

Metodologías aplicadas a la crítica de Música de Cine: El uso del leitmotiv y su funcionalidad y articulación en “El Imperio Contraataca”

Methodologies for Film Scoring journalism: The use of leitmotiv and its Functionality and articulation in “The Empire Strikes Back”

Juan José Molina Sosa. Universidad Complutense de Madrid

Doctorando en la UCM, Master en Film Scoring and Visual Media por el DIT de Dublín (Irlanda), Master en Creación e Interpretación Musical por la Universidad Rey Juan Carlos y Licenciado en Comunicación Audiovisual por la UCM. Compositor y Docente. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9018-3212>

Artículo recibido: 07/05/2020 – Aceptado: 06/06/2020

Resumen:

Este artículo trata, como parte de una investigación doctoral, sobre la aplicación de un método de análisis que sirva como protocolo para medir la eficacia de la música extradiegética de cine, en cuanto a su papel narrativo para con la imagen, de forma que el periodista especializado pueda así establecer un análisis que permita la realización de una crítica lo más objetiva posible. En concreto, se trata de analizar una de las herramientas del compositor cinematográfico, el leitmotiv, y ver como ejemplo el trabajo de John Williams, uno de los compositores más influyentes de los últimos cincuenta años: Cómo gestiona sus leitmotivos, desde su concepción hasta su sincronización con la imagen en una de las películas donde desarrolla esta herramienta: *Star Wars, The Empire Strikes Back* (1980). Basándonos en sus bocetos, se analizarán los distintos elementos musicales y narrativos según el protocolo metodológico propuesto, y cómo estos son articulados con la imagen en función de su papel como parte del discurso audiovisual.

Palabras clave:

Música de cine; leitmotiv; Metodología; Periodismo de Bandas Sonoras; Música e imagen en movimiento

Abstract:

This article deals, as part of a PhD research, on the application of an analysis method that serves as a protocol to measure the effectiveness of extradiegetic film music, in

terms of its narrative role for the image, so that the journalist in this way, as a specialist, can establish an analysis that allows the most objective criticism possible. Specifically, it is about analyzing one of the tools of the film composer, the leitmotiv, and seeing as an example the work of John Williams, one of the most influential composers of the last fifty years: How he manages his leitmotivs, from their conception to their synchronization with the image in one of the films where he develops this tool: Star Wars, The Empire Strikes Back (1980). Based on their sketches, the different musical and narrative elements will be analyzed according to the proposed methodological protocol, and how these are articulated with the image based on its role as part of the audiovisual discourse.

Keywords:

Film Scoring; leitmotiv; Methodology; Soundtracks journalism; Music and Moving image

1. Introducción

El uso de la música en el cine y la televisión corresponde a una herencia cultural del teatro y la representación. Antes de los Lumiere ya se usaba en géneros como la ópera, donde lo representativo y musical se complementan, y de ahí el término melodrama, que es música y drama porque se acompañaban las escenas dramáticas con música. El cine y la televisión heredan esto y lo usan. En el caso de cine, la música no tuvo que esperar al sonoro, con lo que cuando llegó éste, fue bastante natural su inclusión.

Dentro del periodismo especializado en la crítica de música para cine, encontramos indispensable tener un método de análisis que permita al lector entender el criterio de crítica basado en la relación entre la música compuesta específicamente para el producto audiovisual, y si ésta cumple o no su función narrativa para la que fue concebida. En este sentido, dado que el cine se enmarca como fenómeno comunicativo, la prensa especializada suele utilizar elementos puramente estéticos para valorar la música original compuesta para un producto audiovisual de ficción, pero es la excepción usar terminología técnica musical, o técnicas compositivas específicas de música de cine y cómo se aplican al texto narrativo. Este artículo plantea el uso de una metodología práctica de análisis de la música de cine aplicada a su relación con el texto audiovisual, desde el punto de vista de una de las herramientas más utilizadas por los compositores: el leitmotiv.

Así, proponemos un modelo de análisis aplicado como ejemplo a una película, en este caso *The Empire Strikes Back* (1980), que además de ser la secuela de una de las películas que revolucionaron la industria (Biskind, 2009), se convirtió en película de culto para el público aficionado al género de la ciencia ficción, además de ser nominada a tres Oscars de la Academia y ganando en la categoría de mejor Sonido. Musicalmente hablando, el compositor de la música original de la película, John Williams, es uno de los compositores más influyentes de los últimos 30 años basándonos en su filmografía y en su gran repertorio sinfónico, siendo un referente en su campo tanto para aficionados como para profesionales del medio.

