, en ocasiones, también dramático. En efecto, Stilwell (2003) y Deaville (2011) consideran que lo que dota al número musical de una mayor comicidad en el ámbito de la sitcom es que es un extraño en la narrativa, a lo que Altman (1989) añade que, a nivel narrativo, se contempla como opuesto a las rutinas de la comedia con las que alterna, en lugar percibirse en contraposición a la progresión dramática que interrumpe. Dado lo expuesto, se puede decir que el número musical provee diversión no solo como espectáculo, esto es, por la habilidad que requiere su interpretación, sino muy especialmente porque suspende la coherencia de la narración y del género.

En el caso particular de *HIMYM*, estas rutinas de música y baile no son fortuitas, pues están vinculadas a la biografía de los personajes, al desarrollo del argumento o bien son una nota de color y diferenciación de un capítulo particular. Estas son las tres motivaciones fundamentales para que se inserte un número musical, que dan lugar a otras tantas categorías en las que el número musical puede agruparse y que se explican a continuación.¹⁰

⁸ «Only within a narrative framework does the musical number become the timeless interlude, the brake, indeed the break that eventually sets up a signifying relationship between narrative flow and musical stasis» (la traducción es mía).

⁹ «The musical number represents a “utopian” moment, which may be nostalgic or futuristic, but always opens an alternate possibility. [...] Musical numbers did not disappear. Indeed, [...] the musical number has made an integrated return to the sitcom, though at a different conceptual point» (la traducción es mía).

¹⁰ En el anexo de este estudio se ofrece una ficha-resumen de cinco números musicales de *HIMYM*, dos por cada una de las tipologías que se comentan (Tablas 1-6).

En primer lugar, aparecen números vinculados a la biografía de los personajes. En efecto, las circunstancias vitales y caracteres personales de los protagonistas, especialmente de Barney Stinson (Neil Patrick Harris), Marshall Eriksen (Jason Segel) o Robin Scherbatsky (Cobie Smulders), llevan a un buen número de momentos musicales, en los que los actores dan buena muestra de su capacidad artística para la música y el baile en diversos registros, que van desde el pop hasta el espiritual negro.

A esta tipología se adscriben los vídeos de *Robin Sparkles*, la estrella musical adolescente que fue Robin Scherbatsky (Cobie Smulders) durante los años noventa en Canadá, que aparecen en la segunda, tercera y sexta temporada. Se trata de dos vídeos musicales «Let's go to the mall» (T2, E9) y «Sandcastles in the Sand» (T3, E16) de estética ochentera, a los que se suma «The Beaver Song», una canción que interpreta con su compañera de programa Jessica Glitter en el programa de televisión canadiense *Space Teens* (T6, E9). La hilaridad está asegurada en tanto que, según explica la propia Robin, los ochenta no llegaron a Canadá hasta 1993, de manera que la estética está por completo desfasada y suscita la risa y la burla del resto de personajes. Dentro de esta misma categoría puede citarse el número-parodia «Dirty Dancing Barney» (T2, E12), con el que dicho personaje cuenta, simulando el famoso corte de la película de Patrick Swayze, cómo perdió su virginidad siendo profesor de danza en un campamento de verano en Catskills.

Otro grupo de números musicales ante todo buscan ampliar y desarrollar el argumento, amplificando el sentido y alcance de su línea narrativa. Los ejemplos que integran este apartado son habitualmente de una gran calidad y dan buena cuenta de las capacidades artísticas de los actores que participan en la sitcom. Cabe destacar, por traer a colación solo unos pocos ejemplos, «You just got slapped» (T3, E9), en el que Marshall canta, acompañándose él mismo al piano, tras haber ganado una apuesta y ganado el premio de guantear a Barney en la celebración del día de Acción de Gracias; también «Superdate» (S5, E19), en el que es Ted quien entona una canción acerca de cómo comprimir diecisiete citas en una para organizar la cita perfecta y que resulta especialmente llamativa porque mientras que tanto él como Barney permanecen en el centro del plano, el *setting* va cambiando para situar la canción en diferentes lugares (un *booth* en el MacLahren's, un trineo deslizándose en la nieve, un restaurante, una pista de patinaje, un palco en la ópera, un mirador con fuegos artificiales). Una última muestra de esta tipología bien podría ser «Stand by me» (T6, E2), un número musical en el que los protagonistas son, de nuevo, Barney, su hermano James y Sam, el padre de este último, que además toca el piano. Barney no solo canta imitando el color y sonoridad propias de la voz negra (su hermano es de esta etnia) sino también en *Scat singing* o con *Auto-tune*.

