

TESIS DOCTORAL

*Universidad Pública de Navarra*  
*Director: Marcos Andrés Vierge*

*Autor: Juan Urdániz Escolano*

***Estudio y modelo analítico  
de la banda sonora original  
de la saga de películas  
"La guerra de las galaxias"  
(Episodios I a VI)***





**ESTUDIO Y MODELO ANALÍTICO  
DE LA BANDA SONORA ORIGINAL  
DE LA SAGA DE PELÍCULAS  
“LA GUERRA DE LAS GALAXIAS”  
(EPISODIOS I A VI)**

Autor: Juan Urdániz Escolano

Director: Marcos Andrés Vierge

Programa de Doctorado en Humanidades y Ciencias Sociales

Universidad Pública de Navarra

Pamplona, 30 de junio de 2016





“Éste es, precisamente, el mensaje que los cuentos de hadas transmiten a los niños de diversas maneras: que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, es parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso”.

*Bruno Bettelheim*

“No. No lo intentes. Hazlo. O no lo hagas. Pero no lo intentes”.

*Yoda*

Las citas, transcripciones y ejemplos sonoros y audiovisuales de ilustración en esta tesis doctoral aparecen con fin de investigación, amparándose el autor en:

- Derecho de cita. Artículo 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, según el Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.
- Fair use. Copyright Act of 1976, 17 U.S.C.

En las citas textuales, las referencias a palabras o expresiones en cursiva, subrayado o entre comillas aparecen exactamente como están en el documento bibliográfico original. Sólo se especifica con una nota al pie de página cuando el cambio tipográfico sea nuestro.

En los ejemplos de vídeo se ha tratado de sustituir la banda de audio por la pista exclusivamente musical. En aquellos casos en que la edición del material registrado había sido muy compleja y/o no estaba disponible algún segmento musical en grabación separada, hemos optado por dejar la parte de la pista de audio incluyendo diálogo y efectos de sonido.

Para cumplir con un principio de coherencia y consistencia, durante todo nuestro estudio nos referiremos en las citas bibliográficas a las ediciones concretas que hemos utilizado, independientemente de la fecha de primera publicación.

# Índice

<b>1 Introducción</b> .....	<b>1</b>
1.1 Motivación .....	3
1.2 Justificación .....	7
1.3 Estructura del estudio .....	9
<b>2 Objetivos e hipótesis</b> .....	<b>13</b>
2.1 Objetivos .....	15
2.2 Hipótesis .....	16
<b>3 Metodología</b> .....	<b>23</b>
3.1 Delimitación del objeto de estudio .....	25
3.2 Búsqueda de bibliografía .....	29
3.3 Nomenclatura .....	31
3.4 Análisis .....	36
<b>4 Marco teórico</b> .....	<b>39</b>
4.1 Marco referencial .....	41
4.1.1 Teorías .....	41
4.1.2 Literatura sobre la música de cine .....	46
4.1.3 Análisis formal de música para cine .....	50
4.1.3.1 Teoría .....	50
4.1.3.2 Práctica .....	52
4.1.3.3 Propuestas de modelos de análisis existentes .....	62
4.1.4 Estudios sobre la forma narrativa en <i>La guerra de las galaxias</i> .....	65
4.1.5 Estudios sobre John Williams y la función estructuradora de la música para <i>La guerra de las galaxias</i> .....	70
4.2 Marco conceptual .....	86
4.2.1 Contextualización de la relevancia de las películas de <i>La guerra de las galaxias</i> .....	86
4.2.1.1 George Lucas como autor .....	87
4.2.1.2 Duración de la producción y dimensión de la obra.....	100
4.2.1.3 Punto de inflexión en la historia de la música para cine .....	105
4.2.1.3.1 Historia del rol estructurador de la música en la narrativa cinematográfica .....	111
4.2.1.3.1.1 Cine mudo (1894-1927) .....	111
4.2.1.3.1.1.a Cine primerizo (1894-1905) .....	111
4.2.1.3.1.1.b El nickelodeón (1905-1915) .....	117

4.2.1.3.1.1.c El palacio de películas (1915-1927) .....	126
4.2.1.3.1.2 Primer cine sonoro (1895-1933) .....	130
4.2.1.3.1.3 Estilo clásico de Hollywood (1933-1960) .....	137
4.2.1.3.1.4 Período postclásico (1958-actualidad) .....	144
4.2.1.3.2 John Williams como compositor autorreferencial .....	149
4.2.2 Narratividad audiovisual .....	154
4.2.2.1 Narrativa en el drama fílmico .....	157
4.2.2.1.1 El cine clásico de Hollywood .....	158
4.2.2.1.2 El cuento de hadas y el monomito .....	160
4.2.2.1.2.1 Proceso cíclico .....	167
4.2.2.1.3 La tragedia griega .....	169
4.2.2.1.3.1 La herencia del coro griego en la música de Wagner .....	174
4.2.2.1.4 Categorías narrativas .....	175
4.2.2.1.5 Categorías del héroe .....	179
4.2.2.1.5.1 El héroe byroniano .....	179
4.2.2.1.5.2 El héroe épico .....	182
4.2.2.2 Narrativa musical .....	183
4.2.2.3 Sincronía y continuidad .....	187
4.2.2.4 Recepción y aprehensión .....	191
4.2.2.5 Estructura tripartita en la narrativa .....	205
4.2.3 Forma musical .....	208
4.2.3.1 Forma en la música pura .....	208
4.2.3.1.1 Forma sonata .....	211
4.2.3.1.1.a Primer movimiento .....	213
4.2.3.1.1.a.1 Exposición .....	214
4.2.3.1.1.a.2 Desarrollo .....	215
4.2.3.1.1.a.3 Reexposición .....	216
4.2.3.1.1.a.4 Coda .....	217
4.2.3.1.1.b Segundo movimiento .....	217
4.2.3.1.1.c Tercer movimiento .....	218
4.2.3.1.2 Poema sinfónico .....	219
4.2.3.2 Forma en la música para cine .....	221
4.2.3.2.1 La función leitmotívica .....	230
<b>5 Modelo de análisis .....</b>	<b>245</b>
5.1 Modelo elaborado .....	247
5.1.1 Cuadros y asociación de aparición de material musical respecto a la narración .....	257
<b>6 Análisis .....</b>	<b>263</b>
6.1 Análisis formal de la trilogía clásica de <i>La guerra de las galaxias</i> .....	265
6.1.1 Análisis formal de la narrativa .....	265
6.1.1.1 <i>Una nueva esperanza</i> .....	265
6.1.1.2 <i>El Imperio contraataca</i> .....	268
6.1.1.3 <i>El retorno del Jedi</i> .....	271
6.1.2 Aplicación musical .....	273
6.1.2.1 Material musical con función leitmotívica .....	275
6.1.2.2 Ordenación del material según la narrativa .....	286

6.1.3 Análisis formal de la música .....	290
6.1.3.1 <i>Una nueva esperanza</i> como 1 <sup>er</sup> movimiento de sinfonía clásica .....	290
6.1.3.2 <i>El Imperio contraataca</i> como 2 <sup>o</sup> movimiento de sinfonía clásica .....	337
6.1.3.3 <i>El retorno del Jedi</i> como 3 <sup>er</sup> movimiento de sinfonía clásica .....	382
6.2 Análisis formal de la trilogía de precuelas de <i>La guerra de las galaxias</i> .....	436
6.2.1 Análisis formal de la narrativa .....	436
6.2.1.1 Los episodios I, II y III como tragedia griega .....	437
6.2.2 Aplicación musical .....	442
6.2.2.1 Material musical con función leitmotívica .....	444
6.2.2.2 Ordenación del material según la narrativa .....	451
6.2.3 Análisis formal de la música .....	454
6.2.3.1 <i>La amenaza fantasma</i> como episodio de poema sinfónico romántico .....	454
6.2.3.2 <i>El ataque de los clones</i> como episodio de poema sinfónico romántico .....	489
6.2.3.3 <i>La venganza de los Sith</i> como episodio de poema sinfónico romántico .....	514
<b>7 Conclusiones</b> .....	<b>541</b>
7.1 Resultados parciales de la trilogía clásica .....	543
7.1.1 Isomorfismo y estética clásica .....	543
7.1.2 La dualidad “el Bien contra el Mal” representada en los temas A y B .....	550
7.2 Resultados parciales de la trilogía de precuelas .....	554
7.2.1 ¿Isomorfismo? y estética romántica .....	554
7.2.2 <i>Duel of the fates</i> como “parodos” (πάροδος) y “kommós” (κομμός) .....	556
7.3 Conclusiones globales .....	558
<b>8 Posibles líneas de investigación futuras</b> .....	<b>563</b>
8.1 Posibles líneas de investigación futuras .....	565
<b>Anexos</b> .....	<b>569</b>
Anexo 1 Sinopsis de la trilogía clásica de <i>La guerra de las galaxias</i> .....	571
Anexo 2 Esquema del viaje del héroe –el monomito según Campbell– aplicado a la trilogía clásica de <i>La guerra de las galaxias</i> .....	575
Anexo 3 Esquema del análisis de la trilogía clásica de <i>La guerra de las galaxias</i> .....	581
Anexo 4 Sinopsis de la trilogía de precuelas de <i>La guerra de las galaxias</i> .....	591
Anexo 5 Esquema de la tragedia –según Booker– aplicado a la trilogía de precuelas de <i>La guerra de las galaxias</i> .....	595
Anexo 6 Esquema del análisis de la trilogía de precuelas de <i>La guerra de las galaxias</i> .	597
<b>9 Bibliografía</b> .....	<b>623</b>



# Introducción





## 1.1 Motivación

Tanto en música pura como en música para cine siempre hemos encontrado gran placer estético en la reaparición de material musical previo en momentos climáticos. La satisfacción es mayor cuanto más tarda en volver y más inesperado se hace dicho regreso del material reconocido.

La reaparición del sujeto por aumentación poco antes de que concluya una fuga de Bach, la reexposición en un primer movimiento de sonata de Mozart, la última intervención del material melódico principal en una ópera de Puccini, la banda sonora en las secuencias definitivas en *El Señor de los anillos: El retorno del Rey* cuando Sam recoge a un moribundo Frodo en las faldas del Monte del Destino y la alianza de los hombres del Oeste carga hacia la Puerta Negra, o la aparición de un tema musical en *La guerra de las galaxias: Episodio III - La venganza de los Sith* (que originariamente se había escuchado en *La guerra de las galaxias: Episodio I - La amenaza fantasma*) aportando una lectura más rica a la narración en la secuela y un significado diferente, a nivel retroactivo, a la escena de su primera aparición... ...todos estos momentos en que la memoria reconoce material previo aportan cohesión, coherencia y reafirman la seguridad que proporciona el orden en contraposición al caos.

R. S. Brown mantiene que, incluso “por encima y más allá de los elementos técnicos de un arte dado que producen placer estético (...), la percepción inconsciente y/o consciente de los momentos míticos, patrones y estructuras dentro de una narrativa dada es uno de los mayores productores de satisfacción estética” (1994, pp. 9-10).

Tan se refiere a teorías psicológico-estéticas como las de Arnheim (1971) y Gombrich (1977) para explicar que “encontrar orden de algún tipo, patrones abstractos en sistemas de argumento y estilo” es fuente de

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

placer “al descubrir orden simplemente por descubrirlo y no por ningún uso que pudiera hacerse del conocimiento así obtenido” (Tan, 2011, p. 34). Ese autor destaca la habilidad de “encajar el estímulo en esquemas y estructuras existentes y responder a ellos de un nuevo modo”, de manera que se pueda anticipar activamente el desarrollo. Este proceso de síntesis “produce una implicación placentera con el artefacto, un tipo de identificación con el film que se experimenta en lugar de, o junto a, la identificación del espectador con los personajes ficticios” (Ídem, p. 49).

Chion también considera que cuando la música encuadra, significa y guía la acción cinematográfica, crea “una forma de deleite específico, el de ser constantemente conducido” (1997, p. 132).

Meyer (citado en Román, 2008, p. 29), sin embargo, es más pragmático al no primar ninguna de las tres causas principales de placer estético que se produce en el receptor –reconocimiento formal, conocimiento sensual y reconocimiento del significado conceptual–.

Nuestro interés nos ha llevado a profundizar en la investigación sobre un tema que la literatura sobre música de cine habitualmente deja de lado o solamente menciona de pasada al enumerar sus funciones; pero no sólo por parte del ámbito académico, sino también por los propios compositores. Por ejemplo, R. S. Brown plantea la ficha más detallada que hemos encontrado sobre “cómo escuchar una película”, desglosada en múltiples epígrafes (1994, pp. 343-352). A pesar de ello, el apartado “Puntos en los que la música se utiliza en la película: relaciones con la estructura narrativa (diegética)” (Ídem, pp. 348-349) propone una observación del funcionamiento de la música exclusivamente puntual y momentáneo en lugar de a largo plazo.

A su vez, los principales manuales modernos de enseñanza de composición para cine se centran en la relación de la música bien con la escena o la secuencia (Karlin y Wright, 2004; Rona, 2009), bien con el ritmo y ordenación de los planos (Nieto, 1996; Burt, 1994). No suelen tratar el acercamiento estructural de la música respecto a la totalidad de la película.

Davis es uno de los pocos que hablan de cómo la música de una película ha de lograr convertirse en una “pieza orgánica completa, no simplemente una serie de breves secuencias musicales” (1999, p. 90). Según él esto se consigue mediante la creación de “una estructura musical

que narre una historia y permanezca armónica y melódicamente interesante” durante la duración de la película (Ídem, p. 65). Pero, a la hora de describir los recursos para lograrlo, limita ese apartado a una página en la que se refiere al uso de temas y texturas recurrentes a lo largo del film para crear continuidad (Ídem, p. 145). Al hablar de “seguir el drama”, siendo “sensible a la acción del film o la visión del director”, Davis lista unas elecciones que debe tomar el compositor, pero también cae en la trampa de hablar de las necesidades musicales de la escena, en lugar de la película en su totalidad (Ídem, p. 146).

Por otro lado es muy llamativo que en la tesis doctoral de Jewell, en la cual se estudia la generación automática de la banda sonora mediante software informático, sí se tenga en cuenta la estructura de la narración (2007, particularmente pp. 25 y 28).

Tenemos instintivamente la impresión de que en la mayoría de los casos de la historia del cine no se ha corregido el defecto que ve Luciani ya en 1919:

“Es por esto por lo que el principio que han seguido todos los músicos (...) está profundamente errado: han compuesto su música buscando comentar la acción escena por escena, detalle a detalle (...). Es necesario que el músico no la componga buscando seguir la acción ya realizada, sino inspirándose en la trama general del tema, cuyos detalles deben ser determinados y sugeridos por la música misma” (en Micciché (ed.), 1980, p. 357).

Esta común falta de concepción unitaria en la estrategia de musicalización de la película provocaba la entrada en un círculo vicioso, de manera que no se debatía acerca de tal idea. Levant declaraba:

“Nunca oyes ninguna discusión sobre una banda sonora en su *globalidad*. En su lugar las referencias son a la música del ‘título principal’, ‘montajes’, ‘insertos’, y demás, sin ningún reconocimiento del carácter de la banda sonora completa” (1940, p. 90).

Tampoco queremos adherirnos al severo vocabulario que utiliza en nuestros días el compositor Jean-Claude Petit al decir que “Ya no hay

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

*ninguna*<sup>1</sup> unidad”, ningún sentido global en la música compuesta para una película porque los autores se limitan a “ilustrar” el momento (entrevistado en Binh et al. (eds.), 2014, p. 120). Y, obviamente, siempre hay notables excepciones. Joaquín Turina, por ejemplo, consideraba que la música para cine, al igual que la música absoluta, también debía responder a una idea y estar organizada “arquitecturalmente”, pudiendo incluso tener cierta autonomía estructural (en Colón (dir.), 1986, pp. 26-27).

No obstante, sí queremos llamar la atención sobre un aspecto, la concepción unitaria de la obra y su despliegue, que se suele ignorar o minusvalorar.

La saga de *La guerra de las galaxias* tiene una narrativa dramática coherentemente estructurada. Estimamos que la música de dichas películas, al estar estrechamente ligada a la narrativa desde el punto de vista de la retórica, también cuenta con coherencia estructural.

Nuestra elección por la música de las películas de *La guerra de las galaxias* se basa en una predilección personal, además de en la voluntad de combatir un hecho constatado: la falta de consideración respecto a estas películas como textos igual de respetables y válidos que terceros largometrajes para ser objeto de estudio académico desde otros ámbitos aparte del sociológico. Creemos que es aplicable a la saga de *La guerra de las galaxias* la calificación de Bettelheim por la cual “todas las verdaderas obras de arte poseen una riqueza y profundidad tales que trascienden más allá de lo que se puede extraer mediante un examen superficial” (1994, p. 24).

Incrementar el conocimiento sobre el funcionamiento de las bandas sonoras en el cine no sólo posibilita un aumento de la calidad de las obras por parte de los compositores. Como expresó Aaron Copland, “saber más acerca de lo que ocurre en la partitura de una película puede ayudar al auditor a obtener más placer” (2005, p. 232), postura avanzada por autores como Hanslick, quien en el S. XIX concluía que “en lugar de adherirnos a efectos sensoriales secundarios e imprecisos de los fenómenos musicales, haríamos mejor en penetrar hasta la naturaleza interna de las obras e intentar considerar, a partir de los principios de su propia estructura, la eficacia única de las impresiones que recibimos de ellas” (1986, p. 6).

<sup>1</sup> La cursiva es nuestra.

## 1.2 Justificación

Como más adelante desarrollaremos en el apartado dedicado al ‘Marco referencial’, la música para cine ha sido tradicionalmente minusvalorada o ignorada tanto desde el campo de la musicología como del de los estudios del cine. La musicología tradicional no ha considerado la relevancia de la música cinematográfica hasta hace relativamente poco tiempo. A diferencia de otros medios mixtos como la ópera, el compositor “no tiene control sobre el texto o la puesta en escena, sino que más bien está componiendo para una forma circunscrita” (Redner, 2011, p. 48). Esta funcionalidad de la obra llevaba a colocar el género en un nivel de apreciación y valoración inferior al de la música exenta.

Los propios compositores, tal y como reconoce Wierzbicki, han tenido típicamente un papel secundario en el proceso de creación de la película, y su obra también tradicionalmente “ha sido secundaria al contenido narrativo, y así es más reactiva que instigadora” (2009, p. 1).

Por su parte, los estudiosos y teóricos del cine han dedicado atención exclusiva al plano visual hasta muy recientemente. Esto es debido:

- A una “falacia (...) ontológica, por la cual se cree que el sonido debe, por su propia naturaleza, ser siempre considerado como subordinado a la primacía de la imagen como el vehículo principal de significado y expresión”, tal y como denuncia Rick Altman (citado en Cooke, 2008, p. 42). Se trata de una concepción que se remonta a los orígenes del cine<sup>2</sup>.
- La “comprensión del cine” como “reflexión de la asociación tradicional de conocer con ver” –entre otras hipótesis– (Goldmark et al., en Goldmark et al. (eds.), 2007, p. 2), debido

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, según Münsterberg –en 1916–: “Incluso si en la inmensa mayoría de los casos la música no fuera tan patéticamente mala como es en la mayoría de los teatros de cine hoy en día, nadie la consideraría una parte orgánica de la película en sí, como el canto en la ópera. (...) Debe estar enteramente subordinada (...). La música no narra una parte del argumento y no reemplaza la imagen como harían las palabras, sino que simplemente refuerza el carácter emocional” (1970, p. 88).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

al fenómeno de la “*dominación visual*”<sup>3</sup> (Cohen, en Tan et al. (eds.), 2013, p. 23).

Además, según señala Keller, la música de cine “ha nacido en, y también a partir de, una era psicológica” (2006, p. 21). Seguramente por esta característica los estudios se han centrado en la carga expresiva, dejando de lado la función estructural.

Y, tal y como profundizaremos posteriormente, aún es demasiado infrecuente el acercamiento multidisciplinar.

Hay otro problema asociado al concepto de banda sonora. Semánticamente, la idea de ‘pieza’ musical “tiene connotaciones de continuidad y unidad en forma y autoría” (Platte, 2010, p. 16). Sin embargo, por sus características particulares de lenguaje, una banda sonora está compuesta por fragmentos discontinuos. Como veremos más adelante, muchos autores se basan en este factor como argumento al plantear la inexistencia de una estructura o forma a nivel global en la banda sonora durante el transcurso de la totalidad de la duración del largometraje. Además, debido al proceso de elaboración y realización característico de la producción cinematográfica, hay una serie de “fuentes musicales separadas que son compuestas, arregladas y editadas por múltiples autores” (Ídem, p. 16).

Especialmente la discontinuidad de segmentos arriba mencionada redundaría en favor de nuestra tesis. Keller especifica que, debido al “carácter episódico” de los pasajes musicales, éstos “tienen que ser contrapesados por métodos de mayor unificación”. Así pues, y por la explicación que aparecerá en el epígrafe 4.2.2.4, consideramos en su lugar la música de un film como una única pieza, un elemento unitario conformador, junto con otros, de una única obra que es la película. Y además, en el caso que nos ocupa, hay una única persona -George Lucas- que tiene la última palabra sobre el resultado final.

A pesar de los avances en la consideración de la parte que supone la música en la película, parece que los estudios realizados aún deben

---

<sup>3</sup> Como explica Cohen, “la atención a menudo se dirige a la visión antes que a la audición cuando hay presentes estímulos tanto sonoros como visuales. (...) La modalidad dominante es típicamente visual, pero no es necesariamente” siempre así (en Tan et al. (eds.), 2013, p. 23)

justificar su importancia. Con el nuestro, pretendemos dejar atrás esta postura y ejemplificar la pertinencia de la función estructuradora en la música de cine como objeto de estudio<sup>4</sup>. Con la presente tesis se contribuirá a ampliar el corpus del estudio de la música para cine en general y de dicha función en particular.

### **1.3 Estructura del estudio**

Consideramos necesario ofrecer algunos puntos además de los habituales en las investigaciones académicas. A este primer apartado de presentación del trabajo ('1 - Introducción') le sigue la exposición del propósito de nuestro estudio, así como del supuesto que sirve de base y trataremos de verificar ('2 - Objetivos e hipótesis'). Uno de los factores que han conducido al desarrollo de esta investigación es el de realizar una convergencia de disciplinas. En el punto 1.2 hemos señalado carencias que hay en otros estudios sobre esta temática y sus causas. En el caso del cine, al tratarse de un arte colectivo y de transmisión audiovisual<sup>5</sup>, parecería inconcebible atreverse a hablar de un único plano (el visual o el sonoro) de manera exenta, como si pudiera existir independiente de sus otros elementos correalizadores<sup>6</sup>. Si además vamos a tratar, como veremos en el punto 2.2, la hipótesis de un posible isomorfismo entre música y narrativa, resulta evidente que el acercamiento ha de ser necesariamente multidisciplinar. Esperamos y confiamos que, tal y como expone Pelinski, la "convergencia de las disciplinas" incremente la calidad de la investigación musical (2000, p. 18).

---

<sup>4</sup> Además, así nos adherimos, hasta cierto punto, al rechazo a malas costumbres y derrotismo sobre el que advierte Fraile a la hora de abordar investigaciones sobre la música cinematográfica (en Olarte (ed.), 2009, pp. 83 y 84). Únicamente nos limitaremos a constatar la menor cantidad de estudios sobre el elemento de la subdisciplina que abordamos en nuestro estudio para justificar su necesidad.

<sup>5</sup> Tal descripción suele ser la norma, aunque siempre hay excepciones. El objeto de estudio de esta investigación es una serie de películas que (como se argumenta en el apartado 4.2.1.1) es cine de autor, pero también forma parte de la tradición del cine narrativo de Hollywood, por lo que se ajusta a la definición.

<sup>6</sup> Y sin embargo lo más frecuente es encontrar estudios realizados por académicos de estudios de cine sobre películas que se centran exclusivamente en el plano visual y, como mucho, tienen en cuenta el diálogo.



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

En el apartado ‘3 - Metodología’ primero definiremos el tema a estudiar y expondremos el proceso de documentación realizado. Posteriormente nos extenderemos, más que en otros trabajos sobre diferente temática, en la nomenclatura, debido a la falta de unificación y para razonar nuestra decisión por determinada terminología. También ofreceremos una argumentación acerca de la tipología de análisis elegida.

A continuación desglosaremos el ‘4 - Marco teórico’ en Referencial y Conceptual. En el primero detallaremos el estado de la investigación sobre el tema de estudio escogido, a partir del cual partimos. Esta sección dedicada a la literatura existente discurre por movimiento descendente, hacia el caso concreto. El segundo incluye las observaciones interdisciplinarias que consideramos esenciales de cara a la aplicación y revisión en el análisis. Resaltamos las particularidades de *La guerra de las galaxias* como texto y su contextualización en los aspectos relevantes para nuestra investigación.

Las secciones concernientes a la síntesis de la historia de la música en el cine (4.2.1.3.1) y, en concreto, al controvertido uso de la técnica del *Leitmotiv* (4.2.3.2.1) sirven para explicar el acercamiento de John Williams a la composición de la música para estas películas ya que se constata su conciencia de pertenecer a una tradición (4.2.1.3.2). Comprendemos la crítica general de Fraile acerca de la “propensión en la bibliografía a repetir la historia de la música en el cine” y a concentrarse “en torno a los productos norteamericanos” (en Olarte (ed.), 2009, p. 85). Pero consideramos imprescindible incluir en nuestro trabajo tal historia –centrada, a diferencia de otras, en la función estructural– y la preponderancia de la tradición del cine estadounidense, para verificar tal autorreferencialidad de John Williams, así como la adopción de determinadas elecciones compositivas en la obra que estudiamos. Nos inspiraremos en estos índices extrínsecos, entre otros, para elaborar y posteriormente verificar la hipótesis<sup>7</sup>.

Tras un epígrafe dedicado a la narratividad audiovisual, nos centramos en los dos planos pertinentes a nuestro estudio por separado: el drama –centrado en la naturaleza multimedia del cine– y la música (4.2.2.1 y

---

<sup>7</sup> Hablaremos más en el apartado 3.4 acerca de por qué no nos basamos únicamente en los elementos intrínsecos –los que se plantean en la obra misma– para realizar el análisis.

4.2.2.2 respectivamente). Para conservar el mayor grado de coherencia posible mantenemos siempre el mismo orden que en otros componentes razonados (esto es, los ‘estudios existentes’ 4.1.4 y 4.1.5, y el ‘análisis formal’ 6.1.1 y 6.1.3): en primer lugar se aborda el drama y luego la música. En la ‘Narrativa en el drama fílmico’ indicaremos ciertos temas y particularidades de acercamientos de la narrativa pertinentes a *La guerra de las galaxias*. En la ‘Narrativa musical’ nos referiremos en concreto a la de la música cinematográfica. Después trataremos su interrelación y su discernimiento. Para concluir el apartado se hablará acerca de la ‘Estructura tripartita’ puesto que es relevante en nuestra apreciación e hipótesis iniciales.

Describiremos los paradigmas de la ‘Forma sonata’ (4.2.3.1.1) y el ‘Poema sinfónico’ (4.2.3.1.2) de la música exenta, puesto que en base a ellos compararemos el resultado obtenido del análisis. Finalizaremos este apartado con una justificación acerca de la ‘Forma en la música para cine’ (4.2.3.2) y el recurso compositivo del *Leitmotiv* como elemento para conseguir unidad estructural.

Si bien existe interrelación en parte del contenido de distintos epígrafes a lo largo de nuestra investigación, dentro de los puntos 4.2.2 y 4.2.3 es más estrecha, fruto del enfoque interdisciplinar con el que abordamos nuestro acercamiento al tema de nuestro estudio. Por ello se encontrarán múltiples referencias internas a citas comunes en más de un epígrafe, así como desarrollo de conceptos que conducen hacia el contenido de otras secciones.

Posteriormente (‘5 - Modelo de análisis’) describiremos los paradigmas utilizados en el cuerpo central de nuestro estudio, orientado a profundizar en cómo se relaciona la banda sonora con la narrativa. Este siguiente apartado (‘6 - Análisis’) lo dividiremos en tres partes para cada trilogía:

- ‘Análisis formal de la narrativa’. En ella segmentaremos el drama según las pautas de la correspondiente obra estética.
- ‘Aplicación musical’. Presentaremos el material musical recurrente y la articulación cronológica a lo largo de las películas.
- ‘Análisis formal de la música’, adhiriendo la organización a los distintos modelos expuestos en el ‘Marco conceptual’.

Las deducciones alcanzadas en función de la interpretación resuelta se aportarán en ‘7 - Conclusiones’.

### **Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...**

Como se expondrá, la función estructuradora es probablemente la menos estudiada de la música para cine. En consecuencia, en el apartado ‘8 - Posibles líneas de investigación futuras’ se propondrán otras vías de estudio para que en el futuro continúe creciendo el corpus de investigación académica sobre la música de cine en general y la función estructural en particular. Lluís i Falcó anima a conseguir en el ámbito de la música cinematográfica una “normalidad bibliográfica” idéntica a la de otros aspectos de este arte (en Olarte (ed.), 2009, p. 48).

El último apartado, ‘9 - Bibliografía’, está clasificado según la tipología de las fuentes utilizadas.

# Objetivos e hipótesis



## 2.1 Objetivos

A partir de una hipótesis detallada en el siguiente epígrafe realizaremos un análisis del tratamiento estructural en la composición y aplicación de la música de John Williams en la narrativa de las películas de la saga *La guerra de las galaxias*<sup>8</sup>. Nuestro objetivo principal será averiguar el significado que aporta la forma musical resultante en la interpretación global de dichas películas tanto a nivel de los hechos procesuales o con procesualidad limitada como a nivel extra-narrativo.

Para ello propondremos un modelo analítico con el cual observar la función estructural a nivel macroestructural que será susceptible de aplicación a otras obras de cine narrativo.

Estos dos objetivos principales los complementaremos con una serie de objetivos secundarios:

- Pretendemos llamar la atención sobre la función estructural de la música cinematográfica, la más ignorada (tanto por teóricos como por compositores) de entre las que puede realizar.
- Como consecuencia de esto, el presente estudio quiere contribuir a la literatura dedicada a este aspecto específico dentro de la subdisciplina de la música en los medios audiovisuales.
- Indirectamente, este estudio quiere llevar a la reflexión a los compositores de música para cine acerca de la idoneidad de la planificación de la banda sonora a nivel macroestructural y de la relevancia del plano musical en la construcción del producto audiovisual. Esto puede dar como resultado una obra de mayor calidad.

---

<sup>8</sup> De entre los cuatro puntos de vista desde los que se puede examinar la estructuración temporal de la música según Lexmann –disposición del material a lo largo del tiempo, movimiento, co-creación del espacio musical y dinamismo– (2006, p. 76), nos centraremos en el primero.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- Concerniente a los espectadores, esta investigación pretende moverles a considerar su percepción multisensorial y cómo los distintos elementos constitutivos de una película contribuyen a crear significado en una historia que no se narra exclusivamente con las palabras y las acciones de las imágenes.
- Debido a múltiples factores –entre los que destaca especialmente la falta de formación de los especialistas en el campo complementario (estudios de cine respecto a música y viceversa)– no hay una terminología de trabajo uniforme (lo que puede llevar a confusiones) y tampoco hay una metodología de trabajo plenamente satisfactoria. Con nuestro estudio pretendemos ofrecer una propuesta en estos dos aspectos que podría aplicarse a futuras investigaciones.
- Aportaremos también un estudio sobre una obra de John Williams, uno de los compositores de música para cine más importantes de la historia y que, sin embargo, cuenta con una escasa bibliografía académica dedicada a él.
- Finalmente, hemos constatado que la investigación académica –tanto por parte de los estudios de cine como de musicología– en ocasiones puede limitar el ámbito de temas de estudio. Como veremos más adelante, en lo concerniente a *La guerra de las galaxias*, por prejuicios, se suelen observar solamente aspectos sociológicos, dejando de lado los artísticos. Con nuestra investigación proponemos una apertura a otras obras como textos para estudio tan válidos como los que forman parte del canon tradicional.

## 2.2 Hipótesis

Tal y como veremos en el apartado 4.1.4, la estructura narrativa de la trilogía clásica de *La guerra de las galaxias* ya ha sido estudiada. Se ha observado su adecuación a una de las formas más paradigmáticas. Esto nos condujo a plantearnos si la banda sonora de esas películas también se desarrollaba de acuerdo con una forma musical tradicional basándonos en la idea de isomorfismo que expondremos en el apartado 4.2.2.3.

Aunque Rona dice que “el flujo de la música de cine no tiene nada que ver con las reglas de la estructura musical tradicional” (2009, p. 54), nada impide que la ordenación, transformación y reaparición de temas y una planificación tonal puedan presentar un resultado similar a una forma típica de la música pura.

Puesto que el drama de la trilogía sigue el patrón de narrativa tradicional aristotélica tripartita –“principio, medio, fin” (Aristóteles, 2002, p. 49), esto es, presentación, nudo y desenlace–, nos parece pertinente que John Williams decidiera optar por una estructura tripartita para la música que forma parte de ella. Pero además vamos más allá de la comparación de funcionamiento parcial para hipotetizar acerca de una relación de ordenación y diálogo del material idéntica a la de una sinfonía.

Somos conscientes de que una de las características definitorias de una sinfonía, como sonata para orquesta, es que se trata de música ‘absoluta’ (Newman, 1963, p. 19). Pero en lo que nos vamos a fijar es en la ordenación del material musical y no disquisiciones sobre su naturaleza. Baste señalar, respecto al posible rechazo de la aplicación del *Leitmotiv* dentro de una forma sonata, dos aspectos:

- El caso que nos ocupa se trata, ante todo, de música cinematográfica y no de una auténtica sonata de música ‘absoluta’. En esto nos permitimos una cierta laxitud en la definición de sus rasgos. Desde el punto de vista de la necesidad expresiva y organizativa nos ceñimos a la señalización como temas de forma sonata, pero los consideramos simultáneamente *Leitmotive* porque van más allá, incluyendo la motivación psicológica característica de los temas en el drama en música. No desaparecen tras una estructura formal sin tener en cuenta el significado, característica del *Leitmotiv* que señala Bloch (1998, p. 279).
- En música ‘absoluta’ no solamente hay precedentes conceptuales de lo que, evolucionando, se convertirá en *Leitmotive*. Hay elementos del drama en música, como por ejemplo la reexposición exacta, que tienen su origen directo en la sonata clásica. Las obras basadas en *Leitmotiv* continúan siendo “creaciones musicales” que, a pesar de estar unidas a acción dramática (lo que las excluye de la música ‘absoluta’), pueden



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

ser vistas como “reminiscentes” de la colocación de temas siguiendo un orden preexistente (Ídem, pp. 278-279).

También, como dice Schmidt-Beste, “si [la sonata] no estuviera firmemente enlazada a funciones o contextos específicos, podría al menos estar fuertemente asociada con ellos; y las ‘sonatas de programa’, aunque no son la norma, son demasiado numerosas para ignorarse” (2011, p. 173).

La elección de la sinfonía no se debe a la arbitrariedad sino que partió de la intuición<sup>9</sup>. No hay que despreciarla ya que, como afirma Donington, este tipo de reconocimiento se da como respuesta “en el sentido platónico a arquetipos cuyos patrones (...) son innatamente familiares” (1974, p. 19). Así pues, quizá también pudieran percibirse con un “sentido bastante común de *déjà vu*” (Ídem, p. 19) esquemas formales que pertenecen a la herencia cultural occidental desde hace siglos.

Lévi-Strauss afirma que “podría mostrarse”, aunque él no lo haga, “que hay mitos o grupos de mitos que están contruidos como una sonata, o una sinfonía, o un rondó, o una toccata, o alguna de las formas musicales que la música en realidad no inventó sino que tomó prestadas inconscientemente de la estructura del mito”<sup>10</sup> (1995a, pp. 50-51).

También Vanoye, al hablar de distintos modelos o esquemas genéricos de guión, se pregunta:

“¿No puede la forma musical constituir en sí misma un programa narrativo de base para el filme, como la forma de sonata con dos temas, con la exposición, el desarrollo y la lucha de los dos temas, así como el retorno de la melodía

---

<sup>9</sup> Según Descartes en *Reglas para la dirección del espíritu*, la intuición no es “el testimonio fluctuante de los sentidos, ni el juicio falaz de una imaginación incoherente, sino una concepción del puro y atento espíritu [del ingenio], tan fácil y distinta, que no queda en absoluto duda alguna respecto de aquello que entendemos, o, lo que es lo mismo: una concepción no dudosa de la mente pura y atenta que nace de la sola luz de la razón” (2014, p. 9). Obviamente luego cabe su verificación. Se diferencia de la deducción en que ésta implica “cierto movimiento” a partir de “otras cosas conocidas con certeza” de las que se parte. Hay un proceso de inferencia ya que no puede comprenderse la proposición estudiada toda a la vez (Ídem, p. 33).

<sup>10</sup> Este autor establece comparaciones resultantes “de la vecindad de la música y la mitología en un mismo eje” (2002, p. 37). Añade, además, que si se puede encontrar significado en la música, y por ende, el mito, aquél no puede residir en los elementos aislados que los conforman, sino en cómo se combinan (1995b, p. 233).

principal en la reexposición?” (1996, p. 117).

El propio George Lucas declara sobre la saga:

“Para bien o para mal, mi enfoque respecto a estas películas es el de una sinfonía. Repito sin cesar muchos temas, varias veces a lo largo de la historia. Hay diferentes notas y diferentes orquestaciones, pero cuando veas las seis películas percibirás la presencia de muchas melodías recurrentes” (entrevistado en Girod et al., 2001, p. 37).

Esta respuesta del director no es una idea puntual. La ha mantenido en numerosas ocasiones a lo largo de los años. En 1990 decía: “La música es un importante apuntalamiento emocional para todas mis películas (...) y, de hecho, organicé el guión [de la trilogía] de forma más o menos aproximada a varias ‘sinfonías’” (1990, p. 5). Siete años después sintetizaba que la saga de *La guerra de las galaxias* “es más como una sinfonía que como una película” (en Anónimo, 1997b, p. 12). En otra entrevista de 2002 Lucas expresó que la historia de las seis películas “está escrita a propósito como una pieza musical, con temas que se repiten de diferentes maneras, e ideas que se retoman de generación en generación” (en Chernoff, 2002, p. 18).

Finalmente en 2005 se extiende:

“La saga de *La guerra de las galaxias* es como una sinfonía, con temas recurrentes (...) Tienes un tema orquestado de una manera particular y [en] un lugar concreto, y después regresa como tema [en tonalidad] menor en alguna otra parte. Están estos pequeños hilos con sucesos que vuelven una y otra vez. Ves a dos personas confrontando las mismas cosas con diferentes finales. Es rítmico. Me gusta la idea de ver algo desde diferentes perspectivas. Una ventaja que tengo en esta situación en particular es que tengo literalmente doce horas para narrar una historia. Tiene la cualidad épica de seguir a una persona desde cuando tiene nueve años hasta el momento en el que muere. Es la historia de Anakin, pero obviamente hay muchos otros personajes en esa historia (sus hijos, su mejor amigo) y tienen lugar sus historias. Así que no es sólo una canción, es una sinfonía. Cuando lo haces como

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

una sinfonía, creo, se hace hermoso” (Lucas, citado en Rinzler, 2005, p. 221).

Con nuestro análisis trataremos de averiguar hasta qué punto la referencia al término ‘sinfonía’ es una simple metáfora<sup>11</sup> o realmente nos encontramos ante una comparación fundamentada en la forma en sí<sup>12</sup>.

Pero no nos detendremos ahí. Consideramos posible que, debido a las diferencias sistemáticas inherentes de cada trilogía, en cada una se emplea una forma distinta, buscando la diferencia a nivel estructural tanto efectiva como intencionalmente<sup>13</sup>. Resultaría así una complementariedad y compleción de significado y a nivel no sólo dramático sino estético-estructural.

Según explicaremos en las secciones 4.2.1.1, 4.2.1.3 y 4.2.1.3.2, la saga de *La guerra de las galaxias* forma parte de una corriente de narrativa neoclásica, lo que nos llevará a cuestionarnos si el tratamiento y orden de aparición del material temático nos remite a una estética clásica<sup>14</sup>.

Para la observación de la trilogía de precuelas establecemos una obra separada de la trilogía clásica. Nos amparamos en la idea de repetitividad como reloj abstracto que ve Fivaz en música y en la “comunicación en forma de perfiles tensión-resolución” (1998, p. 82) y la asociamos al ciclo circadiano que supone el cambio generacional del protagonismo en cada trilogía.

Una vez que veamos los resultados parciales de la trilogía original, los mismos quizá pudieran extrapolarse a la trilogía de precuelas. Sin

---

<sup>11</sup> Como veremos en el punto 4.1.3.2 diversos teóricos utilizaron la referencia a términos musicales como simple analogía. Lucas, en una entrevista de 1980, expresó que no sabía mucho de música (en Anónimo, 2010a, pp. 34-35). Pero desconocemos hasta qué punto éste era un posicionamiento de modestia ante el trabajo de John Williams, sobre el que trataba en esa declaración.

<sup>12</sup> Pachón afirma que, en la actualidad, en la música cinematográfica “no hay sinfonías, a excepción de algún capricho”. Muy curiosamente, el único ejemplo que menciona no corresponde a *La guerra de las galaxias*, sino *Indiana Jones y la última cruzada* (dir. Steven Spielberg, 1989) (1998, p. 60). Sea como sea, no argumenta su elección.

<sup>13</sup> Según Boudon, a este respecto hay dos tipos de contexto. Por una parte existe el concepto de estructura empleado de forma *efectiva*, con un rol constructivo; por otra parte está el *intencional*, con una función significativa (1968, p. 35).

<sup>14</sup> Procede concretar así, ya que la forma se especifica “siempre con referencia al estilo” (Meyer, 2005, p. 76). Sobre esto nos extendemos más en la sección 4.2.3.1.

embargo, antes del análisis podríamos establecer la hipótesis de que nos encontramos ante un poema sinfónico en lugar de sinfonía y en este caso la estética será romántica.

Cada trilogía tiene elementos de géneros diferentes y “cada género tiene su propio repertorio o paradigma de convenciones musicales” (Brownrigg, 2003, p. 7). También el estilo narrativo y su focalización emocional son diferentes, lo que remite a la opinión de Shepherd y Wicke de que “la música es capaz de *evocar*, de una manera concreta y directa, aunque *mediada* y *simbólica*, las estructuras del mundo y los estados del ser que fluyen de ellas y las mantienen” (1997, p. 138). Por ello es factible que el tratamiento musical desde el punto de vista estético sea diferente en cada una.

Observar esto lleva a poner en práctica la conclusión de Cook, según quien la música “participa en la construcción de significado, pero esconde sus significados como efectos. (...) Desvelar el rol de la música dentro de la estructura discursiva mayor de una película (...) implica hacer una mirada crítica consciente” (2004, p. 21).

En conclusión, estimamos que el trabajo de John Williams para *La guerra de las galaxias* puede demostrar ejemplarmente la 'participación en la construcción de significado' de un modo mucho más profundo de lo que se puede pensar y que, como cree Redner, se da en casos excepcionales (2011, p. 17).



# Metodología



### 3.1 Delimitación del objeto de estudio

El cine es un arte multidisciplinar. La película generalmente consiste en una confluencia de elementos (narración, diseño, actuación, sonido, fotografía...) que se unen e interactúan. La música es uno de los elementos en este tipo de obras multimedia y puede cumplir con una o varias de entre una serie de funciones, tanto en un momento concreto como a lo largo de la película. Tal y como explica Kalinak (y comparten, en totalidad o en parte, los demás teóricos), estas funciones pueden clasificarse en:

- Establecimiento del tiempo y lugar en que discurre la historia de la narración.
- Llamamiento de atención sobre elementos en pantalla o fuera de ella, remarcando la progresión argumental y narrativa.
- Reforzar u ocultar el desarrollo de la narrativa y contribuir al modo en que respondemos a él.
- Explicar la motivación de los personajes y describir sus pensamientos.
- Crear emociones en los espectadores.
- Unificar una serie de imágenes.
- Marcar el ritmo en el desarrollo de los eventos<sup>15</sup> (2010, p. 1).

Copland (2005, p. 235) y Prendergast (1992, p. 217) además añaden la función de relleno como música de fondo neutral, para ocupar las pausas en una conversación.

Nuestra investigación se centra en la función estructural a nivel macroestructural de la música cinematográfica y, en concreto, su

---

<sup>15</sup> Olarte divide las funciones en ‘música expresiva’ y ‘música estructural’ (en Lolo (ed.), 2001, p. 747). Incluye dentro de esta segunda clase la posibilidad de subrayar momentos y remarcar el ritmo (Ídem, p. 749). Por eso encuentra dificultad al analizar, puesto que el “papel de ‘subrayar’ puede convertirse en ‘expresar’, al caer en la subjetividad del espectador” (Ídem, p. 750).



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

aplicación en las seis películas de la saga de *La guerra de las galaxias* dirigidas o supervisadas por George Lucas y con música de John Williams.

En una hipotética escala que fuera de lo grande (las teorías globales), a lo pequeño (refiriéndose a una película concreta), este estudio está más próximo a éste último nivel, aunque con la salvedad de que el objeto de estudio es mayor que un único film.

Adorno y Eisler consideran la necesidad fundamental de la “monumentalidad de la obra” para la adecuada utilización y desarrollo del *Leitmotiv* (2007, p. 16). La saga de *La guerra de las galaxias*, con su duración de más de doce horas, su “estructura total hiperbólica<sup>16</sup>” (Cros, en Berthomieu (ed.), 2006, p.19) y su referencia a usos compositivos pertenecientes al pasado de la historia de la música para cine la hace firme candidata para poner en práctica un acercamiento que Carroll denominaba ‘fragmentado’ [*piecemeal*] (1996, p. 27). Así, según Heldt, se puede “mirar al detalle un aspecto limitado del campo y usar miradas a otros campos como necesidad para aclarar (...) un problema particular, pero sin un marco teórico que alcance toda la disciplina” (2013, p. 8). Por eso analizaremos la estructura de la música y la relación con la de la narrativa en un caso paradigmático, aún sin que las observaciones realizadas hayan de ser consideradas un modelo extrapolable o ejemplo a seguir por otras películas, porque, tal y como recuerda Chion, “si el cine se escribe en singular, los filmes, como las músicas, son plurales” (1997, p. 20).

Este estudio contemplará exclusivamente las seis películas obra de George Lucas (Episodios I a VI). Se ignorarán todos los otros productos multimedia o sonoros ambientados en el mismo universo de ficción (series animadas de televisión, videojuegos, dramatizaciones radiofónicas, audio libros, telefilms y banda sonora de la novela *Sombras del Imperio*). Independientemente de la intervención de Lucas –siempre mínima en comparación con su implicación en las películas– y aunque tengan

---

<sup>16</sup> Esta estructura es la que Halfyard nombra “Gran fantasía épica”, consistente en “una única narrativa que tiene una escala tan grande que ha sido dividida en dos o más films” (en Halfyard (ed.), 2014, p. 8). En 1997 George Lucas describía su obra como un “gran y extraño género que en realidad no existe. Es [como] una miniserie conformada por largometrajes. (...) En última instancia serán doce horas de una sola historia. Está dividida en un puñado de piezas pero es un único libreto” (en Anónimo, 1997b, p. 12).

conexiones para mantener una coherencia y continuidad<sup>17</sup>, estas obras no dejan de ser productos derivados, un ‘universo expandido’ que no forma parte del núcleo canónico que es la obra conformada por las seis películas.

Muy especialmente tampoco se consideran parte de la obra de George Lucas los Episodios VII a IX ni las películas *spin off*. Todo esto queda fuera de la historia de caída y redención de Anakin Skywalker. Y, tras la venta de Lucasfilm a Disney, *La guerra de las galaxias* deja de ser obra de autor para ser producción de estudio.

De las películas se considerará como obra a estudiar y analizar la versión en DVD. George Lucas ha retocado en múltiples ocasiones gran cantidad de detalles de sus películas. Con la aparición de los films en ese formato, declaró que las concebía como “la versión final en este momento” (citado en Chernoff, 2002, p. 21), siendo ésta la “versión de archivo, la que quedará en la historia (...), lo que había imaginado originalmente para la película pero que no pudo hacer por presupuesto y tecnología” (Elligson, citado en Vaz y Duignan, 1996, p. 287).

Ha habido modificaciones posteriormente a la edición de 2004 en formato DVD. Las últimas se aplicaron en la edición de 2011 en formato Blu-Ray y la posterior conversión a 3D (aunque éste se trata de un formato de visionado alternativo que no sustituye al tradicional). Hemos optado por estudiar la versión en DVD, al tratarse del formato doméstico más difundido y accesible en el momento de elaborar la presente tesis,

---

<sup>17</sup> Además de la consistencia en los planos visual, sonoro y narrativo, en la música de esos otros productos audiovisuales hay adaptaciones de o referencias a fragmentos de las composiciones de John Williams para *La guerra de las galaxias*. Pero el autor de la banda sonora de las películas no ha trabajado directamente en ninguno de esos productos derivados.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

porque los cambios de las versiones arriba mencionadas no alteran la estructura narrativa ni musical<sup>18</sup>.

Hay diferencias entre estas últimas versiones y aquellas con las que John Williams tuvo que trabajar al ser contratado para componer la música, pero cualquier modificación a la composición es asumida y aceptada por el compositor<sup>19</sup>, por lo que es ésta la analizada al ser la que forma parte de la película como texto ‘final’, del mismo modo que la estructura de la película terminada no siempre es la misma que la del guión escrito, como señala Cowgill (1999, p. xiii).

Sadoff opina que el análisis de una banda sonora no debe limitarse a la obra terminada, sino que “debe utilizar una metodología más ecléctica que tenga en cuenta el proceso de producción. El análisis de la banda sonora debería reflejar la naturaleza constitutiva del film y la música de cine” (2006, p. 165). Pero ese acercamiento corresponde más a otro tipo de análisis que no esté tan centrado en la estructura del texto cerrado como el nuestro. No tenemos en cuenta dicho proceso para poder limitar las dimensiones de la investigación, además de por otros motivos que argumentamos al final del apartado 3.4.

---

<sup>18</sup> Con la aparición de ‘Star Wars: The Digital Movie Collection’ (2015) ha habido un único pero llamativo cambio en la música: se ha eliminado el logotipo y la Fanfarria de 20<sup>th</sup> Century Fox (que ya no distribuye las películas). Ahora a la aparición del logotipo de Lucasfilm le acompaña una fanfarria de trompetas extraída de un fragmento del final de los títulos de crédito de *El Imperio contraataca*. Lamentablemente no se ha respetado la coherencia tonal que existía entre la Fanfarria compuesta por Alfred Newman y el Título principal de cada film, compuesto por John Williams (ambos en Si<sup>b</sup> Mayor). Ahora la música del logotipo está en Mi<sup>b</sup> Mayor. Pero esta alteración es debida a asuntos legales que quedan fuera de las películas como texto y a una decisión editorial musical con la que John Williams no ha tenido que ver. Por eso no tendremos en cuenta esa modificación.

<sup>19</sup> “De vez en cuando George dice: ‘Prueba esto o prueba eso’ (...) y yo puedo intentarlo y muy a menudo funciona mejor, pero... las posibilidades son muy grandes en todas esas escenas, desde el punto de vista del músico. Hay tantas maneras, quizá incluso muy buenas, de hacerlo que esperamos haber establecido uno de los mejores acercamientos” (Williams, citado en Rinzler, 2005, p. 42); y “John [Williams] sabe que la película es lo primero. Cada participante en una película es como un músico en una orquesta. Cada uno, la gente de sonido, los técnicos de filmación, los artistas de efectos especiales... tiene que ser tan bueno como un solista, pero no importa lo bueno que sea, no puede ser un solista. Es mi labor ser el director” (Lucas, citado en Dyer, 1999, p. 21).

De la banda sonora se considerará únicamente la música extradiegética, compuesta por John Williams. Se deja de lado la música diegética al no tener en estas películas función estructural<sup>20</sup>. Sólo cumplen con la tarea de describir el entorno en lo que Miceli califica como “episodio de nivel interno” (2013, p. 535). A efectos prácticos, nos fijaremos en la música independientemente del balance de volumen que tenga con los otros elementos de la banda sonora (diálogos y efectos de sonido).

### 3.2 Búsqueda de bibliografía

La búsqueda de bibliografía ha llevado a la consulta de fuentes que podrían agruparse fundamentalmente en los siguientes campos:

- Teoría e historia de la música de cine, así como sobre teoría y estética del cine para complementar ciertas ideas aparecidas en documentos sobre música de cine.
- Narratividad en el cine y la música.
- Teorías sobre la forja del mito<sup>21</sup>.
- Teorías de Wagner sobre el *Leitmotiv* y la *Gesamtkunstwerk*.
- Formas musicales y la sonata en particular.
- *La guerra de las galaxias*, George Lucas y John Williams.

Gran parte de la bibliografía consultada es muy reciente. En el caso de la musicología cinematográfica, como recuerda Heldt, nos encontramos en “un momento de desarrollo vertiginoso” de esta disciplina (2013, p. ix), observación con la que está de acuerdo Fraile (en Olarte (ed.), 2009, p. 84). Aunque estas fuentes contengan referencias a estudios de hace décadas, llegan a superarlos en calidad y profundidad. Además hay una mayor focalización en aspectos concretos.

Pérez achaca el mayor interés académico por la música cinematográfica a “su creciente popularidad entre el público general y su recién descubierta rentabilidad como activo comercial” (2004, p. 16) y MacDonald señala que la música para cine tiene una difusión hoy en día más fácil y ante una audiencia mucho más amplia que antes (1998, p.

<sup>20</sup> La única excepción será la música de la celebración de los ewoks en *El retorno del Jedi* porque pasa por un proceso de extradiegétización progresiva.

<sup>21</sup> En inglés se hace referencia al término *mythmaking*, del que no se ha podido establecer una mejor traducción en una única palabra.

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

376). Sin embargo nosotros vemos más factores que influyen. Entre ellos destacan: la generalización de una siempre creciente diversificación de los temas de estudio en todos los ámbitos de la investigación académica, la mayor facilidad de acceso y manejo individual de la reproducción de películas a partir de los últimos treinta años y grabaciones discográficas en las últimas cuatro décadas, el desarrollo de las tecnologías de la información y surgimiento a primer plano de un amplio grupo de interés centrado en la cultura *popular*, sin olvidar la antigüedad que va adquiriendo el cine desde su invención, lo que ha hecho aumentar su prestigio y el corpus de estudio.

La mayor parte de la literatura es anglosajona. Destaca, en cualquier caso, el excepcional trabajo de Miceli (2013). Y no podemos olvidar monografías que se citan en la práctica totalidad de trabajos, como las del francés Chion (1993 y 1997) y los alemanes Adorno y Eisler (2007).

La ampliación de conocimientos sobre la narrativa ha llevado a buscar fuentes en particular sobre la estructuralización de historias y guiones y teorías sobre el discurso musical. Resulta llamativo cómo todas esas primeras hacen referencia a las teorías expuestas por el antropólogo Joseph Campbell.

La bibliografía sobre la teoría de la forja del mito tiene en el libro de Joseph Campbell (1993) el punto de partida a la exposición de la idea (como veremos en el epígrafe 4.2.2.1.2) que condujo al establecimiento de las hipótesis de nuestra investigación. Entorno a él se han consultado otras fuentes tanto de estructuralismo del mito como de la influencia del mito en música y cine.

Las frecuentes citas a Wagner y al tratamiento temático en sus obras como un referente del modo de composición de cine que aparecía en la bibliografía sobre teoría e historia de la música para cine nos hizo extender el alcance sobre este compositor. Desarrollaremos estos conceptos en los apartados 4.2.1.3.1 y 4.2.3.2.1.

La bibliografía sobre formas musicales, para poder confirmar las hipótesis, se basa en estudios que, aunque no son recientes, sí son de gran autoridad e influencia.

Por último está el apartado que engloba a las películas, su responsable máximo y el compositor. Además de la búsqueda de entrevistas y libros ajenos al ámbito académico hemos consultado las

bases de datos TESEO, ‘Tesis doctorales en red’, Dialnet, Digital Library of MIT Theses, Networked Digital Library of Theses and Dissertations, ETHOS, Open Access Theses and Dissertations, DART-Europe E-theses Portal, Proquest Dissertation Abstracts, American Musicological Society Doctoral Dissertations in Musicology y JSTOR. Constatamos que la existencia de publicaciones académicas acerca de este campo es la más reducida de todas las temáticas expuestas. Esto es posiblemente debido a una falta de consideración de estos temas como susceptibles de recibir un estudio ‘serio’, asunto que pretendemos contribuir a cambiar como se ha expuesto en el punto 1.1.

### 3.3 Nomenclatura

Tal y como se verá en el apartado 4.1 (‘Marco referencial’), la consideración de la música de cine como objeto serio de estudio desde la óptica de la musicología es relativamente reciente. A esto hay que sumar la mayor profusión de estudios informales no académicos o realizados por estudiosos de otras disciplinas pero sin formación musicológica. Esto conduce a la no uniformidad de la denominación de términos.

Lluís i Falcó explicita la problemática causada por “la ausencia de una terminología precisa que permitiera verbalizar todos los recursos sonoros (y, por tanto, también musicales) utilizados en un audiovisual. Hoy por hoy, cualquier especialista en cine puede describir verbalmente una secuencia, pero sólo en sus aspectos visuales, ya que la indefinición y la arbitrariedad domina una gran parte del análisis sonoro de un film” (en Olarte (ed.), 2005, p. 143). Nos extendemos en esta sección para aclarar la terminología escogida y proponer una puesta en común de cara a futuros trabajos.

Tal y como definen Buhler et al., la música de cine es toda aquella utilizada en una película (2010, p. 2). Kalinak amplía que puede ser compuesta de propio o preexistente y expresamente elegida para ser incluida en la película (2010, p. xiii). Para no utilizar siempre las expresiones ‘música de cine’ o ‘música para película’ o cualquier combinación se utilizarán en el presente estudio otros sinónimos ampliamente difundidos.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

En primer lugar, ‘banda sonora original’: Deleuze recuerda que la “banda sonora” [*soundtrack*] comprende “al menos (...) palabras, ruidos, músicas” (2004, p. 308). Sin embargo, se suele utilizar predominantemente desde la perspectiva musical<sup>22</sup>. El calificativo “original” se refiere a la especificidad del encargo “para una película individual<sup>23</sup>” (Kalinak, 2010, p. 46).

Otro término que aparece frecuentemente en textos consultados es el de ‘partitura’. No se refiere a la notación en papel. Es una traducción del término inglés *score*, que se ha utilizado ampliamente para diferenciar la música instrumental respecto a las canciones que pueden escucharse durante la película o incluso ajenas a ella pero incluidas en un álbum discográfico derivado ‘Canciones de la película e inspiradas por ella’.

Tanto la música predominantemente instrumental (aunque la voz también puede aparecer en la orquestación, se generaliza como ‘instrumental’) como las canciones pueden aparecer en la narrativa (ésto es, los personajes de la película presumiblemente pueden escucharla porque tiene su origen en alguna fuente de sonido en su mundo, aparezca esta fuente en pantalla o quede fuera de cámara). Este tipo de música es nombrada ‘realista’ (Manvell y Huntley, 1957, p. 60) o más comúnmente ‘diegética’ (Neumeyer, Buhler, Donnelly, Heldt, Wierzbicki, et al.).

La música que no es parte de la diégesis o narrativa suele llamarse ‘no-diegética’, aunque Wierzbicki considera más adecuado el adjetivo ‘extra-diegética’. Según él, la primera, con su prefijo negativo, “parece implicar (...) que la música diegética es (...) la norma”, mientras que su propuesta denota que “la música es alejada, o externa, al mundo ficticio de la narrativa fílmica” (2009, p. 23).

Preferimos asimismo el término ‘música extra-diegética<sup>24</sup>’ a ‘música funcional’, que utilizaban Manvell y Huntley (1957, p. 73) y Alwyn (en

<sup>22</sup> Además, según Lack, no se han realizado suficientes intentos para “distinguir las muy diferentes cualidades de cada uno” de los elementos (2002, p. 7).

<sup>23</sup> La utilización del término ha sido más o menos flexible a lo largo de la historia de la música de cine. Según aclara Kalinak, en la época del cine mudo también se consideraban como ‘originales’ “las recopilaciones, unidas de una gran variedad de fuentes y a veces incluyendo material de nueva composición” siempre y cuando fueran exclusivas para una única película en concreto (2010, p. 46).

<sup>24</sup> Para mayor naturalidad eliminaremos el guión.

Manvell y Huntley, 1957, p. 7), porque la música diegética, llamada por ellos ‘realista’, puede realizar las mismas funciones que aquella.

Evitaremos el término ‘música incidental’ ya que, según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua ese adjetivo se refiere a algo “accesorio, de menor importancia” (2015, documento online). Esta definición va contra nuestra postura de valoración de la labor e implicación de la música en la película. Igualmente rechazamos el término ‘música de fondo’ [*background music*] porque predispone al concepto de sumisión del audio respecto al plano visual en la película.

En lo que respecta a la narratividad seguiremos la terminología de Cohan y Shires (1988). Utilizaremos ‘drama’ para referirnos a la historia narrada representada a través de la acción. Tal historia es del nivel que cuenta con el mayor grado de organización, especificidad y rigor, de manera que el público receptor tiene “cierto juego de expectativas sobre su patrón expresivo y su contenido semántico” (Scholes, 1982, p. 60). También nos basaremos en Cohan y Shires (1988) al referirnos al hecho de contar la historia como ‘narrativa’.

La saga de *La guerra de las galaxias* se ciñe al modelo de cine narrativo clásico. Rona generaliza que las bandas sonoras del cine de este estilo “son casi siempre melódicas, simples y tienen una estructura y flujo que sigue de cerca las imágenes que aparecen en la pantalla” (2009, p. 2). Si la narración se basa en la evolución a través de la causa y efecto –ya sea una causación abierta, esto es, explícita, o cubierta, implícita– parece claro que para que la música cumpliera con su función estructuradora, ésta primaría el desarrollo de un material musical a lo largo de la película.

Dicho material no necesariamente tendría por qué ser melódico. Puede basarse en cualquier parámetro musical. En cualquier caso, estos bloques de construcción y estructuración deben tener la denominación que tienen en la música exenta.