1.1 Objeto de Estudio

Una de las herramientas que utiliza el director cinematográfico para contar la historia es la música, y para ello cuenta con la colaboración del compositor que como experto en su campo debe utilizar las herramientas y cualidades musicales para aplicar la visión del Director al texto narrativo. Basándonos en este principio de que la música es una herramienta a disposición del director para contar la historia, debemos por un lado definir el abanico de funciones al que tiene acceso la música para cumplir con su cometido, y por otro lado ver los elementos compositivos con los que cuenta el compositor para realizar su tarea. En este sentido, la herramienta narrativo-musical elegida para este trabajo es el leitmotiv, heredado de compositores como Wagner en obras como “El anillo del Nibelungo”, y utilizado desde los principios de la historia del cine y estudiada por su influencia en el texto audiovisual (Gorbman, 1987, p.11).

El término *leitmotiv* (en alemán *leiten*, “leading motive”, “motivo conductor”, y según la RAE (Real Academia Española, 2020), “Tema musical dominante y recurrente en una composición”), se define como un tema musical que se utiliza para reforzar la acción dramática, dar una identidad a los personajes o establecer motivos para que el oyente los asocie con un elemento dramático. También se puede definir como el “motivo musical conductor que individualiza a un personaje, define una idea o situación, que tendrá tanta influencia sobre la concepción y el sentido psicológico profundo de la música cinematográfica” (Colón e Infante, 1997, p.23).

Si continuamos con el concepto de leitmotiv, llamado *Tema* en el argot de la música de cine, también hay autores como Reiser (1993, p.220), que establecen claramente su valor asociativo, un material musical que consiste en asociarlo con un objeto, personaje, situación o idea. También Reiser habla de la habilidad del *leitmotiv* para enganchar al espectador por medio de la acumulación, por lo que significa, y todo ello gracias a la memoria del oyente, que hace que asocie emociones al escuchar el motivo y luego las pueda revivir al volver a escucharlo más adelante.

Para Gorbman (1987, p.26), “tema” es *cualquier música (melodía, fragmento de melodía, o progresión armónica) que se oye más de una vez a lo largo de la película*. De esta definición podemos ver que por un lado, Gorbman tiene en cuenta las características verticales y horizontales de la música, en cuanto a que no es sólo una melodía, sino que una progresión armónica puede tener cualidades asociativas para con la imagen; por otro lado, lo que tiene que ver con la parte de la repetición. Es importante destacar lo que conlleva en cuanto a la unidad de la banda sonora como “todo” en la obra fílmica. El hecho de que un tema se repita más de una vez hace que sea más fácilmente identificable por el espectador tanto como tema musical, como a su funcionalidad asociativa con el elemento que vaya en imagen, de forma que será más fácil que consiga su misión narrativa para con el público.

Uno de los usos más normales que se daban del leitmotiv, era que en el momento en que el personaje, objeto, situación o idea aparecía en pantalla, era el momento en el que el compositor utilizaba el tema musical de forma que el espectador tuviese más fácil la

identificación de ambos elementos; sin embargo, una de las grandes aportaciones de John Williams en el uso del leitmotiv fue adjudicar un tema a un personaje cuando este no estaba en pantalla. Esto ocurrió en la película *Jaws* (Spielberg, 1975), donde el Tiburón no aparece en escena hasta la segunda mitad de la película y sin embargo gracias al leitmotiv el oyente percibe claramente su presencia de forma que se consigue dar el suspense necesario a la acción y asocia el motivo con el ataque sin necesidad de que aparezca en imagen. Según S. Essman (2005, pp.22-23), el tema del Tiburón revolucionó la forma en que hasta aquel momento los compositores utilizaban los leitmotivs en las películas de terror, de forma que Williams llevó más allá el concepto de Tema asociativo con respecto a sus predecesores.