Finalmente, los números musicales pueden justificarse como una nota de color y diferenciación de un capítulo particular, según ocurre con el magnífico baile de Barney y Robin en la boda de Punchy y Kelly sobre la canción «Groove is in the heart» de Deedee Lite (2006) (T7, E1); con el complejo número de canto y baile «Nothing suits me like a suit», que sirvió para festejar el capítulo 100 de la serie (T5, E12), o con la

interpretación por parte del grupo de la cortina o tema de introducción de cada capítulo, la canción «Hey, Beautiful», habitualmente a cargo de *The Solids*, un grupo del que Bays y Thomas son miembros (T6, E21).¹¹

Es evidente que todos estos números musicales comportan una serie de referencias culturales, así como claras alusiones a la práctica performativa y al paisaje musical del momento (teatro musical de Broadway, pop, rock, heavy, rap, jazz...). Además, perpetúan los tres mitos del entretenimiento, de la integración y de la espontaneidad (Feuer, 1981), eliminando los límites entre el arte y la vida real y resultando en otro elemento de modernidad y renovación en la serie de ficción televisiva de la que aquí se trata.

5. Conclusiones

Según se ha podido comprobar, la presencia musical en *HIMYM* va más allá de los tradicionales *stings* y *grams* del género sitcom. Abundando en esta idea, la introducción de una canción no tiene por qué constituir un mero chiste, sino que puede tener y, de hecho, en ocasiones tiene una resonancia emocional importante para los personajes de la comedia que aquí se ha venido analizando. En este sentido, bastará con citar los finales musicales no diegéticos, en los que se muestra un montaje de personajes reflexionando idealmente sobre el fondo de una canción o de una pieza musical. Pero es que además, la música resulta un elemento de cohesión entre los protagonistas de la serie, pues los convierte en una comunidad interpretativa: de un lado, afianza el sentido de pertenencia al grupo de todos y cada uno de sus miembros, que comparte un mismo paisaje y bagaje sonoro por edad y por experiencia vital; de otro, permite que la audiencia se sienta identificada con los protagonistas de la sitcom.

Los números musicales aprovechan todas las posibilidades mencionadas, que procuran explotar al máximo. Su presencia de ejemplos es un tanto irregular e impredecible, pero este rasgo reafirma su valor y redundancia en su capacidad para fidelizar al espectador. Su inserción observa tres motivaciones fundamentales, que ya se han expuesto (biográficas, argumentales o de diferenciación), de las que se pueden inferir tres finalidades diferentes, que enumero aquí:

- Para empezar, permiten a los actores expresar sus más íntimos y sinceros pensamientos, presentándolos a través de un lenguaje altamente connotativo.
- Además, el número musical posee una clara función expresiva, pues transporta

¹¹ Pueden audioverse los ejemplos mencionados en este apartado en las siguientes enlaces: «Let's go to the mall»: <<http://www.myspace.com/robinsparkles/videos/video/20746186>> (consulta: 2 de noviembre de 2012); «Sandcastles in the sand»: <<http://www.myspace.com/robinsparkles/videos/sandcastles-in-the-sand/32601399>> (consulta: 2 de noviembre de 2012); «The Beaver song»: <http://youtu.be/GGjx_BNJPll> (consulta: 2 de noviembre de 2012); «You just got slapped»: <<http://youtu.be/JQwsj6IRw2I>> (consulta: 2 de noviembre de 2012); «Superdate»: <<http://youtu.be/RBWX7wBCDik>> (consulta: 2 de noviembre de 2012); Stand by me: <http://youtu.be/-b44CdG_5TY>; «Groove is in the heart»: <<http://youtu.be/4ZxEGlqSI5w>> (consulta: 2 de noviembre de 2012); «Nothing suits me like a suit»: <<http://youtu.be/CiweaZQ8g5U>> (consulta: 2 de noviembre de 2012); «Hey Beautiful»: <http://youtu.be/_TPFgRP0JIY> (consulta: 2 de noviembre de 2012).

hacia lo fantástico y maravilloso. A nivel narrativo, se erige como soporte ideal para, primero, de-construir el estereotipo y, después, reconstruir la identidad que representa cada personaje (Ted como el hombre sensible que aspira al amor romántico, Barney como el hombre de negocios aparentemente superficial y materialista, Robin como la mujer independiente y segura de sí misma).