En nuestro estudio, adoptando las denominaciones de Cole se hará referencia a temas, sus subdivisiones –frases/semifrases, períodos/subperíodos– y cadencias (1997, pp. 5-8). Se omitirá la aplicación del análisis basado en jerarquización temática que propone Xalabarder (2006, pp. 74-78) porque no obedece a nuestros intereses.

Miceli reconoce que incluso en los estudios académicos en Estados



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Unidos se utilizan erróneamente los términos ‘motivo’ y ‘tema’ como si fueran sinónimos (2013, p. 83). Zamacois concede que algunos los consideran equivalentes y para otros el motivo sólo es el “grupo elemental primero, su elemento generador” (1990, p. 7). Así, Rona denomina ‘tema’ a cualquier material, independientemente de su longitud y entidad propia, que cumpla con la función estructuradora, como “vínculo principal” (2009, p. 48).

Para mayor claridad, en este estudio distinguiremos entre los dos: ‘motivo’ es una breve sucesión de sonidos con carácter completo o incompleto, pero no es subdivisible (Miceli, 2013, p. 485). Entendemos que no es subdivisible en ideas parciales equivalentes en duración. Nosotros consideraremos que sí existe la posibilidad de observar y separar una célula<sup>25</sup> de un motivo. Y por su parte, ‘tema’ es una estructura melódica, horizontal, de sentido completo e identidad relevante<sup>26</sup>.

Zamacois establece que el tema no tiene cadencias que lo seccionen (1990, p. 3). Miceli acepta que puede estar formado por motivos y frases y, por lo tanto, es divisible (2013, p. 486). Para este estudio consideraremos la longitud del tema, para cuyas variaciones se puede desarrollar en su totalidad o fragmentos.

Tanto el motivo como el tema podrían estar, o no, asociados a un evento o personaje de la historia. Si lo estuvieran, cumplirían con una función de identificación recurrente. Cuando un tema o motivo cumple con esta identificación se le suele denominar, para gran confusión, con el término *Leitmotiv* (‘motivo conductor’). Según textos aparece como leitmotiv, leitmotif, leit-motif, con la primera letra en mayúscula y en minúscula, y sus plurales leitmotivs y leitmotive. No perderemos de vista que el propio Wagner, a quien se invoca ya desde 1910<sup>27</sup>, evitaba ese

<sup>25</sup> La unidad musical mínima con identidad consiste en un grupo de notas dentro de un patrón temporal de uno o varios acentos. Pero preferimos esta denominación a la que propone Cole de “figura” para diferenciarla de una única nota (1997, p. 4).

<sup>26</sup> Según Bribitzer-Stull los motivos “raramente están ligados con una narrativa dramática extra-musical *explícita* con la misma fuerza o riqueza que uno encuentra en los temas” (2015, p. 50).

<sup>27</sup> Una editorial en *The moving picture world* se refería a la expresión de las emociones a través de la música que lograba el compositor alemán como modelo al que debía aspirar el cine (Anónimo, 1910, p. 590) y un año más tarde en el mismo medio, Bush calificaba a todo trabajador del cine como “discípulo o seguidor de Richard Wagner” (1911, p. 354).

término y prefería, como afirma Buller, expresiones como *Gedächtnismotiv* ('motivo de memoria') y muchos otros términos (2001, pp. 61-62) pero, para no eliminar totalmente la referencia a la designación más extendida, daremos preferencia al término 'función leitmotívica' para indicar cuando la representación musical va más allá de la simple enunciación. Pero en las referencias concretas y citas textuales reproduciremos el término exactamente como aparece en la fuente original.

En cuanto a la nomenclatura específica de la música cinematográfica, hemos optado por traducir *cue*, cada uno de los fragmentos separados por silencios que conforman la música de la película, como 'pista'. Pero, salvo que se indique expresamente lo contrario, no pretendemos hacer referencia a la 'pista' de una grabación discográfica [*track*], que puede consistir en un *cue* o combinar varios.

En cuanto a técnicas del ámbito de la cinematografía, nos vemos obligados a respetar tres anglicismos ante la inexistencia en bibliografía del uso de sustantivos o expresiones en castellano equivalentes. Éstas consisten en:

- El *stinger* (aproximadamente 'punzador'). Se trata de un efecto provocado mediante un cambio de intensidad entre el sonido musical y su contexto con la intención de provocar en el espectador una emoción puntual asociada a un evento concreto de la imagen o el drama (Guadalupe, 2013, p. 302). Según Rodman, al aportar interpretación dinámica o icónica, es la unidad musical con significado más pequeña (2010, p. 306).
- La *set piece* (aproximadamente 'pieza establecida' o 'sección'). Consiste en un pasaje cuidadosamente planificado, preparado y realizado para obtener expresamente un efecto espectacular (n. d., en Merriam-Webster Online Dictionary, 2015, documento online).
- Se denomina *track music* a la reutilización de la misma grabación de una pista [*cue*] ya aparecida en un momento posterior de la película o en otro de los episodios.

Respecto a la denominación de las películas, hay que recordar que *La guerra de las galaxias* no iba acompañada por el subtítulo 'Episodio IV - Una nueva esperanza' en su primera exhibición en salas de cine. Éste se añadió en posteriores reestrenos. Aún con todo, esta especificación no ha tenido el mismo reconocimiento que los subtítulos de los siguientes

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

episodios de la saga. Entonces, en la literatura existente nos encontramos con que se utiliza ‘*La guerra de las galaxias*’ o ‘*Star Wars*’ tanto para referirse a la película estrenada en 1977 como a la saga en su totalidad. Para mayor claridad, en este estudio utilizaremos ‘*La guerra de las galaxias*’ para hablar de la saga y ‘*Una nueva esperanza*’ para hacer referencia al Episodio IV.

Para distinguir las dos trilogías, nos basaremos en los nombres más extendidos a nivel popular: los episodios IV, V y VI son la trilogía ‘clásica’ u ‘original’ por ser la más antigua en el orden de realización. Por su parte, los episodios I, II y III son la trilogía ‘de precuelas<sup>28</sup>’ al estar situada cronológicamente antes de los sucesos narrados en la trilogía ‘clásica’.

Por último, a la hora de nombrar a la distribuidora, en principio lo haremos indistintamente como Twentieth Century-Fox ó 20<sup>th</sup> Century-Fox. Pero la compañía eliminó el guión del nombre de la corporación en 1985, siendo desde entonces Twentieth Century Fox ó 20<sup>th</sup> Century Fox. Así que al referirnos a las distribuidora en la época de las películas de la trilogía de precuelas omitiremos conscientemente el guión.

## 3.4 Análisis

Según Calaf, “el reconocimiento de las formas permite el análisis, la interpretación del análisis del objeto artístico y, posteriormente, nos proporcionan una base para valorar simbólicamente” (en Calaf y Fontal (coord.), 2004, p. 158).

En esta investigación nos proponemos realizar un análisis de la música de la saga de *La guerra de las galaxias* haciendo una “lectura diacrónica” de las interrelaciones que, según Radigales, “ayudan a ver los valores que se mantienen en la dialéctica entre la música y la imagen” (2008, p. 23).

Así trataremos de verificar nuestra hipótesis intentando conseguir los propósitos del análisis que prevé Fraile:

- Comprender cómo funciona la música en el medio audiovisual.

---

<sup>28</sup> Este neologismo, aún no reconocido por la Real Academia Española de la Lengua, surgió como contrapartida al término ‘secuela’. Tomando un hecho concreto como punto de referencia en la línea temporal narrativa, los acontecimientos de la precuela, aunque se cuentan con posterioridad, preceden a esa narrativa existente.

- Facilitar la comprensión del papel que la música desempeña en la narración audiovisual.
- Comprender la relación con música del pasado.
- Definir el estilo (en Olarte (ed.), 2009, p. 86).

Para ello, el primer paso consiste en conocer los antecedentes. Como señala LaRue, es imprescindible tener “un marco adecuado de referencia histórica” y “una idea de los procedimientos convencionales que se encuentran en piezas similares” (2004, p. 3). Por esto consideramos necesario extendernos especialmente en los apartados 4.2.1.3.1 y 4.2.3. Así podemos situar la música de *La guerra de las galaxias* en un punto a partir del cual hacer observaciones relevantes.

En el apartado 5.1 explicaremos el concepto en el que se basa el modelo elegido para el análisis. No queremos caer en la simple posición estructuralista que denuncia Nattiez y dejar la obra “reducida completamente a sus propiedades inmanentes”(1990, p. ix), por eso incluimos en este estudio el apartado 4.2.1 para explicar ciertas elecciones que han tomado los artistas. Pero en el núcleo central de esta investigación, el apartado 6, hemos decidido restringirlo a “ciertas operaciones simplificadoras, operaciones que permiten que fenómenos bastante diversos puedan uniformarse según un punto de vista similar” (Eco, 1976, p. 53).

Chattah considera que “abstraer el nivel neutral del análisis parece impracticable porque es imposible escaparse de la conciencia personal de los campos poético y estético” (2006, p. 155). Frente a esta idea realizamos una doble argumentación:

- Nos posicionamos con Buhler (en Buhler et al. (eds.), 2000, p. 33), Laffay (citado en Colón et al., 1997, p. 224) y Roger (2004, p. 50) en lo que respecta a la idea de que, con los títulos de crédito iniciales y finales, la música cumple con la función de marco del film, separándolo del mundo real.
- Como desarrollaremos en el apartado 4.2.2.4, el grado de percepción e interpretación es sumamente variable dentro de la película y según cada oyente.

Es común a ambos argumentos que, exceptuando que se trate por una decisión artística voluntaria, habitualmente los creadores de las películas suelen tener la intención de que el espectador no tome conciencia

### **Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...**

del artificio del proceso creativo durante el visionado del film y que pudiera ‘sacarles’ del mundo diegético. Por eso pretenden que la conciencia quede en el nivel neutral.

Dejamos pues la exhaustividad en cuanto a la relación de la música con su entorno extrafilmico para futuras investigaciones.

# Marco teórico



## 4.1 Marco referencial

### 4.1.1 Teorías

A lo largo de la historia ha habido dos tendencias en la consideración de la música de cine: la esencialista y la funcionalista.

Para los esencialistas, como Béla Balázs<sup>29</sup>, Edgar Mueran o Gilles Deleuze, la música forma “un todo en relación con la imagen” (Radigales, 2008, p. 33) y esa unión existe previamente a cualquier intención particular del director o el compositor (Colón, Infante y Lombardo, 1997, p. 206). Esta relación de consustancialidad es un modelo que procede de la teoría del cine, “especialmente de los planteamientos de vocación ontológica” de esos autores citados (Ídem, p. 206).

Los funcionalistas, por su parte, opinan que “la música sólo tiene un papel puntual, ‘en función de’” (Radigales, 2008, p. 33). Según Colón, Infante y Lombardo (1997, p. 206), esta teoría surge a partir del formalismo y se desarrolla con autores como Colpi y Porcile.

Esta dualidad de puntos de vista continúa existiendo hoy en día. Respecto a la primera postura autores como Radigales (en Olarte (ed.), 2005, p. 59 y 2008, pp. 19-20), Paulin (en Buhler et al. (eds.), 2000, pp.

---

<sup>29</sup> Balázs dice que desde el comienzo del cine la música “formó parte del mecanismo de la imagen cinematográfica” (1957, p. 261). La consideraba elemento imprescindible. Sin embargo comete el descuido de utilizar la expresión ampliamente difundida de “acompañamiento musical”.



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

58-84) o Nicolas<sup>30</sup> (en Gimbelo-Mesplomb (ed.), 2010, p. 37), tienen en mente la *Gesamtkunstwerk*<sup>31</sup>, la ‘obra de arte total’ wagneriana, y consideran el cine como heredero estético de ese concepto unitario por el cual distintas artes interactúan de forma imbricada. Para Cooke, en particular “la contribución del compositor de cine continuó estando muy en deuda con el ejemplo de Wagner, muy notablemente por una tendencia hacia la *unendliche Melodie* y un amplio uso de los leitmotifs” (2010, p. 18). Brownrigg coincide al destacar estos dos mismos recursos para indicar cómo la banda sonora de John Williams para la serie de *La guerra de las galaxias* “continúa con la tradición” (2003, p. 31).

También compositores como Steiner<sup>32</sup>, Vaughan Williams<sup>33</sup>, Cosma<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Este último autor expone que la tesis “según la cual la música de Wagner habría anticipado la estética de la música de cine (tesis sostenida por Berthomieu, Porcile, Chion, Bourgeois y los principales historiadores de la música de cine)” es a su vez “refutada por otros historiadores (Gimello-Mesplomb y Emilio Sala, que privilegian la filiación que viene de las músicas de tradición escénica y melodramática, y Porcile, la música programática y los poemas sinfónicos)”. Y esto es independiente de las referencias explícitas o implícitas de compositores a la herencia de la música de Wagner (Nicolas, en Gimello-Mesplomb (ed.), 2010, p. 42).

<sup>31</sup> Richter define que el concepto de *Gesamtkunstwerk* consiste en “una forma artística englobadora” que busca “integrar palabras, música, drama y movimiento en una estructura unificada”, de manera que “todas las piezas de esta estructura se reforzaran unas a otras en varios niveles, creando así una red de significado que proporcionaría una inmersión total” en el mundo representado en la obra (2012, p. i). Además, Wagner creía que esta forma artística, al igual que la antigua tragedia griega, “uniría a la sociedad haciendo un llamamiento a individuos de intereses culturales muy variados” (Buller, 2001, p. 33). Todos los teóricos se refieren a la primera idea. Sin embargo, como veremos en el apartado 4.2.1.1 –salvando las distancias porque no pretendía reformar la sociedad–, George Lucas sí quiso enviar con sus películas de *La guerra de las galaxias* un mensaje positivo e inconformista.

<sup>32</sup> “Si Wagner hubiera vivido en este siglo, habría sido el compositor para cine Número Uno” (citado en Thomas, 1997, p. 157).

<sup>33</sup> “El cine posee una enorme potencialidad en la combinación de todas las artes a un nivel que ni Wagner pudo llegar a soñar” (citado en Manvell y Huntley, 1957, pp. 7–8).

<sup>34</sup> “El cine es el arte supremo porque es la mezcla de todas las artes (...) En una película, todos estos elementos, que son autosuficientes, deben reunirse. (...) es una metamorfosis extraordinaria” (entrevistado en Binh, Moure y Sojcher (eds.), 2014, p. 43).

o Rózsa<sup>35</sup>, o incluso el propio nieto de Wagner<sup>36</sup>, han expresado su acuerdo con este concepto del cine como continuador o sucesor del concepto de *Gesamtkunstwerk*. Y Gray consideraba que, puesto que “la ópera, o la música en combinación con el drama, es de todas las formas musicales la más estrechamente de acuerdo con la estética clásica, parece sugerir la probabilidad que será una de las formas musicales más importantes –si no la más importante– en el futuro inmediato<sup>37</sup>” (1969, p. 251).

Flinn, sin embargo, puntualiza que, si bien para Wagner “la unidad del drama musical se conseguía a través de la síntesis de sus elementos, siendo el efecto total más que la suma de sus partes”, en el Hollywood clásico “creían que la unidad cinemática se obtenía a través de la redundancia y la insistencia, no mediante una verdadera síntesis de elementos” (1992, p. 34).

Otros teóricos no hacen referencia explícita a Wagner, pero sí comparten su visión. Ya Canudo en su ‘Manifiesto de las siete artes’ (escrito en 1911 y publicado en 1914) califica al cine de “arte de síntesis total” (en Romaguera y Alsina (eds.), 2007, p. 15). Pachón no se refiere con carácter general al cine como *Gesamtkunstwerk*, pero considera como “operística” la “intención notoria por parte de un realizador de elaborar un trabajo audiovisual ‘total’, con integración de las diversas artes (...) asumiendo un estilo y conformando un todo”. Ese ‘todo’ incluye “referencias intertextuales a otras obras o temas de carácter universal y situados en el límite de los géneros”, existiendo “la voluntad de rebasar

---

<sup>35</sup> Sin citar a Wagner, Miklós Rózsa declaró que la música “debería unirse al drama y la interpretación, creando con todo junto una obra de arte” (en Thomas, 1979, p. 35). Y citándolo expresamente: “La cinematografía es un arte compuesto, una *Gesamtkunstwerk* wagneriana, y la música de cine debería escribirse de esa manera” (Rózsa, citado en Flinn, 1992, p. 13).

<sup>36</sup> Warshaw menciona que Wolfgang Wagner “dijo en los 70 que su abuelo [de vivir hoy en día] querría trabajar en el cine” (en DiGaetani (ed.), 2009, p. 194).

<sup>37</sup> La primera edición de su ensayo se publicó en 1936, en los primeros años de la Edad de Oro de Hollywood. Esto nos lleva a incluir el cine dentro de su descripción de “música en combinación con el drama”. Imagina la música de este “futuro inmediato” como “ni clásica ni romántica, sino que comparte los atributos de ambos; monumental de estilo, cosmopolita en lenguaje, común de pensamiento, impersonal en la expresión, orgánica en la forma, con cada parte, cada detalle, incluso cada nota, despojada de su función [individual], estrictamente subordinada al todo” (Gray, 1969, p. 257).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

los cánones industriales normales tendiendo a ciclos narrativos, trilogías, sagas, etc” (2007, p. 273). Y como elemento dentro de ese trabajo audiovisual ‘total’, este autor destaca como aportación principal de John Williams haber recuperado “la esencia operística” en la composición para el cine (Ídem, p. 288).

González Martínez señala que, “junto con la locución y las imágenes, la música forma un todo significativo” que denomina “heterosemiosis” (1999, p. 13). Esa unión, según Sedeño, se desglosa en la función denotativa de las imágenes a la que complementa la función connotativa de la música (en Aguilera et al. (eds.), 2008, p. 133).

Colón, Infante y Lombardo constatan la reflexión “desde los comienzos de la teoría del cine” de la unión entre música e imagen, destacando la consustancialidad (cohabitación en una misma sustancia) (1997, p. 220). Souris también habla del poder unificador en el cine, de cómo los elementos visuales y sonoros “se aglutinan hasta formar un todo irreductible, una ‘gestalt’ inédita” (1976, p. 117). Cook considera a la música como copartícipe en la construcción de caracteres cinemáticos y de los efectos dramáticos (2004, p. 86). Gorbman desacredita la idea de la autonomía de la imagen, y define las relaciones música-imagen y música-narrativa como de “implicación mutua” (1987, p. 15).

Sabaneev en 1935 teorizó sobre la creación de una “ópera cinematográfica”, de forma que la “música estaría orgánicamente combinada con el drama, y entre la música y el habla habría, no inconsistencia, sino fusión” (en Hubbert (ed.), 2011, p. 218). Además, consideró que “debería poseer una forma musical en sí misma, en cierto modo subordinada a los ritmos de la pantalla, pero no destruida por ellos” (Ídem, p. 216), manteniendo cierto grado de autonomía.

Arcos desestima este concepto de *Gesamtkunstwerk* ya que, según él, “la evolución de la estética cinematográfica ha ido privilegiando el componente visual por encima del sonoro” (2006, p. 37). Pero no desarrolla en qué se basa para realizar esta generalización. La idea de la subordinación de la música está extendida por autores que comparten la expresión de que “el primer propósito de la música de cine es acompañar” antes que ‘ser parte’ (Redner, 2011, p. 19). Incluso usa como argumento que la utilización del leitmotiv como técnica compositiva en

la música para cine era indicador “de la relación de subordinación que la música tiene en última instancia con la narrativa” (Flinn, 1992, p. 26).

Pérez coincide “hasta cierto punto” con el concepto de evolución del ideal wagneriano, aunque como funcionalista también señala que la música llega como “adición, no como parte *esencial*” y “éste *no* es el rol que Wagner pensaba que debería tener la música” (2004, pp. 67-68).

Gutiérrez estima que la ambientación musical “generalmente (...) sirve como apoyo a la narración” (2006, p. 109) pero Alcalde rechaza que funcione como elemento paratextual, sino que es un componente fílmico (en Aguilera et al. (eds.), 2008, pp. 147-148). Cook también considera que la música “participa en la *construcción*” de caracteres cinemáticos y efectos dramáticos, no en la “reproducción” (2004, p. 86).

Chion rechaza la expresión de que la música actúa como ‘acompañamiento’ del film porque “forma parte de él” (1997, p. 193), si bien como funcionalista describe la relación entre imagen y sonido como “contrato” (1993, p. 12). Xalabarder, en el extremo, no solamente está de parte de los funcionalistas. Considera que la supeditación de la música a la imagen “ha de ser completa” (2006, p. 18), e incluso que el ideal del cine “sería prescindir de la música, (...) que bastara con la imagen para expresarlo todo” (1997, p. 9). Kuchinke et al. constatan cómo “apenas se cuestiona” la dominación del aspecto visual, y así en análisis académicos de películas –Boltz, 2004; Bordwell, 1985; Bordwell y Thompson, 1993– se sigue “la guía de los cineastas clásicos, para quienes el objetivo principal es la representación de una historia visual, junto con elementos textuales como diálogo” (en Tan et al. (eds.), 2013, p. 119).

Finalmente, a modo de resumen y ejemplo de las dos posturas: Honneger en 1931 decía que el cine sonoro sólo podría llegar a ser considerado como tal “cuando haya realizado una unión tan estrecha entre la expresión visual y la expresión musical de un mismo hecho que ambas se expliquen y se complementen mutuamente” (citado en Mitry, 2002 vol. 2, p. 173). A su vez Mitry llega a considerar como “verdadero texto cinematográfico” solo a la secuencia de imágenes en movimiento (citado por Mari, 2007, p. 18).

#### 4.1.2 Literatura sobre la música de cine

Casi desde los inicios del cine han existido textos sobre su música (Wierzbicki, 2009, p. xi). En prensa especializada sobre cinematografía había artículos, informales y no sistemáticos, por parte de músicos y programadores, centrados sobre todo en la práctica de la interpretación. También hubo cineastas que publicaron manifiestos sobre su concepción de la musicalidad del cine. Pero como reconocía M. Marks en 1979, eran “difíciles de localizar y éste es un motivo de su desatención. Los libros sobre música de cine quedan pronto descatalogados, mientras que los artículos yacen dispersos y enterrados en efímeros periódicos de difícil acceso” (1979, p. 289). En los últimos años esta carencia se ha ido solventando con la publicación de antologías y recopilatorios, así como la digitalización de fuentes, pero sigue siendo necesaria una recuperación más exhaustiva.

Kalinak establece en la década de los años 30 la fecha cuando comenzaron a publicarse estudios académicos. En ellos se compartía el concepto de la subordinación de la música a la imagen (2010, p. 16). En cualquier caso, como confirma Donnelly, la música de cine siempre ha sido un tema marginal tanto para los estudios de cine como para la musicología (2014, p. 15). Ambos campos evitaban el tema, o lo trataban de manera poco efectiva por dos motivos principales:

En primer lugar, unos y otros la infravaloraban. Los estudiosos del cine se centraban en él como arte eminentemente visual, ignorando el plano sonoro<sup>38</sup>. Los musicólogos reprobaban la “comercialidad” (Cooke, 2008, p. xv) del trabajo de los compositores para cine y que su trabajo fuera derivativo, música “no escrita específicamente para la ‘respetable’ sala de concierto” (Donnelly, en Donnelly (ed.), 2001, p. 1). Radigales destaca que, afortunadamente, esta concepción por parte de ambos campos se va superando poco a poco (2009, p. 666).

En segundo lugar, para estudiar con efectividad una obra de arte multimedia es preciso un acercamiento multidisciplinar. Pocos teóricos del cine tienen conocimientos de teoría de la música y no muchos

<sup>38</sup> Pero no sólo esto. Paradójicamente, el ‘script de postproducción’, las publicaciones “que pueden ayudar con la realización de un análisis detallado de la estructura de una película (...) han sido criticadas por no profundizar lo deseable” (M. Marks, 1997, p. 6).

musicólogos tenían en cuenta el contexto cinematográfico en el que se integra la banda sonora (Redner, 2011, pp. 4-5). Además, Neumeyer et al. (en Buhler et al. (eds.), 2000, p. 2) constatan la falta de interés tanto de estudiosos del cine como de musicólogos por el aprendizaje de vocabulario específico, técnicas y estrategias de otros campos para poder tener una visión global del fenómeno.

Miceli data el momento en que la musicología “trató positivamente la música de cine en su modo más autorizado” (2013, p. 427) en 1965, cuando la polaca Zofia Lissa publicó la traducción al alemán de su estudio, *Ästhetik der Filmmusik* (1965). Pero este acercamiento no fue seguido por una corriente que siguiera desarrollándolo hasta a partir de la década de 1980 (para Cooke, 2008, p. xv), mediados de los 80 (para Kalinak, 2010, p. xiv) y cada vez más desde la década de los 90 (para Redner, 2011, p. 20), cuando ganó “legitimidad en el mundo académico” (Wierzbicki, 2009, p. xi). En 1987 se publicó el estudio de Gorbman.

Para Binns la “implicación de la musicología con el cine” puede dividirse en tres fases. La primera se desarrolla desde los comienzos de la crítica de música de cine hasta los años 80. La segunda comprende a Gorbman y quienes le siguieron centrándose casi exclusivamente en el estudio de la música del cine de la Edad de Oro de Hollywood. La tercera fase “es más difusa, y es más difícil discernir cambios claros entre la obra de Gorbman y la que le siguió”, pero destaca la “ampliación” del campo de estudio para incluir otros estilos y temas (en Harper et al. (eds.), 2009, p. 727).

De la monografía de Gorbman se destaca que “fue el primer estudio de música de cine de interés tanto para estudiosos de cine y musicólogos, que requería poca especialización musical para ser comprendido” (Redner, 2011, p. 12). Esto solventaba parte de la problemática arriba mencionada.

Sea como sea, el punto de inflexión, como aprecia Cooke, tuvo lugar con la “reevaluación académica” del cine clásico, “cuyos principios hasta cierto punto continúan condicionando la composición de música para cine en la actualidad”. Éste autor señala que las monografías de Gorbman (1987), Flinn (1992) y Kalinak (1992) extrajeron ideas de los estudios fílmicos “en su voluntad de ver la música de cine como mayormente enlazada a sus contextos fílmicos y culturales inmediatos” (2008, p. xvii). Hay que reconocer la influencia de estas tres autoras que siguen siendo

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

citadas, junto con Eisler y Adorno (2007), en todos los estudios existentes sobre música de cine.

Este resurgimiento coincide, según Long, con “la popularidad en el último cuarto del siglo XX del concepto de que toda la música narra (o puede narrar)”, lo que habría sido un factor determinante para llevar a ver la música cinematográfica como “una narrativa paralela que sigue la senda de un texto novelístico” (2008, p. 20).

A pesar del crecimiento de la atención prestada a este área<sup>39</sup>, tal y como recuerdan Mari (2007, p. 18) y Goldmark et al. (en Goldmark et al. (eds.), 2007, p. 2), la producción de textos críticos relativos a la música y su papel es aún mínima comparada con el corpus dedicado al aspecto visual, la narrativa, técnicas cinematográficas e historia. Afortunadamente ha ido unida a una creciente sofisticación, valoración del “artesano” del músico de cine y de la relevancia de la música como “elemento del compuesto indivisible” y considerado “como al menos igual” de importante que las imágenes en movimiento (Cooke, 2008, p. xv).

Flinn, en 1992, aún no veía tan claro este equilibrio de poder. Afirmaba que el academicismo de la música para cine estaba “obstruido” por su tendencia a considerar la música de cine como un “artefacto autónomo discreto” (1992, p. 4). Goldmark et al. tampoco observaban que hubiera en los estudios de música de cine un serio “desafío” a “la jerarquía que pone la música en el fondo y trata la película por encima de todo un medio visual” (en Goldmark et al. (eds.), 2007, p. 2).

Hubbert, en 2011, aún seguía considerando que la música de cine está insuficientemente valorada y estudiada por la comunidad académica tanto por el estudio de cine como del de música (en Hubbert (ed.), 2011, p. ix). Señala que se ha comenzado a reconocer “sólo recientemente” y es debido a una herencia que procede de la época del cine mudo: el cine en las tres primeras décadas era un arte sólo parcialmente mecanizado, que simultaneaba la reproducción registrada de imágenes con la interpretación en directo de música y sonido. Esta mezcla llevó “a un desequilibrio de la crítica” que primó la novedad tecnológica en la

---

<sup>39</sup> Es posible consultar fuentes que ofrecen una visión general como M. Marks (1979), Stillwell (2002) y Radigales et al. (2009). La progresión en alcance, variedad de acercamientos y cantidad de trabajos es exponencial conforme pasa el tiempo.

definición del cine, llevando a la consideración de éste como arte visual (en Hubbert (ed.), 2011, p. 1).

Model es el único que considera que la investigación musicológica “ya se ha preocupado mucho por la sistematización de las funciones musicales” en las bandas sonoras (2009, p. 608).

En la actualidad se pueden encontrar con facilidad libros que desglosan la historia de la música de cine, métodos de técnicas de composición y aplicación de música en el multimedia, casi toda literatura anglosajona. Menos abundantes, proporcionalmente, son las investigaciones desde distintos acercamientos, así como análisis de obras concretas. González considera que tanto departamentos de Historia del Arte, como Facultades de Periodismo, como la musicología española, vienen “prestando atención a este repertorio desde hace ya algún tiempo” lo que no implica resultados en forma de investigaciones ya que la misma autora reconoce que “escasean las monografías y los estudios concretos sobre obras y trayectorias artísticas, músicos y sus bandas sonoras” (2008, p. 632).

López González fecha en los últimos veinticinco años cuando se ha producido “el nacimiento, desarrollo y consolidación en España” del ámbito de estudio e investigación de la música en su relación con los medios audiovisuales y considera que el interés y el corpus de estudio irá en aumento por la “creciente importancia del fenómeno audiovisual en la sociedad” (2010, pp. 65-66). Como sintetiza Fraile, “las aportaciones son escasas pero crecientes” (en Olarte (ed.), 2009, p. 85).

La investigación realizada sobre el marco teórico ha dado como resultado el descubrimiento de que no hay muchos casos en los que se hayan alcanzado conclusiones mediante una consideración global de la música como fuerza estructural articuladora como marco para el desarrollo de la narración, identificando una forma ordenada y realizando un análisis exhaustivo de dicha forma. Podemos aplicar la observación de Smith, quien dice que, a pesar de la multiplicidad de funciones que cumple la música de cine, “a menudo se asume que su función más importante es la de significador de emoción” (en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 147). Esto explicaría, junto con causas mencionadas anteriormente, que el estructuralismo en el cine con y a través de la banda sonora esté menos estudiado que otros aspectos.



### 4.1.3 Análisis formal de música para cine

#### 4.1.3.1 Teoría

Claudia Gorbman clasifica los estudios según su objetivo: “musical, mercantil, académico, cultural y corriente principal” (1995, p. 72). El acercamiento ‘académico’ examina cómo funciona una banda sonora en la película para la que fue compuesta. Se trata de un análisis que es una “lectura o descripción de la posición y función de la música en el seno de una película particular” (Neumeyer y Buhler, en Donnelly (ed.), 2001, p. 17).

Pero Nattiez considera que la *esencia* de una obra musical engloba sus características inmanentes, su contexto de creación y la relación que tiene con él, y el modo en que se percibe. Un análisis que muestre “*cómo funciona una obra de arte*” no se puede limitar a uno de estos tres aspectos<sup>40</sup>. (1990, p. ix).

Este mismo autor diferencia los análisis en función del estilo, que es consecuencia del escritor. Así hay análisis no formalizados y formalizados. Los primeros no hacen referencia a tecnicismos musicales. Son descripciones o traslaciones literarias de la música. Esta clase es a la que se adscriben la mayoría de las críticas que realizan críticos de revista, aficionados o académicos sin formación especializada y específica. Según Neumeyer y Buhler estos autores no especialistas se centran normalmente en sus análisis en categorías de estilo (en Donnelly (ed.), 2001, p. 23). Dentro de este tipo considera que hay análisis *impresionistas*, *paráfrasis* y *lecturas hermenéuticas* del texto. Para Nattiez, los análisis impresionistas “explican el contenido de la melodía en un estilo más o menos literario, procediendo de una selección inicial de elementos que parecen característicos” (1990, p. 161). Lo que hacen con las paráfrasis es “‘recontar’ un texto musical en palabras (simples), sin añadir nada a ese texto” (Ídem, p. 162). La lectura hermenéutica es más rica que las anteriores, pues consiste en una descripción de los elementos, pero añade “profundidad hermenéutica y fenomenológica”, seleccionando, sin ser sistemático, los puntos clave con el propósito de “captar alguna ‘esencia’ textual” (Ídem, p. 162).

<sup>40</sup> Sobre este aspecto nos extenderemos en el apartado 4.2.2.4.

Los análisis formalizados son más exactos porque no pretenden “hablar sobre música, sino (...) *simular* música” de manera que se pudiera reconstruir la configuración. Distingue Nattiez entre modelos globales y lineales. Los globales son las descripciones que ofrecen una imagen global del objeto estudiado a través del listado de sus características y clasificación de los fenómenos que tienen lugar (1990, p. 163). Los lineales describen “un corpus por medio de un sistema de reglas” que comprenden la “organización jerárquica, distribución, entorno y contexto de los eventos” (Ídem, p. 164).

Y según su elaboración, Buhler, Neumeyer y Deemer los dividen en ‘informe de análisis’ y ‘exposición de correspondencia’:

“El ‘informe de análisis’ [*analysis report*] es una descripción sucinta de la pista sonora o música de un film, que a menudo incluye tablas de información detallada. La ‘exposición de correspondencia’ [*response paper*] puede ser una versión prosaica del informe de análisis, habitualmente para una o más escenas, o un breve ensayo que responda a preguntas (tales como ¿De qué manera articula la música la estructura narrativa o hace destacar las prioridades narrativas? ¿Es la pista sonora (o la música) tratada convencionalmente o de una manera distintiva, estilizada? Etc.) o que compara el sonido o la música en dos escenas diferentes” (Buhler et al., 2010, p. 115).

Continúan contemplando este tipo de ensayo interpretativo como el único con fin crítico, “descubrir cómo un film organiza su significado y con qué propósito”. Para ello se ha de enmarcar la música en una “lectura temática de una película, mostrando cómo estos elementos apoyan o se resisten a las direcciones dominantes o énfasis de la narrativa” (Buhler et al., 2010, p. 234).

Redner lamenta que, “como regla”, los análisis de música de cine se centran en uno de los dos puntos de vista: o el musical o el fílmico. Ambos acercamientos son bien incompletos, al ignorar la interacción entre los planos, bien pobres, al limitarse a una descripción de la imitación o no entre imagen y música, y como no existe un discurso interdisciplinar efectivo, esos análisis sólo son “marginalmente exitosos” (2011, pp. 4-5).

#### 4.1.3.2 Práctica

Tal y como señala M. Marks (1997, p. 17), el pionero en realizar un análisis académico basándose en la partitura fue Lawrence Morton en su artículo “The music of Objective: Burma” (1946), sobre la composición de Franz Waxman para la película *Objetivo: Birmania* (dir. Raoul Walsh, 1945). Morton lista los seis temas principales y a continuación describe cada una de las veinticuatro “composiciones separadas”, pero respecto a la interrelación sólo se refiere a que “ninguno de estos temas están asignados a personajes (...) se refieren a situaciones generales y sirven como bornes de conexión a los cuales pueden enlazarse otros materiales. Son los elementos de unidad de la partitura. También hay unidad en la textura armónica global de la composición” (citado en Behlmer, 2005, documento online). Pero el autor se refiere en todo momento a la música, separada de la imagen. Éste es un fallo que cometen muchos de los estudios existentes. Gorbman ya advertía que “juzgar la música de cine como uno juzga la música ‘pura’ es ignorar su estatus como colaboración que es el film” (1987, p. 12), por lo que es imposible evaluar así su efectividad.

La perspectiva de la banda sonora como elemento indicador y partícipe de la forma de la película ha sido más estudiada en la música para el cine hindú (Aziz, Chakravarty, Gopalan, Mishra, citados en Booth, 2008). Ranade argumenta que la música para cine hindú “establece una estructura musical auxiliar, pero alternativa [a la de las imágenes]” (citado en Booth, 2008, p. 35). Pero aunque los compositores hindúes adopten recursos estilísticos y de la música sinfónica occidental, son las canciones que aparecen a lo largo de la película las que articulan el diseño formal de la narración cinematográfica (Morcom, citado en Booth, 2008).

En la música instrumental del cine occidental, en lo que respecta a la búsqueda de una forma estructural, Nicholas Cook considera que la lógica de la dialéctica interna no es la de la música para concierto (2004, p. 9). Sin embargo, R. S. Brown sí que afirma que hay raras ocasiones en las que la banda sonora organiza “los sonidos y mecanismos [de la música clásica] a la manera de la extensa obra de concierto con coherencia musical total” (1994, p. 48). Según el crítico y teórico Émile Vuillermoz (citado en Mitry, 2002, vol. 1, p. 395), “un film es escrito y orquestado como una sinfonía”.

En 1919 Moreau preveía la diferencia entre la música para teatro y la que debería existir en el cine: “el teatro no puede mostrar un viaje continuo. Sólo puede expresar la llegada o partida de los personajes y su detención al cabo de poco en el escenario, no importa cuán grande sea. Los músicos que querían expresar un viaje continuo necesitaban escribir obras de concierto” y con el cine se había abierto “un nuevo y maravilloso sendero para la música” (en Wierzbicki et al. (eds.), 2012, p. 32) para el cual se podrían escribir obras unitarias y autoconclusivas.

Ha habido algún intento aislado de encontrar un acercamiento a dicha coherencia musical basándose en las relaciones tonales a gran escala: por ejemplo, Rodman (en Buhler et al. (eds.), 2000) estudió el diseño tonal en *Primavera* (dir. Robert Z. Leonard, 1937), aunque Cooke reconoce que “la amplia mayoría de los análisis de la música para cine de Hollywood dan absoluta prioridad a las transformaciones y recurrencias temáticas y leitmotívicas”, bien porque éstos son los elementos de la música más obvios, bien porque “detectar principios composicionales más esotéricos” requiere mayor conocimiento teórico musical (2008, p. 85). Esto explica la queja de Brownrigg de que en los principales estudios sobre el estructuralismo en las películas de género se ignora la música (2003, p. 11).

El caso que pudiera acercarse más a nuestra investigación quizá resulte ser "Hearing the Story: Musical Analysis and Narrative Structure in the Film Music of Toru Takemitsu", tesis doctoral de Amy Jisun Ahn actualmente en proceso de elaboración.

La mayoría de las referencias analíticas formales consiste en indicaciones a nivel de microestructura, la forma de un pasaje concreto, en una única escena, aislado de la totalidad de la música compuesta para una película. Fraile denomina ‘vertical’ al análisis de la musicalización de la secuencia y ‘horizontal’ al de la película entera (en Olarte (ed.), 2009, p. 87). De la música en una escena se trata, por ejemplo, en Cooper (2001, pp. 13, 37 y 39), Moormann (2010, pp. 85, 224-225, 769-770), Volz (2009, pp. 53-55, 58-59), R. S. Brown (1994, pp. 100, 108-109), Vogelsang (citado en Citron, 2010, p. 255), M. Marks (1997, p. 37), Cooke, 2008, p. 100), Hamilton (en Limbacher (ed.), 1974, p. 78), Dahl (citado en Cooke, 2010, pp. 94-98), Kalinak (1992, pp. 81, 194), Prendergast (1992, p. 229), Burt (1994, p. 14), Brill (en Halfyard (ed.),

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

1994, p. 119), Miceli (2013, pp. 265, 268), Brownrigg (2013, pp. 52-59). En este tipo de casos, D'Amico considera que sólo son posibles “las estructuras formales que van más allá de las más elementales”, las más simples e inmediatas, “excepto en situaciones estilizadas que se acercan al ballet” (en Wierzbicki et al. (eds.), 2012, p. 116). Y todo ello teniendo en cuenta que Cooke destaca que “el uso de estructuras musicales breves autónomas en la música para cine narrativo es raro, y ciertamente no está condicionado por ninguna necesidad percibida de ‘brevedad de formas que deben ser completas en sí mismas’” (2008, p. 83).

Son más infrecuentes las referencias, más o menos profundas, a la unificación a nivel de mesoestructura. A menudo solamente se enumeran los temas que interactúan a lo largo del film. Pueden verse ejemplos en Ribadeneyra (en Olarte (ed.), 2005, pp. 437-442), D. Martín<sup>41</sup> (en Ídem, pp. 444-454), Citron (2010, pp. 24-25), Tasker (en Tasker (ed.), 2002, p. 62), Neumeyer y Buhler (en Harper et al. (eds.), 2009, pp. 48-51), R. S. Brown (1994, p. 100), Buhler et al. (2010, pp. 140-163), Colón et al. (1997, p. 181), Cooke, (2008, pp. 33, 34, 61, 88, 407), Ray (1997, pp. 76-78), Xalabarder (1997, p. 183), Bernstein (en Limbacher (ed.), 1974, pp. 94-95), Redner (en Harper et al. (eds.), 2009, pp. 707-710), Kassabian (2001, p. 107) o Miceli (2013, pp. 129-130, 153, 160, 209).

En MacDonald (1998) hay multitud de comentarios sobre el tratamiento musical de varias bandas sonoras. Pero tales referencias son breves y generales, como por ejemplo sólo el número de temas –habitualmente sin concretar sus características–. Normalmente sólo cita la primera aparición o describe su utilización en un momento clave de la narrativa. No explica la significación que motiva su uso o la relación con exposiciones previas. En suma, las menciones al uso y reaparición de determinado material musical corresponden más a la función expresiva, que a la estructural.

Patrick dedica parte de su trabajo sobre la banda sonora de *Star Trek: La película* (dir. Robert Wise, 1979) a un análisis temático (Patrick, 1986, pp. 26-101). Lo enfoca a la aparición del material temático en cada pista

---

<sup>41</sup> Aunque este autor erróneamente identifica “leitmotiv” como “un tema musical que caracteriza a la película y que sirve para identificarla (...). Debido a la especificidad de estos temas, solamente aparece uno en cada película” (en Olarte (ed.), 2005, p. 444).

[cue] y a su tratamiento compositivo. El autor es consecuente, puesto que su objeto de estudio es la influencia en esta obra de Jerry Goldsmith del estilo de múltiples compositores. Sin embargo su observación es vertical y las referencias al plano dramático-visual son puramente referenciales, no para expresar la interrelación o coherencia interna. Entonces, no se fija ni en la estructura más allá del nivel micro ni en la forma.

Guadalupe realiza un análisis para observar “distintas maneras según las cuales la música y las relaciones músico-fílmicas pueden evocar esperas en la narración del film” (2013, p. 265). Pero del ejemplo que toma (Ídem, pp. 265-289), sólo se fija en eventos concretos, agrupados en función de la música. Además, dichos grupos se observan de manera aislada y descontextualizada de la secuenciación narrativa.

De forma similar, Solis, en su tesis doctoral (2013), observa el tratamiento musical de los temas de pérdida y amor en los seis largometrajes de Batman. Su metodología también consiste en analizar escenas individuales aisladas.

Excepcionalmente hay breves descripciones de la unidad temática, explicando la interrelación entre los distintos temas y sus derivaciones haciendo lecturas como las de Daubney (2000, pp. 58-91), Sánchez-Verdú (en Puchades (ed.), 2010, p. 101), Miceli (2013, pp. 50, 54, 57, 339), North (citado en Thomas, 1997, pp. 182-183), Calabretto (2003, pp. 96-97), Vanoye (1996, pp. 114-117). En este aspecto llama la atención cómo Miceli (2013, pp. 60-62) alaba la composición de Mascagni para *Rapsodia satánica* (dir. Nino Oxilia, 1917) pero no la detalla en análisis<sup>42</sup>.

Díaz, en su tesis, realiza un curioso ejercicio. Propone un análisis de las características de la música de tres películas diferentes. En base a las conclusiones extraídas, toma éstas como punto de partida para realizar una ‘aplicación creativo-performativa’, ésto es, componer la banda sonora de concepción estética y estilística similar para tres cortometrajes. Acertadamente propone observar, entre otros ítems, las relaciones entre pistas en los largometrajes (2011, p. 85). Aún queda más claro el nexo

<sup>42</sup> “Por muchas razones Mascagni anticipó en su lugar una técnica y un estilo que encontraremos en los mejores especialistas de la era del sonoro y sus características son: adecuado análisis de las escenas y planificación de una composición no sólo basada en la sincronización audiovisual, sino también diseñada como una obra musical formalmente coherente y ‘autónomamente’ cerrada” (Miceli, 2013, p. 55)

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

dentro de sus propias composiciones gracias a las tablas de análisis motivico y/o temático (2011, pp. 320-321 y 419) y de resumen de dichas relaciones melódico-temáticas y de instrumentación (Ídem, pp. 323-324 y 420). Sin embargo este autor no realiza una contextualización explícita en el marco de la narrativa ni busca una identificación formal al no ser ese el foco de su estudio.

Casos especiales son las explicaciones sobre las películas de Wong Kar-Wai en las cuales Stringer (en Tasker (ed.), 2002, pp. 397-398) considera que la selección musical “tipo pastiche” que hacen sus colaboradores, Rankie Chan y Roel A. García, da valor añadido a su ambigüedad estructural, que es “compleja y enigmática”, a través de “interludios musicales bien elegidos” (en Tasker (ed.), 2002, p. 402).

Rodman se refiere al *pasticcio*, en la tradición del teatro musical estadounidense, en su análisis de *Primavera* (dir. Robert Z. Leonard, 1937) como modo de reflejar la narrativa de doble enfoque, enfrentando la ópera y la canción popular en el film como extremos culturales opuestos, resultando la pieza de opereta “Will you remember?” que cantan la pareja protagonista “la pieza central estructural del film, una intersección de lo alto y lo bajo, u ópera y canción popular y, en última instancia, de Paul y Marcia”, un punto de síntesis (en Buhler et al. (eds.), 2000, p. 197).

Redner hace referencia al concepto de la nomadología, acuñado por Deleuze<sup>43</sup>, en sus comentarios de *Al Este del Edén* (dir. Elia Kazan, 1955), tanto en la película como en la música de Leonard Rosenman, con su “bifurcación del esquema armónico en áreas tonales y atonales” y su “serie de interacciones música/personaje que sirven como una serie de conflictos nomadológicos entre las diversas polaridades” en la cual actúa como pivote o intersección el tema de Albrecht (en Harper et al. (eds.), 2009, pp. 707-708 y 719). Cooke destaca la estructura en la música para *Entr’acte* (dir. René Clair, 1924): ve cierto sentido de autonomía, con una serie de ideas fragmentadas y no relacionadas pero con un insistente *ritornello* (2008, p. 33). M. Marks lo analiza de distinta manera. Distingue cincuenta y ocho unidades musicales –la mayoría de ocho compases de duración–

<sup>43</sup> Según Redner se plasma en que “la película crea una serie de divisiones de la Unidad que está construida a partir de polos aparentemente opuestos”. Cada una de esas divisiones conduce e impulsa la narrativa (en Harper et al. (eds.), 2009, p. 707).

que se agrupan en secciones más largas. Señala que, fiel al estilo surrealista del cortometraje, la música “a veces sigue la narración y a veces no”, sin ningún criterio aparente (1997, pp. 170-185).

También son escasas las enumeraciones de divisiones formales en las cuales, a pesar de hallarse en estudios formalizados académicos, no se profundiza: Cooper (2001, p. 55), Wood (citado en Cooper, 2001, p. 55), Goldwasser y Carter (en Esteban (ed.), 2010, pp. 23-24), González (en Esteban (ed.), 2010, p. 42), Díaz (en Esteban (ed.), 2010, pp. 51-52), M. Marks (1997, pp. 187-189), Miceli (2013, p. 50), Pachón (2007, 280).

Poco a poco esto se va corrigiendo con la publicación de la colección ‘Scarecrow Film Score Guides’ (vva, Greenwood Press 1999-2003 y The Scarecrow Press, 2004-2015). En cualquier caso ninguno de esos estudios es tan monumental y detallado como la investigación de Adams (2010, pp. 11-357) para la música de las películas de *El Señor de los anillos*, aunque este autor opta por centrar su análisis en la gran red temática y su entretreído a nivel principalmente microestructural. Lo hace sin considerar la ordenación de los temas en el discurso cronológico y sin buscar una forma.

Las referencias a la sinfonía provienen desde los primeros años de debate sobre el uso de la música en el cine. Stephen Bush en 1914 expresaba su opinión:

“(...) algún día, espero que se ilustrarán grandes sinfonías con imágenes y entonces tendremos una de las fases de la verdadera relación entre imagen y música. Cuando escuchamos música, vemos imágenes. ¿Por qué no podríamos revertir este proceso? El tema debe tener un clímax, es decir, tras acentuar e interpretar la obra de la pantalla, la música debe crecer hacia un gran final y extraer cada gota de pathos en la imagen (...). Creo que la interpretación de una obertura antes de que se muestre cualquier película en la pantalla es un modo adecuado de comenzar el entretenimiento. La obertura pone al público en el estado de ánimo adecuado (...)” (1914, p. 627).

Aunque otros cineastas se han referido a la búsqueda de un “poema sinfónico de imágenes”, o “sinfonía visual”, para Dulac la palabra ‘sinfonía’ se utilizaba con “un sentido meramente analógico”, sin pretender adscribirse a su acepción formal (en Romaguera y Alsina (eds.),



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

2007, p. 96). También Cooke coincide en que, aparte de los puntos básicos (orquestración completa, lenguaje armónico tonal y desarrollo temático prominente), “es difícil ver cómo puede justificarse el epíteto ‘sinfónico’ desde el punto de vista estructural” (2008, pp. 83-84).

Gierson calificaba como acertado el título de la película *Berlín, sinfonía de una ciudad* (dir. Walter Ruttmann, 1927), “en la medida en que el film se ocupaba principalmente de movimientos y de construir imágenes separadas en otros movimientos” (en Romaguera y Alsina (eds.), 2007, p. 145), pero no hacía ninguna referencia a la música de Edmund Meisel. Gance, en una conferencia impartida el 22 de marzo de 1929, no hablaba de cómo debía ser la música que acompañara a las imágenes, pero reconocía que “el cine tiende a parecerse cada vez más a la música. Un gran film debe ser concebido como una sinfonía (...)” en la que se yuxtapongan unas figuras “que se oponen, se enfrentan, se funden, mueren, renacen, igual que una armonía viviente” (en Romaguera y Alsina (eds.), 2007, p. 467).

Los casos en que se ha definido una forma concreta a nivel macroestructural han sido casi siempre formas simples. Forma bipartita en *Perdición* (dir. Billy Wilder, 1944) (R. S. Brown, 1994, p. 125), o tripartita en *El planeta de los simios* (dir. Franklin J. Schaffner, 1968) (Arcos, 2006) o *Cabiria* (dir. Giovanni Pastrone, 1914) (Miceli, 2013, p. 67). Coppola dijo que la trilogía de *El Padrino* “se parece a una sinfonía en su estructura, una especie de forma ABA” (citado en Citron, 2010, p. 23). En todos los casos se ha definido la relación jerárquica de sometimiento de la forma musical a la forma de la pista visual. Manvell y Huntley (1957, p. 18) señalaron que la banda sonora de *L'Assassinat du Duc de Guise* (dir. Charles Le Bargy y André Calmettes, 1908), consiste en una Introducción y cinco *tableaux* [cuadros], adaptados formalmente al film, pero no concretaron la relación entre música e imágenes ni la relación entre secciones. Tampoco Miceli relaciona la forma AABABC, que encuentra en la música de Benjamin Britten para el cortometraje *Night Mail* (dir. Harry Watt y Basil Wright, 1936) con el plano visual (2013, p. 339).

Redner, en su estudio sobre *Hamlet* (dir. Grigori Kozintsev, 1964), revela que la banda sonora de Shostakovich tiene una forma sonata “más

cercana a la narrativa interna de la película que a los aspectos visuales de la mise-en-scène” (2011, p.81). Pero va más allá de la sugerencia ya hecha por Tatiana Egorova sobre la forma de allegro de sonata<sup>44</sup> haciendo referencia a los conceptos de Deleuze del “eterno retorno, la repetición y el estribillo<sup>45</sup>” (Ídem, pp. 75-106).

Otra excepción es el estudio que se ha hecho sobre la obra de Korngold. El compositor dejó testimonio escrito sobre su aspiración, al componer música para cine, de crear “música dramática sinfónica que encaje en la película, su acción y su psicología y que, sin embargo, sea capaz de tener entidad propia por sí misma en la sala de conciertos” (citado en Rodríguez (ed.), 1940, p. 138). Según Carroll, con *El capitán Blood* (dir. Michael Curtiz, 1935), Korngold inventó una forma musical: la ‘banda sonora sinfónica’. Está compuesta por una obertura a la que sigue una secuencia de unos 10 ó 15 minutos de música ininterrumpida en la que se exponen los principales *Leitmotivs*. A lo largo de la película, “la acción es ilustrada musicalmente y los episodios y aventuras puntúan el flujo de la música”. Carroll señala también la coherencia plena de las tonalidades de comienzo y finalización de cada pasaje, pero sobre todo destaca el trabajo de líneas sinfónicas en las cuales los temas se desarrollan de forma contrapuntística (1997, p. 252).

Satyajit Ray declaró que su película *Kanchanjungha* (1962) “es una especie de rondó, en la cual uno comienza introduciendo los elementos ABCDE, que regresan un cierto número de ocasiones” (citado en Das Gupta (ed.), 1981, p. 130), pero no explicó su aplicación de la banda sonora y tampoco hay ningún estudio sobre el tema. De modo parecido Miceli ve que la subdivisión de la película *La nueva Babilonia* (dir. Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, 1929) en ocho actos permite un tratamiento prácticamente análogo al de una suite en la música de Shostakovich (2013, p. 50).

Trías, en su estudio de la película *Vértigo* (dir. Alfred Hitchcock,

---

<sup>44</sup> En Egorova (1997).

<sup>45</sup> Para Redner, la forma sonata de Shostakovich plasma cómo esta versión de *Hamlet* “se convierte en un estudio del concepto del eterno retorno como acción creativa, una en la que la repetición no está relegada a una mera repetición de lo que era, sino más bien es el acto creativo de prever un nuevo devenir” (2011, p. 106).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

1958), considera que “la película tiene cinco partes<sup>46</sup> que son como cinco movimientos musicales<sup>47</sup>” (1998, p. 59), pero no expone ninguna cadencia musical o puntos de sincronización que apoyen su teoría. En el análisis que realiza hay referencias a la aparición de los temas, pero sus descripciones son muy vagas, típicas de los análisis formalizados más sencillos<sup>48</sup> (Ídem, pp. 123-194).

González aprecia en la obra de Miguel Asins Arbó una “sólida construcción y rigurosidad próxima al tratamiento formal neoclásico” (2008, p. 636). Su referencia es adyacente, pero puede ampliarse con la tesis doctoral “Miguel Asins Arbó: Música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga”, realizada por Sanz (2008a). En el resumen que hace el propio autor se destaca que el compositor utiliza en su lenguaje musical “una concepción estilística clasicista, reutilizando modelos formales del pasado” (Sanz, 2008b, p. 609). Sin embargo en la tesis en sí éstos no se explicitan y se incide más en la construcción en bloques con función estructural mayoritariamente diegéticos (2008a, pp. 321-322 y 609).

Un enfoque en la misma dirección al que proponemos en nuestro estudio es la tesis de Kausalik. La autora demuestra válidamente la aplicación de la banda sonora desarrollativa en la trilogía del dólar –*Por un puñado de dólares; La muerte tenía un precio; El bueno, el feo y el malo*– (dir. Sergio Leone, 1964, 1965 y 1966 respectivamente) con música de Ennio Morricone. También valora el concepto de allegro de sonata “como telón de fondo para describir las apariciones de las pistas dentro de la película” (2008, p. 7). Sin embargo limita el contenido de su estudio a “las cualidades individuales puntuales” de los temas (generados

---

<sup>46</sup> Cooper ve solamente dos secciones, aunque también hace referencia a la teoría de Robin Wood, quien considera la existencia de un prólogo y tres movimientos (Cooper, 2001, p. 55).

<sup>47</sup> Llama mucho la atención cómo este autor opina que “la película presenta una doble sinfonía conjugada de motivos musicales y de combinaciones de color”. Pero, aunque comenta que “el juego cromático de la cinta es sorprendente y merecería, de por sí, un estudio detallado” (Trías, 1998, p. 41), no sugiere nada acerca del estudio detallado de los motivos musicales.

<sup>48</sup> Esto enlaza con comentarios sobre la inspiración musical de la forma de la película pero que no tienen en cuenta la banda sonora, como los de Cassard (2012, pp. 11, 20, 31, 38-39) o Mari (2007, pp. 136, 156).

a partir de la música del título) “en relación con las imágenes y personales que apoyaban” (Ídem, p. 90). Reconoce que “idealmente” habría que ir “más allá de las conexiones a nivel superficial en los puntos principales (...) y considerar la banda sonora completa (...) como componente de una forma híbrida global dramático-musical” (Ídem, p. 91).

Esta autora también añade que “una posible dirección futura para este tipo de análisis sería tratar la banda sonora en relación con una metodología formal-musical preexistente. Para la banda sonora desarrollativa<sup>49</sup> un análisis basado en las formas de allegro de sonata y de rondó podrían proporcionar un interesante telón de fondo para un análisis total de la banda sonora” (Kausalik, 2008, p, 91).

Otra mirada diferente aparece en la tesis doctoral de Azzam, en el apartado “El cine como música” (2011, pp. 113-131). El autor detecta en ciertas películas dirigidas por Ingmar Bergman que la organización del drama está inspirada en formas musicales. Sin embargo, no se aprovecha la oportunidad para realizar una comparación entre la forma de la narración y la de la música que forma parte de la película. Además, su postura es de reserva al recomendar “precaución y flexibilidad a la hora de buscar este tipo de *analogon*”. Concluye que es mejor referirse a que “frecuentemente se transmite una sensación, derivada de una mayor o menor similitud estructural entre determinados filmes y formas y/o elementos del lenguaje musical” (Ídem, p. 127).

También Lanzoni en su tesis doctoral (2012) observa el discurso dramático de una película –en este caso *Sal de prata* (dir. Carlos Gerbase, 2005)–, llegando a la conclusión de que el drama se organiza análogamente a una sinfonía, estructurada en cuatro segmentos. Sin embargo la música (un recopilatorio de piezas clásicas breves de diez compositores diferentes) no aporta la unidad formal en la banda sonora.

En ningún estudio se ha hecho referencia a las dos funciones mitopoiéticas (del proceso de creación de mitos) de la música para cine que pueden relacionarse con la estructura narrativa: la reconciliación de los

---

<sup>49</sup> Debido a la multiplicidad de temas con función leitmotívica que, además, no se originan en la música de los títulos de crédito, no consideramos que la música de *La guerra de las galaxias* sea una banda sonora desarrollativa, pero en el análisis trataremos de verificar la hipótesis expuesta en el apartado 2.2.

### **Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...**

conflictos y contradicciones en la narrativa del film (que la música para cine resuelve asignando determinados elementos musicales con elementos narrativos y convenciones del argumento) y destacar y posteriormente resolver el conflicto narrativo, satisfaciendo las expectativas del público mediante el uso de convenciones (Scheurer, 2008, pp. 23-24).

En conclusión, es significativo que en el análisis de la música cinematográfica suceda lo mismo que en el de la ópera y de la novela. Como señala Ridley, en estos géneros se encuentra difícil establecer patrones o estructuras formales que cubran toda la duración. Estos patrones “se hacen reconocibles sólo en unidades mucho más pequeñas que la obra al completo” (2012, p. 50).

#### **4.1.3.3 Propuestas de modelos analíticos existentes**

Buhler et al. proponen un esquema de análisis para la pista sonora en general (2010, p. 91) y otro para la música de toda la película (Ídem, p. 116). No parecen suficientemente completos o apropiados. El primero solo tiene en cuenta la diégesis, pero no la narración. El segundo limita la contextualización a la realización de una ficha de información general de la producción de la película (punto 1) y la descripción de las funciones narrativas (punto 6) limita la visión a una mirada puntual y no globalizante.

Puede encontrarse relación entre la hipótesis que pretendemos verificar con “análisis estructurales de películas [que] se han inspirado en la investigación de diferentes medios narrativos: mitos, cuentos de hadas (...) o novelas, argumentando que hay estructuras universales que se aplican a cualquier arte” (Nasta, 1991, p. 13). Pero este autor no especifica cuáles<sup>50</sup>. Además, esos análisis se refieren a homología intermediática y no al isomorfismo intrafílmico.

Altman generaliza:

“durante décadas los análisis del acompañamiento musical para los films sonoros –y especialmente los films de Hollywood– han estado muy guiados por la atención a los temas y leitmotifs” (en Goldmark et al. (eds.), 2007, p. 205)”.

---

<sup>50</sup> Suponemos que se refiere a ejemplos como Arnheim (1966) o McConnell (1979).

Este autor achaca que esos intentos se realizaron desde un acercamiento musicológico demasiado centrado en el análisis como si fuera música absoluta y no se tenía en cuenta el contexto histórico, implicaciones o significado.

Por esto nos encontramos con modelos como el utilizado en la tesis doctoral sobre la obra de Miguel Asíns Arbó (Sanz, 2009, pp. 403-411) sobre la que hemos hablado en el epígrafe previo. Pero ese paradigma está ideado para centrarse en la observación de bloques separados e independientes, sin considerar la posible existencia de una macroforma o concepción global estructural. Otro modelo diferente aparece en la tesis de Morgan (2011), quien expone la interacción con la imagen y efectos sonoros sólo para contextualizar la música. Para la verificación de su hipótesis se centra en el análisis de la función armónica, motívica y schenkeriano.

Buhler et al. además de proponer un esquema de análisis de la pista (*track* en lugar de *cue*) individual de una banda sonora (2010, p. 91), aportan un modelo de análisis de la banda sonora en la película:

1. “Antecedentes e información general para contexto: género, director, año de estreno, actores principales. A esto se puede añadir la compañía o compañías de producción y personal principal para la banda sonora (normalmente compositor, diseñador de sonido y quizás también supervisor de efectos).
2. Sinopsis (resumen en 3 ó 4 frases de la narrativa).
3. Tabla de pistas musicales.
4. Descripción general de los elementos de la banda sonora y su balance.
5. Evaluación general de la pista sonora.
6. Resumen o descripción de las funciones narrativas de la música: códigos musicales, diegético/no diegético, sincronización/contrapunto, emoción y caracterización y la oposición externa/interna” (Ídem, p. 116).