Otra forma de uso totalmente distinta del leitmotiv es, como hemos comentado anteriormente, cuando se asocia un tema musical a cada personaje, objeto, acción... y este tema va evolucionando a la vez que evolucionan los personajes, de forma que no volvemos a oír de la misma forma el tema la primera vez con respecto a las siguientes. Esto lo podemos ver en películas como *Star Wars*, o de forma totalmente contraria en *Superman*, donde hablamos de un personaje plano y por tanto su leitmotiv aparece igual a lo largo de toda la película. De hecho, autores como Paulus (2000, p.158, 172) hablan de cómo Williams comienza conceptualmente utilizando el concepto Wagneriano de *leitmotiv* pero luego lo expande con variaciones dependiendo de las características de la historia que tenga que utilizar. De ahí que en ocasiones se plantee la opción de diferenciar los conceptos de “tema”, “motivo” y “leitmotiv”.

Otro elemento importante es el tema de la Unidad Temática, de la que hablan autores como Cooke (2008, p.463) diciendo de esta con respecto a John Williams, que la retórica del romanticismo y la tonalidad se ve, así como la influencia de compositores como Prokofiev en este sentido como su gran base de trabajo. También habla de la tendencia en todas sus bandas sonoras a que haya unidad, es decir, que a lo largo de su obra intenta utilizar el mismo sistema de trabajo.

Esta idea de unidad temática, además se apoya en el concepto antes tratado de tema de personaje. Es decir, el hecho de que utilice el sistema Wagneriano del leitmotiv para cada personaje hace que al repetirse durante la película, dé sensación de unidad a toda la banda sonora. También sucede que, como hemos dicho antes, si un tema se asocia a un personaje, idea, acción... entonces al repetirse también tenga muchas opciones de que cambie a lo largo de la película en cuanto a textura, tonalidad, timbre... lo que algunos autores consideran que puede ser negativo para reconocer el tema por parte del espectador pero que sin embargo, trabajar con el modo “tema y variación” hace que la unidad de la obra se refuerce.

Desde el punto de vista musical, para la construcción (composición) de un tema partimos de unidades o células más pequeñas (melódicamente hablando) llamados *motivo*. Al igual que una palabra está compuesta por sílabas y éstas por fonemas, el tema o leitmotiv se puede crear a partir de motivos que son unas pocas notas a las que se les asigna un significado y que sirven de base para que evolucionen en un tema. Incluso

a veces el compositor utiliza sólo el motivo para recordar o referirse al elemento referenciado.

Tal y como dice Richards (2018), podemos ver que los temas además pueden ser de distintas clases según están creados: temas gramaticales, “motto” temas y temas discursivos. Los Gramaticales suelen ser células temáticas de ocho compases atendiendo a los tradicionales modos compositivos del “llamada – respuesta” (call and response) que en lenguaje musical llamamos antecedente y consecuente. Los motto temas son temas más cortos que suelen estar contruidos a partir de células rítmicas como en el caso de “Tiburón” (Spielberg, Jaws, 1975). Finalmente los temas discursivos, que son mucho más largos y que no atienden a una medida estándar, de forma que se pueden desarrollar dando sensación de mayor continuidad, como en el caso del tema en “Atrápame si puedes” (Spielberg, Catch me if you can, 2002). En el caso que nos ocupa y como el propio Richards afirma, Williams suele utilizar el primer tipo de temas (aunque como hemos visto también compone con los otros dos) (p.120).

Para la correcta comprensión de este texto, tenemos que definir algunos elementos que forman parte del lenguaje técnico tanto musical como cinematográfico que aparecerán más adelante:

- Definimos *cue* como el bloque musical creado por el compositor para ser sincronizado en la película. Normalmente estos *cues* son pactados con el director en una reunión previa denominada *Spotting Session* donde se crea una *Cue list* en la que figuran todos los bloques a crear por el compositor y donde además se toman decisiones tales como el lugar de inicio y final de cada *cue*, su funcionalidad y los posibles puntos de sincronismo o *hit points* que la música debe marcar con respecto a la imagen dentro de cada *cue*.
- Definimos *Secuenciación* dentro del campo de la composición musical, como una repetición de un motivo que cambia en la afinación. Esta secuenciación puede ser *real*, cuando la repetición es exactamente la misma, es decir, cuando todas las notas tienen la misma distancia interválica que en el motivo original, o *tonal*, cuando algunos intervalos son ajustados, por ejemplo a las notas de la escala utilizada (diatónica), y no tienen exactamente la misma distancia interválica entre sus notas que en el motivo original.
- *Mickeymousing* es la técnica de sincronización de música y/o sonido con la imagen donde se sincronizan las acciones en pantalla de forma exacta con la banda sonora. El término viene de las primeras producciones de Walt Disney donde prácticamente toda la banda sonora se mimetizaba con los movimientos de los personajes animados.