- Finalmente, el número musical asume una función metatextual, pues a la información natural que ofrece, suma la que puede añadir cualquier Lector Modelo a través de su experiencia y cultura audiovisual previa, que se hace especialmente notable en «Nothing Suits me like a suit», en «The Perfect Date» o en «Let's go to the mall».

Dado lo expuesto, cabe cerrar este trabajo trayendo a colación las palabras de Stilwell, que redundan en el papel efectivo que tiene el número musical como mensaje cultural: «la sitcom probablemente ejerce un poder cultural más amplio que cualquier otro ritual. Y la mayor parte de las culturas –la nuestra incluida según parece–, tiende a celebrar sus rituales con música y baile» (Stilwell, 2003).¹²

Bibliografía

ALONSO, Celsa et al.: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid: ICCMU, 2010.

ALTMAN, Rick: *The American Film Musical*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1989.

BACH, Jacqueline: «Buffy's Arc Music», *Buffy, ballads, and bad guys who sing. Music in the worlds of Joss Whedon*, Lanham, MD: Scarecrow Press, 2011, 7-28.

BAUDER, David: «'How I Met Your Mother' Is Having Its Best Ratings Year Ever» [en línea], *The Huffington Post* (2012, 2 febrero), <http://www.huffingtonpost.com/2012/02/02/how-i-met-your-mother-ratings-up_n_1249522.html> (consulta: 3 de octubre de 2013).

BELLÓN SÁNCHEZ DE LA BLANCA, Teresa: «Nuevos modelos narrativos. Ficción televisiva y transmediación», *Revista Comunicación*, 10/1 (2012), 17-31.

BONAUT IRIARTE, Joseba y GRANDIO, María José: «Transgresión y ruptura en la creación del humor en la nueva sitcom», *Rompiendo moldes. Discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*, Sevilla: Comunicación Social, 2009, 32-49.

BROWN, Julie: «Ally McBeal's postmodern soundtrack», *Journal of the Royal Musical Association*, 126/2 (2001), 275-303.

BUCKINGHAM, David: *Children Talking Television: The Making of Television Literacy*, London: Falmer Press, 1993.

¹² «The sitcom probably wields broader cultural power than most other rituals. And most cultures –ours included, it seems –tend to celebrate their rituals with singing and dancing» (la traducción es mía).

CARTER, Bill: «How It Met Big Ratings 7 Years Into Its Run» [en línea], *The New York Times* (2012, 8 abril), http://www.nytimes.com/2012/04/09/arts/television/cbss-how-i-met-your-mother-late-blooming-hit.html?pagewanted=all&_r=0 (consulta: 3 de octubre de 2013).

CBS Corporation and CBS Inc.: *How I met your mother* [en línea], *CBS Interactive*, 2012, <http://www.cbs.com/shows/how_i_met_your_mother/> (consulta: 2 de octubre de 2012).

CHION, Michel: *La audiovisión*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1993.

CLYMAN, Jeremy: «The “How I Met Your Mother” Secret Formula» [en línea], *Psychology Today* (2010, 2 febrero), <<http://www.psychologytoday.com/blog/reel-therapy/201002/the-how-i-met-your-mother-secret-formula>> (consulta: 3 de octubre de 2013).

DEAVILLE, James (ed.): *Music in television. Channels of Listening*, New York, NY: Routledge, 2011.

EASTON, Annie K.: «Peeling the Onion Leads to Success on 'How I Met Your Mother'», [en línea], *Yahoo TV. Yahoo Contributor Network*, <<http://tv.yahoo.com/news/peeling-onion-leads-success-met-mother-20110225-133000-433.html>> (consulta: 3 de octubre de 2013).

ENNIS, Sharon R., RÍOS-VARGAS, Merarys y ALBERT, Nora G.: *The Hispanic population: 2010. 2010 Census Briefs* [En línea], Washington, DC: US Census Bureau, 2011, <<http://www.census.gov/population/hispanic/>> (consulta: 7 de septiembre de 2012).