Este modelo se nos presenta insuficiente e incompleto para nuestro

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

propósito ya que, aunque tenga en cuenta conceptos desarrollados por Nattiez que hemos mencionado anteriormente, no se adecua a la búsqueda de un concepto de estructura unificada.

Lehman apuesta por la hermenéutica tonal y para su análisis se basa en la teoría de la transformación. Sin embargo creemos impracticable la aplicación de este sistema en la totalidad de películas con gran cantidad de música como las de *La guerra de las galaxias*. Por otra parte, según este autor, “en los repertorios programáticos, generalmente el cambio es un parámetro compositivo más básico (y punto focal de análisis) que la estructura predefinida (...) y el discurso musical autónomamente motivado” (2012, p. 181). Pero precisamente nuestra hipótesis establece la posibilidad de un isomorfismo y relaciones respecto a estructuras predefinidas. Por ello descartamos utilizar su paradigma de análisis.

Neumeyer y Buhler listan en tres niveles distintos el análisis de asuntos de estilo en las bandas sonoras: “los rasgos característicos de un asunto en general, el grado y manera en el que una pista particular invoca el asunto y cómo los temas realizan el despliegue dramático en una película”. Pero no sistematizan un modo de realizar el análisis, limitándose a señalar que “a menudo son difíciles de separar en la práctica” (en Donnelly (ed.), 2001, pp. 24-25).

Cooper analiza las pistas [*cues*] separadas indicando con una breve descripción los puntos donde una pista comienza y termina, informa “sobre la orquestación, material temático y características armónicas de la pista” e indica “algunas de las formas de significación que emplea la partitura” (2001, pp. 79-80).

Xalabarder se centra en la contextualización extrafílmica (2006, pp. 153-157). A la hora de comentar el plano musical en sí y su aplicación en la película sugiere “hacer una estructura en la que su visión abarque en primera instancia la de toda la película y, en segunda, aspectos concretos y específicos, como las secuencias (Ídem, p. 65) y remite fundamentalmente a su teoría de la ‘pirámide de poder’. Esta teoría está parcialmente basada en la idea de Kassabian de que la música “está enteramente imbricada en la relación de los personajes con posiciones fílmicas de poder” (2001, p. 108), aspecto que según Xalabarder se muestra en función de la frecuencia de las reapariciones de los temas.

Por último destaca la propuesta de Fraile, quien divide el método en tres niveles:

- Contexto cinematográfico (en Olarte (ed.), 2009, p. 89).
- Análisis formal-musical (Ídem, pp. 92-95).
- Análisis funcional (Ídem, p. 97).

Esta autora detalla los parámetros a observar en cada nivel, aunque de cara a nuestro tipo de análisis no se aprecia una suficiente relación con la narración.

#### 4.1.4 Estudios sobre la forma narrativa en *La guerra de las galaxias*

En la prensa generalista, al realizar la crítica con el estreno del Episodio IV, ya se señalaron referencias a los cuentos de hadas, a la aparición de *topoi*. También desde la literatura a nivel divulgativo, Watson (Watson (ed.), 1977) reconocía estos *topoi*, pero no se hablaba de la estructura ni había referencia explícita al mito.

Años después, en el ámbito académico, el acercamiento fue similar, en particular desde la corriente jungiana de psicología, como en Phipps (1983), Galipeau (2001), Botha (2006) Goldberg (2011) o A. Langley<sup>51</sup> (en T. Langley (ed.), 2015).

Enlazando con esto y con la hipótesis presentada en el apartado 2.2, en un estudio de Paris y Stoecklin (2012) nos encontramos con otro de los pilares de nuestra investigación. Estos autores destacan que la trilogía clásica de *La guerra de las galaxias* “está construida sobre la trama del cuento” (2012, p. 97). Especifican que “las historias iniciáticas tienen una estructura estereotipada” (Ídem, p. 99) y acompañan su explicación con una breve síntesis del ‘viaje del héroe’ de Campbell, centrándose más en el aspecto psicoanalítico que en la estructuración (Ídem, pp. 99-101).

Pero este estudio destaca porque Paris y Stoecklin también añaden que la trilogía de precuelas está “construida dramáticamente y

<sup>51</sup> Aunque este último comete la equivocación de considerar que “Darth Vader actúa como la Sombra para Luke a lo largo de la trilogía” (2011, p. 118). Según Voytilla, la ‘Sombra’ “puede representar nuestros deseos más oscuros, nuestros recursos no explotados, o incluso cualidades rechazadas. También puede simbolizar nuestros mayores miedos y fobias” (1999, p. 16). Entonces habría que considerar que la ‘Sombra’ es Darth Vader sólo a partir del Episodio V. Por eso, como veremos, en *Una nueva esperanza* el grupo de temas B no incluye ninguno explícitamente adscrito a él como individuo.



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

estéticamente como una tragedia” (2012, p. 59). Aunque no dan mayor explicación al por qué de la referencia a este género. Únicamente dicen que “los dos primeros episodios están ahí para introducir el tercero” (Ídem, p. 60) y que “como en toda tragedia, la historia es sabida, conocida y reconocida” (Ídem, p. 61). Pero en el primer caso no aclaran si esta característica correspondería con el desarrollo en la tragedia, y en el segundo usan esa frase para concluir así –y evitar seguir hablando– que en esta trilogía no se suceden “las peripecias según las convenciones de sorpresa” de la trilogía clásica.

En 1949 Joseph Campbell había publicado su obra “El héroe de las mil caras”, en la que detallaba los pasos del viaje del héroe. En 1985 el consultor de guiones Christopher Vogler sintetizó esa narración en doce pasos principales en su obra “Guía práctica para entender ‘El héroe de las mil caras’ de Joseph Campbell”. Siete años más tarde reelaboró su trabajo de manera específicamente orientada a guionistas y escritores en *The Writer’s Journey; Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters* (1992).

Entretanto Campbell ya había declarado explícitamente que la historia de *La guerra de las galaxias* era la clásica historia del héroe “revestida con un lenguaje moderno” (Campbell y Moyers, 1991, p. 8), de manera que estas películas suponían una actualización del mito (Ídem, pp. 168-172).

A partir de ahí, diversos estudiosos han comparado la historia de *La guerra de las galaxias* con la plantilla del viaje del héroe. Sánchez-Escalonilla la aplica al Episodio IV (2009, p. 330) y al Episodio V (2002, p. 238). Llama la atención que este autor aplique el plan del viaje del héroe a cada película por separado como si supusiera una renovación de la misma situación en lugar de una constante evolución. Elhefnawy sigue parcialmente esta senda. Limita el análisis comparativo al Episodio IV y concluye que *Una nueva esperanza* es “una película relativamente auto-contenida también diseñada para ser la plataforma de lanzamiento para una serie de películas que son más que la suma de sus partes” (2015, p. 10). Este autor considera que en el Episodio V se produce “otra Llamada a la aventura”, en la cual, a la superación de pruebas físicas se añaden otras intelectuales y espirituales. En su estudio, posteriormente se refiere a dos grandes rasgos en la estructura fílmica más allá de la dramática: 1) la recurrencia cada tres minutos (aproximadamente) de momentos de emoción; 2) la incorporación de varias

set *pieces* grandes como puntos focales de acumulación de dichos momentos de emoción<sup>52</sup> (Elhefnawy, 2015, p. 34).

Voytilla en lugar de fijarse en el viaje del héroe original utiliza como paradigma la obra de Vogler y considera que cada episodio “es un viaje o ciclo individual con pasos que tienen un significado mayor en la transformación global de Luke” (1999, p. 273). Así dedica análisis independientes e inconexos entre sí al Episodio IV (Ídem, pp. 274-278), Episodio V (Ídem, pp. 279-284) y Episodio VI (Ídem, pp. 285-289). Voytilla plantea, sin desarrollarlas, algunas ideas interesantes<sup>53</sup> y otras rechazables<sup>54</sup>. Sin embargo su análisis resulta complejo, confuso y discutible

<sup>52</sup> Señala ambas características como una evolución, a partir de las premisas de Hitchcock, que tuvieron lugar en las películas de James Bond. Pero en ningún caso lo ejemplifica.

<sup>53</sup> En particular:

- que el sacrificio de Obi-Wan en el Episodio IV es elemento articulante que permite el ‘viaje de regreso’ de “Luke y su Princesa ‘despertada’ y (...) continuar la huida de Leia con los planes que derrotarán a la Sombra” (Ídem, p. 274). Esto podría conducir a la interpretación del viaje del héroe de Luke como un relevo del hipotético viaje del héroe de Leia, que habría comenzado previamente al comienzo de la película.
- que el rescate de Han Solo “puede ser visto como el ‘viaje de regreso’, completando el *cliffhanger* del episodio previo” y a la vez es un mini-viaje por sí mismo (Voytilla, 1999, p. 285).

<sup>54</sup> Por ejemplo:

- que al superar cada ‘prueba’ se produce una ‘resurrección’. Vogler contempla la ‘recompensa’ y reserva la ‘Resurrección’ para definir el test climático.
- considera la existencia de múltiples Sombras y Elixires cuando, a diferencia de otras figuras que pueden aparecer repetidamente, éstas son únicas.
- que la supervivencia de Han Solo a la congelación en carbonita es ‘resurrección’ y ‘recompensa’ para todos, especialmente para Darth Vader” (Voytilla, 1999, p. 282).
- que el enfrentamiento de Luke con Vader es una ‘secuencia de resurrección’ (Ídem, p. 282), cuando dentro de los parámetros de la película por individual habría que considerarla como una ‘prueba suprema’.
- que es la visión del apéndice mecánico de Vader, recordatorio del propio como “signo de la debilidad de Luke a causa de su impaciencia e impulsividad”, lo que le lleva a perdonar la vida a Darth Vader y rechazar el plan del Emperador, resultando en su ‘resurrección’. Y que “los gritos de Luke pidiendo ayuda a su padre finalmente ‘resucitan’ la humanidad de Anakin” (Ídem, p. 288). Es comprensible esta simplificación de concepto, puesto que en el esquema de Vogler no se contempla la ‘reconciliación con el padre’ ni la ‘apoteosis’.
- que Darth Vader es figura arquetípica de ‘mentor’ (Ídem, p. 290).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

por su adhesión a la caracterización propia de la propuesta de Vogler:

- “Los personajes de una historia tienen el potencial de llevar cualquiera de las máscaras arquetípicas dependiendo de las necesidades de la historia<sup>55</sup>” (Voytilla, 1999, p. 13).
- Asigna y adscribe pasos a los diversos ‘viajes’ de los diferentes héroes –no sólo al protagonista–. Por ello hay ciertas subtramas acerca de cuyo personaje principal se plantea algún bosquejo incompleto del viaje, sin ofrecer una visión global.

Después resume el trayecto global de Luke (Voytilla, 1999, pp. 290-291), igualmente inspirándose en la propuesta de Vogler, pero su concepción consiste en una división cuatripartita:

- Acto I - Luke aprende a confiar en la Fuerza.
- Acto II A - Luke se entrena como Caballero Jedi.
- Acto II B - Luke acepta el Lado Oscuro de su Legado.
- Acto III - Luke derrota al Lado Oscuro y redime a su padre (Ídem, p. 291).

Llamativamente considera que Luke no ‘cruza del umbral’ (y entra en el mundo especial) hasta que destruye la primera Estrella de la Muerte; y que son la muerte de Yoda y los consejos finales de Obi-Wan en el Episodio VI los que abren la puerta al ‘viaje de regreso’ y la re-entrada en el mundo ordinario.

La progresión continua a lo largo de la trilogía, sin repetición del proceso desde el primer paso en cada film, sí se tiene en cuenta en Henderson (1997) y, muy detalladamente, en Hanson y Kay (2001). Es llamativo cómo se analizan en este último estudio el Episodio I y la trilogía clásica. Si bien en los episodios IV a VI se sigue el planteamiento de los pasos del viaje del héroe, en *La amenaza fantasma* se centra en una mirada jungiana. Probablemente esta elección se debe a que al ser publicado en 2001 aún no se habían estrenado los episodios II y III. Los autores no tenían posibilidad de mirar la historia con suficiente perspectiva.

Sánchez-Escalonilla, sin embargo, sólo realiza una visión macroestructural de la trilogía clásica completa al dividir el “periplo de la libertad en Luke Skywalker” en cuatro grandes pasos dentro de los

---

<sup>55</sup> Esto enlaza con lo que expone Propp, tal y como veremos en el epígrafe 4.2.2.1.2.

cuales indica solamente un total de ocho puntos clave (2009, p. 314). También realiza unas confusas tablas sobre la “Historia interior” de Luke (Ídem, p. 319) y Anakin Skywalker (Ídem, p. 326). Divide el primer caso en puntos de ‘descubrimiento’ y ‘sacrificio’ y el segundo en momentos de ‘descubrimiento’ y ‘tentación’. Pero consideramos que se ignoran demasiados puntos relevantes de la trama –en particular cuando se entrelaza con los hilos de otros personajes–, algunas elecciones de puntos clave son discutibles y descarta totalmente el Episodio I.

Nusz, a pesar de teorizar sobre la estrecha relación entre las teorías de Bastian y Propp con Campbell, también establece una división y diferencia entre las trilogías a la hora de analizarlas: en la trilogía clásica señala el viaje del héroe (2012, pp. 23-29) y para la trilogía de precuelas se fija en las esferas de acción de la teoría de Propp (Ídem, pp. 52-56). Aunque en su tesis expone una serie de aseveraciones válidas, consideramos que, especialmente en su tratamiento del viaje del héroe, comete una serie de errores (Ídem, pp. 57-58)<sup>56</sup>.

Berger también aplica la teoría de Propp a *Una nueva esperanza*, pero lo hace desde el punto de vista de la semiótica y no de la estructura del mito (2013, pp. 67-89).

---

<sup>56</sup> En particular:

- Algunos pasos los asocia a Luke, mientras que otros no tienen nada que ver con él, como el Halcón Milenario o los ewoks, incluidos dentro del epígrafe del ‘Retorno del héroe’.
  - Hay escenas y eventos de la narrativa que se los salta. Por ejemplo: Del Episodio IV sólo tiene en cuenta hasta la llegada a la Estrella de la Muerte.
  - Considera que el ‘Encuentro con la diosa’ sucede antes que en el modelo.
- Otros fallos importantes que comete son:
- Remarcar la relevancia de los únicos cuatro personajes presentes en todos los episodios, el Emperador, Obi-Wan, R2-D2 y C-3PO (2012, p. 60). Palpatine no es Emperador hasta el Episodio III (no es un tecnicismo, es muy importante para la trama y la estructura) y no está presente en el Episodio IV. Y los androides sólo son ayudantes, lo que enlaza con el siguiente error.
  - Comparar la labor de los dos androides con el coro de la tragedia griega sólo porque tienen un “conocimiento secreto” (R2-D2 contiene el mensaje de la Princesa Leia y C-3PO es intérprete de idiomas) (Ídem, pp. 60-61).
  - Creer que Luke rechaza regresar (Ídem, p. 81). Al contrario, sólo que no quiere dejar atrás a su padre. El rechazo del regreso es precisamente uno de los pasos del viaje del héroe que se omiten en *La guerra de las galaxias*.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Un caso particular es la tesis de grado de Ashmore. Este autor observa la dinámica de los cuatro personajes principales del grupo de héroes en cada trilogía (además de otras películas) para adjudicarles a cada uno un temperamento según las teorías de Hall y Lindzey (1970). Ashmore se fija en Anakin Skywalker como ejemplo de ‘héroe sensitivo’ y realiza un recorrido general por su trama a lo largo de los seis episodios (2010, pp. 19-28), dejando de lado la narración general y cualquier otra trama. Lo destacado es su coincidencia con Voytilla (1999). Aunque no lo demuestra, Ashmore declara que “cada episodio de *La guerra de las galaxias* contiene un modelo cinematográfico del monomito y viaje del héroe, al igual que la saga vista en su conjunto. Si cada film de la serie por separado es una ‘batalla’, entonces la saga completa es la ‘guerra’, que se gana mediante la individualización de Anakin” (Ashmore, 2010, p. 26).

Booker, por su parte, utiliza el Episodio IV como ejemplo de ‘derrotar al monstruo’, uno de los siete argumentos básicos que él encuentra en la narración de historias, y resume la película haciendo referencia donde corresponde a los diferentes pasos (2004, pp. 42-45).

Por último, es llamativo el análisis de Klimo, con su “teoría del anillo” (2014, documento online), en la que enlaza semánticamente y/o sintagmáticamente contenidos narrativos de las diferentes películas de la saga<sup>57</sup>. Sin embargo no tendremos en cuenta esta teoría para nuestro estudio, puesto que en su trabajo no considera pertinente la relación causa-efecto, la temporalidad ni la ordenación cronológica.

Para leer nuestro propio desglose de la trilogía clásica de *La guerra de las galaxias* según el monomito, obsérvese el Anexo 2.

### 4.1.5 Estudios sobre John Williams y la función estructuradora de la música para *La guerra de las galaxias*

Halfyard observa que la mayoría de estudios sobre compositores individuales normalmente se realiza una vez que el compositor ha fallecido “y su cuerpo de trabajo puede (...) considerarse completo”. Y lo ejemplifica con el mayor número de textos académicos dedicados a Bernard Herrmann que a John Williams (en Halfyard (ed.), 2014, p. 1).

<sup>57</sup> Relacionado con esto está “Star Wars Poetry”, de Pablo Fernández (2015, documento online).

A pesar de esto, varios autores han destacado el valor de la obra de John Williams más allá del reconocimiento por la ‘recuperación’ del uso de la banda sonora orquestal<sup>58</sup>. Radigales lo califica como “uno de los máximos exponentes de la música con una funcionalidad estructuradora” (2008, p. 40). En Lerner hay alguna referencia a la destacada “capacidad retórica de las bandas sonoras de Williams” (en Hayward (ed.), 2004, p. 97), opinión compartida por Miceli, quien anima a “verificar el mecanismo de las concatenaciones temáticas” y su gran efectividad (2013, p. 489).

Chion incluso aplaude cómo el papel narrativo de la música en *La guerra de las galaxias* “no se realiza de forma discreta y subyacente, como había sido la tendencia en los años precedentes. No solo se instaure de nuevo ese papel narrativo, sino que además se magnifica y se pone de relieve como nunca antes había ocurrido” (1997, p. 164). Otros autores que destacan esta labor son Hanson y Kay (2001, p. 329), Kalinak (1992, p. 187) y Roger (2004).

Adams enumera, entre los elementos que aportan cohesión a las bandas sonoras de *La guerra de las galaxias*, en particular “el arco externo, interno y múltiple externo de las tres películas. Pero, en primer lugar y ante todo, son *criaturas temáticas*” (citado en Paulus, 2000, p. 154). Sin embargo no detalla la relación entre arcos dramáticos y arcos musicales.

A su vez Pachón destaca como lo más importante en la saga la manera en que “el sistema ha demostrado su fuerza estructural conforme se iba ampliando la saga; cómo los leitmotivos iniciales han ido adaptándose, llenándose de nuevos significados y aliándose con otros nuevos” (2007, p. 288).

Y a pesar de todas estas indicaciones, aún no ha habido muchos análisis académicos formalizados exhaustivos sobre la música para cine

---

<sup>58</sup> Tal y como vemos en nuestro estudio, este mérito que varios autores adjudican a Williams es algo impreciso e inexacto. Es más adecuada la expresión de que “John Williams revivió las técnicas de composición cinematográfica leitmotívica orquestal” (Bribitzer-Stull, 2015, p. 141). Y, aunque el compositor ya había empleado técnicas temáticas para reflejar “las vicisitudes del drama, el cambio de marea llegó con la banda sonora de *La guerra de las galaxias*” (Ídem, p. 272).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

de John Williams<sup>59</sup>, como atestigua la consulta de las bases de datos de tesis doctorales y artículos científicos.

McGill desarrolla su tesis sobre las prácticas y estilos en la banda sonora en su concepción total (diálogo, sonido y música) desde los años 70. La autora señala el impulso que han gozado ciertos tipos de narrativa codificada según géneros (2008, p. 45) y que derivan de los seriales y melodramas episódicos gracias a los nuevos mercados y tecnologías (Smith, citado en McGill, 2008, p. 44), mientras que a la vez, *La guerra de las galaxias* también representa “un retorno a normas estilísticas y narrativas clásicas” (McGill, 2008, p. 208).

De John Williams destaca su metodología<sup>60</sup> “clásica”, de manera que su “carrera compositiva (...) se adhiere a una era pasada de la producción de estudios de Hollywood, al mismo tiempo que define el estilo compositivo para el taquillazo contemporáneo” (McGill, 2008, p. 117). Pero no profundiza en la función estructural de la música. Además, con esa afirmación McGill hace referencia al estudio de Davison (2004) sobre una práctica de musicalización cuya preeminencia ya incluso en el año en que se publicó este estudio no era tan clara.

McGill defiende la complejidad narrativa de las películas de George Lucas frente a la crítica de Gross, quien las reduce a “clímax sinfónicos y efectos explosivos” (2000, p. 3). Pero también simplifica el drama y comete equivocaciones en la definición, en particular de *La amenaza fantasma* (McGill, 2008, p. 259) y *El ataque de los clones* (Ídem, p. 266).

Reutner, en su trabajo de fin de máster, comete el mismo fallo que McGill al reducir la historia a una simple trama del bien contra el mal con personajes de una única faceta y que no evolucionan. En su estudio reconoce que un análisis completo de la música de la saga está fuera del alcance de su trabajo (2012, p. 52), así que opta por realizar unas sencillas

---

<sup>59</sup> Tampoco los hay acerca de su obra de concierto. Las tesis de Lopinto (2004) y Winegardner (2011) están centradas en la pedagogía de la interpretación de sus conciertos para fagot y trompeta respectivamente. Por otra parte, ya alejada de la investigación, destaca que, en la Universidad de Texas, los doctorandos Workman (2011) y Lee (2014) incluyeron obras de John Williams en sus recitales de tesis doctoral en el campo de la interpretación musical.

<sup>60</sup> Entendiendo como ‘metodología’ un “acercamiento estilístico a la práctica de producción y estética” (McGill, 2008, p. 114)

anotaciones (Ídem, pp. 52-63) de las seis primeras piezas de las dieciséis contenidas en el montaje audiovisual ‘Star Wars - A Musical Journey’, que acompañaba como extra en DVD la edición discográfica de la banda sonora del Episodio III. Las imágenes de esa serie de vídeos están reeditadas en forma de videoclip, por lo que no le encontramos sentido a hacer un análisis desde el punto de vista semántico o sintagmático en lo que respecta a la relación con el drama en las películas. Más interesante desde el punto de vista narrativo es la observación de la escena de la muerte de Qui-Gon Jinn en el Episodio I (Ídem, pp. 114-119), aunque debido al montaje no consideramos que sea punto climático comparable a la muerte de Máximo en *Gladiator* (dir. Ridley Scott, 2000), tal y como hace la autora.

El acercamiento de Raditsch en su tesis de máster es similar a la de la tesis doctoral de Solis que ya hemos mencionado en el apartado 4.1.3.2<sup>61</sup>. Sin embargo al hablar de la función estructural de la música, sólo se refiere a la unión entre escenas o secuencias contiguas (Raditsch, 2008, p. 7). Otra enunciación llamativa y discutible es que, según este autor, Williams “a menudo” emplea la técnica del *mickeymousing* (Ídem, p. 5).

Una última tesis de máster sobre este tema es la realizada por Nömais. Contiene algunos comentarios generales sobre los temas de ‘Luke’, la ‘Fuerza’, la ‘Marcha Imperial’ y menciona de pasada los temas de ‘Luke y Leia’, ‘Han y Leia’, ‘Yoda’ y la música de la cantina (2014, pp. 53-58). También describe la música en algunas escenas concretas de la trilogía clásica –no necesariamente significativas en la trama– (Ídem, pp. 58-64). Su tesis se centra en la apreciación cultural de la música de John Williams.

Hay un artículo de análisis del Episodio IV a través de una metodología cuantitativa. Gallardo y Gallardo dividen la película en 49 escenas “de las que se ha anotado el uso de la música (*presente/ausente*), el *leitmotiv* vinculado a los personajes [4 principales], el contenido de cada escena y el minutaje” (2013, p. 84). Los autores destacan el uso de la técnica del *leitmotiv* para la caracterización de los personajes y ayuda a la comprensión de la narración en la película a través de la sincronización temporal y el alto porcentaje temporal en que hay música

<sup>61</sup> En este caso los temas en los que se fija son: amor, conflicto y lucha, muerte y pérdida. El autor encuentra paralelismos significativos entre el modo en que Williams los trata y el de Steiner y Korngold.



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

por lo que “el compositor adquiere un valor importante como coautor y constructor del sentido final de la obra” (2013, p. 96).

Roger en su tesis doctoral habla de variados aspectos de la música en la narración en la trilogía clásica de *La guerra de las galaxias*, enfocándolos desde el punto de vista de la función expresiva, tales como el punto de vista del narrador, la temporalidad, los títulos de crédito iniciales y la diégesis. En el apartado dedicado a la estructura (2004, pp. 29-40) señala la aplicación no sistemática de la técnica de subrayado [*underscoring*<sup>62</sup>] para “destacar ciertos acontecimientos del relato, ponerlos en relieve con la intención de estructurar la narración” (Ídem, p. 31). También habla de cómo Williams utiliza cierres cadenciales para finalizar secuencias y cambios de dinámica “que orientan temporalmente una acción, una escena, respectivamente hacia un clímax, un desenlace catárquico o bien una caída, una renuncia final<sup>63</sup>” (Ídem, p. 31).

Llama mucho la atención cómo Roger afronta el tema del rol estructurador de la música. En su capítulo primero, “La organización de la narración” (2004, pp. 8-41), a la hora de hablar del “aspecto horizontal<sup>64</sup>” solo se refiere a cómo la música se sirve de recursos para unificar la secuencia. Para Roger, “la música realiza escisiones en la estructura de la película” (Ídem, p. 35). Argumenta que la secciona por su aparición intermitente y ahí reside su importancia en el rol estructural. En su trabajo no contempla la unificación del material musical a largo plazo<sup>65</sup>. Sin embargo en su capítulo tercero, “La utilización del leitmotiv”

<sup>62</sup> Aclara también la diferencia entre el *underscoring* y el *mickeymousing*.

<sup>63</sup> Especialmente útil para nuestra investigación es el ejemplo genérico –sin especificar ningún caso– en el que dice “es frecuente en *La guerra de las galaxias* encontrar al final de una secuencia de diálogo un poco larga un crescendo orquestal que marca su finalización y redinamiza el relato para encadenarlo con una escena de acción” (Roger, 2004, pp. 31-32). Nos fijaremos en ésto a la hora de realizar el análisis.

<sup>64</sup> Frente al “aspecto vertical de las relaciones música/imagen” que es el que “pone en evidencia el rol de la puntuación, de corte temporal de la historia mediante la música” (Roger, 2004, p. 32).

<sup>65</sup> Aquí únicamente se refiere a cómo la reutilización de la fanfarria de los títulos de inicio, al utilizarse en cada episodio “opera la unidad de las tres películas en una trilogía coherente, inscribe esta trilogía en un contexto más grande, de serie de gran escala” (Roger, 2004, p. 50). Más tarde sí se refiere a cómo “para guardar coherencia, unidad en el conjunto de la trilogía, J. Williams compone sus nuevos temas en función de y en referencia a los de los episodios precedentes” (Ídem, p. 99).

(Ídem, pp. 74-105), sí dedica un apartado a esa función. Comenta cómo este recurso permite “estructurar la narración de manera autónoma a través de todas sus metamorfosis” (Ídem, p. 90) aunque sólo particularice refiriéndose a la plasmación a través de “transformaciones y evoluciones internas [de los leitmotive] a lo largo de la historia” y “al ponerlos en relación y confrontarlos” (Ídem, p. 96). Finalmente expone una idea fundamental de cara a la investigación que estamos realizando:

“En la trilogía de *La guerra de las galaxias* se crea en realidad una estructura musical paralela a la de la película y esto tiene un doble nivel: estructuración al nivel del film en sí mismo y finalmente unificación a nivel más general de la trilogía” (Ídem, p. 90).

Sin embargo (y esto es muy importante) ni demuestra en qué se basa para hacer esta afirmación, ni especifica qué forma podría resultar de este paralelismo. Solamente tiene la teoría de que se articula en base a unos “centros de atracción” que forman “la frecuencia de aparición de ciertos temas<sup>66</sup>” (Roger, 2004, p. 98).

En el ámbito de la investigación de doctorado sobre otras obras de John Williams encontramos la de Morgan. En su trabajo se centra en cómo se refleja la dicotomía del bien contra el mal en la película *Harry Potter y la piedra filosofal*<sup>67</sup> (dir. Chris Columbus, 2001) con música de John Williams. Es pertinente de cara a nuestro trabajo el apartado dedicado a la ‘unidad de la banda sonora’ en las obras de John Williams (2011, p. 16-18), ya que se centra en aquella que surge a partir de la función leitmotívica<sup>68</sup> y en particular utilizando como argumentación sobre *La guerra de las galaxias*. Señala que la unidad de la partitura es

<sup>66</sup> Posiblemente esté aplicando el concepto de estribillo según Deleuze a material que no lo es. Para Deleuze el estribillo cumplía tres funciones: punto de estabilidad, círculo de propiedad y apertura a lo exterior (Bogue, 2003, p. 17). También es discutible la opinión de Roger cuando asegura que a partir de “la frecuencia de aparición de estos leitmotive y su afirmación más o menos fuerte” es posible extraer la idea esencial de cada episodio (2004, p. 98).

<sup>67</sup> En Petersen también se estudia la música de *Harry Potter* (2013, pp. 58-72) pero es desde el punto de vista de la armonía, sin tener en cuenta la estructura o la forma.

<sup>68</sup> Aunque previamente dedica bastante espacio a debatir sobre la adecuación del término Leitmotif (causa de conflicto que explicaremos en el apartado 4.2.3.2.1).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

inherente a la utilización del ‘tema asociativo’<sup>69</sup> y que “al nivel más básico” se produce “un tipo de ‘tema[s] y variaciones’ que puede sugerir la unidad general de la banda sonora” (Ídem, p. 18).

También está la tesis elaborada por Webster, quien examina la música de las cinco primeras películas de Harry Potter (cuyas tres primeras entregas cuentan con música compuesta por John Williams) para “descubrir cómo cada banda sonora apoya las narrativas en la pantalla” (2009, p. 11). Sin embargo, a la hora de observar el aspecto estructural, se basa en los principios cuarto y quinto expuestos por Gorbman (1987) y los trata de manera insuficiente:

- Demarcación narrativa (Webster, 2009, pp. 292-317). La autora sólo trata el comienzo y el final de cada película.
- Continuidad formal y rítmica (Ídem, pp. 317-338). Comenta exclusivamente las transiciones. Distingue cómo en las dos primeras películas los leitmotifs se utilizan como agentes de continuidad cuando tratan la discontinuidad espacial y temporal; en el tercer y quinto film hay transiciones sutiles pero no basadas en material concreto; en la cuarta película se ignora totalmente.

Esta autora no tiene en cuenta la estructura narrativa. Comenta cómo es el acercamiento compositivo<sup>70</sup> (Webster, 2009, pp. 339-345), pero tampoco asocia la evolución con el drama. En lo que sí coincide con nuestra investigación es en señalar la importancia del cambio estético en dicho acercamiento. Webster ve en la progresión musical de la serie de Harry Potter “un paralelismo con los cambios estéticos en el drama musical en los siglos XIX y XX” (2009, p. 361). Pero no se atreve a adscribirlo claramente a estéticas con nombre concreto.

Moormann reelaboró su tesis doctoral y la publicó en formato de libro (2010). Se centra en la colaboración de Williams y Spielberg, aunque desarrolla con más detalle el análisis de *Tiburón* (dir. Steven Spielberg,

---

<sup>69</sup> Éste es el término que prefiere en lugar de Leitmotif.

<sup>70</sup> En particular es llamativa la comparación que realiza con un modelo kantiano de “tesis (el acercamiento de Williams), antítesis (el acercamiento de Doyle) y síntesis (el acercamiento de Hooper)” (Webster, 2009, p. 339). Habría sido interesante averiguar qué adscripción otorgaba a las últimas tres películas de la serie.

1975) y *E. T. El extraterrestre* (dir. Steven Spielberg, 1982), que no cuentan con una diversidad temática tan amplia como las de otras películas.

Por último quedamos a la espera de la finalización de la tesis “I kinimatografiki mousiki tou John Williams (1975 eos simera)” –La música cinematográfica de John Williams (de 1975 a la actualidad)– de Konstantinos Zacharopoulos, doctorando por la Universidad de Atenas.

Volviendo a *La guerra de las galaxias*, pero ya fuera del ámbito universitario, en la obra editada por Tylski (2011) hay contradicciones entre los capítulos de los distintos autores: Desbrosses enumera<sup>71</sup> los que llama “motivos” musicales de cada película de la saga de Lucas (en Tylski (ed.), 2011, pp. 50-53). Pero unas páginas más tarde, Gonin considera que realizar una lista exhaustiva de sus *leitmotive* y temas musicales “sobrepasaría el espacio que se nos ha asignado” (Ídem, p. 105). Desbrosses añade que con la trilogía de precuelas el trabajo del compositor fue “cada vez más desnaturalizado” (Ídem, p. 55) de forma que es difícil aceptar que haya coherencia temática y estilística (Ídem, p. 56). Abdallah resalta, sin embargo, la “belleza y perfección formal” en general de la música de Williams (Ídem, p. 78). La conclusión definitiva expuesta por Gonin, interesante de cara a que realicemos nuestro estudio es que “sería necesaria una obra entera para analizar y hacer un meticuloso repertorio del conjunto de las apariciones temáticas presentes en los seis episodios<sup>72</sup>” (Ídem, p. 108).

Bucari también hace referencia a la retórica en la música de Williams para *La guerra de las galaxias*, en esta ocasión “tanto simbólica como alegórica” (2012, p. 19), pero no la ejemplifica. Y la totalidad de su libro se acerca desde el punto de vista de los estudios de cine.

Valverde dedica un capítulo de su libro sobre John Williams (2014, pp. 227-245) a analizar parte de la música para *La guerra de las galaxias*. En primer lugar lista los temas musicales clasificándolos en “Usos del

<sup>71</sup> Muy a la baja, como en Audissino (2014, pp. 72, y 78-80). También Paulus (2000, p. 160) se queda corta. Éste es un punto que intentaremos demostrar y corregir en esta investigación.

<sup>72</sup> Lo que enlaza con la otra gran propuesta que impulsa a realizar nuestra investigación: “Sería interesante ver cómo puede meterse la música de cine en tales exploraciones: cómo puede articular patrones o códigos de la historia, o cómo esquemas formales de distintos tipos de música pueden mezclarse con tales patrones” (Heldt, 2013, p. 8).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Leitmotiv, muertes, infantil, coral, batallas y temas de amor” y señalando los episodios en que aparece cada uno. Pero no muestra el *incipit* y designa a cada tema en algunos casos con el título de la pista de la grabación discográfica y en otros con nombre inventado.

A continuación se fija en algunas piezas importantes, sin especificar su criterio de selección. Realiza un “análisis<sup>73</sup>-guía de audición” del “Main Title” del Episodio IV, “The Imperial March” y “Yoda’s Theme” del Episodio V, “The Forest Battle” del Episodio VI, “Duel of the Fates” del Episodio I, “Across the Stars” del Episodio II y “Battle of the Heroes” del Episodio III. Pero no explica que estas pistas de la edición discográfica [*tracks*] comprenden más material que el tema, que pueden no coincidir con la versión que suena durante la proyección. Y además los analiza de forma totalmente separada de la película.

La monografía de Audissino es una revisión de su propia tesis doctoral sobre el neoclasicismo en Williams, pero ya en la introducción el autor reconoce que no está escrito desde la perspectiva de la musicología, sino de los estudios de cine (2014, p. 5). Aunque hay algún análisis de material musical, este estudio “no se centra en Williams el compositor, sino en Williams el ‘restaurador’ de una parte del clasicismo de Hollywood” (Ídem, p. 6). Así resulta que, aunque la banda sonora del Episodio IV de *La guerra de las galaxias* es uno de los tres films considerados como centrales para demostrar su hipótesis, éste no es sometido a análisis musical, sino que se señala como “anomalía dentro del contexto de la música de finales de los 70” (Ídem, p. 6).

Por otra parte, en obras dedicadas a campos más amplios dentro de la música para cine no es extraño encontrar referencias tangenciales al papel estructurador de la música de John Williams para *La guerra de las galaxias*.

A nivel microestructural hay algunos sencillos análisis. A través de ellos Buhler hace lectura del uso de determinados *leitmotivs* como aportador de significado, y muy particularmente con la utilización del tema de la Fuerza en la escena de la doble puesta de sol en el Episodio IV (en Buhler et al. (eds.), 2000, pp. 33-37 y 44-52). O Anderson, quien se basa en la reexposición en modo menor del tema de la Fuerza en la última

<sup>73</sup> Siguiendo la clasificación de Nattiez podría considerarse que es un análisis formalizado, porque incluye tecnicismos musicales, pero más bien resulta ser una paráfrasis.

escena del Episodio IV para explicar el “propósito no completado” y hablar de *La guerra de las galaxias* como encarnación del proceso y no del logro (en Harper, Doughty y Eisentraut (eds.), 2009, pp. 469-470).

Analizando la música de manera descontextualizada de la imagen, Brill (en Halfyard (ed.), 2014, pp. 69-70) y Roger (2004, pp. 45-46) ven la forma ABA en el título principal del Episodio IV. Kalinak comparte este ejemplo, junto con el del tema de Darth Vader en el Episodio V, al que adscribe la misma (1992, p. 194). Gonin, por su parte, ve en ambos casos la forma ABA’ (en Tyłski (ed.), 2011, p. 107). Este autor también habla brevemente del desarrollo del tema de la Princesa Leia a partir solo de una célula inicial para ejemplificar que Williams, “utilizando una escritura en su mayor parte heredera del S.XIX, construye sus temas según normas muy clásicas” (Ídem, p. 107).

Chion llama la atención sobre la creación, con *La guerra de las galaxias*, de una “forma inédita” hasta entonces : “el cierre o *fermata*, sobre los largos créditos finales” en la que se recopila brillantemente parte del material temático (1997, p. 166).

Ya a nivel mesoestructural, considerando los films por separado, es representativa la exposición de Xalabarder. En sus tres obras realiza una “síntesis de la estructura musical”<sup>74</sup>, que podría considerarse simplificadora o incompleta, pero destaca sobre otros teóricos al considerar la totalidad de la música de Williams como “una obra completa” (1997, pp. 127). En sus siguientes libros utiliza *La guerra de las galaxias* para exponer su teoría de la jerarquización de los temas

---

<sup>74</sup> El resumen de Xalabarder para cada película de la trilogía existente cuando publicó su primer libro sobre música de cine es: “- En cada película aparece un leitmotiv que se incorpora en la siguiente (...); - Las piezas monotemáticas (...) conocen diversas variaciones dentro de una misma película, ejerciendo la función de leitmotiv de sus distintos personajes; - Composición de temas polifónicos para las batallas más importantes de cada título (...); - Peculiares fragmentos diegéticos (...)” (1997, p. 127).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

(2006, pp. 74-78) que continuará desarrollando<sup>75</sup>, con la *pirámide de poder*, “que establece las relaciones jerárquicas y de poder” entre los temas<sup>76</sup> (2013, pp. 77-118). Pero este autor no realiza una conexión entre música e imagen o narrativa, ni realiza ninguna lectura sobre la ordenación cronológica de los temas.

Halfyard, tomando como referencia la estrategia de musicalización rigurosamente temática de John Williams para las películas de Lucas, advierte del problema que supone que el análisis de la banda sonora “se convierte, esencialmente, en un rompecabezas de ‘localiza el leitmotif’ y puede ser inesperadamente difícil extraer un argumento interesante e ilustrador del resultante mapa de temas” (en Halfyard (ed.), 2014, p. 9). Con nuestro estudio pretendemos ofrecer un planteamiento que vaya más allá del simple listado proponiendo un argumento.

Bribitzer-Stull reconoce que tal “mentalidad de la tarjeta de visita<sup>77</sup>” que centra el enfoque de las referencias al leitmotif en el academicismo sobre música cinematográfica está “en parte, justificado, ya que la

<sup>75</sup> Repite ejemplos y aparentes inexactitudes. Por ejemplo, considera que, con la fanfarria principal, en su repetición o variaciones, su significado no cambia ni siquiera ligeramente (Xalabarder, 2013, p. 113), lo que contradice la cita de Whitall del epígrafe 4.2.3.2.1. También afirma que el tema de Darth Vader aparece como contratema del Tema principal (el de Luke) sólo en el Episodio V (Ídem, p. 90), o que dicho tema, en el mismo film, no es tan “significativo” como el tema de Luke (Ídem, p. 85). Estos dos últimos puntos los trataremos en nuestro análisis.

<sup>76</sup> Quizás Xalabarder se guíe por una concepción del tratamiento narrativo por el cual “desde el punto de vista cuantitativo, la duración (...) tiene una relación directa con la categorización de los personajes” (Gutiérrez, 2006, p. 38). El problema es que utiliza ‘tema de banda sonora’ y ‘leitmotif’ como sinónimos. Pero en ese caso no tiene sentido establecer el sistema de la ‘pirámide de poder’. Como recuerda Wierzbicki, “traducido literalmente, ‘Leitmotif’ significa ‘motivo conductor’. El adjetivo no significa ‘liderador’, como si describiera un motif, o tema, que ocupara una posición jerárquica superior a la de otros motivos de la banda sonora; antes bien, significa ‘conductor’, y se refiere a una idea musical que sirve para ‘guiar’, o ‘conducir’, al oyente a través de la narrativa” (2009, p. 144).

<sup>77</sup> Haciendo referencia a: “¡Dios mío! Qué inaguantables se hacen esos hombres con cascos y pieles de animales para la cuarta tarde... Recuerdo que nunca aparecen a menos que vayan acompañados por su condenado leitmotif, ¡e incluso hay quienes lo cantan! Es como esa gente tonta que te da su tarjeta de visita y recita líricamente la información clave que contiene. ¡Muy aburrido escuchar todo dos veces!” (Debussy, 1977, p. 203).

limitada duración y narrativas disjuntas de la mayoría de las películas llevan a realizar un tratamiento temático simplista. Pero otros compositores, especialmente en el contexto de ciclos fílmicos épicos como *La guerra de las galaxias* o *El Señor de los anillos*, trascienden este estereotipo y desarrollan sus materiales temáticos para reflejar contextos dramáticos cambiantes” (2015, p. 142).

Existe un breve ensayo de Drusko comparando la aplicación de la técnica de los Leitmotive y su aplicación en *El anillo del Nibelungo* y *La guerra de las galaxias*, refiriéndose únicamente al Episodio IV. Aunque aporta algunas observaciones válidas<sup>78</sup>, plantea confusas teorías sin basarlas en ejemplos<sup>79</sup> y realiza afirmaciones discutibles desde múltiples puntos de vista<sup>80</sup>. Concluye calificando como simple e incompleta la exposición de los temas en la película al comparar la con la aplicación de Wagner del Leitmotiv en sus dramas (Drusko, 2007, p. 14).

Rice tiene la visión opuesta. En un artículo considera que la música de John Williams para la saga de *La guerra de las galaxias* es la muestra cinematográfica que más se ha acercado a alcanzar un modelo auténticamente wagneriano<sup>81</sup> (2008, documento online). Este autor

---

<sup>78</sup> Drusko destaca cómo la música asociada a los ‘buenos’ es más flexible y susceptible de desarrollo a lo largo de la película en contraposición a la música de los ‘malos’. La rigidez y severidad del carácter de los villanos hace que los motivos reaparezcan con pocas modificaciones (2007, p. 11). Tendremos en cuenta esta teoría durante el análisis.

<sup>79</sup> “En un film, un Leitmotiv que faltara [en un momento dado] no trastornaría el discurrir de la acción aunque sonara minutos más tarde en una secuencia de notas más complicada” (Drusko, 2007, pp. 13-14). Esto entra en conflicto con la premisa del test de Levinson que se describirá en el epígrafe 4.2.2.4.

<sup>80</sup> Por ejemplo: “Sus Leitmotive [los de Wagner] se diferencian significativamente de los de *La guerra de las galaxias* en que también pueden continuar contando la historia del drama cuando no pasa absolutamente nada en la escena. Me cuesta imaginar que la música de las películas pudiera contar la historia cuando estuviera la imagen detenida” (Drusko, 2007, pp. 12-13).

<sup>81</sup> En su conclusión final, para la que no tiene en consideración la naturaleza del cine ni la dialéctica música-imagen-drama, dice que “la unión de film y música sigue siendo un impedimento que bloquea la posibilidad de una verdadera construcción wagneriana” de manera que “no es libre de utilizar los elementos englobadores de la narración musical que Wagner creó, tal como la melodía infinita” (Rice, 2008, documento online).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

destaca cómo “los temas tienden a evolucionar con los personajes y los mecanismos del argumento” y cómo adquieren “complejas capas de significado” con la evolución. Pero limita el análisis a hablar a grandes rasgos de la organización general<sup>82</sup>. También observa una organización jerárquica de los temas, pero no la describe.

Paulus coincide con Rice en que los temas de Williams en *La guerra de las galaxias* “no son simples temas fílmicos banales (...) sino que son genuinos leitmotifs fílmicos que con su colección de roles, transformaciones y parentesco mutuo crean una red de leitmotifs en sentido wagneriano<sup>83</sup>” (2000, pp. 157-158). Otras ideas, relacionadas directamente con el objeto de nuestro estudio, que expone son apropiadas y acertadas, tales como:

- La “clara división de los leitmotifs en temas de los buenos (Luz) y de los malos (Oscuridad)<sup>84</sup>” (Ídem, p. 258).
- “La música va a la par con la trama básica de la fábula fílmica” (Ídem, p. 159).
- “John Williams no lleva sus temas a tales variaciones distantes y complejas<sup>85</sup> (...) que el espectador (...) no podrá reconocer un tema que sea muy importante para el compositor (Ídem, p. 163).

Paulus presenta algunas ideas que vamos a rebatir en nuestra investigación:

---

<sup>82</sup> Generaliza acerca de la “fuerte organización tonal” en los motivos de los personajes ‘buenos’ y el uso de una “desorganización arcaica de las triadas mayores y menores” y “progresiones armónicas ambiguas” para los motivos de los ‘malos’ (Rice, 2008, documento online).

<sup>83</sup> Si bien posteriormente, al reflexionar sobre la última aparición de la Marcha Imperial con la muerte de Darth Vader, considera que, “aunque el modelo de Williams era sin duda Wagner, su acercamiento al leitmotif está más próximo al de la era prewagneriana, cuando el proceder con los temas y motivos se estaba haciendo cada vez más complejo, pero aún no habían alcanzado el grado de profundidad que es la marca de la obra wagneriana con los temas” (2000, p. 164).

<sup>84</sup> Aunque cuenta con las excepciones del ‘Motivo del Toque de guerra’ en el Episodio IV (que pasa a caracterizar al bando rebelde al comienzo de la primera sección de la batalla final y luego vuelve al bando Imperial) y de la particular ambigüedad del ‘Tema de Anakin’ del Episodio I.

<sup>85</sup> Nosotros concretamos que esto sucede sólo en la trilogía clásica. No es así en la trilogía de precuelas. Paulus publicó el artículo en 2000 y ya había podido ver el Episodio I, pero no el II y el III, estrenados respectivamente en 2002 y 2005.

- Considera que en el Episodio IV predomina el ‘Tema de la Fuerza’, en el Episodio V lo hace la ‘Marcha Imperial’ y en el Episodio VI “todos los temas son igualmente importantes y ninguno de ellos es particularmente prominente” (2000, p. 159). Como veremos, la relación de equilibrio es diferente.
- Cree que “en ninguna parte de la trilogía domina el tema de Luke Skywalker (...). Parecería como si ni Williams ni Lucas consideraran a Luke un personaje particularmente importante” (Ídem, p. 160). Observaremos cómo el ‘Tema de Luke’ es una de las dos fuerzas en oposición que dialogarán a lo largo de la trilogía clásica.
- Opina que la aparición sucesiva y predecible de los temas en el Episodio IV se debía “probablemente como resultado de la convicción del compositor de que estaba escribiendo música para una película ligera que no tendría mucha respuesta del público y de ahí que no requiriese mucho esfuerzo de composición. Sin embargo, cuando el éxito de taquilla de *La guerra de las galaxias* superó las expectativas más optimistas y cuando Lucas declaró que habría secuelas, el compositor se puso al trabajo más seriamente” (Ídem, pp. 170). Aunque es difícilmente demostrable esa especulación, dudamos de su acierto. Es cierto que el compositor desconocía que habría continuaciones<sup>86</sup>, pero tenía la motivación de ir a grabar y dirigir su banda sonora con la prestigiosa Orquesta Sinfónica de Londres<sup>87</sup>. Además, acababa de ganar su primer Óscar por la música original con *Tiburón* (dir. Steven Spielberg, 1975)<sup>88</sup>.

En el punto en el que se produce más diferencia entre su artículo y nuestra investigación es en el de la macroforma de la música. Paulus

<sup>86</sup> “Cuando hicimos la primera película, allá por 1977, realmente pensé que era buena y que funcionaría durante el verano para la gente joven. Pero no tenía ni idea de que iría más allá de la primera película” (Williams, entrevistado en Greiving, 2016, documento online).

<sup>87</sup> Fue la primera ocasión que pudo trabajar con una orquesta de talla mundial. Hasta 1977, las orquestas con que había grabado sus bandas sonoras sinfónicas eran orquestas de estudio o de músicos *freelance*.

<sup>88</sup> Ya había obtenido anteriormente su primer Óscar como premio a la mejor adaptación musical por *El violinista en el tejado* (dir. Norman Jewison, 1971).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

divide cada una de las películas de la trilogía clásica en dos partes:

“[En los Episodios IV y V] en cada parte normalmente hay dos acciones que suceden paralelamente y que siguen por separado a los personajes buenos y malos, mientras que en la segunda parte todos los personajes están en el mismo lugar para el ajuste de cuentas final. (...) la música junta las cosas (cada una de las películas tiene su propio tema dominante) y al mismo tiempo divide la arquitectura fílmica. La macroforma fílmica de *El retorno del Jedi* se invierte: la primera parte sucede en un lugar, el palacio de Jabba el Hutte [sic] y la segunda parte, en la que tiene lugar el enfrentamiento final, en dos: la Estrella de la Muerte y el boscoso planeta de Endor. Debido al tratamiento igual de los temas en este episodio, y debido a que el director no utilizó marcos de enlace, para separar los dos lugares paralelos de la acción, la macroforma musical no es tan clara como en los Episodios IV y V” (2000, pp. 179-180).

Nuestro análisis evidenciará una macroforma mucho más compleja.

Otras publicaciones, entre ellas Esteban (ed.) (2010), Aschieri (1999) o Navarro y Navarro (2005, pp. 266-269), tienen un carácter mucho más divulgativo y aunque contengan algunos pasajes con breves análisis, éstos son no formalizados o impresionistas reducidos a la mínima expresión, además de no contextualizarlos en el momento del drama en que aparecen. Davies y Kraemer (en T. Langley (ed.), 2015) aunque hacen referencia a la técnica del leitmotif y listan la aparición de ocho diferentes en *Una nueva esperanza*, se centran en una sencilla explicación a las asociaciones psicológicas en la percepción de los oyentes. Se limitan a citar de pasada que “Williams contrasta las situaciones a menudo extrañas con una estructura y orquestación musical clásica (en lugar de futurista)” (Ídem, p. 253).

En la saga de *La guerra de las galaxias* está generalmente reconocida su adscripción a la narración clásica aristotélica de exposición, nudo y desenlace. Y es evidente su división en dos trilogías. Sin embargo, ningún autor ha hecho hasta ahora ninguna referencia a una posible división tripartita de la música ni a nivel mesoestructural ni macroestructural.

Además, pese a ser clara la existencia de aspectos duales (antagonismo de héroes y villanos, Lado Luminoso y Oscuro de la Fuerza, dos trilogías<sup>89</sup>, dos protagonistas, éxito y fracaso), no hay ninguna referencia a un posible bitematicismo o dualidad como sí ha visto y estudiado Halfyard (2004) acerca de *Batman* (dir. Tim Burton, 1989) o relación con el “brother film”, una estructura propia del cine hindú, heredera de la narrativa épica tradicional que está llena de paralelismos narrativos y dramáticos (Booth, 2008).

Una última puntualización a tener en cuenta es que, según Cooke, “la base temática de su obra es tan fuerte que la mayoría de los análisis de la música de Williams para cine se concentran en el perfil temático a expensas de sus considerables sutilezas de armonía y timbre” (2008, p. 463).

En conclusión, no ha habido hasta ahora ningún estudio de la música para las películas de *La guerra de las galaxias* desde el punto de vista formal que vaya más allá de la enumeración o descripción prosaica de los temas<sup>90</sup>. Consisten en lo que Nattiez denomina análisis impresionistas (1990, p. 161), bien porque el objetivo del texto no pretende profundizar, como en notas de grabación discográfica, o bien por falta de conocimiento teórico por parte del aficionado que comenta la música. Estos modelos de comentarios resultan ser, para Nattiez, de “baja calidad” (Ídem, p. 164).

Un análisis en profundidad de la exposición, desarrollo y reexposiciones de los temas, contextualizándolos y relacionándolos con los otros elementos conformantes de la película permitirán extraer conclusiones válidas y valiosas.

---

<sup>89</sup> Aunque sí se trata la dualidad de trilogías dentro de la unidad de la obra y su relación en Cros (en Berthomieu (ed.), 2006, pp. 17-44) y Angiboust (Ídem, pp. 53-79), no hay apenas referencia a la música de John Williams excepto que ésta “profundiza” con el diálogo con la imagen, yendo “más allá de la linealidad de la narración en imágenes” (Angiboust, en Berthomieu (ed.), 2006, p. 62) y que, a través de la reutilización de temas, se revela “de forma transversal la estructura profunda de la obra” (Ídem, p. 62). Sin embargo, no se expone ni siquiera un ejemplo de este caso.

<sup>90</sup> Este tipo de análisis se encuentra incluso dentro del ámbito académico, como por ejemplo en la tesis de Lincoln (2011).

## 4.2 Marco conceptual

### 4.2.1 Contextualización de la relevancia de las películas de *La guerra de las galaxias*

George Lucas considera que muchas de las películas que ha hecho no son convencionales sino que son propuestas atrevidas. Añade que cuando se realizó el Episodio IV “fue un gran éxito precisamente por ser fresca y diferente; por ser arriesgada” (en Kline, 1999, p. 173).

Este éxito afectó a la industria cinematográfica en multitud de factores que quedan fuera del tema de este estudio: cambios en el modelo de marketing, nuevas fechas en las que estrenar películas, nuevas modas en la técnicas cinematográficas o avances tecnológicos en efectos especiales y equipamiento para las fases de producción y postproducción<sup>91</sup>. Igualmente impactó a nivel de recepción y de propiedad e influencia del sistema de estudios, así como el concepto de éstos de inversión-retorno, entre otros temas.

Brooker ve que el academicismo cinematográfico es más proclive a estudiar estos aspectos negligiendo la consideración de *La guerra de las galaxias* como texto. Y cuando tratan la temática, narrativa, cinematografía, dirección... “suelen ser de modo paternalista o con desprecio<sup>92</sup>” (2009, p. 8). Cree que esto puede ser debido a que los círculos académicos se sienten “avergonzados (...) de que una serie fílmica tan popular, exitosa e influyente es también, aparentemente, tan puerilmente sencilla” (Ídem, p. 8). Paris y Stoecklin comparten esta

---

<sup>91</sup> Sobre este último aspecto y la influencia que tuvo se hablará tangencialmente en el apartado 4.2.1.2.

<sup>92</sup> Por ejemplo, según Hofstede: “poner las películas [de *La guerra de las galaxias*] bajo un microscopio solamente expone sus defectos” (1994, p. 197)

opinión (2012, p. 9). Desgraciadamente esa postura también se ha llegado a aplicar por extensión a John Williams<sup>93</sup>.

Pero para comenzar hay que tener en cuenta tres factores que definen la relevancia de esta serie de películas. Los dos primeros han influido en el resultado de la obra. El tercero es una consecuencia de dimensiones no buscadas a priori. Los tres son:

- En primer lugar, los films en sí son un reflejo del perfil de George Lucas como *autor*.
- La larga duración de su producción resulta un caso único en la historia del cine.
- Por último y más importante, la banda sonora que John Williams compuso para ellas supuso un punto de inflexión en la historia de la música para cine.

#### 4.2.1.1 George Lucas como *autor*

Una característica que diferencia a George Lucas de otros directores de su generación es que no era aficionado al cine durante su juventud<sup>94</sup>. Su único interés eran los coches. Sin embargo, un grave accidente de automóvil en 1962 le llevó a replantearse su vida y a dedicarse a los estudios. En el Modesto Junior College profundizó en las ciencias sociales, en particular la sociología, antropología y psicología. Planeaba estudiar antropología en la Universidad San Francisco State, aunque animado por un compañero realizó las pruebas de ingreso para la Universidad del Sur de California. Le admitieron, pero no se impartía dicha licenciatura. Como le gustaba la fotografía, aconsejado por su amigo Haskell Wexler, se inscribió en la escuela de cine de esa universidad. Ya antes de comenzar

---

<sup>93</sup> “Pero seguramente la particularidad de su aportación [de John Williams] a la música de cine se encuentre en la construcción de un lenguaje musical adaptado a la recepción infantil, sustentado por un sólido diseño de producción que concibe sus recursos de captación en términos de marketing, y que elabora todos sus productos de acuerdo a un segmento de público concreto” (Infante, 1996, p. 32). O “Podría decirse (...) que su celebridad debe más a las películas a las que ha puesto música que a las partituras en sí” (Blas, en Blas (dir.), n.d., p. 79).

<sup>94</sup> “Las películas tenían un efecto extremadamente pequeño en mí cuando estaba creciendo (...) Apenas iba [al cine], y cuando lo hacía era para conocer chicas. La televisión tuvo un efecto mucho mayor” (Lucas, citado en Baxter, 2000, p. 25).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

sus estudios tuvo su primer choque con el inmovilismo de Hollywood y su organización corporativista-industrial en lugar de artística. No pudo ejercer como asistente de producción en una película, puesto de trabajo que le había conseguido Wexler por recomendación, al negarse los sindicatos por no ser miembro<sup>95</sup>.

Durante su época como estudiante universitario descubrió su pasión por la cinematografía. En particular disfrutaba en la sala de edición (Lucas, entrevistado en Stevens (ed.), 2012, p. 267). De la gran cantidad de películas que vio en ese periodo destaca la influencia de ciertos autores:

“Esos tres –Godard, Fellini y Kurosawa– tuvieron un profundo efecto en mí, y veía cada película suya que podía. Me gustaba Antonioni, pero te tenía que gustar intelectualmente y yo prefería los directores emocionales, como Truffaut” (Ídem, p. 270).

Entre sus referencias también están las enseñanzas de profesores como Slavko Vorkavich, que había trabajado con Eisenstein<sup>96</sup>:

“Cuando estábamos en las clases, lo primero que nos pusieron en la mesa fueron los libros de Eisenstein *La forma del cine* y *El sentido del cine*, así que estábamos muy orientados hacia el montaje y cine mudo. Entonces estaba

---

<sup>95</sup> En descripción de Rubin (2006, pp. 8-9) y Kershner, Epstein y Kurtz (citados en Baxter, 2000, p. 55), éste era un coto cerrado en el cual era casi imposible entrar, y en el que a los afortunados les esperaban varios años de ‘aprendizaje’ hasta que les dejaban realizar el trabajo.

<sup>96</sup> Es muy significativo que aparezca este referente como influencia destacada. Robertson ha estudiado el concepto de unidad orgánica de Eisenstein (como heredero cinematográfico de Meyerhold). Se puede sintetizar en los siguientes puntos:

- Se trata de una técnica “utilizada para estructurar una obra, de manera que hay una relación directa entre cada parte de la obra y su totalidad” (2009, p. 47).
- La música funciona “como ‘co-construcción’ con los otros elementos de la producción (...) está interconectada con las interpretaciones de los actores, en lugar de duplicar su impacto” (Ídem, p. 58).
- Por la utilización de un modelo musical (en este caso el leitmotif wagneriano) para estructurar la expresión en otro medio (patrones de movimiento en el plano visual), existen ‘leitmotifs visuales’, mezclados con los leitmotifs de la banda sonora (Ídem, p. 70).

Según nuestra hipótesis, estas características serían observables en las películas de *La guerra de las galaxias*.

muy centrado en la noción de que había un cierto vocabulario y gramática de la imagen que se había desarrollado durante la época del cine mudo, que se perdió cuando los actores comenzaron a hablar” (Lucas, entrevistado en Stevens (ed.), 2012, p. 270).

Aunque según Salewicz en la obra de estudiante de Lucas domina el tema de un hombre que se libera de su pasado (1998, p. 13), Lucas destacaba por su inclinación por el aspecto visual del cine. Según Champlin, “en ese momento lo que más interesaba a Lucas eran la fotografía, la animación y la edición. Combinando esos intereses, le fascinaban las posibilidades de un tipo de cinematografía abstracta: no lineal, sin personaje, sin historia” (1997, p. 23). Pero tras graduarse surgió la oportunidad de realizar una película propia para un importante estudio de Hollywood y tuvo que desarrollar su habilidad en la narrativa. Lucas dijo que Coppola le había aconsejado que “si vas a ser director, tendrás que ser escritor, por tu bien” (citado en Champlin, 1997, p. 42).