1.2. Funcionalidad de la Música

Desde los principios de la historia del cine ha habido preocupación por parte de profesionales y teóricos por la relación entre música e imagen en el cine, por cómo influye la una en la otra, y desde el punto de vista de la música, su funcionalidad a la hora de contar una historia (Gorbman, 1987, p.11). Desde el principio, igual que el director es capaz de decidir dónde colocar la cámara, el tipo de plano, la iluminación que debe utilizar, cómo usará el sonido, cómo deben actuar los actores, el uso del color, los decorados, maquillaje, vestuario... todo ello con el fin de guiar al espectador a través de la historia y hacerle ver y escuchar lo que el director quiere que vea y oiga en cada momento, la música se ha convertido en una herramienta más que unida a todas las anteriores forman parte del discurso narrativo audiovisual.

Por un lado tenemos los elementos diegéticos que vemos y oímos en imagen y que nos dan la información de la acción que sucede en la historia, pero al igual que un escritor “pierde” el tiempo, o mejor dicho, utiliza párrafos, capítulos, páginas en describirnos un lugar, un momento, sentimientos, pensamientos de los personajes... en el discurso audiovisual es más complicado desde el punto de vista diegético, que lleguemos a plasmar en la película toda la información que en otro formato, como el anteriormente citado, sería más fácil de hacer. De esta forma necesitaremos algún o algunos elementos que aporten un “subtexto” al espectador con respecto a lo que está viendo en la imagen. En este sentido, y como hemos mencionado en el párrafo anterior, la música cumple perfectamente con esta función de añadir ese “subtexto” a la imagen.

Desde este punto de vista podríamos ver las distintas posibilidades funcionales de la música sincronizada con una imagen (Roman, 2008, p.129,130) y que pueden ser tratados en distintos apartados. Según A. Román podríamos catalogar las funciones de la música en tres grandes grupos:

- **Funciones Físicas:** que tienen que ver con los elementos visuales de la película, de forma que podemos utilizar para generar una atmósfera, marcar el movimiento de algún elemento de la pantalla (mickeymousing), o representar algún lugar, objeto o personaje (leitmotiv).
- **Funciones Psicológicas:** que tienen que ver con la música creada para comunicar pensamientos, sentimientos de personajes, conceptos, estados de ánimo... música que consigue dar al espectador información que complementa a la imagen y que en muchos casos no podría dar (el subtexto antes citado).
- **Funciones Técnicas:** las que tienen que ver con el uso de la música para ayudar a contar la historia, a subsanar errores de montaje, transiciones entre secuencias, acelerar o frenar el ritmo narrativo, raccord sonoro y que es usada como un elemento técnico más.

2. Metodología

En este caso, a la hora de analizar una banda sonora en cuanto a su funcionalidad, nos basamos en el segundo paradigma del que habla C. Colón (1997), donde a diferencia del primero, “mantiene su comprensión en términos de funciones específicas” (p.225); habla de un análisis estructural y funcional con respecto a la imagen que acompaña, frente a un primer paradigma que habla de una relación música-imagen en términos de “inherencia básica (consustancialidad), influencia mutua y simbiosis (reciprocidad), procesos de reacciones químicas (alquimia) y acotación del film como objeto por parte de la música (demarcación)” (p.207). La justificación para la elección de este segundo paradigma citado por Colón a la hora de estudiar la relación de la música con la imagen, es porque como dice el propio autor, se basa en la consolidación académica de los estudios sobre música de cine, sobre todo en estudios de autores como Chiñón (p.206).

Otro punto a tener en cuenta es el estudio de lo que hemos establecido sobre la relación de la música con la imagen que hay que aclarar: cuando hablamos de la relación música-imagen, en realidad nos estamos refiriendo a la relación de la música con todos los elementos narrativos que componen una película, que ayudan a contar la historia, y por lo tanto no nos referimos sólo a la imagen. De forma que utilizamos la palabra “imagen” como término “contenedor” de todos los elementos que el director de una película utiliza como vehículos para poder contar la historia, esto es, imagen, sonido, texto, *acting*, vestuario, maquillaje... y de lo que nos hacen conscientes autores como Chiñón (2010).