FELLEZS, Kevin: «Wiseguy Opera: Music for the Sopranos», *This thing of ours. Investigating 'The Sopranos'*, London: Wallflower Press, 2002, 162-175.

FEUER, Jane: «The Self-Reflexive Musical», *Genre: The Musical*, London: BFI Books/Routledge & Kegan Paul, 1981, 159-74.

GARCÍA MARTÍN, Judith Elvía: «La inserción del número musical en las series de televisión: el papel de la música en *Scrubs*», *Cuadernos de Etnomusicología*, 3 (2013), 204-219.

GEHRING, Wes D.: *Personality Comedians as Genre. Selected Players*, Westport, CT y London, UK: Greenwood Press, 1997.

GELMAN, Vlada: «How I Met Your Mother's Best Song and Dance Moments – From Robin Sparkles to Dirty Dancing» [en línea], 2011, <<http://www.tvline.com/2011/09/himym-best-song-and-dance-moments/>> (consulta: 12 de noviembre de 2012).

GERTRÚDIX BARRIO, Manuel: «La música en el relato audiovisual y multimedia:

aplicaciones y funciones narrativas», *Narrativa audiovisual*, Madrid: Laberinto, 2006, 209-224.

——— *Música y narración en los medios audiovisuales*, Madrid: Laberinto, 2003.

GILLAN, Jennifer: «From Ozzie Nelson to Ozzy Osbourne: the génesis and development of the Reality (star) sitcom», *Understanding Reality Television*, New York, NT: Routledge, 2004, 54-70.

KALINAK, Kathryn: «“Disturbing the Guests with this Racket”: Music in Twin Peaks», *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit: Wayne State University Press, 1995, 82-92.

LACEY, Nick: *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies*, New York, NY: Palgrave MacMillan, 2000.

MACHIN, David: *Analysing popular music: image, sound and text*, London, UK: SAGE, 2010.

MARSI, Steve: «How I met your mother readies for Musical 100th episode» [en línea], *TV Fanatic*, 2009, <<http://www.tvfanatic.com/2009/12/how-i-met-your-mother-readies-for-musical-100th-episode/>> (consulta: 12 de noviembre de 2012).

MARTÍNEZ GARCÍA, M.ª Ángeles: «Realidad y ficción como elementos intercambiables en la creación de los mundos posibles televisivos. El caso de la serie *Life on Mars*», *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011, 309-322.

MCNUTT, Myles: «A Canuck in an American Sitcom: The Spatial Construction of Canadian Identity in How I Met Your Mother», *Cultural Learnings*, 2010a, <<http://cultural-learnings.com/2010/02/08/a-canuck-in-an-american-sitcom-the-spatial-construction-of-canadian-identity-in-how-i-met-your-mother/>> (consulta: 12 de noviembre de 2012).

——— «From Artifact to Aimlessness: Robin Sparkles in HIMYM's “Glitter”», *Cultural Learnings*, 2010b, <<http://cultural-learnings.com/2010/11/18/from-artifact-to-aimlessness-robin-sparkles-in-himym-glitter/>> (consulta: 12 de noviembre de 2012).

MIDDENTS, Jeffrey: «A Sweet Vamp: Critiquing the Treatment of Race in *Buffy* and the American Musical Once More (with Feeling)», *Buffy, ballads, and bad guys who sing. Music in the worlds of Joss Whedon*, Lanham, MD: Scarecrow Press, 2011, 119-132.

MILLS, Brett: «Comedie Vérité. Contemporary sitcom form», *Screen*, 45/2 (2004), 63-78.

——— *The sitcom*, Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, 2009.

MINTZ, Larry: «Situation comedy», *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*,

Westport, CT: Greenwood Press, 1985, 107-129.

NEALE, Steve: *Genre*, London: British Film Institute, 1980.

PÉREZ COLODRERO, Consuelo: «La articulación de “lo hispano” en *Cómo conocí a vuestra madre*», *Sesión no numerada*, 3 (2013), 89-107.

PÉREZ GÓMEZ, Miguel Ángel (coord.): *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011.

REY, Endica: «Are you ‘aving a laugh? El Post-Humor y la nueva sitcom», *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011, 167-180.