El primer largometraje dirigido por George Lucas, *THX 1138* (1971) –desarrollado a partir del cortometraje *THX 1138:4EB (Electronic Labyrinth)*, rodado en 1967 en su época de estudiante–, fue recibido con críticas positivas, aunque no la taquilla esperada por Warner Bros. Durante la producción, tal y como expone Hearn, el director había luchado por equilibrar su deseo de hacer una obra más abstracta, vanguardista, frente al conservadurismo del estudio (2005, p. 38). Sin embargo, en la proyección privada, “los ejecutivos de Warner Bros. se molestaron porque Lucas había hecho una película que era diferente de la que Coppola<sup>97</sup> les había propuesto” (Ídem, p. 42).

Reeditaron y cortaron la película sin contar con Lucas y no supieron cómo vender la película. Para Lucas:

“Hacer cine es un arte. Vender cine es un negocio. (...) El problema es que ellos [los estudios] no saben cómo vender películas. Como resultado, intentan que hagas películas que la gente irá a ver sin que tengan que venderse. Ésta es la verdadera clave del problema. Si no pueden simplemente

---

<sup>97</sup> Francis Ford Coppola, amigo y compañero de trabajo de Lucas y Presidente de American Zoetrope, era quien había conseguido el trato para *THX 1138*.



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

poner una película en un cine y que la gente se aglomere en la puerta, no están interesados” (citado en Hearn, 2005, p. 47).

Esta mala experiencia le generó desconfianza y resentimiento hacia el Hollywood de los estudios cinematográficos e hizo que buscara para el futuro la mayor independencia creativa posible y la no injerencia en su trabajo<sup>98</sup>.

A pesar de ello, esa situación se repitió en su siguiente proyecto, *American Graffiti* (1973). Sin tener en cuenta el éxito de la primera proyección privada con público, Universal estaba decidida a reeditar y cortarla para estrenarla como telefilm. Sin embargo, los esfuerzos de Lucas por conseguir el respeto a su obra original tuvieron más éxito<sup>99</sup>. El gran éxito de taquilla de la película (118 millones en todo el mundo frente a los 775.000 dólares que había costado realizarla) le abrió puertas para su siguiente proyecto.

Aunque había utilizado ciertos arquetipos y mitemas<sup>100</sup> en la narración de sus anteriores largometrajes, para su siguiente película quiso rodar directamente un cuento. En las notas de producción del dossier para la prensa se explicitaba:

“La guerra de las galaxias’ es una fantasía espacial diseñada para estimular imaginaciones, entretener y dar a los espectadores una infinita variedad de encanto emocional, físico y místico experimentados indirectamente. Es un mundo en el que la gente de esta tierra nunca ha estado, pero es un mundo que pueden haber encontrado cuando hace años

---

<sup>98</sup> De hecho, tras el estreno de *THX 1138*, el productor Alan Trustman le ofreció la posibilidad de dirigir la película de atracos *Lady Ice*, pero Lucas lo rechazó, “determinado a seguir sus propios proyectos” (Hearn, 2005, p.52).

<sup>99</sup> “Nosotros [George Lucas, director, Francis Ford Coppola, productor, et al.] comenzamos a mostrarla a gente en Hollywood –secretarías, asistentes de producción, básicamente a cualquiera que quisiera verla (...). Se difundió por medio del boca a boca y al final [los ejecutivos de Universal] cambiaron su decisión”. (Lucas, citado en Hearn, 2005, p. 71). Aunque el estudio la estrenó eliminando cinco minutos del metraje. “Siempre sentí que me obligaban a cortar cosas sólo porque podían. Estaban mostrando músculo” (Lucas, entrevistado en Stevens (ed.), 2012, p. 284).

<sup>100</sup> Los mitemas son las grandes unidades de significado que, a modo de secuencias, constituyen la estructura de los mitos (Lévi-Strauss, 1995b, p. 233).

soñaban con escapar y tener aventuras que nadie hubiera tenido” (Dingilian, 1977, p. 2 reimpresso como separata facsímil en Sansweet y Vilmur, 2007, p. 61).

George Lucas pretendía plasmar “un sentido de los valores” (citado en Champlin, 1997, p. 42) en una mitología moderna que veía desaparecida desde el declive del género del Western<sup>101</sup>. Para ello, aglutinó “elementos de espacio, de fantasía, de aventura, de suspense y de chispa” (citado en Velayos, 1995, p. 31) para comunicar la sencilla dualidad y perenne lucha del bien contra el mal en “el tema central de la película de huida, rebelión y destino” (Brooker, 2009, p. 22).

Como hemos mencionado, su interés durante su época de estudiante e inicios de la carrera profesional había pasado por hacer un cine más experimental, abstracto, poemas visuales (Brooker, 2009, pp. 12-20). Sin embargo para su tercer largometraje se había planteado el reto de ver si podía hacer “una historia clásica, una narrativa a la vieja usanza<sup>102</sup>, incluso abiertamente que ya no está de moda. (...) Quería explorar este campo creativo que había evitado conscientemente” (Lucas entrevistado en Kline, 1999, p. 60). *THX 1138* en lugar de tener una estructura tradicional en tres actos “se divide, de hecho, en tres partes. Cada parte es una historia en sí, aunque es la propia historia fundamental contada de tres maneras diferentes” (Lucas, entrevistado en Stevens (ed.), 2012, p. 275). Y *American Graffiti* cuenta con una desordenada alternancia entre las tramas de los cuatro personajes principales. Son cuatro historias separadas “que no tenían relación entre sí. Las únicas conexiones estaban justo al principio y al final de la película” (Ídem, p. 277).

En 1972, George Lucas ya había comenzado a escribir un documento titulado *Journal of the Whills* en el que, a modo de cuaderno de notas, esbozó una trama argumental con una larga serie de ideas y temas a desarrollar. Ese documento lo reelaboraría una y otra vez, hasta convertirlo en 1973 en *The Star Wars*.

<sup>101</sup>Según Tarasti “el mito es como un mensaje desde el pasado, así como un pronóstico de un mejor futuro al reforzar los valores morales de la sociedad y apoyar la mente del individuo en las crisis y conflictos de la vida” (1979, p. 18).

<sup>102</sup>Sea como sea, en el plano visual y por su variedad formal, Angiboust adscribe la saga “en la línea de las obras vanguardistas de gran espectáculo de los años 1950-1960” (en Berthomieu (ed.), 2006, p. 54).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

La idea original era tan larga, compleja y ambiciosa desde el punto de vista logístico para ser convertida en una única película que Lucas tomó una decisión pragmática: para reducir el presupuesto por debajo de 3 millones de dólares<sup>103</sup> optó por dividir la historia “haciendo que el primer acto sea la primera película y dejando el segundo y tercer acto en la estantería para ser rodados después” (Lucas, citado en Hearn, 2005, p. 80). Tenía la intención de “ser el único arquitecto de una historia tradicional en la que todo esté enlazado por causa y efecto” (Lucas, entrevistado en Kline, 1999, p. 60). La articuló en forma episódica, al estilo de los seriales de los sábados por la mañana que veía en su niñez, aunque su versión “no era como fueron (...) sino como recordaba que eran<sup>104</sup>” (J. Smith, 2003, p. 51).

Al negociar con Twentieth Century-Fox para que financiaran y distribuyeran *The Star Wars* acordó recibir 150.000 dólares por escribir y dirigir la película (una cantidad relativamente baja respecto al estatus recién adquirido como director de una película de gran éxito comercial) más un porcentaje de los beneficios y, lo que más le interesaba, montaje final, conservar los derechos de las secuelas, televisión, grabación discográfica y merchandising. Para Tom Pollock, entonces asesor legal de Lucas, “George tomó la decisión de que estas cosas eran mucho más importantes para él que el dinero. No porque creyera que *La guerra de las galaxias* iba a ser un gran éxito e iba a vender todo el merchandising que acabó vendiendo: era más sobre el control. George siempre lo imaginó como tres películas, y quería controlar su visión y su futuro” (citado en Hearn, 2005, p. 82).

A pesar de los esfuerzos de la Fox, *La guerra de las galaxias* se estrenó el 25 de mayo de 1977 en solo treinta y dos salas estadounidenses,

---

<sup>103</sup>Tal y como aclara Hearn (2005, pp. 80 y 96), durante las primeras negociaciones, en 1973, Alan Ladd Jr., jefe de producción en 20<sup>th</sup> Century-Fox consideraba “aceptable” invertir esa cantidad en el proyecto de Lucas. Tras acabar el proceso de preproducción (a partir de la cuarta versión del guión), Lucasfilm elaboró un presupuesto de 16 millones de dólares. Se vieron obligados a reducirlo a 9.999.999 dólares, sabiendo “que no podría hacerse [con ese presupuesto]” (Lucas, citado en Hearn, 2005, p. 96) ante el límite de 10 millones establecido por la Fox.

<sup>104</sup>Fredric Jameson califica *La guerra de las galaxias* como “film de nostalgia”, ya que “al reinventar el sentimiento y forma de objetos de arte característicos de un período anterior (...), [George Lucas] busca volver a despertar un sentido del pasado asociado con estos objetos” (1983, p. 116).

principalmente por la “falta de entusiasmo general de los propietarios de los cines por la ciencia ficción<sup>105</sup>” (Rubin, 2006, p. 75). Al generar la cifra récord de 254.809 dólares en su primer día de proyección, la distribuidora se apresuró a proporcionar más copias. En sus primeros siete días ya había recaudado 2,89 millones de dólares y para noviembre, los ingresos a nivel nacional ya habían superado los de *Tiburón* (dir. Steven Spielberg, 1975), la película más taquillera hasta la fecha. “*La guerra de las galaxias* era la película de mayor recaudación y en menor tiempo de la historia de Hollywood. Y aún no se había estrenado en la mayoría de los países extranjeros” (Hearn, 2005, p. 114). El triunfo de taquilla y los derechos de copyright habían hecho rico a George Lucas.

Aunque el dinero no era su meta. En todas sus películas desde *American Graffiti* Lucas “asignó un porcentaje considerable de su participación [personal] a personas clave en el reparto y el equipo técnico” (Champlin, 1997, p. 55). Además, en palabras de Lucas: “(...) no me importa mucho el dinero, y tampoco me enloquece la posición social o la fama y ese tipo de cosas que van con el éxito” (citado en Payán, 1999, p. 191). Los ingresos eran invertidos en sus proyectos artísticos –tanto producciones fílmicas como desarrollos tecnológicos, la creación del Rancho Skywalker<sup>106</sup> y diversas

<sup>105</sup> Aunque por su ambientación espacial se adscriba la saga de *La guerra de las galaxias* con la ciencia ficción, no contempla ningún aspecto especulativo basado en la ciencia, característica inherente a este género. Se trata, en su lugar, de una historia de fantasía que cuenta con elementos de otros géneros. El propio George Lucas siempre que ha tenido que definir su saga la ha calificado de “fantasía” (p.e. citado en Salewicz, 1998, pp. 24 y 42).

<sup>106</sup> Un complejo de edificios en Marin County (Estados Unidos) dedicado al “futuro de la creación cinematográfica y el acto de la creatividad (...). El complejo constituye lo que podría llamarse un ‘think-ranch’, un oasis para la creatividad, concebido por Lucas y dedicado a la proposición de que hombres y mujeres puedan ser más creativos, más ingeniosos, más imaginativos cuando están, cómodos, congenian y –hasta donde es posible en el siglo XX–, relajados y no distraídos por las presiones y exasperaciones de la vida diaria” (Champlin, 1997, p. 11). Según este mismo autor (Ídem, p. 14), fueron las conversaciones mantenidas entre Coppola y Lucas durante el rodaje de *Lluve sobre mi corazón* (dir. Francis Ford Coppola, 1969) en las que compartieron su ideal de “un lugar en el que poder hacer sus películas en el modo en que querían hacerlas, fuera de las presiones y restricciones de Hollywood” las que le llevaron a construirlo. Sin embargo, como reconocía Seabrook en 1997, “no muchos cineastas vienen al Rancho para concebir y escribir películas. Vienen a utilizar la tecnología en postproducción” (citado en Kline, 1999, p. 197).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

compañías subsidiarias de Lucasfilm– y educativos. En opinión de Rubin, su sueño era “anular [la influencia de] Hollywood [sobre el cineasta]. Hacer películas fuera del ‘sistema’” (2006, p. 467).

Para la continuación de la saga, el propio George Lucas quiso desde el primer momento autofinanciar *El Imperio contraataca* (dir. Irvin Kershner, 1980) y utilizó sus ganancias con *La guerra de las galaxias* como garantía para el préstamo bancario de un total de 28 millones de dólares que solicitó. A pesar de toda la cesión de derechos a través de The Star Wars Corporation<sup>107</sup>, Twentieth Century-Fox era considerada a efectos legales propietaria del Episodio IV, además de su distribuidora. Lucas pretendió que en la secuela sólo actuara como distribuidora. Así, nadie sino él podría inmiscuirse modificando el resultado de su obra. En sus propias palabras: “No me importaba que la estrenaran ellos [el estudio], pero sí que primara el dinero y que dijeran que querían cambiar el guión. Eso era lo que quería evitar. Así que decidí financiar la película yo mismo” (citado en Morell, 2005a, p. 20).

En esta ocasión no dirigió la película<sup>108</sup>, dada la mala experiencia que había sufrido con su anterior proyecto. La gran presión a la que le sometió el estudio unida a una innumerable serie de problemas durante la producción le llevaron a ser hospitalizado con un amago de infarto (Hearn, 2005, pp. 102-105). Pero continuaba como escritor de la historia, supervisor artístico, productor ejecutivo<sup>109</sup> y responsable en última instancia. Lucas insistía: “Sólo esperaba que el banco me permitiera acabar sin tener que volver a la Twentieth Century-Fox y darles mis derechos, porque al final esa era mi elección: no dejar simplemente que fuera de ellos y perder mi independencia” (en Hearn, 2005, p. 127). Pudo

<sup>107</sup>The Star Wars Corporation, Inc. fue una compañía (1973-1980) de George Lucas subsidiaria de su productora Lucasfilm Ltd. “establecida para controlar diversos aspectos legales y financieros” de su película *La guerra de las galaxias*. (Anónimo, 2015, documento online).

<sup>108</sup>*El Imperio contraataca* fue dirigida por Irvin Kershner y *El retorno del Jedi* por Richard Marquand, escogidos ambos por George Lucas.

<sup>109</sup>En una entrevista de 1983, Lucas decía acerca del cierre de la oficina de producción de Lucasfilm en el Reino Unido: “Lucasfilm no es una compañía de producción (...). No tenemos un estudio. No tenemos jefes de producción. Tenemos un productor que produce una película” (citado en Hearn, 2005, p. 147).

garantizarse dicha autonomía<sup>110</sup> para subsiguientes proyectos gracias a los beneficios obtenidos con su estreno. Parecida apuesta personal la repitió con la trilogía moderna, invirtiendo su propio dinero para no tener que depender de ningún estudio.

Aún con todo, Lucas siempre quiso liderar sus proyectos. Según Steven Spielberg (citado en Champlin, 1997, p. 151), a George Lucas le gusta colaborar. Pero también, en palabras de Robert Watts, supervisor de producción en *La guerra de las galaxias*, “no le gusta dirigir. (...) Lo que le gusta es desarrollar él mismo todo su proyecto [personal]” (citado en Champlin, 1997, p. 83). Tal y como reconocía Kasdan, “lo que George necesita, y especialmente en *La guerra de las galaxias*, es a alguien que haga lo que tiene en mente, que lo convierta en realidad” (entrevistado en Chernoff, 2000b, p. 33). Como reconoce Ron Howard, “cuando [George Lucas] hace una película, no es una visión compartida. Es su visión” (en Goldstein, 1997, documento online) y según declaraciones de Lawrence Kasdan, “En *El Imperio [contraataca]* todos estábamos trabajando dentro del gran plan de George [Lucas]” (en Burns, 1981, p. 56).

En palabras de Lucas:

“La cinematografía es un medio curioso, porque realmente es una dictadura benigna. (...) Reconozcámoslo, el cine es un medio en el que tienes un dictador que tiene su pequeño equipo, media docena de personas, y entre ellos determinan en gran medida todo lo que pasa. Después tienes un personal devoto que quiere seguir a ese grupo a cualquier sitio, bajo

---

<sup>110</sup> A pesar del “fuerte bagaje de idealismo social” que tiene Lucas (Champlin, 1997, p. 14), esta oposición al funcionamiento de los estudios no es revisable desde una óptica anticapitalista. De hecho, Champlin lo califica como “un hombre de negocios astuto, conservador a nivel fiscal, al que no le importa tomar riesgos económicos enormes. Tan seguro está de su juicio” (Ídem, p. 13). Su interés es puramente el respeto al artista. De hecho, también abandonó el Directors Guild, Writers Guild y la Motion Picture Arts and Sciences Association of America por discrepancias sobre sus películas. Al incluir sólo los títulos de crédito artísticos y técnicos al final de *El Imperio contraataca* y no al principio, fue multado por 250.000 dólares y el Directors Guild of America intentó que se retirara la película de las salas. A continuación multaron a Irvin Kershner. “Lucas pagó todas las multas del sindicato a Kershner, pero la situación le dejó [a Lucas] frustrado y sintiéndose perseguido” (Hearn, 2005, p. 132).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

cualquier circunstancia. La idea global es lograr y mantener la lealtad y que todos contribuyan, pero manteniéndolos a raya para que no crean que están haciendo su propia película. Básicamente el director es el que saca adelante su visión y todos los demás le ayudan a hacerlo” (entrevistado en Stevens (ed.), 2012, p. 268).

Así pues, delega puestos técnicos a personas especializadas de confianza, pero responsabilizándose y teniendo la última palabra sobre todo. Como dijo acerca del rodaje de *El retorno del Jedi*: “No me había dado cuenta que, al final, probablemente me resulta más fácil hacer estas cosas yo mismo que confiarlas a terceros” (n. d., 2004, documento audiovisual). Yendo más allá de la comparación que hacía Richard Marquand de su relación con Lucas en *El retorno del Jedi* como de un director de orquesta respecto al compositor (Peecher, 1983, p. 69), según Kaminski, George Lucas estuvo en el set de rodaje “casi cada día para supervisar personalmente el rodaje”, dirigió la segunda unidad e incluso partes del material de la unidad principal (2008, p. 268). Y en 1999, hablando sobre su regreso a la silla de director:

“Aunque quise ceder las últimas dos películas a otros directores, acabé estando allí [en el set de rodaje] todo el tiempo y tuve que trabajar tan duro como si estuviera dirigiendo. El otro motivo por el que quería dirigir el Episodio I era que íbamos a intentar cosas nuevas, y a decir verdad, no sabía exactamente cómo íbamos a hacerlas. Nadie lo sabía. Así que creí que debía estar ahí en todo momento” (citado en Hearn, 2005, p. 194).

El inesperado éxito masivo hizo que continuara desarrollando películas de *La guerra de las galaxias*, con una narrativa directa, lineal y convencional. Pero tal y como se encarga Brooker en establecer en su monografía, como mínimo la obra temprana de Lucas –entre la que incluye el Episodio IV– “combina técnica convencional del Hollywood clásico con acercamientos inspirados por el cine francés, japonés y soviético, documentales *vérité* y la vanguardia formalista” (2009, p. 17). Además plasma en su obra sus “imperativos morales del trabajo duro, la determinación y el idealismo” (Champlin, 1997, p. 66). Costa también

considera que Lucas tiene “indudables ambiciones autorales”, aunque de repente se convirtiera en realizador de películas “campeonas de taquilla” (1988, p. 165). McDaniel, sin embargo, sólo considera a Lucas *auteur* en sus dos primeros largometrajes (*THX 1138* y *American Graffiti*). En su opinión después se convirtió en “megaempresario” (2004, p. xii).

Y respecto al carácter de su obra en general y de las películas de *La guerra de las galaxias* en particular, es esencialmente el de su creador: “El tono de la trilogía [clásica] es el modo de ser de Lucas (...) esencialmente alegre y animado”, decía Lawrence Kasdan (citado en Champlin, 1997, pp. 94 y 96), para seguir haciendo referencia a lo que Champlin califica como “una creencia profundamente enraizada de que la tecnología es peligrosa” (1997, p. 96).

Contrastando con el contexto en el que se estrenó la película originaria de la saga<sup>111</sup>, este carácter optimista plasmado en su obra manifiesta un sello distintivo subjetivo: tras la abolición del Código *Hays*<sup>112</sup> en 1967, en la época del ‘Nuevo Hollywood’, abundaron los héroes amorales y se incrementó la aparición de violencia y sexualidad en pantalla.

Frente a esto, la postura de George Lucas fue:

“En lugar de hacer un film colérico y socialmente relevante (...), me dí cuenta de que había otra pertinencia que es aún más importante: los sueños y las fantasías, hacer que los niños crean que hay más en la vida que basura y muerte (...) que aún te podías sentar y soñar sobre tierras exóticas y criaturas extrañas” (entrevistado en Kline, 1999, p. 53).

Según Payán, “divertir<sup>113</sup> y divertirse era el objetivo esencial” de

<sup>111</sup>Tal y como recuerda Velayos (1995, p. 31), en la década de los 70 había crisis económica y creativa en la industria cinematográfica estadounidense, así como pesimismo en la sociedad enmarcado por la derrota en Vietnam y escándalos políticos como el ‘Watergate’.

<sup>112</sup>Código ético creado por la MPAA (asociación de productores cinematográficos de Estados Unidos) que determinaba una serie de reglas sobre lo que era mostrable o no en los films en función de unas reglas de moralidad.

<sup>113</sup>“La emoción global que intento sacar al final de esta película [*El retorno del Jedi*] es que tienes que salir con el ánimo levantado emocional y espiritualmente y sentirte absolutamente bien sobre la vida. Eso es, posiblemente, lo más grandioso que nosotros [como artistas] habríamos de hacer” [Lucas, citado en Salewicz, 1998, p.101]



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Lucas (1999, p. 94). Y ‘divertirse’ pasaba por lo que veía Rick McCallum que ansiaba Lucas: “Quería estar en un mundo en el que las cosas no se tomasen tan en serio, y no [hubiera] el mismo proceder [de siempre]” (citado en Rubin, 2006, p. 482).

George Lucas, entonces, reconoce el cine como una herramienta, un oficio consistente en “comunicar visualmente” (entrevistado en Kline, 1999, p. 152), aunque en otra entrevista específica que el audio “es el 50% de la experiencia de ir al cine” (citado en Kline, 1999, p. 166). Es un artista que refleja en su obra su visión creativa personal, destacando por encima del proceso colaborativo que lidera y fuera de las restricciones del sistema de estudios:

“Puedo contar la historia de la manera en que está pensada y no tengo que escuchar lo que dicen las investigaciones de mercado [del estudio]. Estarían escuchando a los fans, y esa gente piensa que deberías hacer esto, y piensa que deberías poner a tal personaje ahí. Éstas [historias] no están ensambladas por un departamento de marketing. Son un puro acto creativo que se creó para narrar una gran historia” (Lucas, citado en Anónimo, 2002, documento online).

Es un autor con conciencia de obra, en la que no solamente aparecen una serie de ideas, imágenes y motivos recurrentes (a raíz de una serie de experiencias que han ido imprimiendo su carácter a lo largo de su vida<sup>114</sup>)

<sup>114</sup> “La mayoría de nosotros no nos damos cuenta hasta que somos adultos maduros mirando hacia atrás a nuestra obra profesional, pero desde el primer momento en que somos capaces de formar conceptos en nuestra mente estamos acumulando y registrando experiencias de nuestra vida. Todo lo que nos fascina, emociona, asusta... todo lo que encontramos excitante en la vida va a ese almacén vasto y complejo en nuestra cabeza: el subconsciente. De jóvenes, generalmente tenemos los ojos muy abiertos y estamos ansiosos ante todo lo que nos muestra la vida, empapándonos de todo a la vista como una esponja. Si somos extremadamente perceptivos en nuestras observaciones –conscientes de los pequeños detalles y cualidades emocionales– posteriormente podemos recuperar nuestras experiencias más memorables y utilizarlas para formar una imagen de la vida que contenga nuestra propia perspectiva personal única. Si lo hacemos con habilidad y la visión se comunica objetivamente a otros nos llaman artista. Nunca debemos subestimar el valor de nuestras experiencias extraordinarias más pequeñas. Cuantas más puertas abramos en la vida, más se llena nuestro subconsciente con una riqueza de visiones que pueden aparecer en lugares importantes en la vida de forma inesperada y sorprendente” (Lucas, entrevistado en Kline, 1999, pp. 108-109).

y a la que vuelve una y otra vez para retocarla hasta conseguir el resultado deseado<sup>115</sup>, sino en la que, además, se produce cierto lenguaje metanarrativo ya que, tal y como ejemplifica J. Smith, “en ocasiones, puntos argumentales, imágenes o diálogo en el *Episodio I* parecen diseñados para cambiar las percepciones del espectador de escenas en *La guerra de las galaxias*, *El Imperio [contraataca]* o *[El retorno del] Jedi*” (2003, p. 236). El propio George Lucas reconoce y valora cómo cambia el sentido del drama y la estructura del suspense si se ven los episodios en el orden en que se estrenaron o en el cronológico de la historia (Rinzler, 2005, pp. 84-85; y entrevistado en Anónimo, 1997b, p. 12).

Tal y como reconoce el propio Lucas:

“La teoría del *auteur*<sup>116</sup> es en realidad muy cierta, porque los directores son muy parecidos a sus películas. En el caso de alguien que escribe y dirige, es mi vida. Todo lo que escribo es mi vida. No escribo una tesis hipotética sobre algo. Escribo una historia en la que me envuelvo emocionalmente porque me tomará dos o tres años de mi vida escribirla” (citado en Morell, 2005b, p. 39),

George Lucas hace películas con el concepto de que sean suyas, y que sean como él quiere. Reconocía ya en 1974 que “a veces” modifica su “loco entusiasmo en deferencia al público general para dejar que la disfruten [la película] más (...). Pero al menos el 80 ó 90% de la película es simplemente como soy, y espero que a todos los demás les guste. Si no les gusta, pues no les gusta; si les gusta, pues muy bien” (entrevistado en Kline, 1999, pp. 22-23).

Y de toda su filmografía, la serie de *La guerra de las galaxias* es la obra en la que Lucas ha impreso más de su vida interior. Kaminski ve que, en la época de la trilogía original, ésta representa la historia personal de Lucas y que los eventos desde entonces han sido representados en la historia de Anakin en la trilogía de precuelas (2008, pp. 276-277). Y

<sup>115</sup> “En general no estaba satisfecho del resultado, y siempre he pensado que *La guerra de las galaxias* estaba inacabada. No creía que pudiera remediarlo nunca” (Lucas, citado en Payán, 1999, p. 203).

<sup>116</sup> Bazin definió en 1975 la ‘autoría’ como el proceso de “elegir en la creación artística el factor personal como un criterio de referencia, y así postular su permanencia e incluso su progreso desde una obra a la siguiente” (citado en Stam et al., 1992, p. 226).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

George Lucas ha expresado:

“Hay mucho más de mí en *La guerra de las galaxias* de lo que me atrevo a admitir, para bien o mal. Gran parte de ello es muy inconsciente, muy personal. No puedes librarte de eso. Sale de ti. No es algo que se haga siguiendo las reglas. Es muy personal. Luke, más o menos, es mi alter ego. No puede no serlo” (citado en Worrell, 1989, p. 182).

### 4.2.1.2 Duración de la producción y dimensión de la obra

La saga de *La guerra de las galaxias* es un caso extraordinario en la historia del cine al considerar la longevidad de la realización de una única obra<sup>117</sup> por un único creador. El único caso similar es la versión cinematográfica de la obra literaria de J.R.R. Tolkien por parte de Peter Jackson. Su labor transcurrió entre *El Señor de los Anillos: La comunidad del Anillo* (estrenada en 2001) hasta *El Hobbit: La batalla de los cinco ejércitos* (estrenada en 2014). Pero difiere en la unidad de la obra: a pesar de realizar esfuerzos de unificación de ambientación, estilo y enlazar las dos trilogías mediante referencias en elementos y personajes de subtramas, la historia que transcurre en la Tierra Media no deja de ser dos aventuras diferenciadas.

Y si tomamos por separado *El Señor de los Anillos*, como señala Cros, es debatible si son “tres movimientos que llevan hacia una estructura total o un viaje desglosado simplemente en tres etapas” (en Berthomieu (ed.), 2006, p. 30). Esta última cuestión puede llevar a confusión si preferimos la lógica de la estructura tripartita como tendente hacia la compleción por encima de la multiplicación y la diferencia –utilizando el razonamiento de Perkins y Verevis (en Perkins y Verevis (ed.), 2012, p. 9)–. Pero si ampliamos esta clasificación y distinguimos entre la separación a modo de tríptico y la secuenciación dividida, entre las que duda Cros, independientemente de la multitud de subtramas, nosotros nos inclinamos hacia la segunda opción.

Otro aspecto que las diferencia es que, desde el punto de vista del espectador, en la saga de *La guerra de las galaxias* la narración transcurre

<sup>117</sup>Tal y como explicaba McCallum: “Al final será una película de doce horas” y Lucas: “Se terminarán las seis primeras y eso será la película” (citados en Anónimo, 1997a, p. 24).

de forma cronológicamente lineal<sup>118</sup>, mientras que en diversos momentos de la trilogía de películas de *El Señor de los Anillos* hay *flashbacks* y *flashforwards* respecto al punto temporal del narrador.

Las trilogías de *Regreso al futuro* (dir. R. Zemeckis, 1985-1990) y *El Padrino* (dir. F. F. Coppola, 1972-1990) podrían considerarse en su unidad interna, pero no llegan a la duración de la producción de la saga galáctica. Además la trilogía de viajes en el tiempo, como explica Cros, presenta una estructura consecutiva: “Cada episodio conlleva una relación de tiempo única” y cada película-repetición es una renovación de la misma situación que no implica progresión del personaje (en Berthomieu (ed.), 2006, p. 29). La obra de Coppola, a su vez, “no representa la elaboración a partir de una visión inicial unificada” (Palmer, en Perkins y Verevis (eds.), 2012, p. 38).

La trilogía *Evil Dead* (dir. Sam Raimi, 1981-1992) carece de coherencia interna, al ser la segunda parte un ‘remake’ de la primera y considerarse que la tercera parte tiene rasgos de independencia.

Además, otro aspecto que no cumplen ninguna de las tres, al igual que *20<sup>th</sup> Century Boys* (dir. Yukihiko Tsutsumi, 2008-2009), es que sus líneas temporales no siguen un orden cronológico de los eventos (tanto de la historia como de la trama) paralelo al de la música<sup>119</sup>.

La saga de *La guerra de las galaxias* y la trilogía de *Apu* (dir. Satyajit Ray, 1955-1959) comparten la categorización dentro de lo que Grodal llama “narrativas canónicas<sup>120</sup>”. Éstas se componen de “esquemas a través de los cuales sistematizamos nuestras experiencias y guiamos nuestros actos y expectativas” (en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 138), del mismo modo que se cumplen o incumplen nuestras expectativas al escuchar una obra musical cuando un compositor utiliza una forma preestablecida.

<sup>118</sup> Con la pseudo-excepción de la pesadilla de Anakin en el Episodio III, en la que visualiza imágenes futuras, pero en realidad transcurre en ‘su presente’.

<sup>119</sup> “La historia [story] es la serie cronológica de acontecimientos. La trama [plot] es el orden en el que esos acontecimientos se nos presentan en la película” (Buhler et al., 2010, p. 7).

<sup>120</sup> “La narrativa canónica es una historia en la cual las acciones tienen lugar en un tiempo dirigido hacia adelante, están enlazadas con las preocupaciones de un protagonista central y están moldeadas por causas, consecuencias, intenciones y acciones” (Braniga, citado por Grodal, en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 138).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

El caso de Satyajit Ray es particular ya que tenía amplios conocimientos de la música occidental y pretendía utilizarlos en la creación de películas. De *Pather Panchali* (1955), su primera película y la primera de la trilogía de *Apu*, Wood destaca cómo Ray da más importancia a “la experiencia total por la que pasa un personaje” en lugar de “una temática o narrativa extraíble”, siendo los temas “el producto en lugar del punto de partida” (citada en Das Gupta (ed.), 1981, p. 14). Pero él reconocía la influencia de su conocimiento de la música culta occidental y sus formas en su cine.

Declaró que “formas de la música culta occidental como la sonata influyen la estructura” de sus películas y que “la música hindú, con su sentido no-fijo del tiempo, interfiere en la misma construcción del cine” (Ray, citado en Kalinak, 2010, p. 98). Para Ray “en el cine, la utilización de una estructura musical permite tomar libertades con el material elegido y retenido” (citado en Das Gupta (ed.), 1981, p. 130).

Sin embargo, en la mencionada trilogía de *Apu*, la música corrió a cargo de Ravi Shankar. El músico compuso un tema principal y el resto de la música fue una combinación de pistas sugeridas por el director y una colección de breves piezas de sítar de diversos estilos para que se utilizaran según diversos propósitos en el momento del montaje final (Ray, 1997, pp. 76-78). En las secuelas, Shankar y un grupo de músicos improvisaron la banda sonora mientras veían por primera vez la película directamente en la sesión de grabación (Kalinak, 2010, p. 110). El resultado no satisfizo en ningún caso a Ray, quien a partir de 1970 compuso él mismo la música de todas sus películas.

Las series de films de *James Bond 007* (1962-2015), *Indiana Jones* (1981-2008), *Star Trek* (1966-2013), *The Mummy* (1999-2008), *Piratas del Caribe* (2004-2011) y las distintas franquicias de terror o protagonizadas por superhéroes cuentan con sus propios universos respectivos, referencias a su propia cronología interna, pero cada largometraje representa una aventura en esencia independiente a modo de secuela.

Series como *Alien* (1979-1997) –si se prescinde de las películas derivadas–, *Terminator* (1984-2015), *Millenium* (2009), *Crepúsculo* (2008-2012) o *Harry Potter* (2001-2011) sí cuentan con unidad narrativa, pero la responsabilidad artística pasa de manos con el transcurrir del tiempo.

Así pues, los únicos otros ejemplos de trilogía “pura” que se inscribe en una “lógica dramática operística, cercana al mito” y de director único que la desarrolle, son la trilogía de *Matrix* (dir. Lana y Lilly Wachowski, 1999-2003), de la cual *La guerra de las galaxias* es inspiradora, y *Scream*<sup>121</sup> (dir. Wes Craven, 1996-2000), más postmoderna que la obra de Lucas (Cros, en Berthomieu (ed.), 2006, pp. 30-36).

La banda sonora de *La guerra de las galaxias*, al adscribirse a la tradición de la musicalización de cine clásico de Hollywood, se diferencia de ellas por su cuasi-omnipresencia y coherencia temática. Además, esta saga cinematográfica es la que tiene una dimensión dramática más profunda, ya que es el único caso existente en que la obra posterior (aquí la trilogía de precuelas) “obliga a una mirada diferente sobre la precedente, modifica la historia y la amplifica” (Thoron, en Berthomieu (ed.), 2006, p. 51).

Desde el estreno en 1977 de *La guerra de las galaxias* –posteriormente denominada *Episodio IV: Una nueva esperanza*– hasta el del *Episodio III: La venganza de los Sith*, en 2005, transcurrieron 28 años. A este arco de edad podemos sumarle más años si nos remontamos a las primeras anotaciones de George Lucas en 1972 con el denominado *Journal of the Whills*, germen de la primera película de *La guerra de las galaxias*, su continuación y trasfondo. Igualmente se pueden añadir los años (espaciados en el tiempo) en que el director ha seguido retocando ligeramente su obra hasta llegar a 2015. Con el reestreno limitado de *La venganza de los Sith* en versión 3D se mostraron las últimas modificaciones documentadas hasta la fecha. De esta manera se puede considerar un lapso de tiempo de más de cuarenta años desde un inicio básico de preproducción hasta los últimos retoques de postproducción.

Hay que tener muy en cuenta que inicialmente George Lucas desconocía si habría interés en la recepción del Episodio IV y, al ser el inversor con su dinero a partir de *El Imperio contraataca*, sólo continuaría con cada siguiente película si la precedente era rentable en

---

<sup>121</sup> Considerando las tres primeras películas. Cinco años después de que Cros publicara su ensayo se estrenó el cuarto film de la serie.

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

taquilla<sup>122</sup>. Además, todas ellas se rodaron de forma consecutiva (separadas en el tiempo, destacando en particular los dieciséis años transcurridos entre el Episodio VI y el Episodio I) y no simultánea. Esto contrasta con las trilogías de *El Señor de los Anillos* y *El Hobbit*, que se realizaron, una y otra, con sus tres películas a la vez, por lo que estaba garantizado el estreno.

Así el compositor Howard Shore pudo trabajar en estas películas en momentos concretos y puntuales de su trayectoria artística. John Williams, por su parte, hubo de regresar a su obra en diversas ocasiones y diferentes épocas de su carrera profesional.

En estas décadas los avances tecnológicos han modificado el proceder en la creación de películas. En particular, la digitalización de la imagen rodada y el tratamiento informático de ésta y en la edición han permitido a George Lucas “fijar y colocar todos los fragmentos del puzzle justo hasta el último momento en que la película se va a estrenar” (McCallum, entrevistado en Madsen, 1997, p. 7).

En la época de la trilogía clásica, “una vez que se ha puesto la música, la imagen ya no puede cambiar, al menos en grado importante” (Ralston, citado en Rinzler, 2013, p. 280). Aunque, por otra parte, Howard Kazanjian, productor del Episodio VI, reconocía que podían hacerse pequeños cambios y para eso estaba el editor musical Ken Wannberg, colaborador de John Williams, por si era necesario “re-editar y estirar [pasajes de la música]” (citado en Rinzler, 2013, p. 281).

Con la trilogía de precuelas, John Williams tuvo las sesiones de visionado y localización de puntos musicales a partir de un “corte final razonable” (Lucas, citado en Robb, 2002, p. 24), compuso y grabó la banda sonora. Pero George Lucas continuó haciendo el montaje, reescribiendo y volviendo a rodar. Esto implicó la re-edición de la banda sonora para aplicarla de forma diferente a las nuevas imágenes y nuevo

<sup>122</sup> “Desde el mismo principio (...) [George Lucas] presentó el planteamiento original de *La guerra de las galaxias* en forma de una historia en varias partes. Si sacábamos adelante la primera película, estaría bien hacer varios episodios que encajasen en una historia gigante. De hecho, George y yo no tomamos la decisión de seguir adelante con [la producción de] la segunda película hasta un mes después de que se estrenó *La guerra de las galaxias*”. (Kurtz, citado en Anónimo, 1987, p. 41).

montaje, dando como resultado un texto sonoro parcialmente distinto al originariamente ideado por el compositor<sup>123</sup>. Esto pudiera haber ocasionado lo que ya denunciaba Morton a mediados del Siglo XX como “destrucción de formas y perfiles musicales producida por cortes poco juiciosos” (1951, p. 193).

Kaminski, en su estudio (2008), es muy revelador acerca de cómo a lo largo de la escritura y producción de cada una de las seis películas de *La guerra de las galaxias* Lucas moldeó la historia reconduciéndola de manera diferente a como él mismo había imaginado en sus primeros borradores. Del mismo modo, la aplicación de la composición de John Williams a las imágenes es, en algunos momentos, diferente a su concepción inicial. Pero el proceso de creación y desarrollo no es relevante de cara al objeto de este estudio, sino su resultado final y su concepto de obra unitaria.

#### 4.2.1.3 Punto de inflexión en la historia de la música para cine

Wierzbicki, al dividir en etapas la historia de la música para cine, considera que, desde 1958 hasta la actualidad, nos encontramos en un “periodo postclásico” (2009, p. xiii) caracterizado por una total heterogeneidad de estilos y modos de aplicación de la música.

Pero en 1977 llegó la banda sonora de John Williams y, al igual que la película, revolucionó el panorama cinematográfico. Hayward estipula que en el cine de ciencia-ficción de Hollywood, Europa y Japón desde 1945 había una “prominencia de los aspectos discordantes y/o inusuales de orquestación/instrumentación” (en Hayward (ed.), 2004,

<sup>123</sup>No hay realizada ninguna investigación seria y exhaustiva sobre los cambios realizados, pero para ilustrar el caso, basten estos ejemplos: Con el Episodio I, tras hacer un pase previo para sus amigos, Lucas volvió a montar “la última parte de la película (...) un trozo bastante largo” porque se había dado cuenta de que se había “pasado entrelazando hilos argumentales” (entrevistado en Thomson, 1999, p. 18). En el Episodio II, “la película continuó evolucionando tras el retorno a la producción tras el rodaje de enero y las sesiones de grabación de la banda sonora, con Lucas y Burtt añadiendo nuevo material y eliminando otro” (Duncan, 2002, p. 214). Y en el Episodio III, durante una sesión de grabación de la banda sonora, Lucas reconocía a Williams cómo algunas tomas adicionales rodadas dos días antes –que iban a ser intercaladas y no aparecían en la proyección de referencia– “podrían afectar a la disposición de la pista musical” (citado en Rinzler, 2005, p. 41).



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

p. 2). Así pues, podría haberse esperado de una película ambientada en el espacio que incorporara sonidos electrónicos u otros acercamientos musicales futuristas<sup>124</sup>.

Frente a estas opciones George Lucas “tenía claro que quería una banda sonora romántica, a la antigua” (citado en Rinzler, 2007, p. 99). Escogió a Williams siguiendo el consejo de Steven Spielberg:

“Le expliqué que estaba buscando un compositor que pudiera escribir en el estilo clásico de Hollywood de los años 30 y 40 y él me dijo: ‘John es tu hombre, es fantástico’. Al comienzo yo estaba un poco nervioso porque principalmente sólo le conocía como músico de jazz. No conocía su obra fílmica” (Lucas, citado en Burlingame, 2012, documento online).

Según Williams, la visión del director era que, puesto que la película era tan original y diferente en su aspecto visual, “la música debía tener una base emocional muy familiar” (1993, p. 56). Y para ello volvieron la mirada a un sinfonismo “cercano al Romanticismo del Siglo XIX” (Ídem, p. 56) a través de un regreso actualizado a la labor de los compositores de la Edad de Oro de Hollywood, caracterizada por su extensa duración, gran masa orquestal (Donnelly, 2005, p. 103), “lenguaje exuberante” (Cooke, en Cooke (ed.), 2010, p. 53) y coherencia temática para perfilar a los personajes (Lack, 2002, p. 330).

Respecto a la casi omnipresencia de la banda sonora en el Episodio IV, el diseñador de sonido Ben Burtt reconocía que, cuando se estrenó, la moda era precisamente que “las películas *no* estuvieran densamente pobladas [por la música]” (Rinzler, 2005, p. 1) y Miceli también constata que desde esa década de los 70, la presencia de la música ha sufrido una reducción gradual “excepto para las producciones más espectaculares” (2013, p. 552).

El concepto de espectáculo es la clave. Cook considera que hay que pensar en la música como un elemento integral del multimedia y “de este modo, (...) se convierte en una dimensión de una experiencia más grande y compleja, y adquiere su significado del contexto de esa experiencia” (en Tan et al. (eds.), 2013, p. v). Por eso, en el marco épico y de magnitud de la historia de *La guerra de las galaxias*, la música ha de ser grandiosa,

---

<sup>124</sup> Aunque ya hemos mencionado que *La guerra de las galaxias* no es ciencia-ficción.

pletórica, no siendo simple acompañante de las imágenes, sino a la par, e incluso superando en importancia en determinados momentos a otros elementos que conforman la película.

George Lucas ha reconocido en múltiples ocasiones que concibe y diseña sus películas de *La guerra de las galaxias* como películas mudas (Bouzereau y Duncan, 1999, pp. 146-147; Rinzler, 2007, p. 243; Rinzler, 2013, p. 282; Lucas, en Burke, 2005, documento online; Lucas, en Burlingame, 2012, documento online). De esta manera el diálogo, entre otros recursos, no tiene tanta importancia, y la historia y emociones que se visualizan son explicadas y contadas a través de la música. Para ello, Williams tenía claro que era necesario el uso de una serie de temas que se pudieran “hacer pasar por las permutaciones [en función] de una situación dramática” (citado en Rinzler, 2007, p. 265), por lo que tendrían una función estructuradora. Este caso no es el habitual que conoce Cassard (2012, p. 132). Pero precisamente fue la claridad narrativa de las bandas sonoras uno de los factores que las popularizó.

La obra de John Williams para la primera película de la saga ha sido calificada por muchos (p.e. Valls y Padrol, 1986, p. 211; Paulus, 2000, p. 178; Lack, 2002, p. 330; Carmona, 2003, p. 475; Donnelly, 2005, p. 103; Gallardo y Gallardo, 2013, p. 80) como la responsable de la resurrección de la banda sonora orquestal. Lo cierto es que ni ésta había desaparecido totalmente (Lerner, en Hayward (ed.), 2004, p. 97; Davis, 1999, p. 60) ni la composición de Williams había sido la primera obra sinfónica para cine con gran éxito en la década de los setenta. Pero su gran difusión hizo que tuviese un rol pivotal para que se produjese en décadas siguientes una mayor aplicación del “sonido épico establecido en los años 30” en películas tras *La guerra de las galaxias*, al volver a ser “una elección viable para los compositores del Hollywood contemporáneo”<sup>125</sup> (Kalinak, 1992, p. 188).

<sup>125</sup>MacDonald se diferencia al explicar que la partitura de *Una nueva esperanza* “representa no tanto un retorno al uso del sonido sinfónico como un retorno al uso del leitmotif como recurso procedimental básico para la música cinematográfica” (1998, p. 261). Ya veremos en el epígrafe 4.2.3.2.1 la problemática del término leitmotif aplicado en música de cine. Además, puesto que en tan pocos casos posteriores a *La guerra de las galaxias* se da la densidad y complejidad de tratamiento de una red temática, quizás sería más sencillo simplemente generalizar en el ‘retorno al uso de material temático’.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Chion afirma en que este retorno y asentamiento de la ‘gran música sinfónica’ se produjo no por la aparición de “obras maestras aisladas”, sino por el contexto en que tuvo lugar, al aparecer “géneros que la reclamaran y nuevos medios técnicos” (1997, p. 159). En particular señala al retorno del cine épico y la elección musical de “George Lucas y Steven Spielberg, dos independientes que tenían ganas de recrear un cine de emociones colectivas” (Ídem, p. 160). Wierzbicki coincide en que estos dos directores sobresalían en su sensibilidad “con las necesidades dramáticas de los films de acción” y que “mantenían fuertes afinidades con las convenciones –musicales y de otros tipos– de la creación de películas de estilo clásico” (2009, p. 210).

Por otra parte, “la generalización del Dolby Stereo” permitió una mayor calidad en la reproducción sonora<sup>126</sup>. Esto llevó a exprimir las posibilidades orquestales obteniendo una “eficacia acústica directa” anteriormente desconocida en el cine (Chion, 1997, p. 159). Para este autor especialmente el viento metal y la percusión “representan un papel de estimulación sensorial que los relaciona con ciertos efectos *físicos* buscados directamente por Gluck, Berlioz o Wagner en sus óperas” (Ídem, p. 165). Mouëllic coincide en que este sistema permitió el enriquecimiento de la paleta orquestal en la composición del Episodio IV (2011, p. 40).

Los reproductores VHS domésticos no empezaron a hacerse habituales hasta 1983, el año en que se estrenó en cine *El retorno del Jedi*. Hasta entonces las películas estrenadas recientemente sólo podían verse en las salas de cine. Los films tenían un recorrido en cartel mucho más largo que el actual y era más frecuente que la gente acudiera más de una vez al cine a ver un largometraje que le había gustado. Pero en cualquier caso, si alguien quería recordar la película en su domicilio, tenía que conformarse con la novelización, la adaptación al cómic o la grabación de la banda sonora.

<sup>126</sup>Esta tecnología estrenada en 1975 incluía un sistema de reducción de ruido y más canales de audio. Pero las primeras películas que lo utilizaron eran principalmente musicales y pocas salas de cine se adaptaron. Así pues, la mayoría de las películas continuaron estrenándose sólo con sonido monoaural. El mayor éxito comercial del Episodio IV en salas equipadas con Dolby Stereo frente a las salas que proyectaban la misma película pero con audio monoaural fue el responsable de que el sistema se expandiera e implantara como estándar (Buhler et al., 2010, p. 374; Neumeyer, en Neumeyer (ed.), 2014, p. 3).

La difusión de la grabación discográfica de la banda sonora fue inusitada. Rinzler especifica que, en 1977, en menos de dos meses habían vendido 650.000 discos con la banda sonora del Episodio IV (2007, p. 302). J. Smith (1998, p. 216) y Valverde (2013, p. 53), sin concretar fechas, cifran la venta en más de cuatro millones de copias. Este último añade que “se convirtió en la grabación –no pop– más vendida de la historia” (Ídem, p. 54). Rinzler continúa con que en los tres primeros meses de 1980 se habían vendido un millón de copias de la banda sonora del Episodio V (2010a, p. 344). Y a estas cifras habría que sumarle las versiones y las copias no autorizadas, ya que, tal y como reconocía Robert Stigwood, productor del disco de *El Imperio contraataca*, el problema de la piratería era “inmenso” (citado en Rinzler, 2010a, p. 344).

La novela ofrecía la posibilidad de profundizar y alargar escenas de la película o añadir nuevas. El cómic tenía la ventaja de presentar imágenes. Pero la música es el único medio de los tres que transcurre en el tiempo, al igual que la película. Según Cohen, “que la música traiga de vuelta imágenes del film y actúe como pista de recuperación para él”, aunque parezca intuitivo, “es difícil de testar empíricamente” (en Buhler et al. (eds.), 2000, p. 364). Pero el caso de *La guerra de las galaxias* es particular. Los personajes y diálogos se han incorporado al acervo de la cultura popular, al igual que la música asociada a ellos. Y si las distintas apariciones y la retórica de un discurso musical cinematográfico permiten recordar momentos previos de la narración durante la video-escucha de la película, teóricamente el siguiente paso sería poder rememorar el film escuchando su música fuera de la película<sup>127</sup>, lo que enlaza con la cita de Donnelly del final del epígrafe 4.2.3.2.1.

<sup>127</sup>Según Bribitzer-Stull, ésto es debido a que la música “no es representacional y no requiere de una representación-como-imagen-visual para formar una asociación, sino de lo *visualizable*”, ya sea un evento dramático “*real o imaginado*” por el oyente (2015, p. 104). Por otra parte, Hoeckner y Nusbaum exponen que la codificación memorística de la música narrativa se produce “de manera similar al discurso”. Recordamos la organización de los grupos de eventos en función de la relevancia del punto narrativo en lugar de como un flujo lineal ininterrumpido (en Tan et al. (ed.), 2013, pp. 239-240). El uso de preeminentes temas con función leitmotívica ayudan a la memoria. Aunque esto sale del alcance de estudio de nuestra investigación.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Halfyard califica esta estrategia de musicalización de “rigurosamente temática, leitmotívica” y la encuentra apta para “ayudar al espectador a navegar a través de la narrativa” en films de gran escala épica (en Halfyard (ed.), 2014, p. 9). En opinión de Miceli aparece de forma muy “creíble y apropiada” en la saga de *La guerra de las galaxias* por su funcionalidad, efectividad y haber revisado el modelo sinfónico decimonónico “a través de la lente (...) irónica y meta-lingüística” (2013, p. 489). Este autor considera que la sencillez de los temas y su aparición progresiva sólo es aparente y son “capaces de ser experimentados a diversos niveles de la percepción” (Ídem, p. 489).

Para Miceli, motivada por la “solemnidad y la búsqueda de profundidad épica”, en la obra de John Williams para la saga galáctica hay temas extendidos y concatenaciones motivico-temáticas originales y consistentes que muestran la “solidez de la estructura composicional” (2013, p. 488).

Tal ‘solidez de la estructura musical’, que ‘ayuda a navegar a través de la narrativa’, remite a la combinación “orgánica”<sup>128</sup> de la música con el drama, la “fusión de música y habla” en forma de “ópera cinematográfica” a la que aspiraba Sabaneev (1978, p. 24) o la “filmusique” de Michel Fano (1975, reimpresso en documento online) por la formalización del relato con su musicalización (Mari, 2007, p. 169).

O la film-opéra, considerada una renovación o el siguiente paso en la evolución de la ópera. Este término lo había acuñado Béla Balázs en 1949 para referirse a “una ópera realizada y compuesta especialmente para el cine”, una forma artística que no veía “existente” a pesar de que se habían “hecho algunos intentos en este campo, que no alcanzaron éxito” (1957, p. 260). Consideraba que sólo sería posible realizarla a través de una estilización “mediante la técnica de la captación cinematográfica” y derivada del contenido del film (Ídem, p. 263). Habla de la estilización de la parte formal de la representación en los cuentos, leyendas y narraciones fantásticas, por lo que cabría aducir que –como veremos en esta

<sup>128</sup>Gibbs también enfatiza la relación orgánica como proveedora de coherencia dentro de la obra de arte. Tal organicismo se da cuando la relación entre sus elementos “parece natural y mutuamente beneficiosa, en lugar de demasiado obviamente construida o negatoria. El todo formado es mayor que la suma de sus partes” (2001, p. 40).

investigación– *La guerra de las galaxias* pudiera verse como una film-opéra sólo que sin diálogos cantados. Como el propio John Williams reconocía, seguía pues “la misma tradición teatral que ha estado con nosotros desde hace 200 años” (entrevistado en Chernoff, 2000a, p. 10).

#### **4.2.1.3.1 Historia del rol estructurador de la música en la narrativa cinematográfica**

##### **4.2.1.3.1.1 Cine mudo (1894-1927)**

###### **4.2.1.3.1.1.a Cine primerizo (1894-1905)**

A finales del Siglo XIX se produjeron distintos esfuerzos de forma simultánea en diferentes lugares del mundo para lograr la captura y reproducción de imágenes en movimiento. Su antecesor había sido la proyección de imagen inmóvil con la linterna mágica. Según London, en esos espectáculos había un narrador que no hablaba sino que cantaba en forma de balada la historia representada en las ilustraciones (1970, p. 25).

En París en 1892 Émile Reynaud mostró *Pantomimes lumineuses*, una serie de proyecciones de ilustraciones animadas en pantalla grande y para un público reunido mediante el sistema del ‘praxinoscope’. Esas proyecciones se acompañaron con música compuesta para la ocasión por Gaston Paulin. Deslandes señala “cuán de cerca el compositor ha seguido el montaje” (citado en M. Marks, 1997, p. 29).

Dos años después Thomas Alva Edison comercializó el ‘kinetoscope’, un aparato similar a una caja en la que un único espectador podía observar a través de una mirilla en su parte superior imágenes en movimiento sin sonido (Wierzbicki, 2009, p. 16). Pero pronto los sistemas individuales de visualización desaparecieron en favor de la proyección en gran pantalla para un colectivo.

En 1895 Skladanowsky presentó su ‘bioskop’ en Berlín. Para su muestra de filmaciones de acróbatas, bailarinas y animales, de unos pocos segundos de duración cada una y en bucle, el acompañamiento musical estaba compuesto de una combinación de polkas, gallops, valeses y marchas tanto de estreno como preexistentes. No se ha averiguado si las piezas estrenadas se habían compuesto con la finalidad de acompañar a

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

las imágenes, pero dada la brevedad de cada una de las proyecciones lo más plausible es que la música sonara de manera independiente y ajena a éstas<sup>129</sup>. Sin embargo, para M. Marks el estudio de las partituras conservadas revela el principio de que “cada film en el programa debía estar acompañado por una pieza distinta y adecuada” (1997, pp. 32-37).

Ese mismo año los hermanos Lumière presentaron en París el ‘cinématographe’. La primera proyección, privada, se realizó sin fondo musical. Las proyecciones públicas en el Grand Café del Boulevard des Capucines -a partir del 28 de diciembre de 1895- contaban con acompañamiento de piano. Como en los casos anteriores tampoco se sabe con total certeza si el repertorio consistió en música compuesta de forma expresa, improvisaciones o adaptación de obras preexistentes. Aunque cabe destacar que en el cartel anunciador se especificaba que el acompañamiento musical corría a cargo del “*pianiste-compositeur* Émile Maraval”, esto no revela ni garantiza las características de la parte musical.

Todos estas proyecciones consistían en ‘muestras’<sup>130</sup>. “No funcionaban según una ordenación narrativa sino a través de *tableaux* presentados o mostrados que contenían la historia dentro del marco fijo”. No es que esas películas no contaran una historia, sino que los contenidos estaban codificados “de acuerdo con lo que podría mostrarse, no en relación con una narrativa escrita preestablecida” (Nasta, 1991, p. 115).

Las películas que producían los Lumière consistían en tomas de la realidad con valor documental o de actualidad, así como las primeras películas cómicas –simples *sketches*–. Todo ello de menos de un minuto de duración. Por su parte, George Méliès pronto comenzó a utilizar recursos del teatro para grabar ficciones fantásticas y reconstrucciones históricas. Aunque podían llegar a los diez minutos, todas ellas estaban divididas en cuadros (Sadoul, 1952, p. 16). En Inglaterra hacia 1900, con una técnica ideada y desarrollada por W. Paul, G. A. Smith, Williamson y A. Collins, se rompió con el sistema de cuadros sucesivos y se creó la secuencia al descomponer el cuadro en una serie de planos diferentes (Sadoul, 1952, p. 17).

<sup>129</sup>Salvo excepciones. Aparentemente, puede que hubiera sonado una selección del poema sinfónico *Kamarinskaya* de Glinka para acompañar la aparición de unos bailarines rusos (Kalinak, 2010, p. 34). Pero esta elección obedece más a identificar la localización geográfica que a la función formal o rítmica.

<sup>130</sup>Concepto establecido por Gaudreault (1988, pp. 12-25).

Wierzbicki valora la música en ese contexto como un “complemento” a la atracción “sin precedentes y publicitada” que era la visual, de modo que tan posible es que la música sonara mientras se proyectaban las películas como sólo durante los largos interludios en que se cambiaban los rollos de celuloide y cuando el público entraba y salía de la sala de proyección (2009, pp. 18, 20).

Hay teorías que apoyan cada postura. Aunque basándonos en la argumentación de Buhler et al. más nos inclinamos a pensar que sonaba durante todo el espectáculo. Estos autores explican cómo “un programa característico consistía en dos o tres rollos de película (...) y podría durar de 10 a 18 minutos”. Aunque hubiera algún entretenimiento –ya fuera música en directo u otra actuación– durante los cambios de rollos, “la aparición de la proyección multirollo animó a la mayoría de teatros a invertir en un segundo proyector” (Buhler et al., 2010, p. 250). Se eliminaba así el intermedio pero no la intervención musical.

Burch considera que, en esas primeras muestras, la música estaba orientada a decodificar “topológicamente” las imágenes. Conforme aparecieron las primeras narraciones, y por tanto un mundo diegético, se evolucionó hacia un acompañamiento musical que pudiera proporcionar “una capa de continuidad, una base sobre la cual una serie de tomas separadas podía constituirse como unidades mayores de estructura” (1990, p. 154), un *continuum* “que unificara la sucesión discontinua”, en palabras de Mouëllic (2011, p. 5). Buhler y Neumeyer fechan esta progresión hasta 1912, cuando la generalización de este tipo de musicalización fue total (en Neumeyer (ed.), 2014, p. 19).

En esta primera fase dentro del cine primerizo la práctica del acompañamiento musical era muy heterogénea. Entre otros factores, dependía del lugar, los recursos humanos, el grado de sofisticación de la oferta, incluso del tipo de público y el momento del día.

Con la continua demanda de nuevas proyecciones se expandió el negocio y la ambición en las realizaciones. Se grabaron nuevas películas en entornos cercanos tanto para el mercado doméstico como para el extranjero. También se rodaron películas en países más o menos lejanos para que formaran parte de los catálogos de distribución. Pero según Kalinak no hay ninguna prueba de que ni Edison ni los Lumière



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

especificaran un procedimiento de interpretación de acompañamiento musical en directo para la proyección de sus películas exportadas. Y sin embargo, en todos los lugares se incluía, siguiendo, eso sí, distintas prácticas según el gusto y la adecuación de cada lugar (2010, pp. 34-35).

De acuerdo con esto podría darse el caso de que en una sencilla sala de pequeña población un único pianista interpretara los temas musicales de moda sin fijarse en la acción de la pantalla. A su vez, tal y como señala Hubbert, cuando se realizó una proyección especial para la Reina Victoria de Inglaterra en el castillo de Windsor, Leopold Wenzel adaptó música preexistente<sup>131</sup> de forma que “diferenciaba la acción fílmica y el tema [de cada película] a través del uso de diversos estilos y tempi musicales” (en Hubbert (ed.), 2011, p. 3).

Para Davis, en todos estos casos se acompañaba con música para enriquecer la experiencia incompleta de ver sin escuchar (1999, pp. 16-17). La música también debía evitar la incomodidad de los espectadores por este tipo de experiencia de “carácter fantasmagórico” (Adorno y Eisler, 2007, p. 75; Berg, 1976, p. 24). Según Mouëllic ante la “irrealidad de las sombras que se agitan en la pantalla” la música permite que el espectador sienta la duración y el paso del tiempo (2011, p. 6). Este autor considera que también podía utilizarse para tranquilizar a los espectadores en la oscuridad (Ídem, p. 5), pero Pérez no cree en esta hipótesis (2004, p. 36).

En opinión de London (1970, p. 27) y Converse (citado por Berg, 1976, p. 18) su uso era necesario para neutralizar el ruido de los proyectores. También Cooke (2008, pp. 1-2) y Mouëllic (2011, p. 5) consideran ésta como una de entre las posibles explicaciones, pero Kracauer (1971, p. 133) y Kalinak (1992, p. 41) desestiman esta teoría ya que los proyectores “pronto” (aunque no especifican en qué momento de la historia) fueron trasladados a una cabina anexa aislada sonoramente del auditorio, mientras que continuó interpretándose música.

En palabras de Wierzbicki, antes de un año desde el estreno del

---

<sup>131</sup>La Empire Theater Orchestra dirigida por Wenzel interpretó “fragmentos del propio Wenzel para ballets y obras de otros compositores como Karl Millöcker, Olivier Metra, Ernest Gillet y Charles Gounod” (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 3).

‘cinématographe’ se había incorporado la música “para mejorar e intensificar la experiencia del público” (2009, p. 21).