En este caso, tal y como se explicó al principio de este artículo, utilizaremos como ejemplo para aplicar el método de análisis propuesto la película *The Empire Strikes Back* (1980). Así, utilizaremos como unidad de análisis los leitmotifs de forma cualitativa, y mostraremos aquí como ejemplo el tema de Darth Vader utilizado en el primer *cue* de la película siguiendo el siguiente protocolo, para conseguir establecer una guía de análisis:

- **Análisis Musical.** Por una parte, después de localizar el leitmotiv en la película, analizaremos cualitativamente los elementos que conforman el motivo desde un punto de vista compositivo y que le da identidad: Melodía, Armonía, Ritmo, Tempo, posibles influencias o interacciones con otros temas... en función de lo que predomine o caracterice al motivo.
- **Análisis sobre la película.** Por otra parte analizaremos la secuencia identificando primero dónde aparece el tema y marcándolo sobre la partitura. Posteriormente se localizarán posibles notas del compositor que reverencien elementos de la imagen y que puedan dar pistas sobre la vinculación y articulación de la música con la pantalla, para pasar a revisar el uso tímbrico, rítmico y dinámico en cada caso en función del elemento que tenga un efecto determinado y dominante sobre la historia.

- **Análisis Funcional.** Una vez terminado todo este análisis musical, procederemos a catalogar el tema usado en el *cue* (bloques musicales) asignándole una función según el criterio establecido para este trabajo y justificando esta asignación.

Para este caso práctico utilizaremos los *sketches* (bocetos) realizados por Williams cuando compuso cada uno de los *cues*, donde aparecen marcas de sincronismo con lo que aparece en pantalla, y que hemos transcrito para la realización de este trabajo. Además, cada uno de los *cues* se contrastará con la versión final sincronizada en la película para comprobar su funcionalidad y efectividad narrativa.

3. Ejemplo Práctico de aplicación del método de análisis propuesto

3.1. Análisis Musical

El tema del Imperio fue bautizado como *Marcha Imperial* dado que como veremos, debido al carácter rítmico, ofrece un aire militar. En la película aparece en todo su esplendor la primera vez que vemos la flota imperial y a Darth Vader, que es además donde se produce la conexión del tema con el personaje y todo lo que representa:

Figura 1. Reducción de La Marcha Imperial

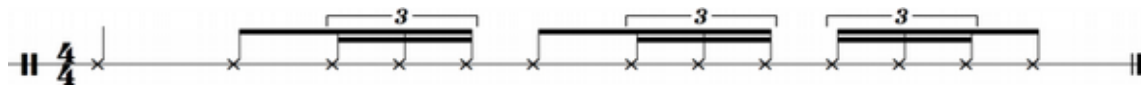


Fuente: elaboración propia

En la Figura 1 podemos ver una reducción a piano de la melodía y la armonía de *La Marcha Imperial*. Como se puede observar, lo que caracteriza este tema es la rotundidad rítmica que tiene que como hemos dicho anteriormente, es lo que le da el aire militar con el que Williams quiere dotar a este leitmotiv.

Melódicamente podemos observar como el tema está dividido en dos partes, una “A” que consta de cuatro compases y una “B” de ocho. El carácter militar del tema que mencionamos se refiere por un lado al apoyo en las partes fuertes de compás, especialmente en los compases 1 y 3 de la “A”, y por otro a la célula rítmica que se utiliza para acompañar la melodía:

Figura 2. Célula Rítmica en La Marcha Imperial



Fuente: elaboración propia

Por otra parte, podemos observar como la melodía se apoya en su mayoría en las notas del acorde, lo que también hace que el tema tenga un carácter más robusto.

Figura 3. Análisis de La Marcha Imperial

Fuente: elaboración propia

Como vemos en la Figura 3, la parte más repetida y reconocible del tema, la “A”, está creada a partir de una secuenciación de los dos primeros compases (Secuenciación es cuando se repite algún elemento de un motivo. En este caso se repite la rítmica de la melodía aunque con distintas notas). En este sentido vemos cómo las figuras de nota de los dos primeros compases de la “A” son repetidas exactamente igual en los dos siguientes compases reforzando la melodía para el oyente.