RODMAN, Ron: *Tuning in. American Narrative Television Music*, Oxford, UK / New York, NY: Oxford University Press, 2010.

SARGENT, Diana: *American Masculinity and Homosocial Behavior in the Bromance Era* [en línea], Georgia State University, Communication Theses, 2013, <http://scholarworks.gsu.edu/communication_theses/99/> (consulta: 13 de octubre de 2013).

STILWELL, Robynn J.: «It May Look Like a Living Room...: The Musical Number and the Sitcom» [en línea], *ECHO. A music-centered journal*, 5/1 (2003), <<http://www.echo.ucla.edu/Volume5-issue1/stilwell/index.html>> (consulta: 1 de octubre de 2012).

THOMSON, Robert J.: *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*, Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1997.

Filmografía

ARDOLINO, Emile (dir.): *Dirty Dancing*, Estados Unidos: Vestron Pictures, 1987.

CARON, Glenn G. (cr.): *Moonlighting* (Luz de Luna), Estados Unidos: Picturemaking Productions, ABC Circle Films, 1985-1989.

CHASE, David (cr.): *The Sopranos (Los Soprano)*, Estados Unidos: HBO, 1999-2007.

DAVID, Larry y Seinfeld, Jerry (crs.): *Seinfeld*, Estados Unidos: Castle Rock Entertainment, Conundrum Entertainment, 1989-1998.

DUNSKY, Evan; BRIXIUS, Liz y WALLEM, Linda (crs.): *Nurse Jackie*, Estados Unidos: Showtime, Studio Universal, 2009-.

FEY, Tina (cr.): *30 Rock*, Estados Unidos: NBC, 2006-.

KELLEY, David E. (cr.): *Ally McBeal*, Estados Unidos: FOX, 1997-2002.

KLEISER, Randal (dr.): *Grease*, Estados Unidos: Paramount Pictures, 1978.

LAURENCE, Bill (cr.): *Scrubs*, Estados Unidos: ABC Studios, 2001-2010.

LLOYD, Christopher y LEVITAN, Steve (crs.): *Modern Family*, Estados Unidos: ABC, 2009.

LYNCH, David y Frost, Mark (crs.): *Twin Peaks*, Estados Unidos: ABC, 1990-1991.

MURPHY, Ryan; FALCHUK, Brad y BRENNAN, Ian (crs.): *Glee*, Estados Unidos: FOX, 2009-.

OPPENHEIMER, Jess; DAVIS, Madelyn y CARROLL, Bob Jr. (crs.): *I Love Lucy* (Yo amo a Lucy), Estados Unidos: Jess Oppenheimer y Desi Arnaz, 1951-1957)

STANDER, Arthur (cr.): *The Andy Griffith Show*, Estados Unidos: CBS, 1960-1968.

THOMAS, Craig y BAYS, Carter (crs.): *How I met your mother* (Cómo conocí a vuestra madre), Estados Unidos de América: CBS, 2005-.

WHEDON, Joss (cr.): *Buffy, the Vampire Slayer* (Buffy Cazavampiros), Estados Unidos: 20th Television, 1997-2003.

YERKOVICH, Anthony (cr.): *Miami Vice* (Corrupción en Miami), Estados Unidos: John Nicolella, 1984-1989.

Anexo.- Fichas-resumen de seis vídeos musicales de HIMYM

Tabla 1. «Let's go to the mall» (E9, T2). Fuente: elaboración propia	
Personaje protagonista	Robin Scherbatsky (Cobie Smulders)
Duración	3'16''
Estilo	Bubblegum pop
Función	Biográfica
Formato	Videoclip
Setting	Un centro comercial canadiense
Descripción	Primero de los vídeos musicales de <i>Robin Sparkles</i>
Elementos reseñables	Estética estereotipada y paródicamente ochentera. Incluye una referencia al día Nacional de Canadá, al pelo del jugador de hockey sobre hielo Wayne Gretzky y un falso cameo del entonces Primer Ministro canadiense, Brian Mulroney. La visualización de este vídeo avergüenza a Robin, que piensa que haber hecho porno hubiera sido menos humillante.
Crítica	McNutt (2010a, 2010b)