Debido a las limitaciones técnicas del reciente invento, la duración de las películas se extendía de pocos segundos a pocos minutos, por lo que el género favorecido era la documentalización de escenas de la vida cotidiana y, en casos más ambiciosos, imágenes de paisajes y guerras en tierras lejanas (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, pp. 3-4). Además, los exhibidores –los dueños de las salas donde se proyectaban las películas– eran quienes alquilaban o adquirían los rollos de película por metros y decidían qué mostrar y en qué orden. De este modo se tendía hacia una estructura totalmente fragmentaria de la experiencia cinematográfica.

De manera paralela, según Chion, se tendía hacia un acompañamiento musical de forma secuencial. Esta cuadratura y sistema de repeticiones y cadencias facilitaban el encadenamiento o finalización en función de la duración y los cambios de ritmo, carácter y ambientación de la película (1997, p. 50).

Otra práctica en esta época incluía alusiones a canciones populares y melodías improvisadas simples. Más que como acompañamiento a la película, la música era una ‘atracción añadida’. Excepto cuando se utilizaba como efecto sonoro –como acompañar una escena de baile–, coordinar la música con la película no era una prioridad (Buhler et al., 2010, p. 252). Pero Shapiro considera que conforme se ofrece mayor atención a proporcionar música extradiagética, “tales acompañamientos toman prestado cada vez más de elementos de la simbiosis entre música y drama que en el Siglo XIX habían dado forma al desarrollo de los

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

principales géneros teatrales como la ópera, el ballet y (sobre todo) el melodrama<sup>132</sup>” (citado en Cooke, 2008, p. 10).

Kalinak especifica que en muchos países el gusto respecto al acompañamiento de las imágenes “gravitaba hacia su propia música indígena, tanto tradicional como popular” y que “muy a menudo los músicos acompañantes no prestaban ninguna atención a la pista de imágenes mientras interpretaban” (2010, p. 34).

Aunque hubiera protestas en artículos de la época –Cooke hace referencia a quejas por “divagaciones en la interpretación al piano y selecciones musicales irrelevantes” (en Cooke (ed.), 2010, p. 2)–, tal generalización no es necesariamente verificable. Así, en los teatros de vodevil la proyección era considerada como “un acto más” (Buhler et al., 2010, p. 248). En esos casos la música “se escogía de acuerdo con similares actos de vodevil en directo. (...) Un portavoz en un auditorio podría usar un film como sustituto para proyecciones de linterna mágica y la música se adaptaría a esta situación, muy probablemente se utilizaría en la forma familiar del melodrama teatral –para introducciones, entreactos, música de salida, etc–” (Ídem, pp. 248-249).

En países ajenos a la civilización occidental, al acompañamiento musical (utilizando instrumentos nativos u occidentales según lugares y según si la película era de producción propia o importada) se le añadía la existencia de comentaristas en directo para explicar las imágenes que el público iba a presenciar. En la India dicho papel a veces era

---

<sup>132</sup>Según O’Neill, la base del componente musical en el melodrama “es la simplicidad de construcción y la subordinación a las palabras” (1910, p. 88). Hay dos características fundamentales del acompañamiento musical en el melodrama. Y como muchos directores de cine y de orquesta teatral del período mudo se habían formado en este contexto, “el traspaso de sus características a la pantalla era inevitable” (Cooke, 2008, p. 10). La primera función es la sintáctica: “la música como *liaison de scène*” (Sala, 1995, p. 78), aunque va más allá. Sirve para “regular la tensión dramática” de la construcción narrativa formada por “segmentos tendencialmente yuxtapuestos autónomos” (Ídem, p. 82). Por otra parte está la música como “marca del personaje” (Ídem, p. 78). No necesariamente ha de ser una llamada motivica. Zoppelli hace referencia a intervenciones de un timbre destacado que provocan un efecto de *focalización* que “concentra la atención del espectador en un personaje (...) poniéndolo en un primer plano respecto a los otros y haciéndolo resaltar en su subjetividad interior” (1994, pp. 99-100).

representado por cantantes que narraban en forma de canción (Kalinak, 2010, pp. 36-37). Dicha canción tendría la forma de la película.

Se evidencia que no había una única práctica concerniente al acompañamiento musical de películas. Prendergast concreta que en esos primeros años “el material musical utilizado como acompañamiento consistía simplemente en lo que había disponible en el momento, y habitualmente tenía poca relación dramática con lo que sucedía en la pantalla” (1992, p. 5). Ahern, en su manual *What and How to Play for Pictures* (1913), reconocía que “algunos exhibidores quieren que se toquen incesantemente los éxitos populares, independientemente de la imagen en la pantalla” (en Hubbert (ed.), 2011, p. 48).

Como concluyen Buhler y Neumeyer:

“La oscilación de sonido en sincronía y asincronía, tan común en la estructuración del film sonoro, aunque obviamente era útil para mejorar el efecto dramático en el film mudo, no podía ser estructural, un elemento determinante en la película, por la simple razón de que era el exhibidor y no el estudio quien controlaba el sonido: El sonido pertenecía a la interpretación más que al film en sí” (en Neumeyer (ed.), 2014, pp. 19-20).

Esto no quiere decir que no pueda haber unidad estructural establecida a través del plano musical. Sólo que éste “no articulaba la imagen mediante puntos de sincronización” (Buhler y Neumeyer, en Neumeyer (ed.), 2014, p. 20).

#### 4.2.1.3.1.1.b El nickelodeón (1905-1915)

Hacia 1905 se produjo un cambio significativo por el cual el cine, que antes se visualizaba en vodeviles y ferias ambulantes, logró un espacio de exhibición independiente dedicado exclusivamente a la proyección de películas: los primeros teatros cinematográficos –en Estados Unidos llamados nickelodeones<sup>133</sup>–. Estos establecimientos estaban orientados a

<sup>133</sup> Aunque la primera sala permanente para la proyección de cine se inauguró en 1902 (el “Thomas H. Tally’s Electric Theater” de Los Ángeles), la práctica totalidad de los autores se fija en la fecha de 1905. En ese año se inauguró en Pittsburgh el teatro llamado “The Nickelodeon”, porque la entrada costaba un nickel –5 centavos–. El término ‘nickelodeon’ se popularizó para referirse genéricamente a ese tipo de negocios.

### **Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...**

un público exigente dispuesto a pagar más por “lujos tales como asientos confortables y música” (Cooke, 2008, p. 9).

Paralelamente hubo un progresivo paso de la muestra hacia la narración, hecho que está íntimamente ligado con la mayor duración de las películas. Como consecuencia, se incrementa el número de pasajes musicales en la proyección. Según Mouëllic también hay una “búsqueda de correspondencias entre música e imágenes” y los cambios de secuencia musical pasarán de realizarse en los intertítulos a acontecimientos concretos. “La cuestión ya no es mantener ocupado el oído del espectador, sino proponer una lectura musical del filme” (2011, p. 9).

Miceli expone que, narrativamente, en Europa se favoreció el modelo importado de la literatura y el teatro. Las adaptaciones de novelas y obras de teatro, al igual que posteriormente de ópera y zarzuela, no eran traslaciones completas. Debido a las limitaciones técnicas del medio, estas versiones fílmicas consistían en una sucesiva selección de los momentos o ideas clave de la trama. El plano musical optó por una elección equivalente basada en la tradición. En particular este autor cita como modelos el poema sinfónico, la ópera lírica, la música incidental para teatro, la pantomima y el ‘mélo’ romántico (2013, p. 13). Lang y West, en su manual, recuerdan al intérprete que en realidad “está proporcionando música teatral para una producción teatral”. Y del mismo modo que la tragedia y la comedia tienen una serie de reglas de construcción, la música debe así “avanzar y seguir la marcha de los acontecimientos” (1920, p. 5).

Aunque en los Estados Unidos también aparecían “temas edificantes”, eran más típicos los mediométrajes de acción. Esto llevó a “una modernización inmediata del lenguaje musical”, tendiendo hacia la música popular (Miceli, 2013, p. 5).

De forma simultánea comenzó una nueva etapa en la que nuevas empresas productoras de películas trataron de “estabilizar la industria del cine como una empresa rentable y establecer su legitimidad como

forma de arte<sup>134</sup>” (Kalinak, 2010, p. 40). Estos esfuerzos incluían el desarrollo de un medio basado en la narrativa y la expansión de la duración de una película, ambos íntimamente ligados, expandiendo los films que normalmente tenían una única toma o escena hasta un número entre seis y doce, con una duración de diez a dieciocho minutos.

Con el aumento de duración, las películas se comenzaron a organizar por género. En un principio existían tres categorías (actualidad –la principal, que comprendía imágenes de viajes, noticias y recreaciones de la cotidianidad–, comedia y drama). Para el año 1908 el 96 por ciento de las películas estadounidenses eran narrativas (Belton, 1994, p. 10) y se había expandido en subgéneros<sup>135</sup>. Según Hubbert, esta expansión de la narrativa llevó a la “especialización de directores y a la estandarización de prácticas de exhibición, especialmente en lo que concierne al acompañamiento musical” (en Hubbert (ed.), 2011, p. 5).

Paralelamente, tal y como explica Fraile, los primeros teóricos del cine que se refieren a la música en el cine en general relacionan cine y música como formas análogas. De esta manera el cine toma a la música como “referente constante y un modelo a seguir” (2008, p. 91). Esto se debe parcialmente a la búsqueda del estatus social y artístico que ya tenía la música (Torelló, 2015, p. 96).

La música de cine comenzó en esta época a institucionalizarse “como una práctica específica cinematográfica” y estaba “determinada cada vez más por las instituciones de exhibición cinematográfica” (Buhler et al., 2010, p. 247). London considera que había una correspondencia: cada vez se planificaba más cuidadosamente la estructura fílmica y, por lo tanto, se prestaba más atención a la parte musical (1970, p. 44).

<sup>134</sup> Este cambio del modo de creación cinematográfica en Estados Unidos tiene su origen en un conflicto comercial. Como explica Sadoul, en el país norteamericano, Edison había establecido un monopolio “que producía películas cortas, mediocres y baratas”. Los dueños de cadenas de nickelodeones y grandes distribuidores se veían obligados a pagar un impuesto al *trust* de Edison. Para combatirlo decidieron producir sus propios films, adoptando los modelos que triunfaban en Europa. Se fijaron en particular en el *Film d'art* y las películas francesas de aventuras en episodios, el drama danés y las superproducciones italianas inspiradas en la antigüedad (1952, pp. 19-21).

<sup>135</sup> “Western, película de la India, guerra, detectives, melodrama, trucos, farsa o *slapstick*, cuento de hadas, pasión bíblica y ciencia ficción” (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 5).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Richardson, propietario de un cine, aconsejaba en una columna en la revista del sector *Motion Picture World* que un acompañamiento exitoso dependía “de la habilidad del músico de seguir atentamente y diferenciar las acciones individuales de la película (...) mediante el estilo musical y el tempo” (citado en Hubbert (ed.), 2011, p. 5). Así aparece en un medio escrito un primer acercamiento hacia el paralelismo entre la estructura de las imágenes y de la música. Se reconocía que, con las nuevas narrativas más largas y complejas, una música que resultara anempática a las situaciones de los personajes podía distraer la atención del público y dificultar la comprensión de la historia. Buhler et al. señalan que “los propietarios de teatros se dieron cuenta que los espectadores parecían más enganchados cuando la música y el sonido parecía encajar con la historia” (2010, p. 253).

Como se ve, este acercamiento de narrativa audiovisual fue rápidamente asumido por los espectadores. Según Nasta:

“Cuando se cortaba el sonido por error, la gente se daba cuenta de que la historia se desintegraba gradualmente porque les faltaban unas guías codificadas y el esquema visual perdía coherencia. Además, el sonido demostraba ser efectivo sólo cuando encajaba en la estructura visual completa de una película, no sólo en un par de escenas o secuencias” (1991, p. 43).

Se producía retroalimentación entre espectadores y músicos. En 1914 Clarence Sinn recomendaba: “El acompañamiento musical para los films no debe simplemente adaptarse al contenido de las imágenes, sino también ser satisfactorio para el oyente” (1914, p. 1079).

En 1936 London enfatizaba cómo el ritmo “deriva de los diversos elementos en su composición dramática, y sobre el ritmo se basa la articulación del estilo en su globalidad (1970, p. 73). Para la apreciación del ritmo como forma artística necesitamos sonidos acompañantes, o al menos ritmos audibles. Por eso es necesario que la música que acompañe las imágenes sea compatible, al menos en ese parámetro. Hubbert dice que, en aquellos años, por encima del aspecto emocional de la música primaba la función rítmica “para enfatizar el ritmo de la acción y la estructura global del film” (en Hubbert (ed.), 2011, p. 7). Años antes

Léopold Survage había declarado que “las funciones estructurales del ritmo musical y del cinemático son similares” (citado en Cooke, 2008, p. 32).

El principal problema que tenían los músicos de los nickelodeones (habitualmente un único pianista) consistía en que la programación cambiaba normalmente tres veces por semana para satisfacer la demanda y competir con los otros teatros. No tenían tiempo de componer piezas elaboradas.

Productoras y exhibidores compartían un interés comercial y una voluntad de mejorar la calidad del acompañamiento musical (Kalinak, 2010, p. 40). En la búsqueda de la excelencia artística de las obras cinematográficas y, como consecuencia, atraer más público a las salas, algunas productoras encargaron a compositores la creación de obras ex profeso para sus películas<sup>136</sup>. Esta práctica se llevó a cabo sólo de manera intermitente y principalmente con películas históricas o religiosas de gran presupuesto. A partir de 1910 empezaría a extenderse, recibiendo el título de “música especial” (Cooke, 2008, p. 17).

Según Prendergast, los ‘compositores de música especial’ seguirían el mismo acercamiento que los ‘ilustradores musicales’. Tras tener la oportunidad de ver la película, tomaban como punto de partida y referencia los clímax y “a partir de ahí, construían la forma y estructura de las otras secciones musicales” (1992, p. 12).

A diferencia de las fuentes musicales en las proyecciones hasta entonces (fueran una orquesta, un pianista u organista o grabaciones),

<sup>136</sup>Es notable *L'Assassinat du Duc de Guise* (dir. Charles Le Bargy y André Calmettes, 1908), con música de Saint-Saëns, la primera banda sonora completamente original “de un compositor que fue famoso entonces y que lo sigue siendo” (Kalinak, 2010, p. 41). M. Marks destaca la “intrincación, coherencia y expresividad” de la obra de Saint-Saëns, comparable a la de sus poemas sinfónicos. Señala que la “forma musical está casi enteramente dictada por la estructura del film”, compuesta por segmentos “pantomímicos” en que la música cambia frecuentemente y está cuidadosamente colocada (1997, pp. 52-61).

En España, siguiendo ese modelo de “cine de arte”, Argos Films contrató al francés Gérard Bourgeois para que rodara *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (1917). Seguin destaca la forma de la película, conformada por un prólogo y cinco episodios (1995, pp. 13-14). Pero no se conoce la estructura de la música, compuesta por José Padilla, por no encontrarse ningún tipo de partituras ni documentación escrita en los archivos musicales españoles (Romero, 1991, documento audiovisual).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

en el estreno de *L'Assassinat du Duc de Guise* se siguió la elección de Wagner de esconder la orquesta de la vista del público en sus óperas. Esta práctica sentó un precedente para facilitar posteriormente la aceptación del origen no visual de la música extradiegética entendiéndola no como actividad complementaria a la experiencia de ver a la película pero ajena al film, sino ya como parte del texto.

En Francia la casa Gaumont comenzó a publicar en 1907 la *Guide musicale*, un semanario con recomendaciones sobre el acompañamiento musical de sus películas<sup>137</sup>. En 1909 Edison Film Company introdujo en su revista bimensual *Edison Kinetograms* la sección 'Incidental Music for Edison Pictures', en la que se incluían sugerencias específicas de un tipo o *tempo* de música para cada uno de los episodios numerados de los films que producían. Aunque la descripción es a menudo general, "sin identificar composiciones específicas, ocasionalmente se dan títulos". Muestran un acercamiento de la música para la película como recopilatorio (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 7). Dichas sugerencias no eran realizadas para ser seguidas al pie de la letra, sino que se proveían y proveían como guía general. El músico del teatro de cine podía sustituir los números con otras piezas que conociera en función de "la variedad, el gusto o la accesibilidad" (Buhler et al., 2010, p. 258).

Las revistas y periódicos de la industria del cine animaban el debate sobre la música, a través de columnas con consejos sobre la práctica escritas por Clyde Martin, Clarence Sinn o Louis Reeves Harrison. Otros temas como el repertorio adecuado, metodología y análisis de películas individuales se trataban en los 'playing manuals'. Los primeros textos fueron *Playing to Pictures* de W. Tyacke George (1912), *What and How to Play for Pictures*, de George Ahern (1913) y *How and What to Play for Motion Pictures* de Lyle True (1914). En lugar de la teoría anterior, según estos autores el ritmo debía estar sometido al reconocimiento del estado

---

<sup>137</sup> "La Guía musical Gaumont ha sido creada con el objetivo de facilitar en gran medida la tarea de los Señores directores de orquesta que, al no tener siempre tiempo material de realizar el minutaje exacto de los films, se ven limitados a su pesar, a realizar adaptaciones desafortunadas. Esta guía musical, realizada con el mayor de los cuidados por el director de orquesta de nuestro salón de visionado, les será enviada cada semana a través de nuestro agente regional (...)" (Nota editorial del primer número de la *Guide Musicale* Gaumont, citada en Porcile, 2006, documento online).

de ánimo o la atmósfera de la escena. De este modo se requería un acercamiento más detallado y que prestara atención a más variables. “Los músicos ya no ‘acompañaban’ el film; ahora ‘ilustraban la película’ o ‘interpretaban los estados de ánimo’” (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 9). No obstante, el acompañamiento seguía siendo una serie ininterrumpida de éxitos conocidos.

El tercer recurso con el que contaban los músicos eran las colecciones de repertorio o enciclopedias, libros en los que se recopilaban obras musicales preexistentes de compositores clásicos conocidos o de nueva composición sin estar orientadas al acompañamiento de ninguna película específica. Todas ellas eran “piezas de música descriptiva clasificadas de acuerdo con el estilo y carácter” (Prendergast, 1992, p. 5).

En Rusia, en 1912, Goldobin y Azanchev publicaron *Accompanying Cinematograph Pictures on the Piano*. J.S. Zamecnik publicó en Estados Unidos la serie *Sam Fox Moving Picture Music* entre 1913 y 1914. Giuseppe Becce publicó en Alemania entre 1919 y 1924 *Kinothek*. En 1924 apareció *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* de Erno Rapee y un año después la *Encyclopedia of Music for Pictures*, del mismo autor.

Para Cooke la ventaja que tenía el acompañamiento improvisado sobre los recopilatorios era “la capacidad de proporcionar un sentido de continuidad a la narrativa”. Por contra, la selección de piezas o fragmentos “solía estar muy seccionada; (...) eran necesarios lapsos en el continuo aural” en los que el pianista buscaba la partitura o realizaba un cambio súbito de pieza (2008, p. 12). Según Prendergast, era importante evitar las interrupciones y las transiciones bruscas que impidieran una fluidez en la línea general de la película (1992, pp. 11-12), con la salvedad de las excepciones con justificación dramática.

Puesto que las películas adquirían una progresiva seriedad y profesionalización en su producción, Clarence Sinn, en varias columnas de 1911, publicó cómo consideraba que la música también debía mejorar. En un principio aludió al posible uso de música de los grandes maestros clásicos en lugar de utilizar música popular. En otra columna propuso un método organizacional diferente al existente. Sugirió la construcción del acompañamiento en base al concepto del *Leitmotif*. Sinn hacía referencia

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

a los escritos teóricos de Wagner de una forma “diluida, pero aún totalizante, tal y como era la recepción de Wagner en su época” (citado por Paulin, en Buhler et al. (eds.), 2000, p. 70). Según Sinn, teniendo una concepción de la idea central de la película, el músico de cine “tendría menos problema en colocar sus temas, descripciones, pasajes neutrales y ‘de relleno’” que si lo hiciera fortuitamente pensando en las escenas por separado (en Hubbert (ed.), 2011, p. 54).

Si cada reiteración del tema añade significado al drama al hacer referencia a un contenido visual previo, dicha técnica permitiría que el acompañamiento musical tuviera paralelismo con la estructura narrativa más amplia de un film, en lugar de simplemente ilustrar los estados de ánimo de cada escena.

Además de celebrar el uso del *Leitmotif*, Sinn también hace referencia a la continuidad de la música, ya sin referirse a Wagner. En un texto de 1910 él consideraba el “drama en película (o photoplay)” como simplemente “una obra en pantomima” y, a diferencia de la intermitencia de la música en el drama teatral, “en la pantomima es continua, o casi<sup>138</sup>” (en Wierzbicki et al. (eds.), 2010, p. 7). Señalaba, además, que la música “debería ser consistente con la historia y no simplemente un programa de concierto simultáneo” (Ídem, p. 7).

A su vez, el importante empresario Samuel L. Rothapfel coincidía en la premisa haciendo referencia a Wagner. La prensa afirmaba que fue el primero en aplicar este tipo de acercamiento temático a la parte musical (Fuld, 1914, p. 114). Como influyente distribuidor que era, fue imitado, convirtiéndose en un modelo para los teatros de cine más importantes en todos los Estados Unidos (Altman, en Goldmark et al. (eds), 2007, p. 215).

Según Cooke, el origen de estas ideas se encuentra en el uso de extractos musicales para acompañar films mudos de óperas populares resumidas. Como consecuencia de esta práctica, poco a poco se extendería la ‘música especial’, la “diseñada expresamente para

---

<sup>138</sup>No es el único autor en comparar el acercamiento de la música compuesta para cine con la de la pantomima. Otros ejemplos, todos ellos de 1919, son Busser (en Wierzbicki et al. (eds), 2012, p. 29), Hüe (Ídem, p. 32), Guy Ropartz (Ídem, p. 32) y Moszkowsky (Ídem, p. 34).

acompañar films específicos” en cuyo desarrollo había tanto débito “a los prototipos operísticos” (2008, p. 17).

Bribitzer-Stull considera que el concepto de banda sonora temática “cultivaba la percepción de los espectadores de *déjà entendu*”, esto es, volver a escuchar música familiar “mitigaba la no familiaridad que muchos espectadores experimentaban” con el medio cinematográfico y su yuxtaposición de imágenes separadas (2015, p. 257).

Sin embargo, Sinn admite que, para obtener buenos resultados con esa técnica, el ‘ilustrador musical’ necesitaría “ver de antemano la película” (1911b, p. 135). Pero éste era “un lujo raramente disponible para los músicos en 1911” (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 12). Louis Levy, compositor y director musical que comenzó a trabajar en el cine en 1910, consideraba que “el verdadero primer paso hacia el desarrollo de una auténtica técnica de música para las películas comenzó cuando se ofreció la proyección previa (...) con el objeto de hacer algún intento de adecuar la música al carácter de la película que se iba a mostrar” (citado en Lack, 2002, p. 28).

La propuesta de Sinn y Rothapfel se adelantó a su tiempo. Las bandas sonoras especiales no se convirtieron en la práctica predominante porque resultaba problemático para los pequeños nickelodeones. Sus conjuntos musicales no tenían una plantilla común, por ello la música habría de ser adaptable fácil y rápidamente para la formación que hubiera en cada lugar. Además, la censura en Estados Unidos no era uniforme, por lo que ciertas escenas podrían ser cortadas en según qué ciudades o estados y la música tendría que ser modificada. Por último, el tiempo de ensayo era prácticamente inexistente, así que resultaba más fácil a los músicos trabajar con piezas de su repertorio que aprender nueva música que sólo fueran a utilizar con una película (Buhler et al., 2010, pp. 261 y 263).

Como consecuencia, predominaba música con la flexibilidad de ser segmentada, “con frecuentes articulaciones cadenciales y susceptible de la repetición de secciones” (Buhler et al., 2010, p. 259) de manera que pudiera adaptarse a la longitud de las escenas.

Por lo demás, las distintas apariciones a lo largo del film del material musical adscrito a un personaje no contaban con ningún tipo de desarrollo. Las únicas variaciones que se realizaban eran de *tempo*, dinámica o

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

instrumentación (Altman, en Goldmark et al. (eds.), 2007, pp. 214-215). Según Altman, a pesar de las críticas que podía recibir este sistema, perduró porque los temas “simplificaban la recopilación de partituras, reduciendo (...) el número de selecciones requeridas” y por la valoración del reconocimiento de los temas por parte de los espectadores (Ídem, p. 217).

#### 4.2.1.3.1.1.c El palacio de películas (1915-1927)

Alcanzado un período de madurez en la cinematografía, la música contaba ya con una relativa homogeneidad y “una práctica sonora con una gran inclinación hacia la música” (Buhler et al., 2010, p. 248). Comenzó a ponerse en práctica algún elemento unitario más avanzado. Joseph Carl Breil abogaba por una música que, al igual que el drama, tuviera “uniformidad de diseño y construcción” (1916, p. 42). S. L. Rothapfel, director del Strand Theater de Nueva York, en su misión de elevar el nivel, “llevó incluso a una innovación estructural: el prelude sinfónico u obertura orquestal, utilizado para presentar la película” (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 14). Miceli explica que, adicionalmente a la función de “solemnizar el espectáculo”, interpretar esta obertura antes de la proyección “reafirmaba la concepción teatral del evento” (2013, p. 32).

Con la implantación de una orquesta en los principales teatros de cine, tanto con ánimo de dignificar la música para cine como para ofrecer al público un valor añadido, se introdujo paulatinamente la figura del director musical. El director musical (o ilustrador musical, como entonces se llamaba):

“comenzaba viendo cuidadosamente el film para obtener impresiones de su forma y contenido. Entonces se le mostraba una segunda vez, por secciones, mientras calculaba con un cronómetro escenas separadas en las que pretendía dividirla musicalmente. Con esa labor realizada, comenzaba a seleccionar la música para usarse. En este punto el ilustrador musical tenía que decidir si la banda sonora iba a ser una recopilación de números, como en la ópera al viejo estilo, o si iba a ser más al estilo de los dramas musicales de Wagner, utilizando algún tipo de arreglo psicológico del

leitmotiv. Generalmente prevalecía el uso de números (...). Los números se colocaban en los puntos de clímax del film. Esta estructura general se rellenaba con otras piezas o secciones de piezas” (Prendergast, 1992, pp. 10-11).

Esta forma basada en números, “cuyas pistas más esenciales aparecen al mismo tiempo que los clímax del film” y que tienen “ocasionales citas de algunos temas principales en un estilo cercano al *Leitmotiv*” era la prevalente, según cuenta London (1970, p. 59).

Pero esta práctica no era homogénea. El repertorio abordado era distinto en los diferentes teatros. Incluso entre las múltiples sesiones diarias de una misma proyección en una única sala, la parte musical podía corresponder a una gran orquesta, un conjunto de cámara o un simple organista, cada uno con un acercamiento diferente (Knight, 1978, p. 125).

Respecto al uso de música clásica y popular, el compositor Victor Herbert advertía que era problemático porque “está cargada de asociaciones extramusicales” por parte del público<sup>139</sup>. La música escrita expresamente para una película específica solucionaba “los problemas del carácter de mosaico del acompañamiento de películas actual” (citado en Edson, 1916, p. 16).

Progresivamente fue cambiando, tanto en Europa como muy especialmente en Estados Unidos, el repertorio estándar de música popular hacia fuentes clásicas. Algunos teatros lo hicieron con el objetivo de atraer a un tipo determinado de público más selecto. Pero sobre todo lo motivó un recrudecimiento de las leyes de copyright, que llevaron a las productoras por dos vías: una era utilizar música culta exenta del pago de derechos de autor; la otra, posterior, consistió en contratar compositores para que crearan música sobre la que tendrían los derechos.

La estructura del acompañamiento a su vez ganaba en importancia ya que, aunque “los acompañantes de cine aún elegían sus selecciones musicales basándose en las emociones y acciones de los personajes en la pantalla, ahora se apoyaban en temas o melodías específicos para transmitir información clave”, de forma que se reforzaba la unidad y la

---

<sup>139</sup> Aunque, en opinión de Lack, precisamente esa selección de citas aisladas “transmitía a su público una nueva forma de escuchar música, algo mucho más cercano al espíritu de reproducción instantánea que ofrece la tecnología moderna de reproducción” (2002, p. 59).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

estructura narrativa (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 19). Así Lang y West, en su manual *Musical Accompaniment of Moving Pictures* (1920, p. 8), señalan que “partituras temáticamente coherentes son el resultado de que el acompañamiento de cine haya importado los modelos de sinfonías y sonatas clásicas”. Además consideran que la representación musical no debía fijarse únicamente en el momento, sino “anticipar (...) preparando en lugar de reflexionando” y tener en mente los futuros giros de acontecimientos (Ídem, p. 3). Aunque eran realistas acerca de la dinámica de la labor de los músicos de cine, y sabían que cada uno tendría que guiarse por “su conocimiento del cine” para que la música pudiera estar al menos “ligeramente antes de la película” (Ídem, p. 3).

Beynon, en su manual de 1921, exponía su opinión de que una “presentación adecuada de películas (...) requería una única composición que uniera música temática e incidental para crear una experiencia de visionado estructurada” (citado en Hubbert (ed.), 2011, p. 19). Dicha presentación sólo requeriría uno o varios temas cuando ésta resultara ser un “número emblemático y significativo del núcleo alrededor del cual se construye el drama mudo” (en Hubbert (ed.), 2011, p. 76).

Erno Rapee, en su *Encyclopaedia of Music for Pictures* de 1925, por el contrario abogaba por caracterizar a todos y cada uno de los personajes importantes con un tema<sup>140</sup>. Cuando dos personajes aparecieran juntos en la pantalla “será necesario escribir música original para esa escena en particular tratando los dos temas de acuerdo con las reglas del contrapunto” (en Hubbert (ed.), 2011, p. 87). Esta idea de superposición de temas mediante la escritura contrapuntística es celebrada por Miceli. Considera que su uso demuestra las “ambiciones musicales y audiovisuales de los creadores de la película” (2013, p. 494).

Como señalan Buhler et al., en la práctica continuaban parejos el uso

---

<sup>140</sup>Uno de los principales promotores de esta técnica desde la silla de dirección fue D. W. Griffith. Según Louis F. Gottschalk, codirector musical de *Las dos huérfanas* (dir. David W. Griffith, 1921), “Griffith ha aprendido que su audiencia tiene un sentido memorístico de la escucha. No solamente se recuerda a Lillian Gish [una de las dos protagonistas del film] por su rostro, no es solamente el personaje que representa, sino que también es la dulce melodía que siempre se toca durante sus momentos más emocionantes en la pantalla, y que parece exhalar la simplicidad y belleza de su carácter confiado” (en Lack, 2002, pp. 35-36).

de recopilaciones e improvisaciones. La recopilación musical gozaba de “prestigio cultural” y “un rango más amplio de coloristas posibilidades”, mientras que la improvisación daba la posibilidad de “encajar con la acción con mucha mayor precisión”. La banda sonora recopilatoria difícilmente podía encajar con la acción de forma consistente a nivel de detalle<sup>141</sup>. Como consecuencia, “las obras se elegían principalmente en base a la adecuación del estado de ánimo para cada secuencia en particular”. La improvisación seguía principalmente la acción, “especialmente utilizando variaciones temáticas para acompañar los cambios en la situación del carácter principal” (2010, p. 268).

Según Guadalupe (2013, p. 194), uno de los factores que llevaron a la progresiva introducción de la improvisación y nueva música no sólo se debía a “las nuevas necesidades estéticas y narrativas de las películas”, sino también a la necesidad de nuevo repertorio para no aburrir a los espectadores siempre con las mismas piezas.

Anderson, en su tesis de grado, señala varios puntos clave de los manuales para acompañar películas, especialmente los de Tootell (1925) y Lang y West (1920):

- La improvisación<sup>142</sup> debe basarse en una “metámorfosis” de temas (Anderson, 2013, p. 21).
- Las variaciones de los temas se realizan mediante cambios de armonía, articulación, tonalidad, compás, ritmo y fluctuaciones de tempo (Ídem, p. 23).
- Las transiciones deben tener alguna referencia al material musical que acaba de escucharse y el material modulante puede anticipar parte de un nuevo tema que va a establecerse (Ídem, p. 49).
- La estructura de la improvisación debería ser como en una

---

<sup>141</sup>Por otra parte, también había columnistas que insistían en que “ajustar la música para acomodar los cambios a pequeña escala de las imágenes en pantalla no solamente no era práctico, sino para los espectadores muy disruptivo. (...) Los momentos de cambio necesario (...) son los momentos en los que una escena de gran escala cambia por otra o cuando algo en la acción realmente merece un diferente tipo de música” (Wierzbicki, 2009, p. 35).

<sup>142</sup>Entendiendo ‘improvisación’ como tratamiento de temas preseleccionados o creados en el momento (aunque Tootell se mostraba escéptico acerca de la capacidad de la mayoría de los músicos que tocaban en los cines para esto último). Se contraponen al uso de *cue sheets*.



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

composición planificada (Ídem, p. 25). La improvisación sin rumbo es de mal gusto (Ídem, p. 23).

Los compositores y teóricos veían dificultades en la composición específica para el cine<sup>143</sup>: Dubois, en 1919, consideraba que “los temas no darán pie a gran desarrollo sinfónico” (en Wierzbicki et al. (eds.), 2012, p. 24), restricción que también veían, en ese mismo año 1919, Messenger (Ídem, p. 25) o Luciani (1942, p. 60). El problema era la rapidez de la sucesión de la acción (Vidal, en Wierzbicki et al. (eds.), 2012, p. 29; ó Raybould, citado en Prendergast, 1992, p. 21) porque “la expresión musical del mismo sentimiento necesita más tiempo” del que requiere el gesto (Balázs, 1957, p. 262).

De otra opinión era Edmund Meisel, quien “quería probar (...) que el montaje de una buena película se basa en las mismas reglas y se desarrolla de la misma manera que la música” (Kriegsman, citado en Prendergast, 1992, p. 15). Y Eisenstein concebía que en una ‘obra orgánica’ “debe penetrarla una única ley de construcción en todos sus ‘significantes’, y (...) para estar gobernada no sólo por las mismas imágenes y temas, sino también por las mismas leyes y principios básicos de construcción que gobiernan la obra en su globalidad” (citado en Prendergast, 1992, p. 16).

Así, había compositores como Terrasse que veían ya en 1919 las posibilidades de un nuevo género, “un nuevo camino en la asociación de cine y música. Se creará la ‘ópera cinematográfica’ [*lyrique cinématographique*]” (en Wierzbicki et al. (eds.), 2012, p. 26).

### 4.2.1.3.1.2 Primer cine sonoro (1895-1933)

Un año después de la aparición del ‘kinetoscope’, Edison modificó el sistema añadiéndole un fonógrafo con auriculares y lo denominó ‘kinetophonograph’. A las películas de su catálogo para el ‘kinetoscope’ se les acompañaba con grabaciones de fonógrafo también preexistentes. Esta música se reproducía de forma simultánea, pero no mecánicamente sincronizada en el mismo medio. El objetivo principal era “crear una

<sup>143</sup>Donde otros veían problemas Van Vechten encontraba en 1916 una oportunidad positiva de desarrollar una forma musical nueva en la que no hubiera desarrollo (en Wierzbicki et al. (eds.), 2012, pp. 19-22).

dimensión aural que se consideraba necesaria para construir la imagen como real” (Kalinak, 1992, p. 44). Sin embargo la música sólo encajaba “de manera vaga” con las imágenes (Kalinak, 2010, p. 33) ya que era difícil la sincronización exacta de los dos aparatos que funcionaban por separado. Se producían pequeños desfases, especialmente porque la velocidad de proyección aún no se había estandarizado, por lo que se desestimó la filmación y registro sonoro de escenas que requiriesen una compenetración exacta<sup>144</sup> (Arce, 2009, pp. 626-627).

Otros inconvenientes eran el límite de duración del soporte fonográfico (menos de tres minutos) (Arce, 2009, p. 627) y el poco volumen. Al no existir la amplificación eléctrica no era posible sonorizar salas de cierto tamaño, ni siquiera a través de la sincronización de la reproducción simultánea en varios gramófonos con bocinas gigantes, como intentó hacer Oskar Messter en Alemania (London, 1970, p. 29). Finalmente, estos primeros intentos se desecharon pronto en favor de la interpretación en directo.

En la década de 1920 ya se había perfeccionado la técnica. Pero según Cooke muchos cineastas y teóricos se mostraban escépticos acerca del valor de la grabación audiovisual (2008, p. 43). El documentalista Rotha consideraba en 1930 que “el intento de combinación de imagen y sonido es la oposición directa de dos medios separados, que apelan [al espectador] de dos formas totalmente diferentes” y temía que el sonido adquiriera prioridad sobre la imagen (citado en Cook, 2004, p. 225).

En cualquier caso, el paso del cine mudo al sonoro fue un proceso gradual más que de revolución. Durante el periodo de transición, y especialmente entre los años 1927 y 1931, algunas películas se realizaban y distribuían tanto en versión silente como sonora, para que se adaptara la proyección a los medios de que disponían los distintos exhibidores (Neumeyer y Buhler, en Harper et al. (eds.), 2009, p. 46). Según Arce, incluso era habitual que se combinaran en una misma proyección acompañamiento musical en vivo con la sonorización mecánica (2009, p. 632).

---

<sup>144</sup>Esta precisión buscada se habría conseguido antes de haber prosperado los avances de Eugene Lauste, quien en 1910 logró grabar voz en rollo de película. Pero el incierto contexto en la Francia de los años previos a la Primera Guerra Mundial le impidió conseguir el apoyo financiero requerido (MacDonald, 1998, p. 8).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Los problemas de sincronización se intentaron solucionar mediante dos acercamientos distintos: con una mejora del sistema de sonido en disco (*Vitaphone* en Estados Unidos, por parte de la Western Electric Company, con el apoyo de Warner Bros.) o mediante la creación de sistemas de sonido impreso de forma óptica en el celuloide (*Tri-Ergon* en Alemania –cuyos derechos para explotar en Norteamérica adquirió la Fox Film Corporation, desarrollando así el sistema *Case-Sponable*– y *Phonofilm* en Estados Unidos).

El primer sistema de sonido en película se empezó a difundir a nivel comercial en 1923. En el Teatro Rivoli de Nueva York se estrenaron los ‘phonofilms’, realizados por Lee De Forest. Consistían en grabaciones audiovisuales en un rollo de breves actuaciones –cada una normalmente una adaptación de número de vodevil–. Pero el sistema no se extendió porque era muy costoso tanto producir estos films como adaptar las instalaciones sonoras de los teatros (MacDonald, 1998, pp. 9-11).

En 1926 Warner Bros. utilizó por primera vez el sistema ‘Vitaphone’ con el estreno de *Don Juan* (dir. Alan Crosland). El acercamiento compositivo era temático, aunque los tres compositores (William Axt, David Mendoza y Major Edward Bowes) tenían la limitación de circunscribirse a la duración de cada rollo de película (aproximadamente diez minutos). Cada cambio de rollo se hacía coincidir con cada cambio de disco de música. La calidad sonora en la gala de estreno fue muy aplaudida, aunque a la hora de su distribución Warner Bros. se encontró con las mismas reticencias que el sistema ‘Phonofilm’ (1998, pp. 13-14).

Arce hace referencia, como experimento destacado en España, a un sistema de acompañamiento de música grabada en discos ideado por

Ricardo Urgoiti<sup>145</sup> llamado ‘Filmófono’<sup>146</sup>. Su inventor lo presentaba así:

“Esencialmente consta de dos platos. En cada uno de ellos, ciertos dispositivos mecánicos permiten hacer sonar cada disco en el lugar que precisamente se requiere para acompañar la escena correspondiente, y en el momento en que esa escena aparece en la pantalla. Otros dispositivos eléctricos permiten la transición de la música de uno a otro disco –bien bruscamente o paulatinamente– mediante una superposición de planos sonoros semejante a la de planos visuales, que tanto se emplea en la actual técnica cinematográfica” (Piqueras, citado en Arce, 2009, p. 633).

No hay datos acerca de la selección musical que realizó el músico Felipe Briones para la primera proyección, la película *Avaricia* (dir. Erich von Stroheim, 1923) en el Cineclub Español el 26 de mayo de 1929. Pero la comparación que hace éste es especialmente significativa de cara a la conciencia estructural fragmentada y a la traslación de la metodología del cine mudo al sonoro<sup>147</sup>.

Esto también era debido a que, en un primer momento, los compositores para películas sonoras habían trabajado en la época del cine mudo. Así pues continuaron utilizando los “elementos operísticos y melodramáticos de la música orquestal para films mudos (notablemente

---

<sup>145</sup> “Uno de los socios destacados del Cineclub, ingeniero de telecomunicaciones y director de Unión Radio, la principal empresa radiodifusora de España por aquel entonces” (Arce, 2009, p. 633).

<sup>146</sup> “El Filmófono, en definitiva, fue una experiencia efímera con escasa repercusión industrial que, sin embargo, demostró la viabilidad de la sonorización mediante música grabada y permitió ampliar el repertorio que acompañaba a las imágenes, así como establecer un acoplamiento audiovisual más cuidado y efectivo” (Arce, 2009, p. 638).

<sup>147</sup> Arce habla de que Briones “tuvo a su disposición alrededor de siete mil discos” (el archivo sonoro de Unión Radio) y “satisfizo a los socios del Cineclub con una música que se alejaba de la habitual en el acompañamiento sonoro del cine mudo” (2009, p. 636). Se desconoce si lo logró por alejarse del repertorio ampliamente conocido o efectivamente hasta qué punto se salió del modelo y recursos recurrentes. Urgoiti señaló que en determinados momentos habían seguido la acción del film, pero que “en la mayor parte de la obra procuramos que la música fuese un fondo sonoro de la escena y un trasunto musical de los estados de ánimo por [los] que los actores van pasando en el desarrollo del drama” (Piqueras, citado en Arce, 2009, p. 637).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

la dependencia de leitmotifs y una paleta armónica romántica/impressionista)” (Cooke, en Cooke (ed.), 2010, p. 49). Según Miceli, estos “principios básicos (...) no cambiaron”, sólo se perfeccionaron y se mejoró su elaboración (2013, p. 119).

Arce ve que con la sustitución de músicos tocando en vivo por grabaciones “se perdía en calidad sonora pero se ganaba en calidad artística e interpretativa” (2009, p. 635).

Pronto el perfeccionamiento de estas dos tecnologías, tanto la grabación en disco como en el propio rollo de película, llevó a su aprovechamiento en forma de profusión de películas musicales. A esa moda pasajera contribuyeron dos factores: por una parte el éxito de taquilla en los cines que contaban con la tecnología sonora, y por otro la definitiva adopción en 1928 de un nuevo sistema de sonido en el rollo de película, desarrollado por Western Electric, como estándar de la industria<sup>148</sup>.

Según Creekmur, el musical se construye alrededor de ‘números musicales’, mientras que en el musical ‘integrado’ –la forma ideal del género– “la narrativa y el número se refuerzan plenamente el uno al otro, especialmente a través de canciones que desarrollan en lugar de retrasar la trama que se despliega”. Aunque en la mayoría de los musicales las canciones “están cuidadosamente secuenciadas para un impacto emocional, también pueden moverse en el marco y más allá de su estructura organizativa original” (en Harper et al., 2009, pp. 251-252).

Para Kalinak, la interpolación de canciones, generalmente de género popular o folclórico, en el argumento tenía lugar como “muestra de la nueva tecnología de sonido y como plataforma de la expresión de cultura nacional” (2010, p. 55). Más que esto, Arce observa que “se produce un cambio en la significación de la música dentro del discurso cinematográfico”. En el cine mudo, además de no cuestionarse la no presencia de la fuente sonora en la escena, el espectador “aceptaba con naturalidad” escuchar, por ejemplo, una instrumentación distinta a la que apareciese en un momento dado en la pantalla. Esto se debía a que la práctica de la transcripción era muy habitual. Así “el espectador del

<sup>148</sup>En cifras de MacDonald, a finales de 1928 en Estados Unidos había unos mil teatros de cine con instalación sonora eléctrica. A finales de 1930 el número de cines con sistema sonoro había aumentado hasta trece mil (1998, p. 19).

cine transcribía una imagen musical en otra realidad sonora”. Sin embargo, “en el cine sonoro pasamos de la transcripción a la literalidad”. Por eso “cuando el sonido emanaba de las voces, los instrumentos o los objetos que se veían en una pantalla de cine, los espectadores lo consideraban más real”. Esto llevaba a que la música se justificase perteneciendo al ámbito de la diégesis (2009, p. 642).

En la India se da un caso especial y es que la relación entre narrativa y música se invierte: “Las canciones se priorizan y la narrativa opera en relación con ellas con historias que ilustran las canciones” (Kalinak, 2010, p. 55).

En el cine occidental hubo a menudo una inserción incontrolada e injustificada de canciones que evidenciaba una problemática: esas actuaciones no siempre estaban validadas por la configuración narrativa. Además, aunque los cineastas se veían inclinados a aprovechar la nueva tecnología, estaban obligados a alterar la concepción unitaria de su película. Debido a las restricciones técnicas del elemento sonoro<sup>149</sup>, “mientras los films mudos podían narrar historias, la mayoría de los primeros films sonoros presentaban ‘números’ aislados” (Wierzbicki, 2009, p. 89).

Davis es el único autor que recuerda que en esta época aún no era posible grabar la música aparte del resto de la producción, sino que los músicos tenían que tocar presentes en el *set* durante el rodaje y realizar la toma completa sin cortes. Según él, era debido a la dificultad del procedimiento por lo que se optaba por limitar el uso de la música (1999, p. 27).

Los intentos de utilizar música en contexto extradiegético fueron escasos y con poco éxito. Incluso tras mejorar la sincronía en la reproducción, limitaciones técnicas en la toma de sonido hacían muy difícil lograr el balance en la mezcla de sonido para que el acompañamiento

---

<sup>149</sup>No había ningún tipo de enlace mecánico entre el reproductor de imagen y el de sonido “el fallo más pequeño en cualquiera de los dos medios produciría inmediatamente una desconexión audiovisual y caos narrativo” (Alleyne, en Harper et al. (eds.), 2009, pp. 22-23). Además, cada disco ‘Vitaphone’ tenía una vida útil de sólo veinte reproducciones, a partir de las cuales comenzaban a deteriorarse. La peor calidad del sonido impreso en celuloide comparada con la utilización de discos grabados hizo que los cineastas optaran en un primer momento por esta última opción. Pero la dinámica comercial de la distribución cinematográfica, centrada en el alquiler de las películas, se acabó inclinando en favor de la unión de audio y vídeo en el mismo rollo de celuloide.

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

de música fuera simultáneo a los diálogos pero a un nivel de volumen más bajo. Esto llevó a que la música dejara de ser un elemento continuo y pasara a aparecer sólo puntualmente para no entorpecer la escucha de la palabra o los sonidos. Y, tal y como señala MacDonald, en gran cantidad de las primeras películas sonoras había mucho diálogo porque eran adaptaciones de obras teatrales de Broadway (1998, p. 25).

Las películas con menos diálogo se diferenciaban en dos corrientes. Las películas de temática épica y de gran presupuesto tendían a utilizar música en gran parte de la película. Por contra, la mayoría de las películas de serie B contaban con un acompañamiento musical escaso “probablemente por los costes de producción de música y postproducción de sonido” (Buhler et al., 2010, p. 217).

Otras voces se oponían al uso de música desde una concepción estética: Arnheim, adalid de la búsqueda de realidad y naturalismo en el cine, sólo aceptaba (y a regañadientes) su uso cuando no había diálogo, para llenar el espacio vacío en la pista de sonido (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 125). Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov, en su *Declaración* (1928) sobre el film sonoro, se mostraban recelosos del sonido grabado ya que “destruirá la cultura del montaje” como organizador (en Eisenstein, 2006, p. 236). Pero esto es matizable: todos se adaptaron a las nuevas tecnologías. Además, Deleuze apoya la opinión de Trosa según quien las ideas de este manifiesto son atribuibles sobre todo a Pudovkin. Eisenstein se limita a creer “menos en las virtudes del fuera de campo y del sonido en off que en la posibilidad para el ‘sonido en in’ de elevar la imagen visual a una nueva síntesis” (Deleuze, 2004, p. 310).

Téngase en cuenta, no obstante, que la Unión Soviética es un caso especial, ya que en contraposición a la banda sonora centrada en números musicales existía lo que Egorova llama “dramaturgia de tipo sinfónico” (1997, p. 29). Aunque, como destaca Cooke, “la autonomía musical estructuralmente cohesiva”, relacionada con el formalismo musical, era rechazada por las altas esferas (2008, p. 343).

En cualquier caso, en esta época tal y como reconocía Erdmann en 1927, la música para cine “concebiblemente se aferra a principios estilísticos claros, tiene una forma arquitectónica especialmente construida” (en Wierzbicki (eds.), 2012, p. 49). Y a esta solidez formal se une “una

concepción sinfónica romántica y post-romántica” resultado de tres factores, según Miceli: la herencia del cine mudo, el contexto educativo y estético que los principales compositores (inmigrantes) habían traído de sus países y el conservadurismo de las compañías de producción (2013, p. 126).

Lo que aún falta es lo que Honegger observa en 1931: “El cine sonoro sólo conseguirá ser cuando haya realizado una unión *tan estrecha entre la expresión visual y la expresión musical de un mismo hecho que ambas se expliquen y se complementen mutuamente*” (citado en Mitry, 2001, vol. 2, p. 173).

En la década de 1930 se dispuso de los medios para grabar la música por separado al sonido y la imagen, así como para realizar una mezcla de audio y controlar con mayor facilidad el volumen<sup>150</sup>. La mayor flexibilidad y reducción de gasto que proporcionaba el nuevo proceso respaldó el uso más extenso de la música a lo largo del film (Davis, 1999, p. 27). De esta manera, como describe acertadamente Torelló, el rol de la música llegó a un nuevo estadio. Tras el estatus ontológico en el cine mudo y la estética naturalista en el primer cine sonoro, la música asumió “un papel de enfatización melodramática de la acción narrada que llevará a las películas a sofisticar su capacidad narrativa” (2015, p. 105).

#### 4.2.1.3.1.3 Estilo clásico de Hollywood (1933-1960)

Entre 1933 y 1960 tiene lugar la era del cine clásico de Hollywood, término que se refiere a la práctica de “producción institucionalizada de filmes narrativos a través de un poderoso sistema de estudios” (Kalinak, 2010, p. 62).

La demanda de mercado en Estados Unidos era muy alta<sup>151</sup>, así que los estudios desarrollaron un sistema que era “como una línea de montaje” (Davis, 1999, p. 32). Los compositores principales de cada

<sup>150</sup>Según Davis esto se produjo en 1931 (1999, p. 27). Para Mouëllic tuvo lugar a partir de 1934 con las innovaciones técnicas del ingeniero de sonido Edward Kellogg (2011, p. 30).

<sup>151</sup>Según Davis en la década de 1930 aproximadamente 80 millones de estadounidenses iban al cine a ver un programa doble una vez a la semana (1999, p. 32). Como consecuencia, entre 1930 y 1950 se produjeron en ese país una media de 500 largometrajes al año (Ídem, p. 39). Y de acuerdo a cálculos de Flinn, entre 1935 y 1940 cada estudio estrenaba tres películas cada dos semanas y cada banda sonora tenía una duración aproximada de unos cuarenta minutos (1992, p. 18).



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

departamento tenían periodos de composición muy breves (habitualmente de cuatro a seis semanas). Por ello debían contar con orquestadores que les ayudaran a completar sus obras (MacDonald, 1998, p. 38) y otras figuras como copistas y directores de orquesta.

El cine hablado había alcanzado “un nivel de perfección clásica como resultado de una maduración de los distintos tipos de drama desarrollados parcialmente durante los últimos diez años y en parte heredados del cine mudo y por la estabilización del progreso tecnológico” (Bazin, citado en Wierzbicki, 2009, p. 136). Respecto a tales nuevas tecnologías del sonido, Wierzbicki también está de acuerdo en que fue entonces cuando se pudieron convertir en norma el “uso de metro, tempo, etc para indicar cambios en *topoi* narrativos” (2009, p. 42).

Bordwell et al. justifican la denominación de ‘clásica’ a esta etapa ya que se adscribía como principios a “nociones de decoro, proporción, armonía formal, respeto por la tradición, mimesis, artesanía que voluntariamente trata de pasar desapercibida y un control frío de la respuesta del receptor –cánones que los críticos en cualquier medio normalmente llaman ‘clásicos’–” (1985, pp. 3-4). Es relevante que, entre los “muchos elementos técnicos aislados [que] son característicos del cine clásico de Hollywood”, Bordwell et al. citan explícitamente la música cinematográfica<sup>152</sup> (Ídem, p. 5).

Como resultado de esa producción institucionalizada se produjeron una serie de cambios. Para los estudios resultaba más económico mantener una plantilla de compositores asalariados que produjeran obras que no requiriesen el pago de derechos de autor<sup>153</sup> (Flinn, 1992, p. 15).

Si a principios de los años 30 la banda sonora en películas no musicales podía limitarse a los títulos de crédito iniciales y finales,

---

<sup>152</sup>Flinn advierte que no hay que confundir la idea de música de cine clásica con el Clasicismo en la historia de la música, “puesto que las bandas sonoras estaban influenciadas por el Romanticismo tardío y *no* por el Clasicismo que le precedió” (1992, p. 14). Sin embargo en este estudio intentaremos verificar si, según la hipótesis, la música de la trilogía de Episodios IV a VI puede adscribirse a una estética clásica desde el punto de vista histórico.

<sup>153</sup>Ya hemos visto en el epígrafe 4.2.1.3.1.2 que había comenzado a suceder esporádicamente.

a lo largo de esa década se amplió hasta la práctica totalidad de la duración del film (MacDonald, 1998, p. 56). También se establecieron una serie de convenciones para la música, entre las cuales se especifica como algunas de sus funciones principales su uso para cubrir posibles brechas en la cadena narrativa ocasionadas por el montaje o enfatizar la acción narrativa (Kalinak, 2010, p. 62). El “estilo clásico” es, al fin y al cabo, un modo de narración cinematográfica cuyos innumerables elementos técnicos (música incluida) sirven principalmente “para explicar, y no oscurecer, la narrativa” (Hayward, 2000, p. 64).

Según Flinn, la música apoyaba el desarrollo de la trama argumental de la película y existía “para reforzar la información narrativa ya proporcionada por la imagen” (1992, p. 14). Por ello considera que “debía estar subordinada a las ambiciones presumiblemente más elevadas de la narrativa e imaginaria” (Ídem, p. 14).

George Antheil habló en 1935 de la necesidad de que la música alcanzara “unidad orgánica, ya sea mediante un tratamiento sinfónico o algún otro método de reestablecer y desarrollar material temático original” para evitar la plaga del ‘pastiche’. Según él, al planificar la música los compositores debían ignorar los “pequeños cambios de toma a toma” en favor de “secciones largas y el material temático de la partitura. (...) es necesario ajustar el perfil principal de la música a los principales desarrollos psicológicos del guión” (en Hubbert (ed.), 2011, p. 209).

Esto enlaza con la teoría de Flinn del arraigo en Hollywood de un nuevo Romanticismo ideológico. Se compagina el interés en “los conceptos de grandiosidad, universalidad y totalidad” (1992, p. 24), y la tensión con lo pequeño y emocionalmente íntimo<sup>154</sup>. En el plano musical, el resultado de esta combinación originaba formas de gran escala pero basadas en el uso del leitmotiv (Ídem, p. 26).

Además se desarrollaron clichés en los que se basaban los departamentos musicales por varias causas:

- La necesidad de encuadrarse dentro del estilo requerido para cada género.

---

<sup>154</sup>Según Mellers tal contradicción “se basa en una dialéctica que implica una noción exaltada de la conciencia de un individuo muy singular” (citado en Flinn, 1992, p. 25).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- La falta de tiempo para ser creativo debido a la gran cantidad de trabajo.
- El conservadurismo de los productores respecto a los recursos que ya funcionaban (Davis, 1999, p. 34).
- La intención de alcanzar al mayor espectro posible de espectadores en tamaño y diversidad (Prendergast, 1992, p. 38).

En las películas de los grandes estudios, como característica de su proceso industrial para optimizar el rendimiento mediante la especialización y debido al poco tiempo para realizar su labor, varios compositores trabajaban simultáneamente en una única película (a menudo realizando uno o varios temas de un único carácter<sup>155</sup>). Ésto también impedía la integridad musical que sólo se podría conseguir si toda la pieza la componía una única persona, lo que fue el siguiente paso.

Max Steiner puso en práctica la idea expuesta por Hummel y comentada en la columna de Clarence Sinn (1911a, p. 76) respecto al uso de *Leitmotivs*<sup>156</sup>, aunque en un modo simplificado respecto al uso wagneriano. En esencia se trataba de una derivación del uso de temas recurrentes. Se limitaba a dos o tres temas (el del héroe, el tema de amor para la heroína “y quizás música recurrente para un lugar, villano o algo o alguien de importancia narrativa particular”. Pero estos temas no solamente se utilizaban como referentes, sino que también se modificaban para reflejar su contexto mediante variación musical (Buhler et al., 2010, pp. 200-201).

La intención de Steiner y de los compositores que le siguieron fue aportar una coherencia narrativa adicional, aunque la estructura “estaba gobernada por la acción en la pantalla” (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 176). Por otra parte, el tipo de estrecha sincronización entre música y

---

<sup>155</sup>Pérez explica cómo los estudios “organizaban sus departamentos como una pieza más de su maquinaria industrial”. Y la tarea de cada trabajador estaba muy compartimentalizada (2004, p. 47).

<sup>156</sup>Guadalupe dice que la asociación de temas se utilizó en las décadas de 1910 y 1920 “sin que siquiera la palabra leitmotiv fuera pronunciada por la prensa o utilizada por los manuales más populares” (2013, p. 199). Sin embargo, cita la carta de Hummel en la que éste dice: “Sigo las reglas establecidas por el gran R. Wagner en sus espléndidos dramas musicales, al utilizar los motivos conductores (...)” (en Sinn, 1911a, p. 76). La expresión que utiliza, ‘*leading motive*’ es la traducción al inglés de ‘Leitmotif’.

acción que proponía Steiner era más apropiada para películas “que no tuvieran una trama dramática muy densa” (Prendergast, 1992, p. 45).

En cualquier caso, la música en esta época “raramente incluye claros recuerdos o anticipaciones remotas de la acción. La música se confina a un realce de cada momento del presente de la historia” (Bordwell et al., 1985, p. 35). Además, en sus características unitarias, la música se circunscribe habitualmente a cada escena por separado<sup>157</sup>.

Para conectar al público con el mundo de la película a través de una apelación a la emoción se recurrió al estilo Romántico. Según Prendergast, “cuando tenían delante de sí el tipo de problemas dramáticos en los filmes que se les presentaban, [los compositores de las bandas sonoras] simplemente echaban la mirada (si era de forma consciente o inconsciente no tiene importancia) a los compositores que habían resuelto problemas casi idénticos en sus óperas (...) simplemente miraban a Wagner, Puccini, Verdi y Strauss para las respuestas a algunos de sus problemas en la composición de bandas sonoras para filmes dramáticos” (1992, p. 39).

Bribitzer-Stull advierte contra la generalización amplia. Dice que “cuando la gente compara los dos géneros [música clásica del Romanticismo y música cinematográfica], normalmente se refieren a compositores específicos (Wagner, Mahler y Strauss, por ejemplo, más que Brahms, Scriabin o Saint-Saëns. Y se refieren a estilos específicos de música dramática o programática (ópera, lied, y sinfonía programática más que a cuarteto de cuerda, concierto o estudio)” (2015, p. 259).

Cooke aporta que un buen número de los compositores que trabajaron en Hollywood a partir de los 30 “ya habían trabajado en el teatro musical, tanto en Europa como en Broadway, y ya habían sido ampliamente educados en un idioma en el cual el conservadurismo musical enraizado en la supremacía de la melodía y la armonía tonal clara siempre había sido un pre-requisito para el éxito popular” (2008, p. 78).

Davis añade a estos argumentos el objetivo de comunicar con el mayor número de gente posible. Existía la necesidad de hacer entender el drama

---

<sup>157</sup>Steiner (en Cooke (ed.), 2010, p. 60) realiza la comparación de que “la música sinfónica estándar, como la *Eroica* de Beethoven, no debería utilizarse en su totalidad (...). El cambio de escenario y cortes de ida y vuelta lo hacen casi imposible”.

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

en las películas de orientación popular mediante la música. Para ello se usaban recursos fácilmente comprensibles no por sólo por los espectadores cultivados, sino por el gran público. Y éstos estaban más familiarizados con la música Romántica que con cualquier otro estilo (1999, p. 42).

Como expone Lack, la banda sonora clásica entre 1935 y 1950 “tendió hacia una exuberante composición y orquestación totalmente sinfónica<sup>158</sup>, el uso de melodías como leitmotifs y el acompañamiento de la acción dramática en cada oportunidad” (2002, p. 130).

De la banda sonora de ‘rellenado de silencios’ entre las intervenciones de diálogo se pasó a una con mayor continuidad [*underscore*], que según Steiner necesitaba “un sentido de organización, coherencia y unidad. Aunque su estructura está gobernada por la acción en la pantalla, ciertos procedimientos compositivos de la música pueden ofrecer apoyo y coherencia narrativos adicionales” (citado por Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 176).

A este respecto Copland en 1941 señaló la necesidad que logra la música de cine de “mantener unidas escenas separadas” suministrando “la necesaria sub-estructura continua” (en Cooke (ed.), 2010, p. 87).

La unión del material musical, y por lo tanto de las escenas, se lograba ya con una elaboración temática más desarrollada que con las primeras teorías de Steiner. Se conseguía mediante “la yuxtaposición de sus fragmentos, la repetición, la transformación en la dimensión temporal y los procedimientos de desarrollo habituales” (Morton, citado en Prendergast, 1992, p. 81). Pérez afirma que los compositores se remitieron como base teórica y estética al Romanticismo, y en particular al poema sinfónico, de manera que la forma “tenía que estar moldeada en torno a un contenido expresivo” (2004, p. 29). Otros compositores, como Herrmann, abandonaron la práctica de bandas sonoras ininterrumpidas en favor de diferenciar pasajes temáticos y breves “puentes que señalaban una transición temporal o escénica” (S. Smith, 1991, pp. 77-78).