Armónicamente vemos que es un tema menor bastante tonal para una vez más dotar al tema de peso, de consonancia, que se pueda asociar a algún elemento con estas características (en este caso a Darth Vader), y que además hace bastante hincapié en el primer grado de la tonalidad para fortalecer esta idea. En este sentido, nos llama la atención cuando relacionamos melodía y armonía, cómo vemos un tema que melódicamente es mayor funciona con una armonía en modo menor, lo que desde el punto de vista técnico podría dar lugar a disonancias importantes que normalmente se suelen evitar. Sin embargo, en este tema en concreto Williams lo utiliza en conexión con la idea del personaje que representa: el personaje de Darth Vader, el villano de la historia que representa el mal absoluto, en realidad es una evolución de un ser de luz (Anakin Skywalker). Si valoramos lo mencionado en el apartado anterior, donde los temas de luz utilizan modos opuestos, es bastante significativo cómo Williams de

alguna manera induce la idea de un personaje maligno (modo menor) pero que se hizo a partir de un personaje que representa el bien (modo mayor).

3.2. Análisis sobre la película: cue R1P2: “The Imperial Probe”.

Este sería el primer *cue* que escuchamos después del primer bloque (R1P1) perteneciente a la clásica fanfarria inicial con las letras típicas de toda la saga donde nos ponen en antecedentes sobre lo que ha ocurrido en el pasado y la situación de la que partimos en la historia. El título que da Williams a este bloque es “Imperial Probe”, ya que vemos cómo unas sondas son lanzadas desde una nave. Cuando la cámara se centra en el Superdestructor, suena el primer motivo de la película: el tema de Vader.

Musicalmente hablando, después de escuchar durante las famosas letras del principio de la película el tema principal de la saga, que es el tema de Luke, escuchamos lo siguiente:

Figura 4. Detalle “The Imperial Probe”

Fuente: elaboración propia

Aquí podemos observar cómo durante los compases del principio sirven de nexo a lo que va a ocurrir a continuación, con una base armónica de cuerdas, celesta, clarinete, y las flautas haciendo una melodía que en principio no cuenta nada, pero que a partir del compás 5 hasta el 8, la música cambia totalmente añadiendo metales en la parte armónica, y vemos en el primer pentagrama cómo el píccolo “en solo” añade la primera frase del tema de Darth Vader que en principio pasa muy desapercibido y en el compás 6 se pierde prácticamente al ser enmascarado por la trompa que hace la serie de corcheas ascendentes.

A este motivo se le asigna el *píccolo*, cuyo agudo timbre representa todo lo contrario a lo que representa el Imperio y el análisis del tema que hemos descrito. Tímbicamente, los ocho compases refuerzan la idea de neutralidad en la acción que sólo se ve sobresaltada por la entrada de los metales reforzando la armonía, y la citada Trompa *in*

crescendo para también dejar claro que al menos esos son los malos. Como podemos ver, en esos cuatro compases, Williams nos ha dejado clara la conexión tímbrica y motivica con el Imperio de una forma más o menos sutil.

3.3. Análisis Funcional

La justificación para que la música se articule así viene marcada en las notas escritas encima de los compases 5 y 8, donde Williams anota los puntos de sincronía¹ que quiere unir con la imagen. Podemos observar cómo el tema de Vader hace su aparición en el momento en el que vemos el plano del destructor, y acaba justo en el momento en el que aparecen las sondas. En este momento de la película, la primera secuencia, no sabemos que ese será el tema de Darth Vader, pero Williams nos lo muestra de forma sutil para que lo escuchemos y nos familiaricemos con la melodía que más tarde presentará de forma más evidente; de este modo ya establecemos una unión entre el Superdestructor, el Imperio, y el motivo musical.

Es cierto que por la narrativa de lo que ocurre el tema de Vader es muy sutil, en un instrumento que no se suele usar para referenciar al villano, pero el compositor aprovecha la ocasión para al menos empezar a establecer nexos de unión para que cuando sea más evidente, la escucha y su referente no sean nuevos. En general utiliza instrumentaciones para marcar las melodías muy desprovistas de acompañamiento, lo que las hace más evidentes y refuerza la idea de que lo que quiere con este *cue* es establecer los motivos y sus referentes. Además, los lugares donde aparecen los temas y donde desaparecen también hace que no haya ninguna duda de la *funcionalidad física* de estos en este momento que como vemos es, establecer la relación tema-personaje.