Tabla 2. «Dirty Dancing Barney» (E12, T2). Fuente: elaboración propia	
Personaje protagonista	Barney Stinson (Neil Patrick Harris) y Babe (Jennifer Grey)
Duración	27''
Estilo	American R&B
Función	Biográfica
Formato	Inserto de una película (video musical)
Setting	La escena original de la película <i>Dirty Dancing</i> (Emile Ardolino, 1987)
Descripción	Parodia el rol de Patrick Swayze en el número sobre la canción «Love is strange» (Mickey & Silvia, 1957)
Elementos reseñables	Escena de dificultad técnica, en tanto que implica la superposición de Barney sobre la película original. Mantiene nostálgicamente el color del cine de los ochenta.

Tabla 3. «You just got slapped» (E19, T3)	
Personaje protagonista	Marshall Eriksen (Jason Segel), featuring Barney Stinson (Neil Patrick Harris).
Duración	1'54''
Estilo	Pop ballad.
Función	Argumental
Formato	Metatextual. Inserto en la diégesis del episodio.
Setting	Apartamento de Ted y Marshall.
Descripción	Canción expresiva de la tercera bofetada que Barney recibe por apuesta con Marshall.
Elementos reseñables	El estilo claramente evoca al de Elton John, según también se comprueba en la versión videoclip que lanzó la CBS (< http://www.youtube.com/watch?v=JQwsj6IRw2I&feature=share&list=PL95409D9A483B71B0 >, consulta 2 de noviembre de 2013), en el que Marshall se acompaña en un piano blanco y vestido al más puro estilo <i>Las Vegas</i> (traje blanco, camisa de brillantina, gruesa cadena de oro, abrigo de pieles).

Tabla 4.- «The perfect date» (E17, T5)	
Personaje protagonista	Ted Mosby
Duración	1'30''

Estilo	Balada
Función	Argumental
Formato	Número musical
Setting	McLahren's
Descripción	Desde el <i>booth</i> del McLahren's, con cámara fija, se producen cambios sucesivos de decoración para mostrar los distintos emplazamientos y actividades de una cita perfecta: un paseo en trineo, restaurante, pista de patinaje de hielo, ópera, el último piso de un rascacielos con fuegos artificiales.
Elementos reseñables	Se trata del primer caso en el que la serie plantea un número musical al estilo Broadway o de película musical, es decir, como inserto en la narrativa del episodio (las canciones de Marshall se cantan en el contexto real de sus respectivos episodios, las de Robin Sparkles son videos musicales y «Nothing suits me like a suit» es una ensañación de Barney). La crítica es bastante unánime a la hora de destacar la suave voz de <i>crooner</i> de Ted.
Crítica	Gelman (2011)

Tabla 5. «Stand by me» (E2, T6). Fuente: elaboración propia	
Personaje protagonista	Barney Stinson (Neil Patrick Harris), <i>featuring</i> James Stinson (Wayne Brady) y Sam Gibbs (Ben Vereen).
Duración	2'31''
Estilo	Gospel
Función	Expresiva
Formato	Metatextual. Inserto en la diégesis del episodio
Setting	Apartamento de Sam Gibbs
Descripción	Barney interrumpe y se hace dueño del dueto de su hermano James y el padre de este, Sam, pensando que también él es afro-americano.
Elementos reseñables	Barney hace <i>Scat-singing</i> y emplea <i>Auto-tune</i> en su intento por reafirmar su etnicidad afro-americana, introduciendo, a través de la música, elementos de un humor transgresor (a nivel racial y cultural).

Tabla 6. «Nothing suits me like a suit» (E12, T5). Fuente: elaboración propia	
Personaje protagonista	Barney Stinson, <i>featuring the gang</i>
Duración	2'51''
Estilo	Broadway

Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales

Función	Expresiva
Formato	Número musical (metatextual)
Setting	Calle del McLahren's
Descripción	Secuencia de reflexión de Barney, que se ve en la situación de escoger entre una chica y sus trajes.
Elementos reseñables	El número musical incluye 65 bailarines y una orquesta de 50 músicos. El texto se debe a Carter Bays y Craig Thomas, la música fue compuesta por John Swihart y la coreografía diseñada por Zach Woodlee (<i>Glee</i> , Murphy, Falchuk y Brennan, 2009-).
Crítica	Marsi (2009)