---

<sup>158</sup>Tras esta decisión Colón et al. ven razones de “espectáculo (amplitud de sonido, posibilidad de efectos), de prestigio (recuerdo de las orquestas que acompañaban las proyecciones de cine mudo en las salas más lujosas (...)) asociación con la gran música o música clásica y estéticas (la composición para la pantalla como prolongación o nueva posibilidad de la ópera, la danza y el poema sinfónico)” (1997, pp. 109-110).

Con la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial se produjeron una serie de cambios en la industria de Hollywood. Los estudios ofrecieron “una dosis sólida de realismo en películas que tenían un estilo y perspectiva más oscuro y con mayor complejidad psicológica”. Los nuevos estilos visuales también cuestionaban el modo en que la música acompañaba a las imágenes, por lo que se optó por una limitación en el número de temas utilizados y su empleo a lo largo de la película se hizo más difuso (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 185).

Bernard Herrmann defendió en un artículo de 1945 que no existía la “estandarización” de la música de cine (citado en Wierzbicki, 2009, p. 158). Sin embargo, en 1953, Jeffrey Embler dividía la música de cine en tres estilos diferentes, todos empleando los mismos elementos básicos:

- La más sencilla tenía un único tema principal.
- El segundo tipo correspondía a las películas que sólo contaban con la música diegética.
- El tercer estilo, que prevalecía, “aquel del que Hollywood está más orgulloso” era el del uso del “leitmotif” con “variaciones de tiempo y orquestaciones para expresar diferentes disposiciones de ánimo” (en Limbacher (ed.), 1974, pp. 63-64).

Todos ellos podían encuadrarse en uno de entre los dos métodos heredados de la era del cine mudo: interpretar el tono general de la escena o fijarse en los detalles (Buhler et al., 2010, p. 322).

A mediados de siglo, los compositores de Hollywood comenzaron a experimentar incluyendo elementos folclóricos y jazzísticos, así como serialismo, modernismo<sup>159</sup> y minimalismo (Kalinak, 2010, p. 66).

Para Kalinak, la banda sonora clásica “es un modelo flexible que ha incorporado numerosas innovaciones como parte de un proceso continuo de renovación que garantizó su vitalidad. Pero, a finales de los 50 y especialmente los 60, (...) pasó por un periodo de experimentación tan intenso que a menudo pareció como si simplemente hubiera desaparecido” (2010, pp. 184-185).

---

<sup>159</sup>Según Cooke, se manifestaba “un modernismo limitado” en forma de un “alto nivel de disonancia y una evitación de declaraciones melódicas totalmente desplegadas en favor de una fragmentación de la corriente consciente” (2008, p. 109)

#### 4.2.1.3.1.4 Período postclásico (1958-actualidad)

Tal y como explican Buhler et al., a mediados de siglo la composición para el cine “siguió asentada en la orquesta y el acercamiento a la narrativa siguió siendo de orientación principalmente clásica” (2010, p. 351). Aunque Smith considera que el idioma romántico “continuó como opción a lo largo de la década de 1950, (...) ya no tuvo una influencia tan fuerte” porque se expandieron los estilos utilizados por los compositores. En particular señala la textura polifónica, escritura modal y atonalidad por una parte y jazz y elementos de la música popular por otra (en Buhler et al. (ed.), 2000, p. 255).

La ‘forma’ de una banda sonora había sido ignorada durante mucho tiempo “porque normalmente consistía en una serie de pistas individuales que variaban en duración de varios segundos a docenas de minutos y porque no se parecía a ninguna forma de concierto convencional” (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 194). Pero los compositores progresivamente fueron conscientes de la necesidad de tener en cuenta el drama más allá del momento puntual, del gesto preciso<sup>160</sup>. Como mínimo había que abarcar el sentido de la escena. También sobresalieron algunas excepciones que destacaron la importancia del sentido unitario de la partitura como obra única<sup>161</sup>.

Parte de la responsabilidad recae en que en Hollywood en los años 50 se extendió la práctica por parte de los estudios de la comercialización de la música como fuente de ingreso adicional a la taquilla. Esto también se trasladó en el progresivo auge en la década de 1950 de las películas que sirvieron como vehículo para músicos de distintos estilos y posteriormente en los 60 en particular con el jazz y la música rock.

<sup>160</sup> “El compositor tiene que considerar patrones temporales y patrones en el drama, que demandan flexibilidad en la composición y fluidez en la creación de la banda sonora [*scoring*]” (Franz Waxman, citado en Thomas, 1979, p. 54).

<sup>161</sup> “[Veo la banda sonora] como una obra total y no solamente como una serie de secuencias. La partitura es una pieza musical. Todo se desarrolla a partir de una pieza de material. Para mí, lo más importante es que todo se desarrolla del material orgánico inicial. Todas mis bandas sonoras funcionan así. Si la música no tiene forma, fundación, no hay base de dónde venir. Entonces, para empezar, ¿por qué está ahí?” (Goldsmith, citado en Prendergast, 1992, pp. 159-160).

Esta reaparición del uso de música popular era, en algunos casos, una adaptación legítima de los principios de la composición del estilo clásico de Hollywood de responder a las necesidades dramáticas de la narrativa y para controlar la respuesta emocional (Smith, citado en Kalinak, 2010, p. 85). Pero en otros fue simple excusa con fines mercantilistas. Afectó a la estructura de la banda sonora, ya que progresivamente se volvió monotemática, basándose en un tema o canción que se repetía por toda la película<sup>162</sup> (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 298). “Las canciones ya habían tenido autonomía desde hacía tiempo porque su breve forma ABA la hacía compatible con el formato estándar de partituras, radio y discos de 78 rpm” (Ídem, p. 194). Así se recurría a ellas como útil herramienta de marketing. Pero ofrecía poco a los consumidores de LPs.

Smith (en Buhler et al. (eds.), 2000, p. 251) responsabiliza de la lucha frente a esa pobreza, especialmente en la música instrumental, a Henry Mancini. Este compositor deseaba crear una experiencia estética de la escucha del álbum “más satisfactoria”. Primero volvió a grabar bandas sonoras que ya había hecho. Adaptó las pistas separadas para que tuvieran forma e identidad propias. Como consecuencia estilística, Mancini “consideró necesario proporcionar en sus bandas sonoras un número relativamente grande de temas completamente desarrollados. Estos temas después se extraían y expandían para suministrar las diez a doce piezas que conformaban el típico álbum pop” (Ídem, p. 251).

Esta tendencia, que siguieron otros compositores, les animaba “a pensar en estos procesos externos antes de la composición” (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 194), creando material temático y melódico autónomo. Este acercamiento continúa en la actualidad, tal y como lo constata Fraile al señalar que algunos compositores “opinan que la música compuesta para una película tiene que ser capaz de ‘vivir’ fuera de las imágenes” (2009, p. 678).

<sup>162</sup>El caso más extremo de “falta de creatividad” consistía en la inclusión de diversas canciones de artistas “comercialmente viables” sin ninguna coherencia (Cooke, 2008, p. 405). Por contra, *El graduado* (dir. Mike Nichols, 1967) destaca porque supuso el inicio de una “tendencia del uso de letras de canciones pop para sugerir las preocupaciones de un personaje de otro modo calladas”, así como “el primer intento de integrar múltiples canciones no diegéticas en el marco de una narrativa lineal” (Ídem, p. 409).



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Al mismo tiempo, Hollywood también buscó aumentar los beneficios expandiendo el negocio de importar films extranjeros. Así se difundieron entre el público americano “nuevas técnicas visuales y narrativas no convencionales y nuevas sensibilidades morales” (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 293). Esas películas influyeron en los alumnos de las escuelas y facultades de cine. Además, a causa de la inestabilidad económica en la industria, grandes corporaciones adquirieron los principales estudios. Se contrató nuevo personal y se siguieron nuevas prácticas presupuestarias y artísticas, de manera que se permitía dedicar presupuestos pequeños a proyectos orientados a públicos minoritarios.

Simultáneamente, una nueva generación sucedió a los compositores de la época clásica de Hollywood. Tal y como explica Hubbert, al tener educación clásica y también formación en música popular y jazz “podían escribir melodías populares” y mezclar “nuevas fórmulas melódicas con viejos estilos y estructuras compositivas” (en Hubbert (ed.), 2011, p. 301).

A principios de los años 70 una serie de reediciones y regrabaciones de bandas sonoras de la edad clásica de Hollywood se convirtieron en éxito de ventas y de culto. “Ayudaron a articular las diferencias entre convenciones de composición para cine contemporáneas y del pasado” (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 309). Según este autor, “las grabaciones alimentaron un reconocimiento de que había una práctica más antigua y mucho más uniforme de composición de música para cine, una muy diferente del acercamiento moderno tan divergente (Ídem, p. 309). Eso llevó a que a finales de la década regresara el sinfonismo romántico en las películas de gran presupuesto, al pretender remitir a prácticas pretéritas.

Coincidió con el fin de la recesión y el surgimiento de nuevas prácticas en producción, distribución y exhibición cinematográfica. Los estudios impulsaron la producción de películas “que no buscaran públicos nichos con temas desafiantes y técnicas vanguardistas”, como en los últimos lustros, “sino que intentaran capturar grandes audiencias con narrativas reconocibles y espectaculares” (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 384).

Los films de estas características dirigidos por Steven Spielberg y –muy particularmente en el caso que nos ocupa– George Lucas eran de estilo narrativo “neoclásico y orientado al personaje” (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 387). Tuvieron bandas sonoras orquestales

temáticas compuestas “explícitamente para apoyar la estructura narrativa de la película” (Ídem, p. 387).

Al mismo tiempo, si al principio era la televisión quien copiaba las formas de la narrativa cinematográfica, a partir de los años 60 habían comenzado las primeras rupturas derivadas de las necesidades de la publicidad. Se produjo un cambio de tornas y, fruto de esta otra vertiente (la influencia televisiva en el cine), en determinadas películas aumentó el uso de síntesis y de repeticiones (Gutiérrez, 2006, p. 22). También el ritmo de montaje en televisión, más rápido, se incorporó al medio fílmico (Prendergast, 1992, p. 274). Como consecuencia, las ideas musicales no podían desarrollarse con gran elaboración en el despliegue a lo largo del tiempo.

Además, la música popular volvió a tener un papel muy destacado en las bandas sonoras. Para Hubbert, se tomaba esta decisión “porque se orientaba al segmento de público más rentable: la juventud” (en Hubbert (ed.), 2011, pp. 385-386). Wierzbicki lo compara con la época de los nickelodeones y los primeros años del cine sonoro en la que hay “un acercamiento basado en ‘números’ musicales a la moda y música vintage cargada de significado extrafílmico con la cual una gran parte del público, presumiblemente, tendría cierta afinidad” (2009, p. 217). Kalinak apoya esta consideración (2010, p. 115). Estas canciones insertas comenzaron a influir en la forma, de manera que los films adquirirían “estructura modular” (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 397).

Éste sería un acercamiento que podría considerarse como postmoderno “en el sentido en que se descentra el papel de la obra musical única y recurre a discursos alrededor de la obra musical tales como el estilo y la celebridad (...) a la vez que siguen funcionando como artefactos musicales modernistas, de un modo similar al modelo de banda sonora clásica de Hollywood, solo que el modelo ahora opera en distintos planos semióticos” (Rodman, en Powrie y Stilwell (eds.), 2006, pp. 120-121).

No fue hasta a partir de finales de la década de 1980, con *Batman* (dir. Tim Burton, 1989), cuando se produjo exitosamente por primera vez la integración de estilos “pop y orquestal en una única película” (Holden, citado por Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 395). Hasta entonces la canción hilvanada en la banda sonora orquestal convencional se colocaba en los títulos de crédito de apertura o cierre.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

También se ha dado el uso de música minimalista. La alternativa a los temas musicales que estos compositores ofrecen son “procesos musicales paralelos que funcionan como un tipo de analogía” que gravita en torno a la estructura del film (ap Siôn y Evans, en Harper et al. (eds.), 2009, pp. 680), en lugar de evolucionar por 'desencadenantes emocionales' (Kalinak, p.69). Este acercamiento “refuerza la independencia de la música a la vez que permite que afecte e inflencie a la imágenes y narrativa de la película” (ap Siôn y Evans, en Harper et al. (eds.), 2009, pp. 680-681).

Finalmente, mezclando recientes estilos musicales y tecnología electrónica se ha creado música “teóricamente indistinta del [efecto de] sonido y diseño de sonido” dando origen a obras musicales “impulsadas por el sonido en sí y de carácter percusivo, especialmente en los géneros de ciencia-ficción y terror” (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 399).

Miceli ve que desde los años 80 se produce una progresiva “‘circunspección’ expresiva” y una “reducción de exposiciones y funciones dramáticas ejercidas por la música” (2013, pp. 269-270). También Neumeyer y Buhler ven que “la música se utiliza menos a menudo que antes para estructurar la línea temporal de una escena en el modo que lo hace el sonido ambiente. Pero cuando se utiliza la música, su efecto articulador del tiempo es mucho más evidente” (en Harper et al. (eds.), 2009, p. 44).

Ello está íntimamente ligado con que, influidos estilísticamente por la publicidad televisiva y la aparición del videoclip musical, “los directores también comenzaron a ajustar la estructura y estilo visual de sus películas para acomodarlas al nuevo ritmo rápido y montaje disjunto” (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 283).

Como consecuencia, muchas películas de estudio actuales tienen un despliegue estructural fragmentado tanto en el plano visual como en el musical (Pachón, 2007, p. 89). Y así, según Odin, la estructura ternaria de la historia como generadora del interés pierde peso en favor de una dialéctica entre la película y el espectador. El nuevo centro de atención es “el complejo plástico-musical”, conformado por variaciones de ritmo, intensidad y color de imágenes y sonidos (citado por Pachón, 2007, p. 89). Por ello, tal y como explica Pachón, abunda la musicalización en

forma de bloques, esto es, “fragmentos autoconclusivos de un tema principal que actúa como tronco referencial” (2007, p. 60).

Estilísticamente tiene lugar el modelo “ordinario y homogéneo de Hollywood”, en el que proliferan sonidos sintetizados “por motivos económicos y porque proporcionan un sonido homologado” y domina el mercado de entretenimiento musical a través del empleo de estilos como pop/rock, jazz y tendencias multiétnicas. Aunque fuera de esta corriente también hay excepciones por parte de “personalidades individuales fuertes y a menudo ligadas al cine de autor” (Miceli, 2013, p. 345).

En cualquier caso, subyace la idea de que hay una mayor variedad de elección. Además, para Pachón, con el paso de los años se ha ido tendiendo hacia un equilibrio entre el extremo popular y el exceso intelectual (1998, p. 60). Según Hubbert, gracias al éxito en términos de marketing y beneficios económicos de la música de *La guerra de las galaxias*, “los directores volvieron a ser libres de considerar un amplio espectro de estilos musicales, del pop al clásico, al diseñar sus bandas sonoras” (en Hubbert (ed.), 2011, p. 387). El director puede encargar una banda sonora orquestal o seleccionar, a menudo con ayuda de un supervisor musical, un recopilatorio de música frecuentemente popular o incluso piezas del repertorio clásico. Suya es la decisión estética. No hay una opción más respetable que otra por la elección del sistema o el estilo ya que, según Stephen Holden (citado en Wierzbicki, 2009, p. 217), “en última instancia, la buena música para cine es la que realiza bien su función”.

#### 4.2.1.3.2 John Williams como compositor autorreferencial

Colón et al. declaran:

“Ha nacido un cine que llamamos autorreferencial pero que también podríamos llamar posmoderno, o neoclásico, o manierista (...), síntesis entre la tradición europea y la norteamericana, innovador pero también clásico, nieto de los maestros del clasicismo de los estudios e hijo de las rupturas del Hollywood en crisis, pero también nieto e hijo del cómic, de la televisión, de la publicidad, de todas las formas de producción de cultura masiva” (1997, p. 166).

Califican así a “la parte más representativa del cine producido en

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Hollywood desde 1972 hasta hoy”, caracterizada “en lo formal por una conciencia histórica activa que construye textos fílmicos a partir no de la exterioridad, sino de la experiencia de visión de otros textos fílmicos” (Colón et al., 1997, p. 167). Ben Burtt, editor y diseñador de sonido de las seis películas y editor en la trilogía de precuelas, confirma este postulado al declarar que “las películas de *La guerra de las galaxias* no reflejan técnicas estilísticas contemporáneas. (...) Se trata más [bien] de películas de los años 30 y 40” (citado en Rector, 2005, p. 7).

Hemos visto en los apartados 4.2.1.1 y 4.2.1.3.1.4 que George Lucas es un exponente destacado de esta corriente autorreferencial. Él, junto con Steven Spielberg, fue responsable de la resurrección del cine de gran espectáculo y ésta, “causa inmediata de la resurrección del sinfonismo” (Colón et al., 1997, p. 170), tema que se ha tratado en la sección 4.2.1.3.

Como constata Chion, también la música cinematográfica contaba ya con “su propio fondo de referencias” y “se puso a beber de la fuente de su propio pasado” (1997, p. 179), tomando elementos de esa tradición pero a la vez extendiéndola.

Colón et al. denominan ‘sinfonismo clásico cinematográfico’ “a su primera etapa, tanto por su correspondencia con el llamado cine clásico<sup>163</sup> (...) como por su carácter de referencia y modelo” (1997, p. 107). John Williams es, para ellos, el principal exponente del sinfonismo autorreferencial dentro de este cine autorreferencial.

Según Lack, Williams “se pone del lado de la tradición” al elegir la banda sonora orquestal, por su apoyo de la narrativa a través de su composición, y por la utilización “expresiva” de la melodía, que casi siempre es tonal (2002, pp. 330-331). Kalinak lista como características que asocian a Williams con el modelo clásico:

“el uso de música para mantener unidad, un alto grado de correspondencia entre contenido narrativo y acompañamiento musical, el uso de música en la creación de ambiente, emoción y personaje, privilegio de la música en momentos de espectáculo, basarse en la melodía expresiva y

---

<sup>163</sup> Como hemos visto en el punto 4.2.1.3.1.3, aunque estos autores lo limitan al periodo que va “desde los inicios del sonoro hasta las crisis de 1948/49” (Colón et al., 1997, p. 107).

el uso de leitmotifs y la cuidada colocación de música en relación con el diálogo” (1992, p. 190).

McGill lo atribuye “parcialmente” a la educación que recibió. Cita los estudios bajo la supervisión de Robert van Eps, quien trabajaba en aquella época como asociado musical en Metro-Goldwyn-Mayer. También que con 24 años Williams trabajó como arreglista en los estudios de la Columbia y 20<sup>th</sup> Century-Fox (2008, p. 114). Pero olvida el resto de su formación y experiencia adquirida, como el inicio de estudios musicales en la Universidad de California en Los Ángeles (MacDonald, 1998, p. 218), su labor como director y arreglista en la Banda de las Fuerzas Aereas durante tres años al ser reclutado con 19 años, las clases particulares con Mario Castelnuovo-Tedesco y Arthur Olaf Andersen, los estudios de piano clásico en Juilliard School con Rosina Lhévinne, su carrera como pianista de jazz (Palmer y Marks, en Sadie (ed.), 2001, vol. 27, p. 409) y sus trabajos como arreglista y director de orquesta para diversos cantantes de música popular entre 1955 y 1965 (MacDonald, 1998, p. 218).

Sedeño afirma que “la principal función en la que los códigos visuales se interpenetran con los sonoros es la estructural, con el fin de producir una fruición (recepción) placentera del discurso musical en promoción” (en Aguilera et al. (eds.), 2008, pp. 133-134). Este elemento asimilado y la sólida formación de John Williams sustentan nuestra teoría de que la obra de este compositor tendrá conciencia estructural.

Además, el trato de las formas y fórmulas musicales es genuino por ellos en sí mismos. No existe interés por descontextualizarlas para crear el efecto de formas y fórmulas diferentes. Esto le diferencia de los compositores posmodernos, como señalan Colón et al. (1997, p. 177).

Estos mismos autores indican cómo “la banda sonora musical [en el cine autorreferencial] era el lugar de las referencias y de los homenajes” (1997, p. 170), pero Williams “astutamente actualizó” el lenguaje de esos compositores de la época clásica (Cooke, en Cooke (ed.), 2010, p. 53). En opinión de Miceli, Williams “parece capaz de identificar los rasgos estilísticos más representativos de su generación”, si bien para suavizarlos vuelve la mirada hacia recursos de las dos generaciones anteriores (2013, p. 173). Tiene además influencia del blues y el jazz y múltiples modelos de

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

la música culta. Palmer y Marks destacan a Elgar entre “varios compositores del Siglo XX” (en Sadie (ed.), 2001, vol. 27, p. 409) y Miceli señala en particular al Prokofiev neoclásico en el tratamiento instrumental y a Britten en el vocal, reflejando una “extraordinaria capacidad asimilativa” (2013, p. 173). Según Miceli, ningún compositor anterior fue capaz “de medir y mezclar los ingredientes tan sabiamente” (Ídem, p. 173).

John Williams, entonces, es consciente de formar parte de una tradición. De tener precedentes en su oficio<sup>164</sup>. Así que para la música de *La guerra de las galaxias* adoptó un estilo pretérito. Como señala Cooke, se basó en la “tonalidad y retórica del romanticismo avanzado” (2008, p. 463) con la intención de provocar emociones tanto desde el contexto intramusical como extramusical<sup>165</sup>. Brill añade que “el hecho de que los films contemporáneos de fantasía continúan invocando muchos de estos idiomas orquestales [decimonónicos] (...) sugiere que las raíces del género [que se hallan] en mitos y discurso decimonónicos continúan modelando nuestras expectativas musicales en el cine” (en Halfyard (ed.), 2014, p. 128).

Williams, por otra parte, también tomó de la música de cine de los años 50 la presencia en primer plano: en las películas épicas la música orquestal pasaba “a ser una parte importante del pack cinemático de consumo ostentoso” (Donnelly, en Donnelly (ed.), 2001, p. 11). Max Steiner consideraba que la música debería tomar su ímpetus totalmente desde la narrativa, “no debería dejar paso a las imágenes, sino reforzarlas”

---

<sup>164</sup> “De cualquier manera, tenemos que ser humildes al pretender compararnos con el gran periodo de composición romántica para cine en los 30 y 40” (Williams, citado en Maremaa, 1976, p. I45). Y “Lo que me llevé conmigo cuando me fui a Columbia fue un gran amor por el jazz, con el que había crecido, y también por los compositores modernos del Siglo XX. Estaba muy interesado en Stravinsky, Prokofiev y Hindemith. (...) He estado particularmente fascinado con los emigrados de Europa en los años 30. Gente como Max Steiner (...) y Erich Wolfgang Korngold (...) pero también con Vernon Duke y Kurt Weill (...). En cierto sentido mis colegas y yo somos los nietos artísticos de estos hombres” (Williams, en Chernoff, 2000a, p. 11)

<sup>165</sup> “No era música que se pudiera describir como terra incognita sino justo lo opuesto, música que nos pusiera en contacto con recuerdos de emociones muy familiares, lo que para mí como músico se traducía en el uso de un idioma operístico del Siglo XIX, si lo prefieres Wagner y todo eso. Este tipo de influencia nos pondría en contacto también con la remembranza de experiencias teatrales... todo experiencias desde el punto de vista occidental, para ser más concreto” (Williams, en Byrd, 1997, documento online).

(citado en Buhler, en Donnelly (ed.), 2001, p. 45). Así, tal y como exponen Colón et al, la música de Williams “actúa sobre las imágenes prolongando sus cualidades espectaculares y emocionales y no por debajo contrayéndolas a su valor más precario e inconsciente” (1997, p. 171).

En cuanto a la gran cantidad de música, también hay que retrotraerse al pasado. Tal y como apuntan Buhler et al., en la década de transición del mudo al sonoro –de 1925 a 1935, aproximadamente– la moda era que la banda sonora estuviera presente en gran parte de la duración de la película (2010, p. 217). Neumeyer y Buhler incluyen la segunda mitad de la década de los 30 (en Harper et al. (eds.), 2009, p. 48). Tal y como explica R. S. Brown, no se trataba de “una imitación de la acción, sino un reflejo del flujo de personajes y eventos narrativos” (1994, pp. 107-108). En la década de los 40 la composición extensa se redujo gradualmente, para ser “periódicamente revivida desde entonces para su uso en géneros cinematográficos concretos, primero en los espectáculos históricos de los 50 y después en las ‘óperas espaciales’ y thrillers de ciencia ficción que siguieron al éxito de *La guerra de las galaxias*” (Neumeyer y Buhler, en Harper et al. (eds.), 2009, p. 48).

En opinión de Neumeyer y Buhler, es así porque “un sistema de temas (o leitmotifs) pueden imponer orden temporal en películas largas o complejas y, así pues, es especialmente útil en films épicos” (en Harper et al. (eds.), 2009, p. 48). Williams reconocía al ser preguntado acerca de su composición para *El ataque de los clones* que “no es muy habitual tener tanta música en una película, pero hay algo en el carácter de este género que parece ser muy compatible con el uso de la música” (citado en Robb, 2002, p. 26). Por género se refería al de fantasía. Por eso es más acertada la opinión de Mitry, para quien “sólo el sueño, lo mágico, lo fantástico, por lo que suponen hasta cierto punto de reencuentro con las condiciones del [cine] mudo, piden –y soportan– un fondo sonoro *continuo*” (2002, vol. 2, p. 138).

Bribitzer-Stull apoya esta idea argumentando que los géneros de fantasía y terror “con sus elementos de lo sobrenatural, son metáforas del inconsciente colectivo jungiano y por ello invitan a una unión de mito y música”. De ahí que el modelo wagneriano de conexión con lo numinoso “funcione bien en tales contextos extraordinarios” (2015, p. 266).



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

En conclusión, la autorreferencialidad<sup>166</sup> de Williams parece ser el acercamiento apropiado a la musicalización de unas películas que, como veremos en el apartado 6, se acercan a esquemas preexistentes. Al fin y al cabo, Doniger decía que “cada narración de un mito se basa en estos elementos, y cada pieza tiene su propia historia vital previa que aporta a la historia” (en Lévi-Strauss, 1995a, p. ix), lo cual es un funcionamiento idéntico al de la música.

### 4.2.2 Narratividad audiovisual

La narratividad es un campo de significación dentro del cual se organizan las unidades narrativas según los principios estructurales de “similaridad, colocación y diferencia” (Cohan y Shires, 1988, p. 52). Y la narración cinematográfica consiste en “la organización del recuento” de una sucesión de hechos que se producen a lo largo del tiempo a través de medios lingüísticos sonoros y visuales para producir un efecto en el espectador (Ídem, p. 53).

El prototipo de narrativa canónica implica en “uno o varios seres centrales, una serie de condiciones causantes de emoción y una serie de acciones para alterar las condiciones y para provocar estados emocionales preferidos en un periodo de tiempo dirigido hacia adelante” (Grodal, en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 138). Tan explica que “las películas están diseñadas para producir un efecto particular y, como artefactos, despliegan un diseño funcional y cierta consistencia” (2011, p. 3).

Veíamos en el apartado 4.2.1.2 que la ‘narrativa canónica’ está conformada por “esquemas” (Grodal, en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 138). La adscripción a estructuras fílmicas se realiza con la intención de “incrementar las oportunidades de la película de evocar emoción” (Smith, 2003, p. 42). De esta manera, se comparte con la música la adscripción a una estructura subyacente. Respecto a sus características (y

---

<sup>166</sup>Preferimos utilizar este término a ‘posmodernismo’ –a pesar de que Colon et al. los igualan como sinónimos en la cita inicial de este epígrafe–. Nos amparamos en el reconocimiento de Kramer de la dificultad de definir rigurosamente el posmodernismo. Propone una lista identificativa (en Darbellay (ed.), 1998, pp. 297-298). Pero Williams, con estas obras, no cumple con una serie de rasgos.

el cumplimiento o la violación de las expectativas o implicaciones) se generan “fuertes respuestas emocionales” (Bicknell, 2009, p. 84).

Lotman considera que el lenguaje cinematográfico se basa en la repetición, la experiencia y las expectativas del espectador, jugando a la vez con puntuales alejamientos de la repetición y los estereotipos, de manera que los espectadores los perciben como elementos significativos (citado en Nasta, 1991, p. 15). Gutiérrez añade a la lista de refuerzos dramáticos “la adecuación o la distensión temporal” a través de las cuales “se potencia o se relaja la tensión narrativa” (2006, p. 124). Para este autor los acontecimientos más importantes de la narración son puntos de tensión acentuada. Se alternan con secciones de relajación y unos y otras se suceden hasta llegar al “clímax narrativo” (Ídem, p. 124).

Como hemos visto, los textos audiovisuales implican una multiplicidad de componentes. Imagen y música interactúan y son interdependientes (Radigales, 2008, p. 20). La concordancia entre estos “produce una dramaturgia audiovisual respetuosa con la convención y el contexto” (Miceli, 2013, p. 515). En este caso, la música “confirma e intensifica la expresividad del episodio fílmico”, pero tiende a ser “pleonástica y redundante” (Ídem, p. 515).

Rendueles no tiene problema en hablar de “hipertrofia de materiales”, pero considera que son precisamente “la densidad de medios, la facilidad con que se establecen códigos de reconocimiento de una estructura narrativa y la ductilidad de sus imágenes” las que hacen del cine –ante y por encima de cualquier otro arte en el que se produzca multiplicación de códigos– “un medio artístico aporético en orden a comprender la relación interna entre sus elementos constitutivos” (en Blas (dir.), n.d., pp. 50-51).

Donnelly no está de acuerdo con la idea de Miceli anteriormente citada. Diferencia entre la redundancia o el mero “refuerzo del mensaje general del film”. Y en cualquier caso “la mayoría del tiempo la música no manda tal mensaje cuantificable”. Debido a la dificultad de medir el grado en que se dobla o añade información, prefiere hablar de “paralelismo” (2014, p. 53).

Además, G. M. Smith dice que esto se debe a que “hay una variación considerable entre los sistemas de emoción de cada espectador”. Por eso,

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

si hubiera una única pista de emoción, ésta podría ser ignorada por algunos. Al existir “variedad de pistas emotivas redundantes” se incrementa “la oportunidad de que diferentes miembros de la audiencia (con sus diferentes preferencias de acceso emocional) serán empujados hacia una orientación emocional apropiada” (2003, pp. 42-43).

También, gracias a la música se elimina la necesidad de un narrador<sup>167</sup> al resultar un drama que presenta “una serie de acciones (...) interpretada al mismo tiempo que la percepción por parte de la audiencia” formando “un *argumento* que mantiene las acciones juntas en una estructura unificada” (Maus, 1988, p. 71). Es un “*contenido* que determina efectivamente la forma” (Balázs, 1957, p. 240).

Por otra parte, Boltz plantea la necesidad de ciertos marcos cognitivos denominados ‘esquemas’ que sirven para “reducir la cantidad de atención necesitada para la percepción y la comprensión” y para “organizar la experiencia perceptiva en un todo coherente e inteligible” En el cine, los directores y guionistas “confían a menudo en las funciones básicas de los esquemas, intencionalmente o sin querer, para mejorar el nivel de disfrute general de la audiencia” (2001, pp. 430-431). Entonces, la música “juega un importante papel en esa comprensión activando ciertos marcos esquemáticos que hagan surgir determinados juicios durante la atención selectiva y el subsecuente recuerdo” (Ídem, p. 432). Por esto se ponen en práctica mecanismos como la composición temática y la función leitmotívica, como veremos en la sección 4.2.3.2.1.

Todo lo cual conduce a la conciencia de que nada implica que haya que aceptar, ni por parte del director ni por parte del compositor, el “acuerdo

---

<sup>167</sup> Como veremos en el siguiente epígrafe, se trata de una de las herramientas del medio cinematográfico por la cual se produce una abstracción del narrador en la forma del autor. También podría argumentarse que la música de cine tiene voz narrativa principalmente por dos motivos:

- Debido a su posición particular extradiegética no está “sujeta a barreras de tiempo y de espacio” (Chion, 1993, p. 83).
- Al ponerse en práctica la función leitmotívica (como veremos en el apartado 4.2.3.2.1), cuando el material musical contrasta con la acción o anticipa algo que verán más tarde los espectadores, tiene una omnisciencia propia del narrador.

Pero la existencia y caracterización de un narrador en la cinematografía se sale del ámbito de estudio de esta investigación.

general [que existe] por parte de la crítica en un punto: el papel de la música en la película ha de ser de subordinación” (Boggs y Petrie, 2008, p. 292).

#### 4.2.2.1 Narrativa en el drama fílmico

Para Bordwell, la narración es “la organización de una serie de apuntes [cues] para la construcción de una historia” (1985, p. 62). Esta construcción consiste “en un episodio o una serie de episodios que unen percepciones a acciones” (Grodal, en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 132). Esas acciones discurren en un flujo de linealidad basado en causa y efecto para, a través de ellos, aportar gratificación al receptor (Abbott, 2008, p. 41) al verificarse las expectativas en base al patrón estímulo-respuesta.

Ese flujo se hace más sofisticado cuando hay un “objetivo de arco general que gobierna sobre una serie completa de acciones” (Grodal, en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 133). Ello implica que si hay una solución dramática a la que conducen los eventos es porque al comienzo se expone un problema dramático (Cowgill, 1999, p. 2).

En el cine narrativo tales cadenas de sucesos se representan normalmente desprovistas de cualquier agente expositor directo<sup>168</sup>. Así que la ausencia de un “sujeto narrativo” se compensa con una serie de técnicas “co-creativas” que generan una “mirada narrativa visual” (Kuhn y Schmidt, 2014, documento online). Entre otros recursos pertinentes a la cinematografía destaca la edición, que consiste en la selección, segmentación, combinación y disposición de las acciones a través del tiempo. Esta consecutividad en la secuenciación da lugar al despliegue de la estructura (Cohen, 1979, p. 92).

Si bien han existido una serie de diferentes estrategias narrativas en la historia del cine, nosotros nos centraremos en la adoptada por el ideal clásico de Hollywood.

---

<sup>168</sup>Exceptuando que se explicita la existencia de un narrador a través de una voz en *off* u otro mecanismo. En *La guerra de las galaxias* puede inferirse la figura por la existencia del “Hace mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana” y el texto explicativo que se desplaza hacia el infinito. Pero tales signos desaparecen antes del comienzo de la acción –incluso del primer movimiento de cámara–. Y aún con todo, no deja de ser una narración mimética, que se muestra a través de los personajes y situaciones –en oposición a narración que se cuenta–.

#### 4.2.2.1.1 El cine clásico de Hollywood

Estilísticamente, Tan hace referencia a Bordwell (1985) al describir las características de la narración del drama en el cine de Hollywood clásico. Como se trata de hacer la narración “tan directa como sea posible”, se siguen los siguientes elementos:

- “Las incertidumbres o lapsos en la información que se le da al espectador concernientes a la acción siempre son temporales. Al final, la acción invariablemente muestra ser una serie completa de eventos relacionados causalmente.
- La fuente de la causalidad yace en los personajes principales, quienes actúan más o menos con un propósito y que están definidos psicológicamente, aunque sea de modo naif.
- Cuando sea posible, la narrativa presenta los eventos en orden cronológico.
- El espectador ve y escucha sólo lo funcionalmente necesario en un momento particular” (Tan, 2011, p. 8).

En casi todas las películas, y de manera especial en el cine clásico de Hollywood, esta historia se narra de modo elíptico<sup>169</sup>: se muestra sólo la información relevante, a través de una serie de tomas separadas por cortes<sup>170</sup>. Fabe explica que dicho orden y selección de las tomas se eligen “cuidadosamente para aumentar el efecto dramático y temático del film”. Aparentemente estamos viendo una historia no ‘contada’, sino ‘sucediendo’. Pero no observamos toda la información de la trama, sino “todo lo importante (...) desde la mejor perspectiva” (2004, p. 68).

Es la música quien cumple con la función de acentuar el efecto de

---

<sup>169</sup>Se trata de una convención totalmente aceptada. Según Chatman, existe el concepto de ‘naturalización’, “la antigua llamada a lo probable, en lugar de lo real”, como explicación de la técnica por la que el espectador en el caso del cine “‘llena’ huecos en el texto, ajustando eventos y lo existente en un todo coherente, incluso cuando las expectativas ordinarias de la vida se echan en falta” (1978, p. 49).

<sup>170</sup>Con cambios de espacio o tiempo, o bien para reforzar información mediante el uso de técnicas específicamente cinematográficas (cambio de planos, iluminación, etc).

unidad<sup>171</sup> (Aumont y Marie, 1988, p. 209; Kalinak, 2010, p. 1) para enlazar esa diversidad de imágenes<sup>172</sup>. Julien denomina esta función como ‘conjuntiva’, por la cual a través de la intervención musical se construye “una continuidad sonora en la discontinuidad y el puzzle narrativos” (en Hennion (ed.), 1987, p. 33).

Heldt especifica que “en ausencia de otros marcadores temporales” (tales como voz en *off* y *flashback* o *flashforward*), “tendemos a experimentar una película como un presente en sucesión más que como la narración de una serie cerrada de eventos. La música no diegética a menudo se utiliza para tal evocación de avance [temporal]” (2013, p. 230).

En el cine clásico de Hollywood la historia se centra normalmente en el cambio, en la evolución de sus protagonistas. Tal y como explica J. Smith, “para alcanzar el objetivo narrativo externo los protagonistas clásicos a menudo deben pasar por cambio de carácter en sí mismos” (en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 122). Ese desarrollo tiene lugar a raíz de “las relaciones que forman los personajes entre sí y con los eventos de la historia” (Cowgill, 1999, p. 7).

En esa historia, o trama, se expone un problema dramático al comienzo y cómo se resuelve a través de la disposición de incidentes y eventos del argumento (Cowgill, 1999, p. 2). La disposición de los sucesos se despliega en torno a una serie de articulaciones estructurales y puntos de tensión argumental. Cada uno de los tres actos, de acuerdo con la división tradicional, tiene un clímax y puede tener más puntos climáticos secundarios.

Según la mencionada división en tres actos, Cowgill asocia el establecimiento del personaje principal al primero. Tras su presentación y contextualización tiene lugar el ‘incidente incitante’. Se trata del suceso que

---

<sup>171</sup> Neumeyer y Buhler distinguen entre la ‘unidad temporal’, cuando “una pieza de música cubre el tiempo de una escena”, y la ‘conjunción temporal’, cuando “una pista transicional solapa dos escenas” (en Harper et al., 2009, p. 42). A esto hay que añadir la coherencia conseguida a través de la aplicación de una banda sonora de carácter temático.

<sup>172</sup> Colón et al. aclaran que “la música por sí sola no puede conceder ese efecto de unidad al film, sino únicamente interactuando con el resto de elementos, solamente en tanto que cohesionan todos los componentes del aparato cinematográfico consigue ese efecto” (1997, p. 248).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

lanza el problema y suele tener repercusiones directas para el protagonista (1999, p. 3). A partir de ahí comienza el arco transformacional que plasma su “progreso, crecimiento o desarrollo” (Ídem, p. 48).

En el segundo acto, el conflicto hace que el protagonista se detenga por culpa de los obstáculos y se vea obligado a evolucionar, a cambiar para bien o para mal, con el objetivo de superar el agente que debe afrontar. Dentro de este acto hay un punto intermedio que “proporciona la conducción para llevar el argumento hasta el clímax del acto” (Cowgill, 1999, p. 30).

Si bien entre el primer acto y el segundo puede existir una separación contextual mayor, el tercer acto generalmente se construye sobre las escenas que han finalizado el anterior (Cowgill, 1999, pp. 21-22). En éste se muestra el resultado del cambio del protagonista –sea la superación del problema o el fracaso– (Ídem, p. 57). El clímax principal de la película consiste en el momento cuando “la crisis final alcanza su mayor intensidad y resuelve el conflicto”. Todo lo sucedido anteriormente tiene “valía y significado” en función de este momento que se ha ido construyendo a lo largo de la trama como el objetivo (Ídem, p. 22).

Este acto finaliza con una ‘resolución’, en la cual se “arreglan los destinos de los personajes principales implicados” (Cowgill, 1999, p. 24).

Además de esta línea argumental principal, en una película pueden existir una o varias subtramas. Cowgill explica que tales líneas secundarias, en las buenas películas, no sólo transcurren paralelas a la trama principal, sino que la apoyan y tienen “un impacto directo sobre la acción principal de la historia” (1999, p. 108). También puede considerarse un *continuum* en la graduación de la influencia de la subtrama sobre la línea principal. Y las subtramas consideradas ‘fuertes’ normalmente “se intensifican conforme progresan hasta el punto en el que se unen a la línea argumental principal” en la segunda mitad de la película. A partir de ahí se entrelazan y normalmente se resuelven a la vez (Ídem, p. 114).

#### 4.2.2.1.2 El cuento de hadas y el monomito

Tomlinson ve que las películas de *La guerra de las galaxias* dependen de un *ethos* mítico “para representar su lucha entre las fuerzas titánicas del bien y el mal” (2001, p. 197). La claridad del mensaje facilita el análisis puesto que, como explican Tan et al., “la psicolingüística (...) proporciona

una comparación útil”, ya que “contribuye al significado, y el significado ayuda a identificar la estructura” (en Tan et al. (eds.), 2013, p. 393).

Además, en un mito los elementos de historias y personajes no aparecen con la función de cita, “para evocar un universo extratextual”, sino que son “consustanciales a la construcción mítica y por lo tanto a la estructuración psíquica interna del sujeto” (Paris y Stoecklin, 2012, p. 102).

Hemos mencionado en el epígrafe 4.1.4 la explicación sistematizada, por parte de Vogler (1992), de la planificación de guiones de películas de Hollywood inspirándose en el monomito o viaje del héroe expuesto por Campbell (1993). Pero tal síntesis se produce a partir de una práctica mucho anterior.

George Lucas ya había tenido contacto con la antropología al estudiar en el Modesto Junior College. Al plantearse la creación de su proyecto *La guerra de las galaxias* se marcó como objetivo “crear una nueva mitología para la era espacial<sup>173</sup>” (Vaz y Hata, 1994, p. 8). Para narrar “una historia tradicional del rito de maduración<sup>174</sup>” decidió profundizar en particular en los estudios de Campbell y Bettelheim:

“Quería saber todo lo posible sobre las clásicas estructuras míticas que datan de miles de años, e investigué durante dos años mientras escribía borradores del guión” (Lucas, entrevistado en Stevens (ed.), 2012, pp. 281-282).

Para elaborar su drama se basó una serie de personajes y situaciones arquetípicos. Lucas declaró:

“Intenté destilar hasta llegar a ciertas ideas básicas, cosas que parecían existir en muchas mitologías. Temas e ideas que continúan durante mucho tiempo y a lo largo y ancho de un amplio espectro de culturas” (entrevistado en n. d., 1993, documento audiovisual).

Como explica R. S. Brown, al usar ciertos personajes, objetos o situaciones, de manera que enlazan con personajes, objetos y situaciones de otras narrativas “y el grado con el que (...) se escapan de una

<sup>173</sup>En el apartado 4.2.1.1 ya hemos hablado acerca de las influencias.

<sup>174</sup>Por esto, aunque la adscripción de algunas películas al esquema del viaje del héroe se reduzca a la presentación y superación de pruebas consecutivas, el caso de *La guerra de las galaxias* va más allá, adquiriendo auténtico significado mítico.



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

determinación causal o histórica de ese tiempo y lugar, es el grado con el que ese momento en la narrativa se convierte en mítico” (1994, pp. 8-9). En *La guerra de las galaxias* se produce una declaración de intenciones desde el primer instante de la película, al aparecer el texto “Hace mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana...”, que deriva del tradicional “Érase una vez” de los cuentos de hadas.

No es posible averiguar hasta qué punto el contenido de la película es fruto de un proceso reflexivo y consciente. George Lucas dijo:

“Cuando estás creando algo así [como la saga de *La guerra de las galaxias*] la historia en sí se apodera y los personajes se apoderan y comienzan a contar una historia aparte de lo que estás haciendo. Tienes que dejar hacer, y esto te lleva por caminos muy curiosos. Entonces tienes que averiguar cómo romper y recomponer el puzzle para que cobre sentido y tenga cohesión. Pero esa es la aventura de escribir: no estás seguro de a dónde va a ir...” (entrevistado en n. d., 1993, documento audiovisual)

Esta percepción es coherente con la ‘fórmula romanesca’ de Metz (1975). Tal y como explica Tan, esta teoría describe que “la estructuración y organización de contenidos ficticios son el resultado de procesos primarios preconscientes, mientras que el contenido temático se origina en el subconsciente<sup>175</sup>” (2011, p. 19). También encontramos la apelación de Jung al inconsciente colectivo, que “en contraste con la psique personal, tiene contenidos y modos de conducta que son más o menos los mismos en todas partes y en todos los individuos. Es, en otras palabras, idéntica en todos los hombres y así constituye un sustrato psíquico común de una naturaleza suprapersonal que está presente en cada uno de nosotros” (1981, par. 3).

Aunque, por otra parte, Lucas destaca que “para conectar realmente con la gente, una historia debe estar construida sobre arcos clásicos y testados de tragedia o deseo humano. Estas estructuras realmente funcionan. (...) Por supuesto puedes maniobrar diferente, (...) un buen

<sup>175</sup> Jung consideraba que las imágenes arquetípicas tienen a la vez una naturaleza colectiva global como constituyentes de mitos y a la vez como “productos individuales autóctonos de origen inconsciente” (1958, par. 88).

narrador puede mover los bloques constructivos” (entrevistado en Stevens (ed.), 2012, p. 292).

En cualquier caso vemos como resultado que realiza un despliegue de nociones clásicas de una manera ordenada, coherente, bien formada<sup>176</sup> y con una estructura común a otras narrativas.

Así, no es difícil identificar que la historia de Luke en la trilogía clásica de *La guerra de las galaxias* presenta lo que Queneau considera un esquema de historia “horizontal” u Odisea<sup>177</sup>. Ésta consiste en un viaje, no solamente vinculado a la consecución de un objetivo, “sino también a la búsqueda de sentido o identidad” (citado en Vanoye, 1996, p. 37).

Por su parte, la trilogía de precuelas es una historia “vertical” o Iliada<sup>178</sup>. Queneau explicaba que el motor es la búsqueda de poder. Vanoye añade que este tipo de historias “evocan un lugar cerrado –vedado o prohibido, o deseado– en el que se intenta penetrar” (1996, p. 37). Anakin trata de conseguir el poder de derrotar a la muerte<sup>179</sup>, y para ello está dispuesto a hacer lo que sea. Incluso someterse al Lado Oscuro de la Fuerza.

Chatman no veía adecuada la aplicación del análisis formalista de Vladimir Propp a todas las macroestructuras narrativas, ya que “la ficción narrativa moderna implica complejidades adicionales de estructura” (1978, p. 15) y “los mundos de ficción y cine modernos no son de doble valor, blanco y negro” (Ídem, p. 92). Pero precisamente el factor principal del

<sup>176</sup>Según Piaget las transformaciones inherentes en una estructura “sólo engendran elementos que pertenecen a ella y preservan sus leyes” (1970, p. 14). Entonces, puesto que los eventos que emergen en *La guerra de las galaxias* tienen relevancia dentro de la estructura y preservan sus leyes, dan como resultado lo que Chatman califica como una ordenación “bien formada” (1978, p. 22).

<sup>177</sup>Curiosamente, uno de los primeros slogans publicitarios del Episodio IV –que pronto se cambió– era “Una odisea de entretenimiento al límite de tu imaginación y más allá” (Sansweet y Vilmur, 2005, p. 13)

<sup>178</sup>Y, estructuralmente, así como Loudon reconoce en cualquier posible análisis de la Iliada “al menos en parte un estudio de la repetición” debido a la existencia de elementos repetitivos, recurrencia de escenas y tipos entrelazados (2006, p. 1), también en la trilogía de precuelas se dan estas características tanto a nivel interno (nos extenderemos en el epígrafe 6.2.1.1) como respecto a la trilogía clásica.

<sup>179</sup>“No eres todopoderoso” (Padmé); “Pues debería serlo. Un día me convertiré en el Jedi más poderoso que haya existido. Eso te lo aseguro. E incluso aprenderé a evitar que la gente muera” (Anakin Skywalker, *El ataque de los clones*).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

mundo de *La guerra de las galaxias* es la claridad de definición de la dualidad entre héroes y villanos, del Lado Luminoso y Oscuro de la Fuerza. Según Bettelheim, son característicos de los cuentos de hadas esta concisión, perfil claro y no ambivalencia o ambigüedad (1994, pp. 14-15).

Propp divide el corpus de cuentos en “cuentos maravillosos, cuentos de costumbres y cuentos de animales”. Añade que esa clasificación “propuesta por V. F. , coincide (...) con la clasificación de la escuela mitológica”, de la que sólo se diferencia en que a los primeros los denomina “cuentos míticos” (1985, p. 12). Y señala que éstos, los que nos importan de cara a nuestro estudio, “poseen una *estructura* absolutamente particular (...) que se percibe inmediatamente y que define esta categoría” (Ídem, p. 13).

Más adelante Propp dedicará gran parte de su estudio a especificar las funciones<sup>180</sup> que realizan los personajes en el cuento (1985, pp. 38-83). No nos convence su planteamiento de que sólo importa ‘qué’ hacen los personajes (Ídem, p. 30). Estamos de acuerdo en que es accesorio ‘cómo’ lo hacen, pero consideramos relevante ‘quién’ lo hace. Además nos alineamos con la postura de Lévi-Strauss por la cual el significado de un símbolo no es autónomo, sino que “depende de la posición que ocupa dentro de un mito concreto” (citado en Fernández de Larrinoa, 2009, p. 82).

Stam et al. señalan la extrapolación de dichas funciones y su aplicación al análisis de diversas películas por parte de autores como Wollen, Erens, Fell y Wright, quienes “encontraron un alto grado de correspondencia entre las tramas (...) y la morfología de Propp”, pero dichos análisis “presentaban errores sorprendentes” (1999, p. 104). Bordwell se muestra contundente al decir que:

“En la actualidad no existe ninguna razón lógica para concluir que las películas comparten una estructura fundamental con el cuento popular, o que la versión del

---

<sup>180</sup>Tarasti explica que una función es la unidad mínima de la narración. Consiste en un acto que realiza algún protagonista y que se define por su relación con la secuencia de la historia completa (1979, p. 55). Así pues, el principio analítico consistiría en tres pasos: a) Descomponer el relato en unidades básicas que corresponden a acciones simples; b) Agrupar esas funciones en esferas de acción, delimitadas por los personajes; c) La secuencia de funciones consiste en la unión de esferas (Gutiérrez, 2006, pp. 177-178). Estos son los únicos elementos que se valoran.

método de Propp de los estudios cinematográficos puede revelar las estructuras fundamentales de un filme narrativo” (1988, p. 16).

Gutiérrez advierte que la aplicación del modelo de Propp a la narración cinematográfica ha tenido un éxito un poco mayor con cine de género, pero no se puede ser riguroso con el análisis “porque entonces comienza a fallar” (2006, p. 178).

Por otra parte, tal y como reconoce Tarasti, “la verdadera distinción entre mito y cuento de hadas no está ni en la sustancia ni en la forma, sino en el acercamiento” (1979, p. 18). Bettelheim no aprecia una frontera clara entre mito y cuento de hadas (1994, p. 24). Pero Tarasti se basa en las ideas de Kerenyi, según quien la mitología se centra en la caracterización de los dioses, la narración de sus hazañas, la cosmología relacionada y la filosofía natural en su conjunto (citado en Tarasti, 1979, p. 18). Y Campbell distingue que “el héroe de los cuentos de hadas alcanza un triunfo microcósmico doméstico y el héroe del mito un triunfo macrocósmico histórico-mundial” (1993, pp. 37-38). Por todo esto a la hora de observar la estructura del mito decidimos privilegiar el paradigma establecido por Joseph Campbell.

Singer reconoce que el cine es un medio artístico a través del cual se pueden muy bien manifestar conceptos míticos (2008, p. 3). George Lucas, como hemos visto en el apartado 4.2.1.1, lo puso en práctica al comenzar a escribir *La guerra de las galaxias* estando “profundamente enraizado en las mitologías arquetípicas” (entrevistado en Anónimo, 2010b, p. 16).

La universalidad de tales elementos arquetípicos se puede apreciar en las teorías de mitología comparativas establecidas por Joseph Campbell, especialmente en su obra “El héroe de mil caras” (publicada por primera vez en 1949)<sup>181</sup>. Hay un trayecto común en la aventura mitológica del héroe que se denomina el monomito. Se trata de una “magnificación” del esquema tripartito de los ritos de pasaje

<sup>181</sup> Previamente a este estudio había tratamientos del arquetipo mítico del héroe como *Der Mythos von der Geburt des Helden* (Rank, 1909) –aunque es un acercamiento principalmente desde el punto de vista del psicoanálisis– y *The Hero, A Study in Tradition, Myth and Drama* (Lord Raglan, 1937), que sólo es un perfilado de rasgos comunes en el que no tiene importancia la estructuración de la narración.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

(“separación-iniciación-regreso”). La resume así:

“Un héroe se aventura fuera del mundo de la cotidianidad y se adentra en una región de maravilla sobrenatural. Hay encuentros con fuerzas fabulosas y se obtiene una victoria decisiva. El héroe vuelve de su aventura misteriosa con el poder de otorgar bienes a sus conciudadanos” (1993, p. 30).

Resulta indiferente el medio de plasmación de tal mito. Frye considera que los principios constructivos de una historia mítica permanecen invariables, independientes a la adaptación a los cambios según contexto (1957, p. 51). No vemos aplicable, al menos en el caso de *La guerra de las galaxias* que es el que nos ocupa, la idea de Truby por la cual:

“Las diferentes formas de narrar formulan el cambio humano de diferentes maneras:

- El mito tiende a mostrar el espectro más amplio del personaje, desde su nacimiento hasta su muerte y desde lo animal hasta lo divino.
- Las obras de teatro se centran en el momento de decisión del protagonista.
- El cine (concretamente el estadounidense) muestra el pequeño cambio que experimenta un personaje cuando persigue intensamente un objetivo pequeño” (2009, p. 19).

Consideramos que diversas formas artísticas pueden “formular el cambio humano” igual que el mito. Lévi-Strauss afirmó que la estructura de los mitos puede revelarse a través de una obra musical (citado en R. S. Brown, 1994, p. 97). Según el punto de vista que refleje, una obra musical es susceptible de adscribirse a un estilo u otro (Burt, 1994, p. 42). Por esto es pertinente señalar que “en el neoclasicismo el texto mítico va al lado de la música”, y ésta manifiesta la estructura mítica oculta (Tarasti, 1979, p. 61).

Para ver nuestro análisis de la trilogía clásica según el esquema del monomito, consúltese el Anexo 2.

#### 4.2.2.1.2.1 Proceso cíclico

Campbell expone el planteamiento de un “ciclo cosmogónico” que se representa en repetición (1993, p. 261) hasta que se disuelve el mundo mediante la redención del individuo (Ídem, p. 259). El héroe debe descender a la oscuridad, enfrentarse a peligros, impedimentos o desgracias. “Es arrojado interiormente a sus propias profundidades o hacia afuera hacia lo desconocido” (Ídem, p. 326). La tarea del héroe en el ascenso es proporcional a la profundidad del descenso (Ídem, p. 321).

Al finalizar la trilogía de precuelas (ver Anexo 4) –en la resolución del Episodio III–, Anakin queda en el punto más bajo dramático y del viaje. El punto más bajo de Luke se produce en la mitad de la trilogía clásica (ver Anexo 1) –en el clímax del tercer acto del Episodio V–. Con el cierre del círculo que es el viaje del héroe por parte de Luke, al llegar al punto álgido, éste consigue que Darth Vader retorne a ser Anakin Skywalker. Se cierra así el círculo doble tanto de Luke (Episodios IV a VI) como de Anakin (Episodios I a VI).

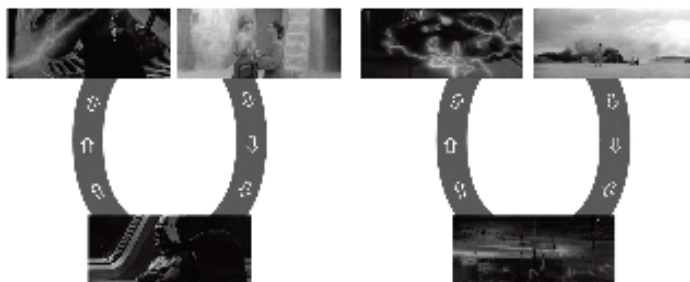


Imagen 1: Repetición del ciclo cosmogónico

Según Campbell el mundo tal y como lo conocemos “sólo tiene un final: la muerte, desintegración, desmembramiento y la crucifixión de nuestro corazón con la desaparición de las formas que hemos amado” (1993, pp. 25-26). La tragedia griega, entre otras disciplinas artísticas, “solemniza el misterio del desmembramiento, que es la vida en el tiempo”

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

(Ídem, p. 25). Entonces, la tragedia –entendida como *mythos*– supone “la demolición de las formas y de nuestro apego” a ellas. La comedia –también entendida como *mythos*–, que conlleva el final feliz, es “la alegría (...) de la vida invencible” y supone una “trascendencia de la tragedia universal del hombre”. Así, ambas son complementarias y con su combinación conforman una única experiencia: el descenso y ascenso (*kathodos* y *anodos*) “que juntos constituyen la totalidad de la revelación que es la vida”. Como explica Campbell, el individuo debe experimentar el ciclo completo para ser purgado “del pecado (desobediencia a la voluntad divina) y muerte (identificación con la forma mortal)” (Ídem, p. 28).

Pero a la muerte de Anakin Skywalker en el Episodio III sólo puede seguir un nacimiento, que en este caso es el de Luke. Como explica Ewans, “según la creencia griega, sólo los hijos pueden salvar la gloria de un hombre, después de que ha muerto” (1983, p. 156). Por eso la trilogía de precuelas finaliza con la presentación de la que será ‘una nueva esperanza’. Sin embargo, tal nacimiento podría no conllevar una auténtica conquista sobre la muerte. La ciclicidad muerte-nacimiento continuaría de no ser porque, en el Episodio VI, Darth Vader alcanza la victoria sobre sí mismo. Es muy destacable que se trata de la renuncia a luchar de Luke y la fe en su padre, el punto álgido de su *anodos*, lo que inspira a Darth Vader a tener su *katharsis* para poder ascender. Gracias a la salvación de Luke por parte de su padre, ambos pueden, en palabras de Campbell, “regresar (...) transfigurados y enseñar la lección aprendida de la vida renovada” (1993, p. 20). Con su sacrificio, Darth Vader logra una regeneración definitiva y vence a la muerte.

Puesto que “sólo el nacimiento puede conquistar a la muerte; el nacimiento, no otra vez de lo viejo, sino de algo nuevo” (Campbell, 1993, p. 16), sólo un acercamiento distinto a la “demolición de las formas” podrá complementar el círculo. Esto es otro argumento más para la sucesión de la dicotomía ‘Romántico-Clásico’ en ese orden, al igual que Paul Valéry se expresaba acerca del proceso creativo:

“*Todo clasicismo supone un romanticismo anterior.* Todas las ventajas que se le atribuyen, todas las objeciones que se le hacen a un arte ‘clásico’ están relacionados con este axioma. La esencia del clasicismo es venir después. El *orden* supone un

cierto *desorden* que aquél trata de reducir. La *contraposición*, que es artificio, sucede a un caos primitivo de intuiciones y desarrollos naturales” (citado en Argullo, 1999, p. 32).

#### 4.2.2.1.3 La tragedia griega

Tal y como recuerda Sánchez-Escalonilla, la arquitecra es más útil para plasmar la trama de acción que el desarrollo del conflicto interno (2009, p. 331). El propio George Lucas reconocía acerca de la trilogía de precuelas que, al ser una “historia de trasfondo (...), se mueve por los personajes” en oposición a la trilogía clásica que “estaba movida por la historia” (citado en Chernoff, 2002, p. 17). Observamos por esto que se produce un cambio de paradigma.

En una entrevista a George Lucas en 1983 explicaba que la trilogía de precuelas “sería más melodramática y llena de la intriga política que llevó a la caída de la República” (citado en Sansweet e Hidalgo, 2005, p. 9). El director, en 2002, se refería en particular al Episodio III directamente como una tragedia (citado en Chernoff, 2002, p. 16) y, entrevistado en 2005, afirmaba:

“La primera trilogía es la historia del niño y ésta [la trilogía de precuelas] es la del padre. Así que trata de cómo una generación tiene que acarrear con la herencia de la otra. Pero también es cierto que esta trilogía no tiene el aire despreocupado de la anterior. La primera era positiva. Ésta es una verdadera tragedia griega<sup>182</sup>” (en Roston, 2005, p. 100).

El teatro griego de la antigüedad era una producción escénica multidisciplinar. Tal y como listó Aristóteles, la música era uno de los seis constituyentes esenciales de la tragedia<sup>183</sup> (2002, p. 45). Los dramaturgos componían música que “intensificaba el carácter y significado de los textos” (Feaver, en Weisstein (ed.), 1969, p. 17). De hecho, como recuerda Ewans, Esquilo produjo la representación de las

---

<sup>182</sup>En nuestro estudio discerniremos si dicha afirmación es una metáfora o efectivamente cuenta con los rasgos constitutivos de este género.

<sup>183</sup>Krehbiel recuerda que, aunque también había música en la comedia, ésta tenía menos importancia. (1891, p. 3).



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

obras que escribió, compuso la música, supervisó el diseño del vestuario y la actuación de los actores<sup>184</sup> (1983, p. 10).

Romilly desgrana la estructura habitual de la tragedia. Ésta consistía en: a) Prólogo; b) Entrada del coro<sup>185</sup>; c) De dos a cinco episodios separados por cantos del coro; d) Salida del coro (2011, p. 28). Pero incluso esto es, hasta cierto punto, arbitrario. Por ejemplo, Rodríguez Adrados señala que el prólogo es “un resto arcaico” que no tiene por qué aparecer (en Esquilo, 2015, p. xxii) y el propio Romilly reconoce que hubo una continua adaptación a múltiples estímulos y constante evolución (2011, p. 29). Además, al fin y al cabo, en las tragedias de Esquilo –que son las que vamos a tomar como modelo– “hay poca acción y aún menos caracterización” (Lee, 2003, p. 27). Por estos motivos, en lugar de considerar en nuestro estudio la estructura de cada obra de teatro por separado, nos referiremos sólo a la estructura como trilogía en su globalidad.