4. Conclusiones

Según vimos, establecimos un protocolo de análisis válido para el periodista especializado y que permite por un lado ver los elementos cualitativos a nivel musical del leitmotiv propuesto por el compositor, y por otro lado establecimos el criterio propuesto por A. Román donde establece la catalogación de funcionalidades musicales en tres grandes grupos: Funciones Físicas, Psicológicas y Técnicas.

Tenemos que aclarar que al formar parte de una investigación doctoral, evidentemente en este artículo no contamos con el protocolo de análisis aplicado a todos los motivos que aparecen en la película ya que aquí solo mostramos un análisis de un momento muy concreto como ejemplo de la aplicación de este modelo. Con esto, valoramos los resultados con respecto a los elementos de estudio y posteriormente su posible aplicación práctica para la elaboración de la crítica periodística y análisis como producto audiovisual de ficción:

¹Llamamos *puntos de sincronía* a aquellos elementos que aparecen en imagen tales como personajes, acciones, cambios de plano... y que sirven como referencia al compositor para que la música marque de alguna manera ese elemento.

Con respecto al uso que hace del leitmotiv observamos que suena el tema cuando el personaje o la entidad que representa (el Imperio) están en la secuencia; la razón es que atiende a cuestiones narrativas, es decir, desde el principio de la película se nos deja muy claro a nivel musical cual es el leitmotiv de Vader y el Imperio para que el espectador establezca la asociación entre música y elemento referenciado.

Otra cuestión que hay que destacar desde este punto de vista es que como comentamos, los temas aparecen incluso cuando no está presente el elemento referenciado. Esto está justificado a nivel funcional de la música, ya que como hemos visto en este análisis, no sólo es un tema que representa al personaje, sino que también representa la influencia que tiene el personaje a través de la acción que ocurre en imagen. En esta primera imagen de la película oímos sutilmente el tema, pero lo suficiente para asociar la influencia del que manda esa sonda. Este hecho también está presente en otras películas como *Jaws*, donde el espectador entiende esta relación desde el principio. Sin embargo, con otros personajes de la película en los que la música y el personaje están íntimamente ligados (Yoda, Boba Fett o Lando) resulta más complicado. Un ejemplo lo encontramos en *Yoda*, que tiene cinco escenas y hasta la segunda no sabemos quién es realmente, con lo que probablemente al espectador le resulta más complicado asociar la música al personaje. Además, Williams utiliza otros leitmotivs como el de Luke o el de la Fuerza dependiendo de lo que suceda en la secuencia, con lo que articularlo es más complicado y no queda tan clara su funcionalidad hasta que no se ha escuchado varias veces.

Tal y como hemos analizado y visto en la partitura transcrita de Williams, están planificados los puntos de sincronía que permiten a la música escoltar a la historia en la pantalla. Las decisiones del director junto con el compositor incluyen la elección de los bloques que habrá, y los lugares donde deben comenzar y terminar, teniendo que estar justificada la elección de cada uno. Como hemos observado, la elección de donde suena está justificado por la acción de cada momento. Hemos visto por la funcionalidad que el director necesita de la música en cada momento y cómo la elección de principio y final atiende con precisión al servicio de la historia, describiendo sensaciones que coinciden con acciones, con palabras, gestos, cambios de plano... En este sentido, aunque desde un punto de vista global no es un elemento vital para medir la eficacia del leitmotiv, a la hora de hacer un artículo sí que se ve que puede ser un buen argumento crítico especialmente en aquellos cues que sean considerados clave porque formen parte de alguna secuencia que funcione como punto de inflexión en la historia. Por lo tanto, aunque importante en algunos casos, se considera que el resto de elementos estudiados tienen más valor para el periodista que este último punto.

En el ejemplo estudiado en este artículo, podemos observar cómo la planificación que hace Williams es muy precisa. Podemos ver cómo se pueden justificar las decisiones desde el punto de vista narrativo, de orquestación, melódico, rítmico, armónico y dinámico.

Se ve por tanto que todos estos elementos musicales cualitativos mostrados en el punto 3.1, al ser analizados se presentan como una herramienta fundamental para establecer un criterio crítico en cuanto a la eficacia de los leitmotivs y cómo estos son articulados a lo largo de una secuencia.