Es relevante que nos fijemos en Esquilo ya que es el único dramaturgo ateniense que agrupó sus tragedias en forma de trilogía<sup>186</sup>. Lo hizo en cinco o seis ocasiones, pero la única que ha sobrevivido intacta e íntegra es la *Oresteia* (Ewans, 1983, p. 19). Nos serviremos de la estructuración de las fases sucesivas en este tipo de trilogía para compararla con la de la trilogía de precuelas en nuestro estudio.

Según Ewans, Esquilo conduce la historia desde la situación de inicio hacia un evento principal que sucede a dos tercios del transcurso de la obra (1983, p. 22). Romilly concreta que en esos dos primeros tercios a menudo no sucede casi nada: “todo el comienzo consiste en esperarlo [el acontecimiento], toda la parte final en lamentarlo” (2011, p. 36). Ewans

<sup>184</sup> Lo que enlaza con la idea expuesta en el punto 4.2.1.1 de George Lucas como ‘autor’.

<sup>185</sup> El coro en el teatro griego acompañaba el recitado de la estrofa y antestrofa con danzas simbólicas cuyo significado era desconocido para los espectadores, ya que se había perdido en la antigüedad de su origen (Quincey, 1893, p. 19).

<sup>186</sup> “En Atenas, las representaciones más importantes de tragedias tenían lugar durante el festival de primavera, dedicado al dios Dionisio. Cada año se seleccionaban tres dramaturgos y se les invitaba a producir tragedias en días sucesivos, compitiendo unos contra otros. Su participación tomaba forma de tres dramas trágicos seguidos por una ‘pieza satírica’, una breve farsa añadida adicionalmente” (Ewans, 1983, p. 18). Normalmente las tres obras principales que presentaba cada dramaturgo no tenían relación entre sí (Ídem, p. 19), excepto las presentadas por Esquilo.

continúa diciendo que el último tercio se dedica a explorar las consecuencias de ese evento y lo que implica para el futuro del protagonista. Y este resultado “está unido muy íntimamente a los eventos que abren la acción de su sucesora” (1983, p. 22). Además, los clímax de cada obra de la trilogía se pueden ver en paralelismo y en secuencia (Ídem, p. 23).

En la *Oresteía* la acción principal “retrata a tres agentes diferentes en dilemas paralelos<sup>187</sup>” (Ewans, 1983, p. 24). Como señala Matthaëi, en la tragedia griega se suele combinar un conflicto de la personalidad del individuo con otro, más amplio, de principios<sup>188</sup> (1918, p. v). La tragedia implica conflicto “no entre el bien y el mal, sino entre el bien y el bien” (Ídem, p. 98) en base a una condición doble:

1. “que cada bando del conflicto contiene algo que puede ser llamado un ‘bien’;
2. que ninguno de estos ‘bienes’ puede ser un bien perfecto o completo; si lo fuera, por su propia naturaleza, suprimiría o absorbería al otro<sup>189</sup>” (Ídem, p. 99).

El conflicto tiene lugar entre dos naturalezas. “Una tiene como objetivo el autocontrol interno y perfecto, ese equilibrio del ser completo que permite al alma abrirse camino en una serenidad duradera entre los tormentosos mundos del cuerpo y espíritu”. La otra “es dura y restringida

---

<sup>187</sup> Son Clitemnestra, Orestes y los atenienses.

<sup>188</sup> Quincey no considera posible que en la tragedia haya conflicto, ya que “por su propia naturaleza es fugitivo y evanescente”; lo que hay son estados de sufrimiento, porque éste es “duradero e indefinido” (1893, p. 9). Pero Matthaëi sigue la concepción hegeliana de la tragedia y, como tal, acepta el estado de conflicto.

<sup>189</sup> Esta existencia del bien y el mal en cada bando se explicita a lo largo de la trilogía de precuelas:

- “Ahora tengo la certeza de que la República ya no funciona. Rezo para que devuelva usted la cordura y la compasión al Senado” (Padmé Amidala, *La amenaza fantasma*).
- “¡Guerra! La República se desmorona bajo los ataques del despiadado Lord Sith, el Conde Dooku. Hay héroes en ambos bandos. El mal está por doquier” (Texto inicial, *La venganza de los Sith*).
- “¿Jamás se te ha ocurrido que estemos en el bando equivocado? (Padmé); “No entiendo” (Anakin); “¿Y si la democracia a la que creíamos servir ya no existe, y la República se ha convertido en el mal que hemos intentado destruir?” (Padmé); “Eso es imposible. Hablas como una separatista” (Anakin); “Esta guerra representa el fracaso del diálogo (...)” (Padmé Amidala, *La venganza de los Sith*).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

(...). La moralidad a la que apunta puede ser inadecuada y limitada, pero no es ni negligible ni absurda ni baja” (Matthaei, 1918, pp. 99-100). La misma autora también define el conflicto desde el punto de vista de las dos caras de la naturaleza humana, “el lado que es natural y, hasta cierto punto, ‘bueno’, y el lado que busca algo más allá del ‘bien natural’ y que, al buscarlo, casi siempre destruye ese ‘bien natural’” (Ídem, p. 101).

En cuanto al argumento a nivel personal, encontramos que el protagonista es una figura engrandecida, cuya imagen está idealizada. Se trata de una vida “tratada bajo una escala sensiblemente diferente de la vida común del espectador para impresionarle profundamente con el sentimiento de su idealización” (Quincey, 1893, p. 6).

Aristóteles consideraba obras complejas a las que contenían procesos de *anagnorisis* y *peripeteia* (2002, p. 57). El primero se refiere al descubrimiento de la identidad de alguien. El segundo término consiste en un giro de la fortuna que “sucede como resultado de las acciones y sufrimientos cuyas implicaciones, desconocidas antes pero después reveladas mediante la *anagnorisis* conducen a la caída trágica del héroe” (Winkler, en Winkler (ed.), 2001, p. 135).

En todo caso la acción se reduce a momentos concretos de gran pasión en los que hay súbitas explosiones de energía. Normalmente la historia consiste de actitudes estáticas en las que los personajes aparecen dialogando. Quincey describe la estructura como una selección de “ciertas *situaciones* grandes –no pasión en estados de crecimiento, de movimiento (...)– sino *situaciones* fijas e inmóviles”, de manera que la historia está “envuelta y narrada (...) en *tableaux vivans* [sic]” (1893, p. 8). Los diálogos servían para destacar los puntos prominentes de tales situaciones y para aumentar el interés de la historia que surge “de su grandeza, de su disposición visual estatuesca o de la carga de las consecuencias trágicas que ha anunciado” (Ídem, p. 14). Para Lee “es el coro quien realmente toma la escena y la sostiene” (2003, p. 27), mientras que según Sheppard se produce una dialéctica por la que “el coro muestra el significado universal que hace importante al cuadro dramático, y el drama encarna la reflexión general del coro” (1911, p. 23).

Grodal ve que este tipo de narrativas centradas en el protagonista en lugar de en la acción se parecen a narrativas canónicas en algunos aspectos.

Pero como el protagonista es víctima<sup>190</sup>, “puede ser que los eventos narrados no construyan objetivos claramente definidos” (en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 139), provocando una serie de eventos dispersos.

Desde otro acercamiento hay que tener en cuenta el conocimiento parcial de la historia por parte de los espectadores<sup>191</sup>. En la *Oresteia* los clímax no son sorpresas. “Cada obra lleva a un momento de gran tensión cuyo resultado cumple con las expectativas de la audiencia” convirtiendo las posibilidades de manera “lenta pero inexorablemente” en una realidad inevitable (Ewans, 1983, p. 57), lo que las eleva a nivel trágico. Los eventos, por lo tanto, construyen la narración dirigiéndola causalmente hacia unos momentos concretos limitados de gran tensión. La satisfacción en el espectador se produce no por la sorpresa sino por el cumplimiento de lo anticipado. Acerca de las películas de nuestra investigación George Lucas declaraba:

“Al espectador de *La guerra de las galaxias* le ocurrirá lo que a mí: quiere saber muchas cosas que hay detrás de las películas y cree que sabe muchas otras, incluso quizá las sepa, pero a un nivel inconsciente; se trata de traer a un nivel más consciente todas esas vivencias y conocimientos (citado en Martínez, 2008, p. 17).

Por último, Esquilo “era consciente de que la conclusión de cada obra debe establecer (...) las implicaciones del evento principal y cristalizar las posturas morales de los agentes para generar el siguiente drama de la trilogía” (Ewans, 1983, p. 64).

Para nuestro análisis de la historia de la trilogía de precuelas según los cinco pasos de la ‘Tragedia’<sup>192</sup> como una de las siete tramas básicas expuestas por Booker (2004), remitimos al Anexo 5.

---

<sup>190</sup>Y Anakin, como protagonista, es pasivo porque es víctima del destino.

<sup>191</sup>Al menos los espectadores originales contemporáneos a Esquilo.

<sup>192</sup>Historia que “muestra un héroe que es tentado o impulsado hacia un transcurso de la acción que es en algún modo oscuro o prohibido” (Booker, 2004, p. 155). Este concepto enlaza con la actitud del hombre romántico que ansía el conocimiento como poder en lugar de conocimiento como sabiduría, lo que le lleva a la miseria y desolación (Argullol, 1999, p. 247).

#### 4.2.2.1.3.1 La herencia del coro griego en la música de Wagner

Insistimos en la importante labor del coro como elemento de conexión en la tragedia griega. No solo es el factor articulador a nivel estructural (como hemos visto en el epígrafe anterior). Contribuye a la narración de modo determinante porque lo “ve todo a un nivel más profundo” (Lee, 2003, p. 27). Wagner tuvo en consideración ese rol para sus dramas en música<sup>193</sup>. Aplicó su función de manera muy similar adaptándola a través de la orquesta e integrándola más estrechamente.

En 1860, en “La música del futuro”, Wagner exponía:

“La participación del coro griego era generalmente de naturaleza reflexiva; quedaba al margen de la acción y los motivos. La orquesta en mi moderno drama sinfónico participará tan íntimamente en los motivos de la acción que solo ella y no los cantantes dará a la música forma definitiva.

Y mantendrá a esa música en un flujo constante para comunicar lo que significa el drama” (1907, p. 338).

Así pues, la diferencia sustancial consiste en que, si bien el coro no tomaba parte en la acción o en los motivos, su orquesta imprime “convincentemente estos motivos en el sentimiento” a través del mantenimiento de la melodía “en el flujo incesante requerido”<sup>194</sup> (Wagner, 1907, p. 338).

Pero incidiendo en el contenido semántico y significativo, Krehbiel destacaba acerca del drama musical de Wagner: “La música de los instrumentos es la voz del destino, la conciencia y la voluntad que ocupan el drama” (1891, p. 30).

---

<sup>193</sup> “Este coro siempre estaba presente. Ante él se descubrían los motivos de la acción dramática sucediendo ante sus ojos; estos motivos en los que buscaba penetrar y de ahí formar un juicio sobre la acción” (Wagner, 1907, p. 338).

<sup>194</sup> Aunque la orquesta de Wagner ‘habla’ continuamente –tanto durante diálogos y monólogos cantados, como entre ellos–, nosotros limitaremos la comparación funcional de la música como ‘coro griego’ a los momentos especiales en que cumple con y produce lo que P. C. Wilson caracteriza como “cierta comprensión intensa de la situación dramática” (1919, p. 58).

#### 4.2.2.1.4 Categorías narrativas

Nasta señala que los géneros<sup>195</sup> codificados en los que prevalece el estilo naturalista son afines al estilo dramático en literatura. El estilo dramático “describe un conflicto y quiere encontrar la solución” y no suele contener referencias al pasado o el futuro de la historia dada (1991, p. 117).

Comparada con las diversas menciones al pasado en la trilogía clásica, en las precuelas apenas hay referencias. Destacan en particular la citación de la profecía de ‘aquel que traerá el equilibrio a la Fuerza’ (Mace Windu, *La amenaza fantasma* y Obi-Wan Kenobi, *La venganza de los Sith*), la mención a Qui-Gon Jinn (Conde Dooku, *El ataque de los clones*) y la tragedia de Darth Plagueis ‘el sabio’ (Palpatine, *La venganza de los Sith*). También se encuentran las premoniciones de futuro de Anakin en *La venganza de los Sith*. Curiosamente, en estos tres últimos casos se utiliza explícitamente la memoria del pasado sólo para tentar a los héroes (Obi-Wan y Anakin, respectivamente las dos primeras) o para llevar hasta el Lado Oscuro a Anakin, mientras que los Jedi reciben la enseñanza de que deben “Concentrarse en el momento” (Qui-Gon Jinn, *La amenaza fantasma*).

Frank McConnell interpreta los géneros como adscribibles a cuatro tipos: épica, romance, melodrama y sátira. Para él, en el melodrama “hay una lucha contra los términos bajo los que se ha establecido la ley. El estado de las cosas existente provoca el dilema del héroe: actuar o no actuar” (1979, pp. 12-24). La trilogía de precuelas puede encuadrarse en esos marcos.

Frye, por contra, diferencia cuatro categorías narrativas o *mythoi*: romance, tragedia, ironía y comedia. Son categorías independientes del medio artístico. La tragedia es la narrativa de la caída, un movimiento hacia abajo “desde la inocencia a la hamartia y desde la hamartia a la catástrofe” (1957, p. 162). Esta clasificación es compartida por Liszka (1989, p. 133),

<sup>195</sup>El género “dice el tipo de historia que es una película”. Las películas de un género determinado comparten una estructura similar que ofrece “una expectativa e inteligibilidad basada en convenciones aprehendidas por conocimiento previo” adquirido a través de la exposición a ejemplos de dicho género (Cohan y Shires, 1988, p. 77). Cada uno despliega de manera concreta tres tipos de elementos de la historia: a) Elementos presentados –los eventos que forman la narración–; b) Elementos de progreso –los pasos que transcurren entre el estadio inicial de los asuntos y el final–; c) Elementos de densidad –la enfatización de determinadas características existentes– (Nasta, 1991, p. 116).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

pero en lugar de ver un modelo cíclico prefiere un juego de oposiciones. Así en la tragedia se produce “la derrota de una transgresión por parte de una jerarquía que impone el orden” (Almén, 2008, p. 66).

Anakin es un transgresor. Se manifiesta en contra de la temporalización progresiva de los acontecimientos<sup>196</sup>, actúa en contra de las normas de la Orden Jedi (al incumplir la prohibición de amar<sup>197</sup>), de la Fuerza (al caer presa de la ira y el odio en numerosas ocasiones<sup>198</sup>), e incluso del orden natural de las cosas (al pretender impedir la existencia de la muerte<sup>199</sup>).

Por otra parte, de entre los cuatro *mythoi* expuestos por Frye, los episodios IV a VI de *La guerra de las galaxias* consisten en una comedia, una “narrativa de la renovación, moviéndose hacia arriba desde la experiencia a la felicidad recuperada” (Almén, 2008, p. 65).

Tiene, además, un doble valor. Desde el punto de vista de Luke la estrategia discursiva consiste en un ‘surgimiento’. Según Almén “en las obras de este tipo el elemento transgresor adquiere gradualmente y de forma constante un valor cada vez mayor hasta que se alcanza el resultado transvalorativo” (2008, p. 188). Por su parte, considerando la saga en su totalidad y centrada en Anakin Skywalker/Darth Vader, la estrategia discursiva procede mediante una ‘epifanía’. Como explica el mismo autor, “en las obras de este tipo un *impass* en el conflicto narrativo da paso a un desarrollo súbito nuevo inesperado, o epifanía, que proporciona la transvaloración –la victoria de los elementos transgresivos– de golpe” (Ídem, p. 188).

El surgimiento consiste en el viaje del héroe, el monomito que hemos visto en la sección 4.2.2.1.2, por el cual Luke pasa de sencillo granjero hasta caballero Jedi. Además, actúa como punto gravitacional entorno al

---

<sup>196</sup> “¿Cómo podéis hacer eso? ¡Es indignante! ¡Es injusto! ¿¡Cómo pertenecer a este Consejo sin el rango de Maestro!?” (Anakin Skywalker, *La venganza de los Sith*).

<sup>197</sup> “La realización de tus pensamientos nos llevaría a un lugar que nos está vedado...” (Padmé Amidala, *El ataque de los clones*).

<sup>198</sup> “Son como animales y los he aniquilado como animales... ¡Los odio!” (Anakin Skywalker, *El ataque de los clones*).

<sup>199</sup> “¿Podía salvar a una persona de la muerte?” (Anakin); “El Lado Oscuro de la Fuerza es un camino que puede aportar facultades y dones que muchos no dudarían en calificar de antinaturales” (Palpatine); (...) “¿Y es posible aprender ese poder?” (Anakin); “Lo es, pero no de un Jedi” (Palpatine, *La venganza de los Sith*).

cual se encuentran las fuerzas rebeldes que unidas derrotarán al Imperio. Almén explica que:

“para hacer el elemento transgresor aceptable para el lector u oyente, la jerarquía inicial generalmente se presenta como defectuosa, limitante o muy rígida. Por contraste, entonces, el rasgo crítico del elemento transgresor es su adaptabilidad, por medios de los cuales es capaz de alcanzar su estatus mayor” (2008, pp. 188-189).

El Imperio se presenta desde la secuencia inicial del Episodio IV y en todas sus apariciones como agresivo, implacable ante los errores de sus subordinados y tramposo. Por su parte Luke modifica su acercamiento al enfrentamiento con Vader. Tras haber fracasado con la vía de la violencia en su duelo en Bespin, pasa a realizar en su carácter una síntesis del aspecto masculino con el femenino (simbolizado en el contacto con Leia a través de la Fuerza al final de *El Imperio contraataca*). Así se enfrenta al Lado Oscuro, en su encuentro definitivo, desde la compasión y apelando al bien que aún reside en su padre.

Almén generaliza que, puesto que la comedia “inscribe la adaptabilidad y el cambio como elementos valorados en el diseño narrativo”, es más probable que presenten “trayectorias discursivas más libres”. Por contra, en la tragedia se utilizarían “las convenciones o normas formales, genéricas, estilísticas o discursivas” para sugerir “la estrechez de posibilidades” (2008, p. 189). Sin embargo, la postura de la saga de *La guerra de las galaxias* en cuanto a la narratividad y musicalización es justo la opuesta, como veremos más adelante.

Desde otro punto de vista se puede establecer relación entre *La guerra de las galaxias* con formas narrativas de literatura antigua que reflejan el surgimiento del héroe. En el caso de la trilogía de precuelas hay algunos aspectos que remiten al romance. Para Anakin, la tarea principal no es defender su sociedad, sino que antepone su propio bienestar y su deseo de estar con Padmé, objetivo ante el cual se presentan múltiples obstáculos.

El camino de Luke se adscribe a la forma de la épica, que es previa al romance. El régimen totalitario del Imperio somete a la sociedad y el hijo de Skywalker se ve obligado a luchar contra el mal y por la libertad de la galaxia.

En el romance el individuo “se busca a sí mismo”, mientras que “la



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

épica en el S.XIX se establece para describir un auto-descubrimiento similar por parte de la sociedad” (Conrad, 1981, p. 12). Paralelo al crecimiento de Luke, la sociedad –la Alianza Rebelde– toma conciencia de la necesidad de la unión respetando la individualidad del ser, la flexibilidad y adaptabilidad, para poder seguir creciendo.

Otro aspecto en que se diferencian el romance y la épica es el tratamiento del tiempo de la historia. En la trilogía clásica no se especifica la temporalización de los actos vistos en pantalla, y tampoco el tiempo que transcurre entre películas<sup>200</sup>. Sin embargo hay un cierto sentido de continuidad constante. En la trilogía de precuelas tiene lugar una compresión de la época del tiempo mítico “en una serie de momentos dolorosamente prolongados<sup>201</sup>”. Ésto lo ve Conrad como garantía de tragedia “ya que impide a los personajes la oportunidad de crecer y el tiempo de salvarse a sí mismos” (1981, p. 23).

Conrad explica que “el romance nunca puede concluir, porque el proceso de experimentar vivencias debe continuar hasta que el tiempo en sí se detiene. De ahí la estructura cíclica del romance medieval” (1981, p. 10). Por eso el ciclo existencial de Anakin vuelve a comenzar con el renacimiento en forma de Darth Vader al final de *La venganza de los Sith* y no finaliza hasta el Episodio VI.

El mismo autor añade que “la épica trata de acciones completadas, campañas luchadas y decisivamente ganadas o perdidas” (Conrad, 1981, p. 10). De ahí que, gracias al triunfo de Luke y el sacrificio de Darth Vader, finaliza la estructura cíclica.

---

<sup>200</sup>De manera extracinematográfica se adjudica que *El Imperio contraataca* tiene lugar tres años después de los eventos del Episodio IV, y *El retorno del Jedi* sucede un año después. Pero esta ordenación no obedece a información extrapolable de las películas ni a comentarios realizados por George Lucas.

<sup>201</sup>Desde el Episodio I al II ha pasado mucho tiempo y se reconoce durante la película: “Llevo diez años sin verla, maestro” (Anakin Skywalker, *El ataque de los clones*). Entre el Episodio II y III no se concreta –tres años según fuente extracinematográfica–, pero resulta obvio que no transcurre tanto tiempo como entre los Episodios I y II. Vemos entonces que no se da una progresión continua, sino la selección de momentos concretos que indica Conrad.

#### 4.2.2.1.5 Categorías del héroe

Nos encontramos la idea de ciclicidad del mito y que, según la tragedia griega, una maldición permanece en la familia hasta que es expiada por el hijo. Así, a priori podríamos considerar que Anakin y Luke comienzan los episodios I y IV respectivamente desde la misma posición de inocencia. Pero la situación inicial que lanza su viaje ya los separa: Anakin elige libremente dejar atrás a su madre y su lugar de origen para convertirse en Jedi (*La amenaza fantasma* 1:12:57), mientras que Luke se ve arrastrado a la aventura (*Una nueva esperanza* 0:24:30). Campbell aclara la división entre los héroes que eligen tomar el viaje y los que no eligen (Campbell y Moyers, 1991, p. 152). En cualquier caso esto no es lo que define, sino cómo afrontan los obstáculos. Luke triunfará donde fracasó su padre por saber evolucionar para lograr vencer las dificultades.

##### 4.2.2.1.5.1 El héroe byroniano

El héroe romántico puede presentarse de acuerdo a múltiples manifestaciones o rasgos arquetípicos<sup>202</sup>. De entre las propuestas existentes, consideramos que Anakin se adscribe al denominado héroe byroniano, creado por Lord Byron en el poema narrativo *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818). Tal y como explica S. Williams, esta figura se encuentra atormentada por su pasado (2010, p. 10). En el caso de Anakin, el padecimiento está causado por la separación de su madre en el Episodio I y la muerte de ésta en el Episodio II. El héroe byroniano también tiene nostalgia por un amor trascendental, que no puede lograrse. Según este mismo autor el amor romántico es lo único que podría romper con la soledad y aislamiento del héroe, de manera que abriera su consciencia a un mundo mayor (Ídem, p. 10). Pero Anakin es incapaz de corresponder a ese amor, que rechaza no por la imposición externa sino por convencimiento interno –al estrangular a Padmé en el Episodio III–. Además, en un rasgo común a otros tipos de héroe

---

<sup>202</sup> Ver, por ejemplo, las seis categorías que sugiere Argullol –superhombre, enamorado, sonámbulo, genio demoníaco, nómada y suicida– (1999, pp. 273-314).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

romántico, responde al mundo “a través del sentimiento en lugar de la reflexión racional<sup>203</sup>” (Ídem, p. 8).

Así, resulta ser un personaje “heroico, angustiado y alienado, que vive en el desafío directo hacia Dios y la ley humana” (S. Williams, 2010, p. 11). Anakin viaja continuamente pero no con un objetivo o ideal fijo alcanzable, sino en una metáfora de su aislamiento respecto a los otros. El héroe byroniano tiene un alma “incapaz de encontrar la paz” (Ídem, p. 10) que, a la vez impide que experimente crecimiento (Ídem, p. 38).

La obsesión de este héroe consigo mismo “bloquea el conducto entre naturaleza y sociedad” (S. Williams, 2010 p. 12). Resulta ser un héroe romántico “inefectivo porque permanece atrapado en la proyección de su propio ego en el mundo” (Ídem, p. 91). Debe rechazar el ego para cumplir con la función heroica. Todo ello se refleja en el caso de Darth Vader.

En él se da una doble condición de lo ‘sublime’. Según S. Williams, éste es “un estado de la mente que el héroe trágico alcanza cerca del momento de la muerte, de manera que la muerte no llega como derrota sino como la consumación de una vida” (2010, p. 71). En el Episodio III vemos que se resigna a ser instrumento del destino. Le es irrelevante su propia vida.

Aunque no acaba de alcanzar “la única libertad verdadera”, que sólo se da cuando acepta voluntariamente su muerte (S. Williams, 2010, p. 71). Darth Vader no está completamente separado del mundo. Al mostrarse receptivo al amor filial que le profesa Luke, opta por el sacrificio, la muestra suprema de amor y rechazo del ego. Así logra transformar la sociedad cumpliendo con la profecía de ‘aquel que traerá el equilibrio a la Fuerza’. Y esta misión del héroe romántico tiene la dimensión trascendental de que “sólo puede realizarse completamente tras la muerte” (Wilson, 1982, p. 19).

Hasta entonces es un héroe trágico<sup>204</sup> por culpa de una *harmatia* [falibilidad] consistente en la falta de autodominio que le impide crecer

---

<sup>203</sup> Además de los múltiples actos que lo ejemplifican, el propio Anakin reconoce en una conversación con Padmé: “Me estás pidiendo que sea racional y sé bien que eso es algo que no puedo hacer” (Anakin Skywalker, *El ataque de los clones*).

<sup>204</sup> Apropiadamente desde su infancia muestra la ambigüedad característica de este tipo: su *areté* (excelencia) proviene de una *physis* (naturaleza) especial, pero tiene un miedo inherente.

en sabiduría<sup>205</sup>. El comportamiento de Anakin una vez que entra en el Lado Oscuro de la Fuerza encaja a la perfección con la observación que hace Vernant sobre Eteocles en *Siete contra Tebas* de Esquilo:

“La locura asesina que aquí caracteriza su *ethos* [Personalidad] no es simplemente una emoción humana; es un poder demoníaco que va más allá de él. Le envuelve en la negra nube del *ate* [Engaño ruín], le penetra... desde dentro, en una forma de *mania* [Locura], una *lussa* [Ira rabiosa], un delirio que cría actos criminales de *hubris* [Arrogancia]” (Vernant, en Vernant y Vidal-Naquet, 1981, p. 35).

Campbell explica que si el héroe, en lugar de seguir los pasos de la prueba iniciática, se precipita hacia su objetivo y lo consigue mediante violencia, trampa o suerte<sup>206</sup>, desequilibra unos poderes que reaccionan abruptamente y le arruinan interior y exteriormente (1993, p. 37). Por la impaciencia de Anakin y su sumisión al Lado Oscuro para adquirir poder absoluto, acaba destruido.

“La transformación, fluidez (...) es la característica del Dios vivo. La gran figura del momento existe sólo para ser rota, cortada en pedazos y dispersados” (Campbell, 1993, p. 337). Y esa es también característica del héroe romántico, puesto que al sentimiento de “enajenación de la naturaleza le corresponde el de fragmentación interior (...), el de pérdida de identidad” (Argullol, 1999, p. 264). Por eso, los temas con función leitmotívica que se aplican a Anakin Skywalker se presentan con poco desarrollo. El tema musical que se asocia a él cambia con demasiada frecuencia en diversos puntos de la trilogía pero sólo se refiere a distintos aspectos de su persona y no a su ser al completo<sup>207</sup>.

<sup>205</sup> Aristóteles define la virtud como “el poder creador y conservador de bienes”, y la componen: justicia, valor, templanza, magnificencia, magnanimidad, liberalidad, afabilidad, prudencia y sabiduría (1985, p. 46). Según Sánchez-Escalonilla, la templanza o dominio de sí es clave al ejercitarse como una “negación deliberada de los placeres” que se ve recompensada con la “capacidad para discernir lo justo y tomar decisiones acertadas” (2002, p. 30). A su vez, el crecimiento en sabiduría también implica el desarrollo del autodomínio (Ídem, p. 33).

<sup>206</sup> “Si acabas tu entrenamiento ahora, si eliges el camino rápido y fácil como hizo Vader, te convertirás en un servidor de la maldad” (Yoda, *El Imperio contraataca*).

<sup>207</sup> El ‘Tema de Anakin’ es sustituido por ‘Across the stars’ en el Episodio II, para plasmar al amante y ‘Battle of the heroes’ en el Episodio III, para representar al guerrero.

#### 4.2.2.1.5.2 El héroe épico

Luke representa al héroe épico. Tal y como explica S. Williams, esta figura “encarna los rasgos humanos más admirables”. Este autor enumera como rasgos elementales la inmensa fuerza<sup>208</sup>, coraje<sup>209</sup>, “y su ambición mayor es probar que es superior a otros hombres”. Luke no cumple exactamente con esta última característica. Su único anhelo es la aspiración a una vida mayor que la que tiene<sup>210</sup>, pero no para superar a los demás, sino por avidez individual. Lo que sí secunda es que como héroe épico no lucha por él, sino que se dedica a “causas externas a él mismo” (2010, p. 15), en su caso al bien de la sociedad y la salvación de su padre.

A través de la compasión logra incluso lo que no había conseguido Padmé con el amor romántico: transformar a su padre. Y es que, como señala S. Williams: “la compasión es una fuerza más poderosa que la alienación amargada” (2010, pp. 46-47).

Todas las acciones de Luke corresponden con las del héroe épico, puesto que “son el epitome de la autonomía humana” (Williams, 2010, p. 16). A diferencia de Anakin, sobre el que pesa la sombra del destino durante toda la trilogía de precuelas, Luke es un individuo libre que rechaza someterse a él<sup>211</sup>. Si Campbell consideraba que “el ogro-tirano es el campeón del hecho prodigioso, el héroe es el campeón de la vida creativa” (1993, p. 337) y por eso el ‘Tema de Luke’ pasa por múltiples desarrollos hasta que es sustituido por el ‘Tema de la Fuerza’ cuando trasciende a otro nivel en la evolución.

Esa conversión tiene su agente de cambio en el enfrentamiento con

---

<sup>208</sup> “Su Fuerza es muy intensa” (Darth Vader, *Una nueva esperanza*). “La Fuerza es muy poderosa en él” (Emperador, *El Imperio contraataca*).

<sup>209</sup> Sus actos lo muestran.

<sup>210</sup> Refiriéndose a un tiempo antes de que comience la narración Yoda le evaluaba: “Le he observado durante mucho tiempo. Durante toda su vida ha distraído su mirada hacia el futuro, hacia el horizonte... Su mente jamás ha estado donde él estaba. ¿Hmm? En lo que estaba haciendo. Hmph. Aventuras. ¡Je! Emociones. ¡Je! Un Jedi no ansía esas cosas” (*El Imperio contraataca*). Pero en ese momento todavía no era héroe épico. Y durante toda la trilogía en ningún momento peca de soberbia.

<sup>211</sup> “Ahora completa tu destino y ocupa el lugar de tu padre a mi lado” (Emperador); “Jamás. No entraré en el Lado Oscuro” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*).

Darth Vader en *El Imperio contraataca*. Ante la imposibilidad de derrotarle desde la fuerza masculina, se pone en contacto con sus cualidades internas femeninas. En particular “el sentimiento protector hacia los otros y la comprensión intuitiva, la habilidad de ver la globalidad” (Booker, 2005, p. 298). En el Episodio V el momento de esa aceptación está representado en la escena en la que Luke pide ayuda a Leia para que le rescate (1:49:09). Es significativo que ellos dos sean mellizos ya que, según el mito, la dama “es la otra parte del héroe, porque cada uno es ambos” (Campbell, 1993, p. 342). Así, en *El retorno del Jedi*, Luke apela a través del amor filial a la humanidad que aún quedaba en su padre. A pesar de una última tentación<sup>212</sup>, el héroe “no se descarría por sentimientos que surgen por la superficie de lo que ve, sino que valientemente responde a la dinámica de su propia naturaleza” (Campbell, 1993, p. 345). Como consecuencia, las dificultades se desvanecen y resulta triunfante en su viaje.

#### 4.2.2.2 Narrativa musical

En primer lugar hay que especificar que, desde el punto de vista de la semiótica, la música no posee “ni el significado convencional ni el valor icónico que permite a las palabras e imágenes crear un mundo concreto y traer a la mente personajes independientes” (Ryan, 2014, documento online). La música ‘pura’ sin ayuda textual “puede sugerir ciertos estados mentales y tipos de movimiento generales, pero no puede representar adecuadamente objetos o acciones<sup>213</sup>” (C. S. Brown, 1987, p. 240). Y tal sugerencia es simbólica (Hanslick, 1986, p. 11), a través de “cierta sustitución”, bien fisiológica, bien estética, “de una impresión sensual por otra” (Ídem, p. 20). Sin embargo, para determinada corriente de estudios de la narrativa dentro de la musicología se considera la existencia

<sup>212</sup> “Entrégate al Lado Oscuro. Es el único modo en que puedes salvar a tus amigos. Sí... tus pensamientos te han traicionado. Tus sentimientos hacia ellos son muy fuertes. Especialmente por... ¡tu hermana! Así que tienes una hermana melliza. Tus sentimientos le han traicionado a ella también. Obi-Wan fue muy inteligente al ocultármela. Ahora su fracaso es total. Si tú no te pasas al Lado Oscuro, quizá ella sí lo haga” (Darth Vader, *El retorno del Jedi*).

<sup>213</sup> Según C. S. Brown es posible considerar descripción y narración en música, proporcionadas a través de la imitación, sugerencia y simbolismo (1987, p. 262).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

de una ‘narrativa profunda’ inherente. De ahí se estima que la música por sí sola es un medio mimético que cuenta como acción narrativa y cuando forma parte de obras multimedia comenta los eventos que se representan (Rabinowitz, citado en Ryan, 2014, documento online).

Otro aspecto a tener en cuenta es que, como explica Meelberg, la causación que hemos mencionado al referirnos a la narrativa en la música dramática se utiliza como metáfora. Los eventos musicales “no provocan realmente, físicamente” otros eventos musicales, sino que “sólo puede interpretarse” que los causan (2006, p. 36). Resultaría más preciso referirse a la linealidad, sobre la que ya hemos hablado anteriormente en la narrativa, puesto que Kramer se refiere con el mismo término a “la determinación de algunas características de una pieza de música de acuerdo con implicaciones que surgen a partir de eventos previos dentro de la pieza” (1988, p. 20).

En cualquier caso, si la narrativización de un objeto viene a ser “la creación de una construcción, una estructura en la que se identifican las relaciones temporales (causales y de otros tipos) entre eventos”, la música puede ser vista como narrativa (Meelberg, 2006, p. 37). Son la sucesión de sonidos, y muy en particular las comparaciones entre distintos momentos (a través de cambios incrementales, direccionales y regulares en uno o más parámetros), las que dan a la música la impresión de movimiento hacia adelante (Snyder, 2001, p. 229). Y, puesto que algunas músicas “muestran una interacción de expectativas, o tensión y resolución, así pueden ser también narrativas” (Meelberg, 2006, p. 75). Esto es lo que Snyder denomina linealidad no-sintáctica o “‘de abajo hacia arriba’, porque opera principalmente de evento a evento; las conexiones locales que crea tienen lugar en el presente inmediato y no necesitan ser aprendidas” (2001, p. 230).

Hay otro mecanismo de proporcionar linealidad a mayor escala. Se trata de la linealidad ‘de arriba hacia abajo’ y consiste en la utilización de patrones sintácticos aprendidos que han adquirido significado de comienzos, finales y secciones intermedias (Snyder, 2001, p. 232). Precisamente por ello también autores como Newcomb han formulado la analogía de formas musicales con macroestructuras narrativas como las de la teoría de Propp, en cuanto a que los oyentes “siguen la trayectoria de

la música basándose en su conocimiento de las formas musicales convencionales” (citado en Rodman, 2010, p. 141). Esto enlaza también con la explicación de C. S. Brown. Este autor considera como característica de la música narrativa que “el programa (...) aporta la dirección principal de la acción que la música va a representar, y la música en sí está dividida en lo que, adecuadamente, podrían llamarse párrafos, ésto es, secciones que están determinadas no por consideraciones musicales, sino por los *episodios*<sup>214</sup> del argumento” (1987, p. 258).

Tarasti va más allá de la dimensión temporal, ya que también encuentra paralelismo entre la estructura narrativa y la musical por tener una dimensión espacial representada mediante los intérpretes (citado en Rodman, 2010, p. 143).

Almén también compara la narrativa musical con la mitología y destaca el concepto de narrativa de Liszka (1989) de la “transvaloración –el cambio en la marcación y el rango a lo largo del tiempo dentro de una jerarquía cultural–”<sup>215</sup> (Almén, 2008, p. ix). Según Almén, comprender la narrativa como transvaloración “enlaza el hueco retórico entre acercamientos centrados en contexto y centrados en estructura” (Ídem, p. x). Pero reconoce que la música narrativa presenta una idiosincrasia que puede considerarse problemática<sup>216</sup>:

- Se tiende a recurrir a interpretaciones narrativas “cuando los paradigmas formales, armónicos y genéricos tradicionales no se aplican” (Almén, 2008, p. 3).
- “La música narrativa tiende a estar asociada con programaticismo”, textos o títulos, de manera que se predispone al oyente a escuchar la música de un modo especial (Ídem, p. 3).

<sup>214</sup>La cursiva es nuestra.

<sup>215</sup>Almén (2008, p. x) continúa refiriéndose a Liszka en cuanto a que esto revela “la implicación del conflicto necesario entre la violencia impuesta por la jerarquía y la violencia requerida para llevarle la contraria (...). Este factor informa críticas de discurso musical que refuerzan el status quo (Adorno, McClary) y los acercamientos transformativos que implican la música como vehículo de cambio y desafío (Schoenberg). También permite al analista ver la música como un espejo de los procesos psíquicos de desarrollo e integración”.

<sup>216</sup>No nos extenderemos sobre el estatus problemático de la narrativa musical, como hace Almén (2008, p. 11) porque no es el objetivo de esta investigación.



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- “La música narrativa es típicamente comprendida como un fenómeno derivativo. Sus estrategias formales, tema subjetivo y metalenguaje crítico son todos aparentemente importados de la literatura o el drama<sup>217</sup>” (Ídem, p. 3).

González ve posible, y no infrecuente, similitudes estructurales entre obras literarias y musicales, pero considera las “‘lecturas musicales’ de formas literarias y a la inversa, lecturas de obras musicales desde presupuestos literarios” un “fenómeno de metaforización” de cierta utilidad desde el punto de vista de la percepción como de la creación (2007, p. 137). Pero en nuestro estudio nos interesa referirnos a un proceso de isomorfismo, como desarrollaremos en el siguiente apartado, basándonos en su idea de que:

“Cuando se perciben sucesivamente dos fenómenos diferentes pero similares se tiende a concebir un proceso de cambio que ha llevado del primero al segundo, lo que trae consigo la idea de derivación o causalidad que proporciona al discurso una evolución lógica peculiar. (...) Esto supone la percepción de la estructura musical como una representación narrativa de la experiencia humana sobre la base de sus propiedades dinámicas” (Ídem, p. 147).

Por ello, en la sensación que apprehende el receptor como relación de causa y efecto interviene el desarrollo en el tiempo, que es característica compartida en la narración cinematográfica clásica y su musicalización.

Lo que beneficia la consideración de la narrativa musical “como analogía” entre música y narrativa es que resulta “útil y productivo de cara a la atención interpretativa” (Almén, 2008, p. 12). Da lugar al ‘modelo fraternal’, por el cual es posible observar una fundación conceptual común compartida por la narrativa musical y literaria como medios distintos. De acuerdo con esto, Almén considera la narrativa literaria como “articulación de las dinámicas y posibles resultados de conflicto o interacción entre elementos, haciendo que tenga significado la sucesión temporal de eventos, y coordinando estos eventos en un todo interpretativo”. En cuanto a la narrativa musical considera “las propias

<sup>217</sup>Idea que ha aparecido en la cita de Lévi-Strauss del apartado 2.2 y que también veremos en la de Rosen del epígrafe 4.2.2.5. Además, Almén añade que esta importación lleva a un “reconocimiento de un grado de similaridad entre el discurso musical y el literario” (2008, p. 11).

potencialidades sintácticas (...), sus propios recursos para negociar el conflicto y la interacción, en modos que reenmarcan temas problemáticos en modos productivos” (Ídem, p. 13). Con este modelo fraternal se remarcan “universales narrativos independientemente de que surjan a partir de medios específicos” (Ídem, p. 13).

También R. S. Brown hace referencia a cómo “la asociación de unos personajes dados y situaciones narrativas con temas o motivos musicales particulares podría ayudar a crear una estructura intraparadigmática para una narrativa fílmica dada (1994, p. 10).

Cohan y Shires presentan una visión de la historia (la organización de eventos y su transformación) la cual se cuenta de modo sintagmático y paradigmático. Por el primero consideran la colocación de los eventos en secuencia para “organizar relaciones significantes de adición y combinación”, mientras que también se da el segundo cuando se “reemplaza un evento con otro para organizar relaciones significantes de selección y sustitución” (1988, p. 54). Entonces puede establecerse un paralelismo con la música, ya que también puede observarse la disposición del material<sup>218</sup> en una estructura de estos dos modos de relaciones.

#### 4.2.2.3 Sincronía y continuidad

La idiosincrasia especial del cine implica que ambos elementos no pueden funcionar por separado. Según Arnheim, éstos mantienen intacta cada uno su personalidad y forma estructural “separada y completa”, pero se conforman mutuamente creando “la unidad del todo” a través de la similaridad y la adaptación (1957, p. 207).

Como explica Martín, en el sistema narrativo pueden distinguirse “el contenido (historia) y el discurso (expresión)”. Desarrolla que el discurso “es la *enunciación* de la historia” y “en el discurso audiovisual es la organización de los elementos sonoros y visuales” (2010, p. 43). Así que ha de producirse, por necesidad, una dialéctica entre estos elementos.

Otro rasgo consiste en que, al observar la música de cine desde el punto de vista de la narratología, no puede haber un sistema global de

---

<sup>218</sup>Realizando una consideración laxa de la definición de evento, ya que para Cohan y Shires un evento “plasma algún tipo de actividad física o mental, un suceso en el tiempo (...) o un estado de existencia en el tiempo” (1988, pp. 53-54).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

conceptos que cubran todos los ángulos imaginables. El único objetivo al que se puede aspirar es “comprender un poco mejor el papel *dinámico* de la música en el film narrativo” (Heldt, 2013, p. 11).

Según Bullerjahn, la música de la banda sonora tiene cuatro campos diferentes de funcionamiento: ‘funciones dramáticas, épicas, estructurales y persuasivas’ (citada en Model, 2009, pp. 619-620). García Martín las denomina respectivamente: ‘función descriptiva, narrativa, estructural y expresiva’ (2008, p. 679).

Bullerjahn explica que:

- “Las funciones dramáticas se orientan a la composición dramática de la película (...), desarrollo de la tensión, aumento de la expresión y cómo la música subraya el apogeo de la obra o diferentes ambientes”.
- “En las funciones épicas (...) [la música] desempeña el papel del narrador (...), puede manipular la percepción del tiempo”.
- “Las funciones estructurales de la música son aquellas que subrayan o tapan montajes de la película, que acentúan ajustes de la cámara o de movimiento. También (...) facilitan la percepción (...), contribuir a la unidad de la obra”.
- “Las funciones persuasivas engloban todas las funciones que tienen que ver con el impacto emocional de la música” (citada en Model, 2009, pp. 619-620).

Para cumplir con estas funciones se plantea como una de las posibilidades de composición un tratamiento y desarrollo de temas musicales. En la música cinematográfica sus elementos y tratamiento de la idea musical son “idénticos” (Arcos, 2006, p. 11) o prácticamente el mismo que en “una sonata o sinfonía” (Lang y West, 1920, p. 8). Y Moussinac habla del “poema cinegráfico” como “pariente del poema sinfónico, siendo las imágenes al ojo, en el primero, lo que los sonidos, en el segundo son al oído (...) dejando de ser el tema lo esencial de la obra, sino el pretexto o, mejor el tema visual” (citado en Mitry, 2002, vol. 1, pp. 395-396).

Fraile considera que analogías como éstas “a veces son mucho más metafóricas o abstractas que reales” (en Olarte (ed.), 2005, p. 213). Pero es innegable que, como señalaba Vuillermoz, “existen fundamentales excepcionalmente estrechas entre el arte de conjugar sonidos y el de

conjugar notaciones” (citado en Mitry, 2002, vol. 1, p. 402). Todo esto es debido a que la narrativa musical tiene una serie de aspectos comunes al drama: “temporalidad, sentido de dirección, significación psicológica y cultural, organización jerárquica, conflicto y énfasis en la acción” (Almén, 2008, p. 37).

Vuillermoz insiste que “pueden, pues, encontrarse en la composición de un film las leyes que presiden la de una sinfonía (...). Un film bien compuesto obedece instintivamente a los preceptos más clásicos de los tratados de composición del conservatorio” (citado en Mitry, 2002, vol. 1, p. 403). Y esto enlaza con la opinión de John Williams quien declaraba que “los mejores directores son [personas] musicales. Creo que parte de lo que hacen es musical” (entrevistado en Bazelon, 1975, p. 199).

Como hemos visto en el punto 4.2.1.3.1.2, es importante para la recepción y aprehensión la existencia de puntos de sincronía “donde el sonido se amarra con precisión a la imagen” (Donnelly, 2014, p. 112). Estos puntos estructurales son “los aspectos no aparentes pero arquitectónicamente y psicológicamente primordiales<sup>219</sup> que mantienen una superficie de contenido al cual se nos dirige la atención” (Ídem, p. 112). En esos puntos “el film cambia de marcha o apunta a un redoble narrativo o impacto emocional extra” (Ídem, p. 111). Martin aclara que los momentos más importantes “no son siempre los más cruciales de la acción aparente sino los más decisivos en la evolución psicológica de los personajes” (citado en Mitry, 2002, vol. 2, p. 144), lo que enlazaría con lo expresado por J. Smith en el apartado 4.1.2.

Pueden ser lo que G. M. Smith lo llama ‘marcadores emocionales’, que son “configuraciones de pistas textuales muy visibles con el propósito principal de provocar breves momentos de emoción” cuyo fin sea mantener el estado de ánimo a través de un refuerzo o recompensa (2003, p. 44). Estos marcadores emocionales pueden tener “poco o ningún impacto en el alcance de objetivos narrativos o el estado de la información de la historia” (Ídem, p. 45), aunque señalan a los

<sup>219</sup>En cualquier caso, “dada la naturaleza interconectada de la narrativa” –recordemos lo visto en el epígrafe 4.2.2.1.1– “es difícil argumentar (...) que [haya] algún momento [que] no tenga absolutamente ninguna importancia en el progreso hacia el objetivo o información sobre la historia” (J. Smith, en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 119).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

espectadores que, dentro de la narrativa, van por el buen camino hacia el objetivo (Ídem, p. 44).

Pero esto no se limita al ámbito de la emoción, sino también implica a la significación. Marshall y Cohen, citados por Bribitzer-Stull, sugieren que “las estructuras sonoras en la película pueden dirigir la codificación del plano visual coincidente”. Entonces la música genera asociaciones que contribuyen a la interpretación de las acciones de la película (2015, p. 276).

Para Thompson et al. es específicamente el “cierre en episodios” el que afecta a la impresión general del film al dar forma al sentido de estructura (1994, p. 25).

A raíz de ese establecimiento de puntos significativos de entrada o cierre de segmentos narrativos se crean “estructuras isomórficas a gran y pequeña escala, y patrones de construcción, tensión y liberación (...) patrones dinámicos de presentación, representación, desarrollo de material (...) conclusiones menores y finales” (Donnelly, 2014, p. 5).

Kalinak lista los elementos que “crean el efecto de unidad reforzando la narrativa en un momento potencialmente disruptivo”. Comprende usar música continua, depender de melodías extensas en lugar de en frases breves y, lo que más nos interesa: “basarse en una forma establecida” (1992, p. 82). Entonces no hay que limitarse a la observación de las cadencias y motivos rítmicos en determinados pulsos.

Puesto que el drama sigue una serie de pasos y tiene puntos de referencia significativos, se podría averiguar si la música en una película coincide con ellos creando paralelismo. Según Román, la música cinematográfica puede cumplir con una función ‘deíctica-conectora’, de manera que “focaliza la atención en el discurso narrativo” mediante la conexión del sonido “con la narración visualizada” (2008, p. 99). Al fin y al cabo, Bremond argumentaba que existe una “capa de significación autónoma, dotada con una estructura que puede aislarse del conjunto del mensaje: la historia [*récit*]. Así que cualquier tipo de mensaje narrativo, independientemente del proceso de expresión que use, manifiesta el mismo nivel del mismo modo” (1964, p. 4). Lo narrado tiene una serie de elementos significantes, de modo que la estructura de la transmisión narrativa “podría transportarse de un medio [de manifestación] a otro sin perder sus propiedades esenciales” (Ídem, p. 4).

Donnelly añade que, si se puede establecer una comparación entre los procesos musicales de los temas de leitmotiv con los elementos narrativos, “la estructura narrativa podría entonces ser repensada como una sucesión de elementos que interactúan, aparecen y desaparecen a lo largo del tiempo” (2014, p. 102). Esa sucesión común de elementos podría analizarse para observar su estructura.

Vemos así que, si se verifica nuestra hipótesis, en *La guerra de las galaxias* se estarán poniendo en práctica ideas de la ‘obra de arte del futuro’ expuesta por Wagner, quien consideraba que “debe quedar abierta la posibilidad de obtener en el poema dramático una contrapartida poética de la forma sinfónica, la cual, aunque cumpla con esa extensa forma, debe al mismo tiempo cumplir con las leyes más íntimas de la forma *dramática*” (1907, p. 336).

#### 4.2.2.4 Recepción y aprehensión

La escucha musical implica “el reconocimiento de sus sonidos constituyentes como sonidos musicales y la habilidad de relacionar frases musicales con otras frases dentro de la misma pieza, y con otras obras o prácticas musicales, ideas y/o fenómenos no musicales” (Meelberg, 2006, p. 37). Por lo tanto, la escucha musical está íntimamente ligada a la aprehensión formal: según Dufourt, ésta depende “de la capacidad del medio sonoro de ofrecer articulaciones perceptibles para el oyente, de engranar los mecanismos de disposición y ordenación. Requiere de elementos claramente diferenciados que puedan entrar en relaciones funcionales” (1989, p. 233), de manera que se pueda “estructurar y hacer discursiva la experiencia” (Meelberg, 2006, p. 37).

En el caso de la música cinematográfica, R. S. Brown considera que, incluso cuando una banda sonora tiene mayor continuidad musical que lo habitual, ello “no garantiza que el oído del público preserve esa lógica” (1994, p. 47). Pero Burt está “convencido de que la lógica formal de una pista musical en relación con la película causa una impresión que tiene un efecto positivo” (1994, p. 235). Y por extensión, una estrategia musical global la causará en un grado aún mayor.

El primer aspecto a tratar es el de la concepción de una única pieza de la que se pueda observar su estructura. Como hemos visto en varios

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

apartados anteriores, estudiosos y analistas consideran la banda sonora conformada por una serie de piezas autónomas separadas por discontinuidades temporales. Esto tiene lugar a causa de una comparación con la mecánica del plano visual. Pero sería más correcto equiparar el funcionamiento de la música con el diálogo. Dice Arnheim:

“Psicológicamente, una detención del diálogo no se percibe como una interrupción de la acción auditiva, como la desaparición de la imagen de la pantalla interrumpiría la representación visual. El silencio no se experimenta necesariamente como la supresión del mundo del sonido sino más bien como un plano neutral –vacío pero ‘positivo’–<sup>220</sup>” (1957, p. 210).

Así pues, las distintas pistas [*cues*] que constituyen una partitura cinematográfica son segmentos de una única pieza, y como tal puede estudiarse su estructura.

El siguiente aspecto a tratar consiste en el comentario generalizador de que la música en una película debe ‘oírse’, pero no ‘escucharse’<sup>221</sup>. Esto puede considerarse desde una doble perspectiva.

El primer punto de vista entronca con las teorías de que la música debe estar al servicio de la imagen, por lo que en opinión de estos teóricos, la música nunca debería tomar protagonismo, pasar a ‘primer plano’. Stam et al. agradecen a Metz la responsabilidad de que se llamara la atención sobre la banda sonora, a raíz de que éste definiera la materia de expresión del cine como “consistente en cinco bandas: imagen, diálogo,

<sup>220</sup> Lo que entronca con la explicación aportada por Eisenstein que veremos en el epígrafe 4.2.3.2.1.

<sup>221</sup> Ante esto el compositor Miklós Rózsa se rebela: “No sé quién originó la idea de que la buena música de cine es la que no se escucha, pero estoy en total desacuerdo con esta tonta teoría. La música debería oírse, incluso si se escucha subconscientemente” (en Thomas, 1979, p. 35). Max Steiner opinaba parecido: “Hay un viejo dicho que ya cansa... que una buena partitura cinematográfica es la que no escuchas. ¿De qué sirve si no te das cuenta de ella? Sin embargo, podrías decir que la música debería escucharse y no verse. El peligro es que la música puede ser tan mala, o tan buena, que distraiga y aleje de la acción” (citado en Thomas, 1991, pp. 71-72). Además hay que añadir el efecto psicológico del fenómeno por el cual percibimos la realidad a través de varios sentidos. Balázs define que “lo que *solo* vemos, *solo* escuchamos, no tiene carácter de realidad tridimensional, con volumen” (1957, p. 262).

ruido, música y materiales escritos” (citado en Stam et al., 1999, p. 80). Así se restó importancia a “la visión formulaica del cine como un medio ‘esencialmente visual’ que era ‘visto’ (no oído) por los espectadores (no oyentes)” (Stam et al., 1999, pp. 80-81).

Jullier estima que en la actualidad hay “una voluntad de modificar la percepción ordinaria del universo de los sonidos, orientándola hacia una búsqueda de la *sensación pura*”, resultando en una recuperación del interés por el sonido frente a tendencias “luminocentristas”. Síntomas de esto serían los avances tecnológicos y la gran potencia sonora en las salas de cine<sup>222</sup> (1995, p. 9).

Otros como Donnelly (2014, p. 2), Nasta (1991, p. 47) e incluso Adorno y Eisler (2007, p. 21) consideran negociable el foco, en cuanto a posición de poder, en la interacción entre sonido e imagen y la entrada de la música en el ámbito de la conciencia.

Desde otro punto de vista hay que tener en cuenta que, tal y como Chion aclara, el ‘audio-espectador’ de un medio audiovisual ha de tener una actitud perceptiva específica que denomina “*audiovisión*” (1993, p. 11). Souris nombra la unión de la banda visual y sonora como formantes de “un todo irreductible” (1976, p. 117). González Martínez lo llama ‘heterosemiosis’ (1999, p. 13). Además, la influencia mutua entre la pista visual y la musical en la película, o reciprocidad en la recepción de la música ya había sido indicada por Noël y Patrick Carroll (en Palmer (ed.), 1989, p. 243). Así, al ver una película, la atención debe prestarse a la globalidad del objeto y no centrarla en algún componente, sea por ejemplo la música o la actuación de los actores o las técnicas de fotografía.

Ambos planos, música e imagen, han de observarse en conjunción para poder identificar las relaciones entre eventos. Hanslick ya establecía que la formación en la “imaginación del oyente” no es la simple contemplación (referida a la aprehensión por parte de todos los sentidos), sino la contemplación con comprensión activa, ésto es, concepción y juicio (1986, p. 4). De esta manera se podrá establecer una estructura y, por lo tanto, asimilar y reconocer la narrativa.

No obstante, para analizar determinados aspectos, observamos la narrativa y la música separándolas de la película en su globalidad, aunque

<sup>222</sup>Lo que enlaza con el comentario de Chion sobre el Dolby Stereo citado en el apartado 4.2.1.3.



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

nunca descontextualizándolas entre sí. El fin será la valoración general como un todo<sup>223</sup>. Pero la música, como entidad estética y perceptual, ha de ser analizada en sus características para luego interrelacionarla con la narrativa de la película. Al verificar la hipótesis de esta investigación podremos ver si, como declaraba Émile Vuillermoz en 1919, “la composición cinematográfica obedece, sin lugar a dudas, a las leyes secretas de la composición musical” (citado en Mitry, 2002, vol. 1, p. 395).

Tal y como reconocen Neumeier y Buhler, la música y el cine son artes temporales, por lo que dicha estructuración del tiempo aproxima la forma musical y la fílmica (en Donnelly (ed.), 2001, p. 32). Estos autores remarcan que la organización motívica es motor psicológico y estético y creadora de forma (Ídem, p. 20). Pachón, por contra, establece la analogía en cuanto a lo formal en lo que él llama ‘formas de paso’, que consiste en la organización inspirada en la cesura musical delimitadora de “grupos de frases visuales rítmicas” (1998, p. 42). Ambos casos suponen que los elementos han de contar con unidad paramétrica durante una prolongación temporal superior a la memoria a corto plazo, de manera que se puedan concebir como secciones establecidas claramente diferenciadas (Snyder, 2001, p. 204) y entre las cuales se producirá interrelación. La delimitación de esas secciones se produce con el cambio en parámetros primarios (“cambio en el tipo de patrón presente, como un cambio en intervalos, contorno melódico o patrones rítmicos”) o secundarios (“cambio en el valor o rango de un parámetro, tales como un cambio en el volumen general, tesitura u orquestación”) (Ídem, p. 205).

No nos limitaremos, sin embargo, a la percepción de la organización motívica, sino que también observaremos la sucesión de las áreas tonales. A pesar de la intermitencia de apariciones de las intervenciones musicales, desde el melodrama como antecedente directo del cine<sup>224</sup> se ha utilizado el tratamiento de relaciones tonales para “reorganizar la sucesión de escenas en fases distintas o para hacer emerger algunos momentos cruciales de entre el desarrollo normal de la acción” (Sala, 1995, p. 102). Sin embargo, anticipamos que tal observación será efectiva en un nivel medio.

---

<sup>223</sup> Ver cita de Gorbman del apartado 4.1.3.2.

<sup>224</sup> Ver apartado 4.2.1.3.1.1.

Como señala Lexmann, ciertas estructuras de expresión cinemática implican una especificidad de reglas de otros sistemas, por lo que “muchas reglas compositivas tradicionales de música autónoma se hacen irrelevantes” en el contexto de la composición para imagen (2006, p. 12).

Si Neumeyer y Buhler utilizan el verbo ‘crear’ la forma, Donnelly se expresa con el de ‘delinear’ (2005, p. 93). Hay así una “homología” (Mari, 2007, p. 170), “reciprocidad estructural” (Kalinak, 1992, p. 82), “unidad mental expresiva y morfológica” (Martín, 2010, p. 69), “isomorfismo”, como identifica Donnelly citando a Rudolf Arnheim (2014, p. 98) y a Noel Burch (Ídem, p. 103), coincidiendo con Louis Rougier (citado en Mari, 2007, p. 138)", aunque Mari sólo lo vea como una “posibilidad de existencia” (Ídem, p. 60).

Nosotros priorizaremos ‘isomorfismo’ sobre ‘homología estructural’ para no provocar confusión por usar un término ya utilizado con otra significación por Hebdige y otros teóricos de la subcultura.

Cooper explica cómo este concepto “indica una identidad o correspondencia estructural entre elementos diferentes” (2001, p. 63). De entre los distintos tipos posibles (Ídem pp. 63-65), para nuestro estudio nos fijaremos en el isomorfismo de lo estructural, por el cual “la forma musical de un pasaje, movimiento o incluso una obra completa puede ser vista en algunos casos, al menos metafóricamente, como una proyección en términos musicales de una estructura” (Ídem, p. 64).

A esto lo llama Iwamiya “*congruencia formal*”<sup>225</sup> (en Tan et al. (eds.), 2013, p. 141), quien continúa hablando de la posibilidad de “*congruencia semántica*”<sup>226</sup>. En este estudio nos centraremos en el aspecto estructural. Puntualmente, desde el punto de vista expresivo se dará preeminencia al valor connotativo de la música puesto que, como recuerda Lexmann, es este nivel semántico el que permite “revelar las relaciones entre los elementos de la música y otros sistemas del lenguaje cinemático, de las cuales depende cómo capturan la realidad extra-cinemática” (2006, p. 44).

Según Román, para valorar en su justa medida una banda sonora que no solo cumpla correctamente con su función, sino que además pueda ser disfrutada y reconocida como valiosa en cuanto a placer estético, hay

<sup>225</sup> Ver apartado 4.2.1.3.1.1.

<sup>226</sup> Ídem.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

que tener en cuenta tres factores. Dichos elementos no implican necesariamente una adquisición progresiva por niveles, pudiendo percibirse aisladamente los unos de los otros (2008, p. 29):

- El primer grado de la percepción, el más inmediato, consiste en el conocimiento sensual. La experimentación de emociones por parte del receptor forma parte del reconocimiento irracional de elementos connotativos que conforman su goce estético.
- El segundo grado es el reconocimiento del significado conceptual. C. S. Brown aclara que, en música, la expresión de sentimientos-estados mentales se consigue en última instancia a través de un proceso basado en la imitación y la asociación (1987, p. 65). El uso estandarizado de ciertos patrones parcialmente imitativos y parcialmente sugerentes<sup>227</sup> ha llevado a que adquieran significados definidos (Ídem, p. 235). Por ello, en la música para cine es habitual el uso de semes expresivos<sup>228</sup> y recursos musicales con significados referenciales que se han instaurado en la cultura<sup>229</sup>. De este modo el mensaje musical adquiere una serie de elementos connotativos que el espectador puede reconocer de modo consciente (y consecuentemente verse afectado por su función) y decodificarlos inmediatamente. Esa

---

<sup>227</sup> Aunque tales sugerencias “que da la música *sin ayuda de palabras* son, como mucho, indefinidas” (C. S. Brown, 1987, pp. 236-237).