Uno de los elementos que más puede servir al crítico es la eficacia de la música conceptualmente a lo largo de la película, algo que además será más entendible por el público que no conozca la terminología ni la técnica musical, y que medirá la percepción que tiene el espectador de las sensaciones que provoca el uso de los leitmotivos al ser articulados con la imagen. En este caso, como se ha dicho anteriormente, dependiendo de la acción en cada momento de la historia, Williams tiene clara la función que la música debe tener en cada lugar. Así como el tema de Vader cumple con el concepto de leitmotiv no sólo con Vader y con el Imperio, sino con la oscuridad que transmite este segundo capítulo de la trilogía original

Por todo ello, se concluye que para el periodista especializado que debe perseguir la máxima objetividad posible a la hora de realizar una crítica sobre el papel funcional de la música extradiegética en una película, conviene establecer una serie de criterios para contrastar la eficacia del compositor. Así, se ve cómo el modelo propuesto es perfectamente válido para dotar al crítico de herramientas con las que argumentar las conclusiones del análisis independientemente del público al que vaya dirigido.

Para generar argumentos con los que realizar la crítica periodística se establecen por tanto una serie de pasos analíticos:

- Analizar el texto fílmico desde el punto de vista de guión para localizar los personajes principales y secundarios, las tramas y sub-tramas y los puntos de inflexión de la historia.
- Localizar los leitmotivos realizados por el compositor (en el caso en que ésta sea la técnica utilizada) y establecer las asociaciones con los elementos referenciados en la historia.
- Analizar melódica, armónica y rítmicamente cada uno de los leitmotivos localizados, de forma que se puedan establecer paralelismos entre los elementos referenciados y los elementos musicales utilizados para la creación de cada tema.
- Localizar a lo largo de la película la aparición de cada uno de los leitmotivos, analizando posibles modificaciones o variaciones melódicas, armónicas, rítmicas, tímbricas, dinámicas... que puedan afectar tanto a la percepción de los temas, como al impacto que estos generan en la historia.
- Utilizando el modelo propuesto de funcionalidades, catalogar cada uso de cada uno de los leitmotivos en cada uno de los tres tipos de función de la música intentando justificar el porqué de su asignación a cada tipo.
- Analizar el tratamiento por parte del compositor de cada uno de los motivos y establecer elementos comunes o desiguales en cuanto a dicho tratamiento de forma que se pueda detectar un criterio común a la hora de articular la música con la imagen. Esto nos permitirá obtener la existencia o no de un sistema que el compositor aplica sobre la imagen.

Con todos estos datos se podrá realizar la crítica valorando la eficacia narrativa de la música de forma particular, así como el papel de la música como una herramienta más dentro del discurso narrativo de forma global.

5. Referencias bibliográficas

- Biskind, P. (2009). *Moteros Tranquilos, Toros Salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Chion, M. (2010). *La Música en el Cine* (3ª edición). Barcelona: Paidós.
- Colon, C., & Infante, F. (1997). *Historia y Teoría de la música en el cine: Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.
- Cooke, M. (2008). *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press
- Essman, S. (2005). What you don't see can hurt you: A 30th anniversary perspective of John Williams' *Jaws*. *Film Score Monthly*, 10 (4).
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing London.
- Paulus, I. (2000). Williams vs. Wagner or an attempt at linking musical epics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, (31)2, 153-184.
- Real Academia Española. (2020). Leitmotiv. En *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/leitmotiv>
- Reiser, M. F. (1993). *Wagner's Use of the Leitmotif" in Psychoanalytic Explorations in Music*. Madison: International Universities Press.
- Richards, M. (2016). *Film Music Themes: Analysis and Corpus Study*. MTO a journal of the Society for Music Theory
- Román, A. (2017). *Análisis Musivisual: Guía de Audición y Estudio de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros.
- Román, A. (2008). *El Lenguaje Musivisual; Semiótica y Estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros

HOW TO CITE (APA 6ª)

Molina Sosa, J. J. (2020). Metodologías aplicadas de Análisis de Música extradiegética para Cine desde el punto de vista de la crítica periodística especializada: El uso del leitmotiv y su Funcionalidad y articulación en "El Imperio Contraataca". *Comunicación y Métodos | Communication & Methods*, 2(1), 76-89. doi:10.35951/v2i1.62