<sup>228</sup> Los semes expresivos son convenciones y vínculos artificiales o asociativos. Son elementos semánticos que se refieren a “atributos físicos, conductuales, psicológicos y verbales” que los espectadores interpretan como rasgos (Fowler, 1977, p. 35). Su uso se basa en la utilización de elementos registrados en la memoria del oyente para que se dispare una respuesta de reconocimiento. Se han instaurado allí a través de una escucha repetida correlacionada con un acto interpretativo de manera mnemosincrónica, metonímica o ambas (Long, 2008, p. 26). La aprehensión de algunos recursos requieren una adquisición, como por ejemplo el timbre y el ataque. Otros son de comprensión innata, como la dinámica (Ídem, p. 24) y otros pueden proceder de la intuición, como el sentido de existencia de una globalidad mayor (Ídem, p. 26).

<sup>229</sup> Según Kramer, una de las tres posibles condiciones para ser capaces de leer música con el objetivo de descubrir su significado discursivo es “si la estructura musical en sí habla en ‘imágenes’ o ‘símbolos’ que, en el seno de un marco histórico y entre intérpretes enraizados en un cierto contexto cultural, provoque respuestas y comprensiones universalmente compartidas” (citado en Bruhn, 1997, p. xviii).

rapidez en la comunicación es clave e inherente a la naturaleza del cine, según Long (2008, p. 23).

- El tercer grado es el reconocimiento formal, que depende de la capacidad del receptor para distinguir y relacionar los diferentes elementos estructurales.

Karlin y Wright tienen una noción en cierto sentido extrapolable de la creación de música para cine. En su manual explican que el acercamiento del compositor ha de consistir en “concebir el concepto de la partitura (que es abstracto), crear el material temático (que es específico) y esquematizar la estructura o forma (que es organizacional)” (2004, p. 193).

Según Bordwell, “para el espectador, construir la historia toma precedencia. Los efectos del texto están registrados, pero sus causas pasan desapercibidas. (...) El espectador simplemente no tiene conceptos o términos para los elementos textuales y sistemas que la estructura responde. Es la labor de la teoría construirlas, la labor del análisis, mostrarlos en funcionamiento” (1985, p. 48). Esto es discutible, como veremos más adelante, ya que influye mucho la experiencia previa de cada espectador. El conocimiento previo del tipo de constructos o estructuras que pudieran aparecer aumentará la posibilidad de su identificación durante la experiencia artística y esto llevará al espectador a una mejor contextualización de los elementos fílmicos.

Nosotros no vamos a interpretar la sucesión de los eventos musicales como una historia, posibilidad que contempla Newcomb a través de la “actividad narrativa” del oyente (1994, p. 86). En este punto seguimos a Karl (1997), quien ve la “trama musical<sup>230</sup>” como el principio organizativo de una obra musical. Por esto observaremos la ordenación coherente de los eventos, relacionándolos con y contextualizándolos en la historia.

Chion cree que “los sonidos de la película no forman, tomados aparte

---

<sup>230</sup> “La trama musical” es “la integración del contenido formal y semántico de una obra musical” (Karl, 1997, p. 14).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

de la imagen, un complejo dotado en sí mismo de unidad interna”<sup>231</sup> (1993, p. 44), lo que hace entender que ha de confrontarse con la narrativa<sup>232</sup>. Así se produce una relación de sincronización o asincronía<sup>233</sup>, como denomina Donnelly, en función de si “el sonido

---

<sup>231</sup> A pesar de que él mismo reconocerá cómo la retórica musical en *La guerra de las galaxias* tiene un “papel narrativo” que “no se realiza de forma discreta y subyacente” (Chion, 1997, p. 164), sino magnificado y puesto de relieve, lo que podría entenderse que, al ser narrativa, puede tener dicha unidad interna. Además, Kalinak hace referencia al test de comprobación de Levinson (por Jerrold Levinson), por el cual, si al eliminar la música se altera el contenido narrativo, “entonces la música funciona como un elemento en el proceso narrativo” (Kalinak, 2010, p. 21). Consideramos que ante la misma comprobación, la pista visual en una película igualmente podría tener las mismas carencias que achaca Chion, generalizando, a la banda sonora.

<sup>232</sup> Flinn reconoce que “normalmente se describe que [la música] va paralela a la *imagen* fílmica”, pero advierte del error y considera “más apropiado comprenderla como que está finalmente sometida a los requerimientos de la *narrativa*” (1992, p. 35).

<sup>233</sup> Con idéntico significado, los términos ‘paralelismo’ y ‘contrapunto’ como descripción de la relación entre imagen y sonido se remontan a la “Declaración” de Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov (1928). Donnelly extiende la visión formulando que “el sonido trabaja como paralelo cuando no trata de contradecir el significado existente en otros elementos” (2014, p. 53). Remacha los denominaba ‘sincronismo’ y ‘contraste’, aunque no pone en igualdad de condiciones a los dos planos, sino que “la imagen debe ser la base” (en Andrés, 2010, p. [7], 81). Chion denominaba música ‘empática’ o ‘anempática’ en función de “si expresa directamente su participación en la emoción de la escena” o “indiferencia ostensible” pero que causa así la “intensificación” [de la emoción] (1993, p. 19). Para Mitry, la música debe determinar “las reacciones significantes” por ‘asociación singular’ o ‘contraste’ (2002, vol. 2, p. 138). Miceli especifica con mayor concreción que, en un “estadio interpretativo más profundo que supera la simple función ilustrativa”, hay un ‘nivel externo acrítico’ cuando el material musical se utiliza en un momento tanto para expresar “las emociones interiorizadas de los personajes” como para transmitir un “mensaje oculto que (...) debe ser coherente con las fuentes generativas” (2013, p. 515) y un ‘nivel externo crítico’, la antítesis, en la que el acercamiento “rompedor (...) genera un cortocircuito semántico. Las expectativas del espectador se niegan y éste es obligado a ejercer un papel activo (interpretativo)”. Ese mal emparejamiento entre imágenes y música “puede ser simplemente formal o debido a la búsqueda de efecto” (Ídem, p. 516). Pese a todo esto, Cook considera que la dualidad ‘paralelismo-contrapunto’ es una muestra del empobrecimiento terminológico en la crítica de cine. Por su culpa se asume que “tales relaciones han de comprenderse en términos de hegemonía o jerarquía en lugar de interacción” (2004, p. 107). Lexmann lo corrige diferenciando la correspondencia de imágenes visuales y música en ‘sincronía’, ‘asincronía’ y cinco tipos de contrapunto –natural, convergente, divergente, impresivo y asociativo, en función del significado establecido– (2006, pp. 116-130).

puede encajar con eventos en pantalla o aparecer desconectado en un mayor o menor grado” (2014, p. 2) –aunque también reconoce que la sincronización es un estado psicológico “engendrado por la película” (Ídem, p. 2)–. Heldt destaca que las ideas de los compositores pueden no estar de acuerdo con la estructura fílmica en que se encaja, o bien “funcionar en un plano diferente” (2013, p. 12).

Fraile señala que, a raíz de la ‘teoría moderna del sonido’, se ha llegado a conceptualizar la relación según parámetros de la teoría postmoderna y la nueva musicología, por lo que esa dualidad se descarta en favor de relaciones más complejas (2008, p. 186).

Sin embargo, nos basamos en dicha dialéctica establecida entre música e imagen, puesto que *La guerra de las galaxias* se adscribe al cine clásico de Hollywood. Pretendemos mostrar en este estudio cómo la organización de la exposición y desarrollo de los distintos temas musicales (en definitiva, su forma musical) de *La guerra de las galaxias* resulta, en última instancia, congruente formal y semánticamente.

En el cine narrativo clásico de Hollywood, del que *La guerra de las galaxias* es heredero, predomina la sincronización. Pero no es necesario que la sincronización sea constante. Para la ‘síncresis’<sup>234</sup>, tal y como Chion declara, sólo son importantes, desde el punto de vista de la significación estructural, los puntos de sincronía, en los que “el arco audiovisual toca el suelo y se eleva de nuevo” comparándolos con las cadencias en la música (1993, p. 62). Donnelly también remarca cómo esas funciones cadenciales aparecen en “puntos nodales” en la película (2014, p. 111).

La conveniencia de la existencia de ese paralelismo ha sido objeto de debate desde la segunda década del Siglo XX, pero tal redundancia aparente podría ser una “necesidad estructural en la relación cine/música”. Según Altman “enmascara el estatus multimedia del cine” (1980, p. 76) ya que “el paralelismo sonido/imagen implica la invisibilidad mutua de la obra visual y la inaudibilidad de la obra sonora, al servicio de crear una ilusión realista” (Paulin, en Buhler et al. (eds), 2000, p. 73).

Así se articula la narrativa, que tradicionalmente consiste en un flujo según un patrón estímulo-respuesta. Como veremos en este estudio, en la

<sup>234</sup>Neologismo creado por Chion que surge como combinación de los términos ‘sincronismo’ y ‘síntesis’.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

saga de *La guerra de las galaxias* no solamente hay una serie de episodios. Es de tipo más “sofisticado”, como define Grodal, porque hay un “objetivo de arco general” que “gobierna sobre una serie completa de acciones” (en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p.133).

Al ver una película, el cerebro recibe señales acústicas y visuales que proporcionan “un ‘estímulo psicológico’ que dispara una reacción consciente o inconsciente en la mente del oyente (Hubbert, en Hubbert (ed.), 2011, p. 192). Lexmann declara que, durante la proyección fílmica, “los espectadores perciben un flujo de información continuo e ininterrumpido desde varios sistemas de expresión cinemática<sup>235</sup>” (2006, p. 13). Esta recepción de los estímulos visuales y auditivos como “manifestaciones heteromodales de la misma realidad objetiva” del entorno llevan a “una comprensión sincrética de las estructuras de las dos modalidades”. Por ello se considera que la adscripción de rasgos o señales a uno u otro plano es mutua a priori desde el punto de vista de la percepción (Ídem, p. 19). Esto entroncaría con lo anteriormente expuesto acerca del isomorfismo.

Es relevante destacar que, según Chion, el oído “analiza, procesa y sintetiza más rápido” que la vista (en Stam y Miller (eds.), 2000, p. 115). En el caso de música de cine basada en un desarrollo temático, el cerebro crea constructos estructurales. Entonces, según Cohen, “es razonable asumir que el cerebro dirigiría más atención a los patrones estructurales [congruentes] compartidos que a patrones estructurales que son incongruentes<sup>236</sup>” (en Tan et al. (eds.), 2013, p. 21). Y d’Amico considera que el oyente “sólo nota las señales más obvias que apoyan la línea narrativa de la película” (en Wierzbicki et al. (eds.), 2012, p. 112). Por eso es importante que, independientemente del desarrollo musical que se realice<sup>237</sup>, existan los puntos de sincronía.

<sup>235</sup>Lo que apoya nuestra consideración de la banda sonora como una única pieza en lugar de un conjunto de segmentos.

<sup>236</sup>En cualquier caso, Huron considera que los oyentes son “rápidos en detectar esquemas-pistas apropiados” y son capaces de cambiar entre esquemas cuando es necesario (2007, p.207).

<sup>237</sup>Esto sin olvidar, tal y como señala d’Amico, que a través de la uniformidad estilística sonora se crea “un entorno continuo” que forma de manera imperceptible para los sentidos “un punto estable de referencia” (en Wierzbicki et al. (eds.), 2012, p. 115).

Al recibir esas señales que conforman un discurso, el audio-espectador ha de realizar un trabajo intelectual de “recreación, de puesta en relación, de síntesis” a lo largo de la narración (Mari, 2007, p. 220). Gutiérrez va más allá afirmando que es el espectador el que otorga significación a las imágenes a través de su punto de vista personal, independientemente de que éstas ya conlleven “de forma implícita ciertos significados e intencionalidades” (2006, p. 11).

Para ello, el espectador se basa en una serie de expectativas aprendidas por exposición. En el caso de contemplar y escuchar *La guerra de las galaxias* intervienen los tres tipos de expectativas que presenta Huron:

- Las expectativas esquemáticas, que representan “patrones ampliamente enculturizados de eventos” (2007, pp. 231-234). Hacen referencia a los *topoi* enraizados en la cultura occidental presentes en la narrativa cinematográfica y general<sup>238</sup> y esquemas y convenciones existentes en la tradición musical, tanto en la música culta en general como en la música de cine en particular<sup>239</sup>, así como semes expresivos heterogéneos.
- Las expectativas dinámicas representan “patrones a corto plazo” y son actualizadas en tiempo real. Son las que se crean durante el despliegue de los eventos musicales e influyen en cómo se experimenta el resto de la obra. Según Huron hay muchas técnicas para incrementar la predicibilidad dinámica, “como la repetición temática, motivica y figurativa, ostinatos y secuencias” (2007, p. 254), y la aparición de material nuevo debe estar “racionada” (Ídem, p. 255). Apenas es necesaria la completa exposición para su establecimiento, gracias a la memoria a corto plazo. El oyente se adapta igualmente de manera inmediata, pero si hay repetición de patrones musicales, éstos las refuerzan y hacen que pasen de la memoria a corto plazo a la de medio plazo, lo que lleva a las expectativas verídicas.

---

<sup>238</sup>Para profundizar sobre estos patrones en *La guerra de las galaxias* ver Henderson (1997), Hanson y Kay (2001) o Galipeau (2001).

<sup>239</sup>Y dentro de ésta, la banda sonora de cine clásico, entendida como “un campo discursivo enraizado en la ideología romántica” (Flinn, 1992, p. 152).



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- Las expectativas verídicas representan “patrones a largo plazo que surgen por la exposición repetida a un episodio, elemento u obra individual”. Necesitan la familiarización del oyente con el material musical. Aunque generalmente se suele utilizar este término con la familiaridad generada por escuchar la obra muchas veces, en el caso del uso de la función leitmotívica en la banda sonora de *La guerra de las galaxias* nos centramos en la reaparición de los temas. Huron recuerda que “parte de la repetición es interna dentro de la obra en sí” (2007, p. 241), así que si se escucha un tema dentro de la obra, éste probablemente volverá a aparecer.

En un primer nivel de recepción, la memorabilidad y reapariciones de los temas con función leitmotívica facilitan la coherencia e interconexión dentro de la banda sonora y entre películas. En un plano superior, el recuerdo de una de las dos trilogías permite una predicibilidad consciente en cuanto a aparición de material y en cuanto a estética al ver la otra trilogía. Pero siempre es necesario un equilibrio entre la “respuesta de habituación” y el hecho de que la cantidad de nueva información que podemos procesar en un momento dado es pequeña; un equilibrio entre los principios de información<sup>240</sup> y redundancia<sup>241</sup> (Snyder, 2001, p. 209), puesto que “un mensaje informativo en su nivel máximo sobrecargaría pronto la memoria a corto plazo” y “no sabríamos qué esperar a continuación” (Ídem, p. 210).

Por esta complejidad, tal creación de expectativas no puede ser un acto reflejo. Como recuerda Meyer, “la expectativa implica con frecuencia un alto grado de actividad mental” (2005, p. 49). El siguiente paso consistiría en la percepción de “un orden en el que los estímulos individuales se transformen en partes de una estructura mayor y desempeñen funciones distinguibles dentro de dicha estructura” para que surja la impresión de forma (Ídem, p. 169).

Según el mismo autor, “una serie de estímulos está *bien formada*”<sup>242</sup>

<sup>240</sup> Este concepto implica que “necesitamos cierta cantidad de cambio para estar implicado” en un contexto dado (Snyder, 2001, p. 209).

<sup>241</sup> “Un mensaje debe tener cierta cantidad de repetición no informativa para ser coherente y memorable. (...) Ya sea como sintaxis, como repetición de elementos y patrones de elementos, o como constancia, la redundancia nos permite tener ciertas expectativas sobre los mensajes que percibimos: los hace predecibles hasta cierto punto” (Snyder, 2001, p. 210).

<sup>242</sup> La cursiva es nuestra.

cuando su desarrollo, su articulación en fases de actividad y fases de descanso, sus modos de continuación, sus formas de compleción y de conclusión, e incluso sus alteraciones e irregularidades temporales, *son inteligibles para el oyente ejercitado y le permiten predecir con cierto grado de especificidad y certeza cuáles serán las etapas posteriores del proceso musical concreto*<sup>243</sup> (Meyer, 2005, pp. 172-173).

Sin embargo, el trabajo de aprehensión es aparentemente más complejo que al escuchar música exenta, aún asistiendo a una interpretación en vivo. Gorbman considera que uno de los siete principios de la composición, mezcla y edición de la música en el cine clásico es el de la ‘inaudibilidad’, esto es, que la música no está hecha para ser escuchada conscientemente (1987, p. 73)<sup>244</sup>. Donnelly lo matiza, especificando que “no se percibe *normalmente*<sup>245</sup> de una forma consciente, al menos no consistentemente” (2005, p. 12) y Kassabian considera que el grado de atención es variable y está “en cualquier punto de un continuum infinitamente divisible que vaya de la nada al todo” y que prácticamente nunca una aparición musical está en uno de los dos extremos (2001, p. 52).

Para explicarlo está el axioma fundamental de la teoría de la Gestalt, la ley de Prägnanz [de la concisión], que estipula que “la organización psicológica será siempre tan ‘buena’ como las condiciones predominantes lo permitan” (Koffka, 1935, p. 110). Hay que tener en cuenta, entonces, que “el espectador es inmediatamente atraído por la fuente que requiere una mayor inversión de su atención formal” (d’Amico, en Wierzbicki et al. (eds.), 2012, p. 113).

A priori esta idea haría inferir que, en el caso de *La guerra de las galaxias*, el novedoso e impresionante aspecto visual captaría toda la atención. Pero tal categorización sería discutible ya que aunque, por ejemplo, Arcos generalice que “a lo largo de la historia de la música de cine, la *previsibilidad* –como característica dominante– ha anulado en numerosas ocasiones cualquier atisbo de creatividad” (2006, p. 16), tal

<sup>243</sup> Ídem.

<sup>244</sup> Según Colón, la presencia de música en el cine clásico de manera continua llevaba a su inaudibilidad. (1997, p. 110).

<sup>245</sup> La cursiva es nuestra.

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

y como hemos visto en el punto 4.2.1.3, la “reinención moderna [por parte de John Williams] de un estilo mucho más antiguo de composición para cine” (Halfyard, en Halfyard (ed.), 2014, p. 9) precisamente producía sorpresa esquemática.

Por otra parte, Donnelly reconoce que los espectadores son “particularmente susceptibles” a la recepción de la música, al estar sentados inmóviles en la oscuridad, con la música a gran volumen (2005, p. 12). Pero Kassabian no cita sólo el volumen, sino otros factores como el estilo de la música o su ‘adecuación’ en la escena (2001, p. 52). Chion, por su parte, destaca la distribución acústica en la sala –en particular desde la introducción del sonido en Stereo y posteriormente los distintos sistemas de multiplicidad de altavoces repartidos por la sala–, que permite “un verdadero fondo orquestal, o más bien una especie de ‘firmamento orquestal’, a la vez distante de la acción y estrecha e inmediatamente ligado a ella” (1997, p. 165).

Según la cita de Copland del apartado 1.1, cuanto mayor sea el conocimiento específico del espectador más adecuada y satisfactoria será la comprensión del significado. Tal y como recuerda Miceli, “cuando un compositor intenta acercarse a la complejidad conceptual del auténtico *leitmotiv*, crea algo que va más allá tanto de la práctica de la producción cinematográfica y las capacidades receptoras comunes<sup>246</sup> de una audiencia cinematográfica” (2013, p. 531). Entonces, para verificar la hipótesis que expondremos, este estudio intentará desentrañar la compleja red temática que conforma la música de John Williams para *La guerra de las galaxias*, aunque reconocemos que la aprehensión consciente por parte de los espectadores no es total.

Hemos hablado en la introducción acerca de la percepción consciente o inconsciente de estructuras como fuente de placer. Bordwell no está de acuerdo y opina que los efectos tienen lugar, “pero sus causas pasan desapercibidas”. Añade que es la labor del análisis “mostrarlos [los conceptos o términos para los elementos textuales y sistemas estructurales]

<sup>246</sup>La cursiva es nuestra.

<sup>247</sup>El punto de vista poético se aproxima a la estrategia creativa del autor, el estésico a la percepción del receptor, el neutral es una descripción de la organización interna del texto musical.

en funcionamiento” (1985, p. 48). Por ello, y para limitar el alcance de nuestro estudio, de los tres puntos de vista posibles al analizar un objeto audiovisual tal y como explicó Molino en su teoría del objeto musical (1975), veremos el nivel neutral y poético, dejando de lado el estésico<sup>247</sup>.

#### 4.2.2.5 Estructura tripartita en la narrativa

Respecto a las interacciones del material musical, las ‘concatenaciones temáticas’, Miceli considera que gracias a ellas “el proyecto compositivo puede *aludir* convincentemente al desarrollo de las macro-formas musicales típicas de los siglos XIX y XX” (2013, p. 174).

Cook explica que, en particular, la estructura tripartita “puede usarse para enfatizar la estructura o el proceso, o combinar elementos de los dos” (2004, pp. 18-19).

Sternfeld, en su crítica de la banda sonora de Hugo Friedhofer para *Los mejores años de nuestra vida* (dir. William Wyler, 1947), considera:

“Aunque los diseños musicales para la pantalla difieran en tempo, dimensión y textura, así como en otros detalles, tienen en común con la forma sonata una característica fundamental: la declaración de la mayoría del material importante en una sección inicial y la continuación de esta exposición con un desarrollo” (en Cooke (ed.), 2010, pp. 311-312).

La elección de la forma sonata no es puntual ni casual. Rosen ve cómo:

“la sinfonía se apropió del drama no sólo la expresión del sentimiento, sino también el efecto narrativo de la acción, la intriga y el desenlace dramáticos<sup>248</sup>. Las formas de sonata hicieron esto posible proporcionando un equivalente a la acción dramática y otorgándole una clara definición. La sonata tiene un clímax identificable, un punto de máxima

---

<sup>248</sup>Esto deriva del *Traité de haute composition* (1824) de Anton Reicha. Schmidt-Beste señala a Reicha, quien “ve la forma musical enraizada no en la retórica sino en el drama, ‘teatro no verbal’, extrae sus términos (y los de las secciones restantes, *intrigue/noeud* y *dénouement*) de la teoría del drama” (Schmidt-Beste, 2011, p. 63). Davie distingue entre las formas líricas desarrolladas y las formas dramáticas. A éstas últimas las compara con los actos de una obra teatral (1966, pp. 35-36) y disocia su método por el que se logra la unidad de diseño del estilo retórico (Ídem, p. 61).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

tensión hacia el que conduce la primera parte de la obra y que se resuelve simétricamente (...). Tiene una conclusión dinámica análoga al desenlace del drama del Siglo XVIII, en el que todo se resuelve, todos los cabos sueltos se atan y se redondea la obra” (1988, pp. 9-10).

Kerman valora esta forma porque es a la vez “extraordinariamente adaptable” y, sobre todo, “la más estrechamente dramática de todas” (1989, p. 61). En particular se centraba en la comparación del desarrollo del allegro de sonata con el de la narrativa:

“Esta sección está marcada por una constante modulación. Ahora no es una cuestión de una tonalidad luchando para imponerse sobre la tónica inicial, sino de muchas tonalidades apresurándose sin ningún sentido de estabilidad (...). En el desarrollo la música alcanza su área de máximo flujo rítmico; siempre se tiene la impresión de algún tipo de lucha cercana, exploración arriesgada, terror, incertidumbre, clarificación dramática o prueba” (Ídem, p. 62).

También Davie, al referirse al concepto tras el desarrollo en la forma sonata, explica:

“La sección de desarrollo de una forma sonata es, como el segundo acto de una obra teatral, el lugar adecuado para la acción dramática, para la introducción de lo inesperado, el incidente emocionante; para traer nueva luz sobre los temas del drama por su comportamiento en tales situaciones; y también por la creación, hacia su final, de la situación especial que conducirá hasta el dénouement que es la recapitulación (o tercer acto). (...) El principio de la sección de desarrollo es que ha de proporcionar aventura y suspense” (1966, p. 74).

Lévi-Strauss adscribe esto a la adopción de la función intelectual y emotiva del pensamiento mítico por parte de la música. En el renacimiento, y especialmente a partir del racionalismo cartesiano, el pensamiento científico desplazó al mítico. La música “tal y como apareció en la civilización occidental a principios del S. XVII con Frescobaldi y principios del S. XVIII con Bach” tomó dicha función tradicional a costa de modificar su forma. Y la música con esta función “alcanzó su desarrollo total con

Mozart, Beethoven y Wagner en los S. XVIII y XIX” (1995a, pp. 45-46).

Fubini también observa que la forma sonata “creó no sólo una sintaxis, sino una estructura narrativa parangonable a la novela tal como se entiende modernamente” (1988, pp. 246-247). Pero tal concepto de interconexión procede de mucho tiempo atrás. En 1784 Forkel comparaba la sonata con la oda literaria “y el modo en que ambas dependen de la ley y el orden para su unidad” (Newman, 1963, p. 25). Y en 1787 Lacépède era aún más concreto al comparar los tres movimientos de una sonata o sinfonía con “el ‘noble’ primer acto, ‘más patético’ segundo acto y ‘más tumultuoso’ tercer acto de un drama” (citado en Newman, 1963, p. 27).

Pero no existen sólo comparaciones a nivel estructural, sino también significativo. Ya en 1775 Schulz consideraba la sonata como la mejor forma para representar sentimientos (citado en Newman, 1963, p. 19). Copland en 1939 decía que la forma sonata “es en esencia una forma psicológica y dramática” (2005, p. 176). Conrad señala que la novela registra “la vida meditativa del motivo y el auto-examen” (1981, p. 43). Este autor diferencia y separa “el desarrollo revertido e introvertido” de la novela del “impulso del drama de avanzar, de suceder” (Ídem, p. 42). Sin embargo, Kerman observa que “en la forma sonata, la acción psicológica (...) es subsumida bajo una única continuidad musical y unificada por ella” mientras que “la auténtica acción dramática en el teatro podría estar organizada de manera similar” (1989, p. 63).

Donnelly, por su parte, considera que una equivalencia interartística “no es necesariamente debida a la fertilización cruzada o la inspiración, sino que puede ser debida a similitudes *subyacentes*” (2014, p. 101). Kerman indica que “en un plano bastante general” se pueden trazar paralelismo en ritmo dramático, técnica, convenciones y más factores entre géneros de drama musical y literario (1989, p. 109).

Aparte de las teorías con las que nos hemos extendido en los epígrafes 4.2.1.3.1.1 y 4.2.1.3.1.4 también hemos descubierto ejemplos citados por cineastas y teóricos<sup>249</sup>. Sin embargo, aunque “la noción ingranada de que el film sea como música tiene fuertes raíces” (Donnelly, 2014, p. 103), no se ha sistematizado la aplicación o el estudio desde este punto de vista.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

La existencia (si la hay) de una macroestructura tripartita de la banda sonora que crea un efecto de unidad reforzando la narrativa análoga a la de la teoría del monomito establecerá que hay un sustrato.

### 4.2.3 Forma musical

#### 4.2.3.1 Forma en la música *pura*

Román explica que la forma “es la organización de los elementos musicales de manera que se presenten arquitectónicamente con ‘lógica’ y ‘coherencia’. La forma proporciona la estructura al discurso sonoro a través de signos de puntuación musical (cadencias, cambios de *tempo*) que permiten dividirlo en partes diferenciadas en función de su significado<sup>250</sup>” (2008, p. 163). Pero, a la vez y muy íntimamente relacionado, es el contenido musical lo que determina la forma (Copland, 2005, p. 115) y es la repetición regular de unidades y asociaciones de unidades la que identifica la obra como construida, es decir, dotada de significado (Broekman, 1974, p. 49).

Dicha lógica y coherencia se consigue considerando dos pares de atributos:

- “Repetición y variación”. Combinando la repetición exacta y la repetición con diferencia se coloca el énfasis “en la igualdad del material, pero al mismo tiempo permitiendo cambio en su presentación”.
- “Equilibrio y contraste”. Forman un principio que coloca el énfasis “en la diferencia, pero permitiendo una igualdad estructural o proporcional en el concepto de equilibrio” (C. S.

---

<sup>249</sup> “La construcción [de una película] para mí es como la música. Comienzas con tu *allegro*, tu *andante* y continuas construyendo” (Hitchcock, entrevistado en Gottlieb (ed.), 1997, p. 298). “[La serie *Doctor Who*] en sí demuestra una estructura narrativa reminiscente de la música: quizás nada tan estricto como la forma sonata, sino una fantasía sobre varios leitmotifs, tanto narrativo como musical” (Stilwell, en Deaville (ed.), 2011, p. 137). “Muchos argumentos exitosos están contruidos con el mismo plan que un movimiento de sonata en música” (Neale, revisado por Hole, 1969, pp. 109-110).

<sup>250</sup> No hay que confundirse con la referencia a ‘significado’. Como recuerda Turina, el significado de la música carece de semanticidad: “su contenido no es otro que el que se deriva de su propia organización dentro del estilo” (en Meyer, 2005, p. 14).

Brown, 1987, p. 103).

Esto implica que los límites entre las secciones pueden estar perfilados de modo más o menos marcado. Dicha separación consiste en un diálogo producido entre el cambio de varios parámetros musicales y la coherencia interna de las secciones, establecida por una constancia relativa de los parámetros (Snyder, 2001, p. 194).

“La estructura es la posición de distintas partes con vistas a constituir un todo, mientras que la forma es ese todo, considerado como unidad<sup>251</sup>” (Schloezer, citado en Hodeir, 1988, p. 13). Esta forma puede ser o no una de las formas tradicionales<sup>252</sup> históricamente asentadas<sup>253</sup>. Según Tarasti, hay formas que se encuentran “en la naturaleza de patrones universales, ‘arquetipos’<sup>254</sup> que surgen del subconsciente del oyente<sup>255</sup> y constituyen así parte del conjunto de símbolos comunes a todos los oyentes de música de la época” (1979, p. 32).

Para poder identificar y clasificar dichas formas tradicionales existen abstracciones. Éstas “corporizan relaciones que se aplican a lo largo de un amplio repertorio de piezas y sirven para establecer la relativa estabilidad o relaciones sobresalientes” (McAdams, 1989, p. 183). Pero como recuerda C. S. Brown, en última instancia, “incluso las formas que

<sup>251</sup>Para Zamacois, sin embargo, forma, estructura y arquitectura son “voces sinónimas”, esto es, el “conjunto organizado de ideas musicales” (1990, p. 3). Él utiliza el término ‘tipo de composición’ para referirse a las distintas ‘formas’ (Ídem, p. 3).

<sup>252</sup>Toch advierte que no hay que confundir la “FORMA” con las “formas”, asociando el primer término con la arquitectura general de la pieza en su concepto más abstracto y el segundo con los marcos preexistentes (2001, pp. 165-167). Cole, para su definición de “plan estructural de una composición musical”, también diferencia con mayúscula la primera letra de cada palabra “Forma Musical” (1997, p. 1). Pero sólo lo distingue en la primera cita. Todas las siguientes referencias a “formas”, tanto a los diseños generales existentes como al conjunto de partes constituyentes de una obra, aparecen en minúsculas.

<sup>253</sup>El concepto y evolución varía en función del estilo, tiempo o lugar. De esta manera, como recuerda Meyer, “formas del mismo nombre, pero de estilos diferentes, a menudo son también completamente distintas en la propia forma” (2005, p. 76).

<sup>254</sup>Esos arquetipos pueden presentar un material musical asociado que una vez “preescuchado” se considera “que lleva en su seno numerosas posibilidades de evolución” que el compositor debe tener en cuenta “para hacer progresar el discurso musical” (Mari, 2007, p. 155).

<sup>255</sup>Y como señala Tarasti, el compositor no es sino un oyente más respecto a su propia composición (1979, p. 32).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

no tienen patrones predeterminados de este tipo [patrones de repetición que lleven a considerar formas estándar] tienen sus propios patrones individuales (1987, p. 109).

Copland cree que el compositor puede dialogar con “moldes formales externos” (2005, p. 115). Ese molde formal tiene unas “líneas generales<sup>256</sup>”, pero puesto que el contenido es propio y único del compositor, éste utiliza dicho molde formal “de un modo particular y personal, de un modo que pertenece solamente a esa determinada pieza que está escribiendo”. Según este autor, esta idea se aplica “principalmente” a la música pura (Ídem, p. 117).

Estos moldes formales surgen de la necesidad de redundancia explicada en el epígrafe 4.2.2.4. En música, la redundancia “incluye grandes simetrías y repetición de patrones, tonalidad, consistencia dentro de secciones y secciones completas que se parecen unas a otras”. Todo ello sirve para ayudar en la aprehensión y comprensión de la novedad (Snyder, 2001, p. 211), así como en la ordenación del discurso a largo plazo. Según Snyder, la música “sin tradición de formas estables” no ofrece una “fuerte sensación de saber dónde nos encontramos” y se recuerda de manera diferente, “como una serie de asociaciones puntuales”, lo que acrecienta el “sentido de inmediatez de la música” (2001, pp. 227-228).

Desde las composiciones de finales del Siglo XVIII en adelante, “la presentación, yuxtaposición y transformación del material motivico se convierte en una de las fuerzas conductoras fundamentales de la forma” (Schmidt-Beste, 2011, p. 70). Esto mismo se puede trasladar a la música cinematográfica, ya que, tanto en las formas esquemáticas como en las disueltas, éstas aparecen “como mero modo de representación de la idea” (Dahlhaus, 2014, p. 87).

En los dos siguientes apartados 4.2.3.1.1 y 4.2.3.1.2 nos centraremos en las formas pertinentes a la hipótesis presentada en el epígrafe 2.2, teniendo en cuenta de antemano que, en ambos casos, habrá enlaces entre

---

<sup>256</sup>Zamacois expone que en cada ‘tipo de composición’ hay algo “consustancial sin lo cual dejaría de ser él mismo” (1990, p. 3). Todo lo demás es susceptible de ser variado. Meyer define que “el concepto de forma implica abstracción y generalización”, porque procede de nuestra experiencia “de una gran cantidad de obras escritas en dichas formas” (2005, p. 74).

los movimientos en base a relaciones motivicas<sup>257</sup>. Habrá temas con función leitmotivica que reaparecerán en los distintos episodios dentro de cada trilogía porque regresarán los personajes, objetos o lugares que simbolizan. Adicionalmente, en la trilogía de precuelas habrá citación intratextual a la trilogía clásica.

#### 4.2.3.1.1 Forma sonata

Todos los géneros y formas han sufrido modificaciones según el estilo, la zona, las generaciones de compositores o incluso las distintas etapas de un mismo autor. Por motivos de pertinencia a nuestro estudio nos vamos a fijar en los rasgos inmanentes de la sonata en el Clasicismo.

Contemporáneamente al desarrollo práctico de esa corriente estética no hubo teóricos que se extendieran explicando la forma sonata, sistematizando y detallando los recursos y elementos<sup>258</sup>. Como señala Newman, fueron A. B. Marx y Czerny, hacia 1840, quienes establecieron las teorías completas e influyeron en los estudios que les siguieron a lo largo del siglo (1963, p. 26). Para nuestro estudio nos fijaremos en obras del Siglo XX sobre la forma sonata.

Schmidt-Beste expone que la sonata moderna, la que tiene lugar a partir de mediados del Siglo XVIII, “se despliega en secciones, particularmente en lo que concierne a la tonalidad” (2011, p. 187). Cole, sin embargo, considera que, con el desarrollo de esta forma, el contraste del carácter de cada tema se hizo tan importante como el contraste tonal (1997, p. 31). A este respecto, Schmidt-Beste también ve que hay una estrategia “de contrastes, yuxtaposiciones y transiciones seccionales<sup>259</sup>” que ha sido considerada como ‘dramática’ o ‘retórica’ (2011, p. 187). Sin embargo, Rosen señala las rupturas en la textura y su coordinación “con la forma armónica a gran escala y el orden temático” para asimilar

<sup>257</sup> Como recuerda Schmidt-Beste, este recurso no es ajeno a las formas que proponemos. Ni siquiera era original, ya que aparece en toda clase de géneros vocales e instrumentales desde el Siglo XI (2011, p. 122).

<sup>258</sup> Aunque Heinrich Christoph Koch, Francesco Galeazzi y August Kollman habían apuntado algunos elementos básicos en la última década del Siglo XVIII, la primera descripción completa de la forma no fue dada hasta que la aportó Antoine Reicha en su manual de composición (1816).

<sup>259</sup> M. Brown lo denomina “interjuego de oposiciones” (1992, p. 79).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

la estructura de cada movimiento (1988, p. 99).

Rosen está de acuerdo en que la sinfonía, que a todos los efectos es una sonata no para instrumento solo sino para orquesta<sup>260</sup>, tomó “el efecto narrativo de la acción dramática, de intriga y resolución” (1988, p. 9). Tras un inicio con una oposición claramente definida, a través de una expresión que “yace en gran medida en la estructura en sí” (Ídem, p. 12) ésta se intensifica y acaba con una resolución, redondeando la obra con un “cierre dinámico análogo al desenlace del drama del Siglo XVIII” (Ídem, p. 10).

Partiendo de esa premisa, hay una serie de elementos que pueden tener más o menos predominio en su aplicación por parte de la mayoría de los compositores. Por esto, nos encontramos con que la forma tradicional de sonata es “un ciclo de varios movimientos más o menos estandarizados con igualmente estandarizados patrones formales básicos dentro de estos movimientos” (Rosen, 1988, p. 126). Más allá de esto los propios analistas son los primeros en reconocer que hay muchos casos en que los compositores varían tanto el plan general como los detalles (F. H. Marks, 1921, p. xix) y que hay gran flexibilidad, fluidez e incluso impredecibilidad en los elementos más característicos<sup>261</sup> (Newman, 1963, p. 116).

Vamos a desglosar un diseño estandarizado de sonata clásica para que sirva de ejemplo con el que comparar el resultado de la observación de la música de los episodios IV a VI. Reconocemos que en otras circunstancias se consideraría un acercamiento más propio del pasado. Pero, de cara a la hipótesis que pretendemos verificar, nos estamos basando en la afirmación de Newman de que “el intento de clasificar obras musicales en términos de diseños estandarizados añade demasiada significación al hecho en sí del diseño” (1963, p. 115). Él no veía ese acercamiento como adecuado para su monumental estudio. Sin embargo, para el nuestro es pertinente la existencia de un molde generalizado en la narración de la trilogía clásica.

Por consiguiente, consideramos que sí conviene tener en mente tal abstracción del plan musical como guía esquemática, a la vez que reconocemos que no existe la ‘auténtica forma sonata’ ni la consideramos

---

<sup>260</sup> Copland, 2005, p. 180; Cole, 1997, p. 51.

<sup>261</sup> Este autor cita especialmente el segundo tema, el desarrollo y el retorno a la recapitulación (Newman, 1963, p. 116).

como una plantilla a rellenar estrictamente. Recordamos que Davie rechaza que haya “reglas que gobiernan lo que un compositor puede o no puede hacer con su material; su único criterio, como es normal, es el de la adecuación a las circunstancias particulares de la pieza musical en cuestión” (1966, p. 75). Y es que, como subraya Cole, “la respuesta final a cualquier cuestión de la forma se encuentra en el sonido de la música. Si suena lógico –esto es, si cumple con las dos virtudes de unidad y variedad– el teórico debe incluirla como formalmente buena, ya encaje con un plan preconcebido o no” (1997, p. 47).

Por último, en nuestro estudio incorporaremos por defecto el concepto de obra cíclica, en la cual los temas pasan libremente de un movimiento a otro (C. S. Brown, 1987, p. 173). John Williams utiliza el recurso compositivo del Leitmotiv, y los personajes, situaciones y elementos simbolizados por dichas asociaciones reaparecen en subsiguientes episodios. Por ello se establece interrelación de material temático común entre los distintos movimientos.

#### 4.2.3.1.1.a Primer movimiento

Una sonata de tres movimientos suele estar ordenada según el orden ‘rápido-lento (o moderado)-rápido’ y en el primero se suele desplegar la forma allegro de sonata. Al ser el movimiento de inicio, y para concentrar el mayor peso en él, contaba con “la estructura más elaborada y dramática”, cosa que conseguía mediante la “polarización de la armonía, material temático y textura” (Rosen, 1988, p. 98).

#### Allegro de Sonata

- Introducción opcional
- Parte I. Exposición
  - A. Primer tema en la tónica.
  - Pasaje de puente o transición, modulante hacia la tonalidad del segundo tema.
  - B. Segundo tema en tonalidad relacionada. Generalmente consistente en dos o más secuencias; frecuentemente seguido por una...
  - Codetta (...)

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- Parte II. Fantasía libre o desarrollo. (Basado en A y B)
  - Como regla general principalmente fundado en figuras y frases de uno o más temas de la Exposición o utilizando nuevo material, elaborado temáticamente y más o menos modulando libremente.
- Parte III. Recapitulación<sup>262</sup>
  - A2. Primer tema en la tónica.
  - Pasaje puente, o transición, normalmente modificado para conducir al segundo tema a la tonalidad de la tónica.
  - B2. Segundo tema en la tónica.
  - Coda opcional (F. H. Marks, 1921, p. xxxi; Cole, 1997, p. 28).

### 4.2.3.1.1.a.1 Exposición

Los temas no solo son material susceptible de ser desarrollado, sino que son “un hecho estético en sí mismos” (Newman, 1963, p. 150). Y no necesariamente ha de tratarse de un único tema A y un único tema B. Se trata de “plateaux tonales, con sus correspondientes grupos temáticos” (Newman, 1963, p. 151). En esto está de acuerdo Schmidt-Beste: esto es, podemos referirnos a grupos de temas ya que es irrelevante el número y carácter de los temas. Importa su disposición y orden de cara a “subrayar y soportar el proceso formal (léase: tonal)”. Igualmente, “si un compositor elige utilizar sus temas para oscurecer la forma o para destacar sólo ciertos aspectos de ella, puede hacerlo sin desbaratar el esquema formal” (2011, p. 70).

Davie, de acuerdo en que lo importante es la yuxtaposición de centros tonales, explica que los grupos contrastantes “no son de tamaño fijo, y no tienen características establecidas excepto la de fijar claramente sus tonalidades respectivas”. Ve que, casi siempre, el ‘primer grupo’ consiste en “una única idea musical”, mientras que el ‘segundo grupo’ suele contener más de dos ideas (1966, p. 67).

Es relevante que se trate de una polarización, de manera que el segundo grupo (que se halla fuera de la tónica) resulte esencialmente disonante respecto al centro de estabilidad que supone la tónica en la que

<sup>262</sup>F. H. Marks y Cole la denominan “recapitulación” pero nosotros preferimos y utilizaremos el término “reexposición”.

está el primer grupo (Rosen, 1988, p. 201).

El primer tema<sup>263</sup> “no sólo define la tónica, también proclama la importancia de la obra” (Rosen, 1988, p. 243). El compositor trata de causar una vívida impresión en el oyente en este primer contacto (Cole, 1997, p. 33). Este tema suele ser de carácter “dramático” (Copland, 2005, p. 173), lo que significa que es conciso, vigoroso y con un perfil rítmico y tonal muy marcados (Zamacois, 1990, p. 171).

Tras el primer tema aparece el puente, que puede derivar de ese tema, preparar el segundo tema o ser material nuevo y volverá a tener lugar en la recapitulación (Newman, 1963, p. 151; Zamacois, 1990, p. 172). Incluso puede darse el caso de no existir (Cole, 1997, p. 34). Sirve de enlace con el segundo tema. Copland explica que puede ser “breve y muy elaborado, pero temáticamente nunca deberá ser de tanta significación como los elementos *a* y *b*” (2005, p. 175).

El segundo tema es contrastante del primero en extensión, estructura (Newman, 1963, p. 153; Cole, 1997, p. 35) y carácter (Rosen, 1988, p. 243; Bas, 1947, p. 274). Especialmente esa oposición se muestra tanto en el perfil melódico (Copland, 2005, p. 173) como en cuanto a sus rasgos rítmicos (Cole, 1997, p. 35). A su vez, es más importante la función que cumple –que esté en conflicto y diálogo con el primer tema– que la frecuencia con que aparece (Rosen, 1988, p. 7).

Copland además añade a la exposición un tema conclusivo, menos importante que los anteriores, y que también está en la tonalidad de la dominante (2005, p. 173). Cole lo identifica como una codetta y reconoce que comparte la tonalidad del segundo grupo temático, aunque señala que todo el grupo no necesariamente ha de encontrarse en la dominante o relativa mayor-menor del primer tema. Puede usarse otra tonalidad sin restricción, siempre y cuando difiera (1997, p. 35). Su función es consolidar la unidad de la sección (Bas, 1947, p. 278).

#### 4.2.3.1.1.a.2 Desarrollo

Aunque esta denominación es la que normalmente se adscribe a la

---

<sup>263</sup>Por comodidad en adelante nos referiremos sólo al singular.

### **Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...**

sección intermedia del movimiento, en la que el compositor hace evolucionar los temas expuestos, según recuerda Cole “los mejores ejemplos de la forma sonata muestran un desarrollo de las ideas musicales continuo desde el primer compás al último”. Centrados en esta sección intermedia, el desarrollo consiste en generar nuevas ideas musicales manipulando el material melódico, rítmico y armónico presentado (1997, p. 37).

Schmidt-Beste explica que “muy a menudo” la sección de desarrollo comienza en la tonalidad en que ha finalizado la exposición y que “a veces” reaparece inmediatamente el primer tema en la tónica. Además, la reaparición en la dominante suele estar seguida por una modulación a una tonalidad muy lejana que corresponde a un punto de cesura estructural. (2011, pp. 80-81). Pero Newman ve que por encima de cualquier consideración organizativa está la conducción del perfil tonal que “a menudo procede por relaciones de dominante y tercera hasta el punto en el que puede regresar a la tonalidad original” (1963, p. 156).

Adicionalmente a la existencia de material nuevo –es inusual, pero no muy raro (Schmidt-Beste, 2011, p. 79)–, lo imprescindible es que reaparezca material de la exposición. Todos los temas serán transformados, entre otros modos, a través de la fragmentación, deformación, manipulación en forma contrapuntística, transposición (Rosen, 1988, p. 262), modificación del acompañamiento armónico, aumentación o disminución (Cole, 1997, p. 39).

Hacia el final de esta sección de desarrollo hay una preparación de regreso a la tonalidad principal en la entrada de la reexposición. Zamacois generaliza que suele concluir con un acorde de la familia de la dominante (1990, p. 177). Cole, por su parte, se limita a afirmar que hay múltiples maneras posibles (1997, p. 39).

#### **4.2.3.1.1.a.3 Reexposición**

Más que el retorno al primer tema, lo relevante es el retorno a la tónica. Y para marcar el regreso a la reexposición “los compositores destacan el evento con todos los recursos que tienen a su disposición, tanto temáticos como tonales y estructurales (Schmidt-Beste, 2011, p. 84). Cole observa que es más importante establecer la tónica que repetir la exposición de manera idéntica. Por ello no es infrecuente la omisión de

secciones, la alteración de transiciones o la modificación del orden de los temas, entre otros recursos (1997, p. 41).

Al ser éste un punto de clímax, se trata como “una importante oportunidad para liberar la tensión”. Otra característica que suele tener es la posibilidad de trasladar aquí algún detalle del desarrollo “para asegurar una conexión de significado y continuidad” (Newman, 1963, p. 157). Rosen añade que han de reaparecer todos los temas importantes que aún no han aparecido en la tónica (1988, p. 106). Otras modificaciones destacadas en particular que se pueden realizar son la ornamentación de la melodía o la supresión de lo accesorio y la conversión del carácter suspensivo en conclusivo o viceversa (Zamacois, 1990, p. 18).

#### 4.2.3.1.1.a.4 Coda

La coda se utiliza para “volver a confirmar y corroborar la tonalidad tónica”, aunque también puede tener propósitos adicionales y para ello aparece extendida. En este caso ya se despliega libremente sin someterse a un patrón temático o armónico concreto (Schmidt-Beste, 2011, p. 88).

#### 4.2.3.1.1.b Segundo movimiento

El segundo movimiento suele ser un movimiento contrastado de *tempo* lento o moderado, con carácter expresivo y más lírico. Ratner define que tal contraste ha de tener “una escala comparablemente grande” al despliegue de amplitud y vigor que ha tenido el primer movimiento. Así, los eventos se estiran y la amplitud de estructura “se logra por la expansión en lugar de por la compresión” (1966, p. 252).

De todos los movimientos de los que consta una sonata, éste es en el que menos consenso hay. Es frecuente la adscripción a una u otra de las formas ternarias simples (F. H. Marks, 1921, p. xviii; Cole, 1997, p. 52), pero Daufí añade la forma sonata simplificada, alguna estructura binaria o incluso una fantasía (1987, pp. 67-68). Para nuestro estudio nos fijaremos en una forma ternaria ABA’.

El elemento común, sea cual sea la forma elegida, es que normalmente el orden y la relación de los temas es más regular y simple y con menos desarrollo (Newman, 1963, p. 160 y Rosen, 1988, p. 107). Rosen indica que la sección de desarrollo secundario, tras el comienzo de la



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

recapitulación, puede ganar en importancia, de manera que la reaparición temática no es demasiado literal respecto a la exposición (1988, p. 108). En cualquier caso, esta recapitulación es significativa ya que, según Kühn, se trata de la reaparición de lo “ya conocido, (...) que una parte de lo pasado se haga presente otra vez” y ello es “lo que le confiere su particularidad” (2003, p. 178). En suma, es significativo el uso de “un tipo de material temático para el comienzo y el final y un tipo diferente para el medio, buscando un contraste definido entre estas secciones”, que más o menos son de la misma longitud (C. S. Brown, 1987, p. 136).

### 4.2.3.1.1.c Tercer movimiento

Cuando una sonata tiene cuatro movimientos, el tercero suele consistir en una danza como un *minuet* y trio o *scherzo* y trio, pero cuando sólo hay tres movimientos, esta danza normalmente se omite (Cole, 1997, pp. 51-52).

En el último movimiento prevalece alguna de las formas de rondó. Nosotros nos fijaremos en la forma rondó-sonata, ya que según Davie es “el diseño favorito para los movimientos finales” de los conciertos y sonatas clásicas (1966, p. 88). Su adecuación se arguye a la “afinidad con la forma sonata y por ello da cohesión a la sonata al completo” (Cole, 1997, p. 46).

### Rondó-Sonata

A	B	A	C	A	B	A
I	V	I	Desarr.	I	I	I

(Rosen, 1988, p. 124)

El último movimiento cumple, al igual que la recapitulación en el primer movimiento, con las funciones de conclusión y afirmación. Schmidt-Beste ve que generalmente este movimiento es el de *tempo* más rápido. Hay énfasis en la tónica. Hay más sucesión de ideas que desarrollo de ellas, y éste –si lo hay– es “menos denso y sofisticado”. También es frecuente la utilización de pasajes en *fugato*, pero igualmente de construcción poco densa (2011, p. 97).

Este mismo autor remarca que esta forma “no trata de la evolución y transformación”, sino que el concepto de base es la yuxtaposición de grandes bloques contrastantes “internamente consistentes y tonalmente

estables” (Schmidth-Beste, 2011, p. 97). Pero a la alternancia de grupos con determinadas relaciones tonales y de la extensión de los temas y periodos de cada sección se añade:

- La diferencia de caracteres de los distintos temas.
- La importancia preponderante del *ritornelo*.

Como considera Bas, los diversos temas que “permanecen en segundo término, (...) con su diversidad contribuyen a un mayor realce del retorno del tema principal”, que es el preminente y contrastante respecto a los demás (1947, p. 255).

#### 4.2.3.1.2 Poema sinfónico

En definición de Dalhaus, el poema sinfónico “es una pieza para orquesta en un solo movimiento de ambición sinfónica con un programa literario o procedente del arte plástico” (2014, p. 230).

Relacionada con nuestra idea del establecimiento del vínculo entre la música cinematográfica y la forma de poema sinfónico, encontramos la división de Grabócz de los tres niveles de existencia de la narratividad en música (programa narrativo externo, interno y profundo). De acuerdo con nuestra hipótesis expuesta en el apartado 2.2, encuadramos la música de la trilogía de precuelas en la primera categoría. Según esta autora:

“El caso del programa narrativo externo es el más simple y también el más raro: son estructuras musicales que renuncian –a nivel de la macroestructura– a las reglas habituales de las formas musicales codificadas, en beneficio de una serie de acontecimientos propuestos por un texto, por una descripción, etc. La sucesión de los caracteres de los diferentes contenidos expresivos, llevados por los materiales y los procesos musicales, sigue la lógica de un discurso narrativo, de una narración externos a la música” (en Miereanu y Hascher (eds.), 1988, p. 81).

Esta definición entronca con el concepto de “narratividad orgánica”, la cual “resta importancia (...) a los segmentos de la forma estructurada, y en su lugar enfatiza la continuidad y la conversión de fenosignos en genosignos, los cuales, cuando aparecen, llevan consigo el proceso completo de su elaboración y generación<sup>264</sup>” (Tarasti, 2012, p. 258).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

El poema sinfónico surgió en el Romanticismo, determinado por el principio beethoveniano de que “el diseño de una forma debe estar mediado con el proceso temático que sucede en ella” (Dahlhaus, 2014, p. 236). Así, en este caso ya no nos encontramos con el tradicional reestablecimiento de los temas del principio. Se plasma la idea de que “de un desarrollo ha de derivarse un ‘resultado’” y no procede volver al lugar de inicio (Ídem, p. 236). Al fin y al cabo, según Fubini, “la reexposición viene a significar (...) la fe en un feliz desenlace de la acción narrada” (1988, p. 250).

Igualmente, a diferencia de la dualidad de temas o grupos de temas característicos de la forma sonata, en el poema sinfónico puede haber un denso mosaico de temas que sirvan para hacer alusiones o referencias cruzadas. En todo caso, en la forma sonata del Siglo XIX y, por extensión, en el poema sinfónico, la elaboración y combinación de los temas son más importantes que el contraste dialéctico. Por eso ya no hay una sección concreta para el desarrollo (Schmidt-Beste, 2011, p. 141).

Esta forma surgió en la búsqueda, por parte de Liszt, de la solución a un triple problema:

- Pretendió “apoderarse de la idea clásica de lo sinfónico sin insertarse a modo de epígono en un esquema formal heredado”.
- Quiso “elear la música de programa (...) de ser un género llano y ‘pictórico’ a poseer un significado sublime, poético y filosófico”.
- Tenía la idea de que debía “ser posible mediar el gesto expresivo (...) con la tradición de la elaboración temática y motivica: la retórica no tenía que verse apagada por la construcción, sino más bien reafirmada y transformada desde un ‘discurso’ rapsódico e improvisado a un ‘lenguaje’ fijado como texto” (Dahlhaus, 2014, p. 231).

Este género no deja de heredar de la tradición sinfónica el contraste de caracteres definidos mediante cambios de *tempo* y expresión (Dahlhaus, 2014, p. 232), pero tal y como corresponde al Romanticismo,

---

<sup>264</sup>Tarasti explica que un tema o un motivo es un fenosigno al “causar un impacto por su simple presencia y aparición, su apariencia. Se experimenta como un signo no consumado”, mientras que se convierte en un genosigno cuando alcanza el objetivo del discurso narrativo global. Y es “la creación de tales arcos tensionales dentro de la obra” lo que constituye su forma orgánica (2012, p. 258).

tanto el procedimiento de la transformación motivica, como la magnitud de las formas y la misma categorización formal son relativos (Ídem, p. 231). Así nos encontramos –utilizando la terminología de Dahlhaus– con una forma disuelta (Ídem, pp. 86-87) aunque fundamentada por su contenido programático: “en la acentuación de momentos del contenido cuya formulación sonora aparece en los temas y motivos” (Ídem, p. 87).

Refiriéndose a la música programática, Liszt lo sintetizaba de este modo:

“El regreso, cambio, modificación y modulación de los motivos están condicionados por su relación con una idea poética. Aquí un tema no da pie, según las normas, a un segundo tema; aquí los motivos no son la consecuencia de aproximaciones y contrastes estereotipados de colores tonales, y el color como tal no condiciona el agrupamiento de ideas. Todas las consideraciones exclusivamente musicales, aunque no deberían negligirse, tienen que estar subordinadas a la acción del tema dado” (citado en Niecks, 1906, pp. 280-281).

Esta estructura más “relajada” suele ir acompañada de una mayor “ambición técnica, tanto en virtuosismo como en contrapunto” (Schmidt-Beste, 2011, p. 139). Pero ‘relajada’ no quiere decir inexistente. Niecks destaca cómo a través de una “metamorfosis de los temas” se asegura la unidad “como sustitución de los viejos métodos abandonados de diseño” (1906, p. 284). Además, otra característica que se desarrolló en el Romanticismo es la mayor conciencia de la curva dinámica o climática (Newman, 1963, p. 142), contando con un clímax hacia el final de la obra.

En cualquier caso, como señala Dahlhaus, la música de programa no se limita a ‘ilustrar’ un texto, “sino que capta (...) la ‘verdad’ de las cosas que subyace tras los ‘fenómenos’” (2014, p. 229). Esto enlaza con la concepción wagneriana del uso de la orquesta como equivalente a la función del coro griego.

#### 4.2.3.2 Forma en la música para cine

La música cinematográfica puede cumplir con una o varias funciones a lo largo de toda la película o en momentos del film. No necesariamente cumple siempre con la función estructural. Pero cuando se pone en práctica, se puede conseguir de diferentes maneras. Como señala

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Wingstedt, la música “puede utilizar su propio lenguaje de forma (...) para ‘moldear’ la forma de la narrativa” (2005, p. 3).

Kalinak recuerda que la música de cine “es, después de todo, música, y como cualquier sistema de significado depende de ciertas formas y estructuras y los patrones de significado contenidos en ellos para hacerlo inteligible” (2010, p. 9). Fano, al hablar de las películas de Eisenstein y Dreyer, observaba que “la única pero decisiva implicación del arte musical en el cine [es] la de las formas” (1968, p. 521). Y desde ese punto habría de evolucionar hasta que la “dialéctica musical” organizara “el material filmado tanto como, si no más que, la lógica habitual de la narración<sup>265</sup>” (Ídem, p. 521).

La estructura no solamente se dirige a poner en práctica la función déctica-conectora. También contribuyen a realizar la función expresiva. J. Smith dice que “como es difícil generar emociones breves e intensas, las estructuras fílmicas intentan crear una predisposición hacia la experimentación de la emoción” (en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 115). Por esto mismo resulta lógico emplear estructuras narrativas, y por extensión formas musicales, de eficacia probada.

Según Gutiérrez, “al igual que el plano visual, el plano acústico requiere y conlleva una construcción” (2006, p. 103), aunque hay discrepancias acerca de si es la imagen la que dicta la forma de la música (y por lo tanto, de la película) o viceversa.

Mathieson cree que la música de cine “tiene forma por sí sola (...). Debe ser aceptada no como decoración o como relleno en los huecos del enlucido, sino como parte de la arquitectura” (citado en Manvell y Huntley, 1957, p. 210). Sabaneev considera que conserva “gran parte de su individualismo y su naturaleza independiente” precisamente por ocupar su posición en “un plano separado e irreal”. Por esto “debería poseer una forma musical por sí misma, en cierto modo subordinada al ritmo de la pantalla, pero no destruida por él” (en Cooke (ed.), 2010, p. 45). Martín también toma partido considerando que “la estructura

---

<sup>265</sup> Esto parte del concepto de unidad orgánica y el audiovisual propuesto por Vsevolod Meyerhold, quien tuvo una influencia especial en Eisenstein. Según Meyerhold, las soluciones compositivas musicales, tomadas como modelo, a menudo pueden ayudar a establecer los principios de la construcción de una producción (1992, p. 217).

musical afecta a la narración audiovisual” (2010, p. 10).

Solo algunos autores especifican que la música es uno de los diversos elementos que coestructuran la película. Chion expresa que “el lugar determinante de sus intervenciones” contribuye “a acompañar la forma general” (1997, p. 217), y Cook distingue que la música participa “en la construcción (...) no en la reproducción” de los efectos dramáticos (Cook, 2004, p. 86).

Román lo desarrolla explicando que “la estructura formal de la música cinematográfica proporciona la *syntaxis* que también da lugar a un significado, pero no en términos semánticos, sino en términos de percepción de la organización musical en relación a la estructura visual” (2008, p. 135).

Neumeyer y Buhler hablan del “poder creador de la forma (y por lo tanto motivador psicológicamente y estéticamente) de la organización motívica (o melódica)” (en Donnelly (ed.), 2001, p. 20), aunque el hecho de que la forma de la banda sonora sea la que determine la forma del film “sólo se da en casos especiales” (Ídem, p. 34) –si bien no especifican cuáles son esos casos–. Boggs y Petrie consideran que esto solo se da cuando la banda sonora “es muy buena” (2008, p. 292). Rona también señala que son las “mejores bandas sonoras” las que “hablan por sí mismas al oyente” (2009, p. xiv).

Davis dice que una partitura cinematográfica “requiere la capacidad de crear una estructura musical que narre una historia y sea interesante armónica y melódicamente” durante la duración del largometraje. Y para obtener esa estructura, el compositor debe ser “cómplice del drama” (1999, p. 65).

Nöel y Patrick Carroll indican cómo se influyen recíprocamente film –entendido como parte visual de la película– y música para la recepción de cada elemento (en Palmer (ed.), 1989, p. 243). También Kalinak habla de “reciprocidad” al referirse a la relación entre la estructura de la continuidad narrativa y la de la música (1992, p. 81). Scheurer es ambiguo al explicarse, ya que señala que la estructura resultante de la elección de composición de estilo motívico “está relacionada directamente con la estructura” de la narración. Pero remite a Tarasti (1979, p. 51) y su idea de que “la música se ve obligada a renunciar a las complejidades de su estructura para permitir el surgimiento de la estructura mítica en el

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

discurso musical”. En nuestra investigación intentaremos verificar si el resultado a nivel macroestructural de la música de *La guerra de las galaxias* se puede adscribir a una forma preexistente y, por lo tanto, el isomorfismo no ha supuesto renunciar a tales ‘complejidades’.

El propio John Williams declaró en 1977 acerca del Episodio IV que “sentía que necesitábamos unidad temática (...), temas melódicos propios que pudiéramos hacer pasar por todas las permutaciones de una situación dramática (...), que se pudieran unir en una dramaturgia sólida desde el comienzo hasta el final” (citado en Rinzler, 2007, p. 264) y, al afrontar el trabajo con las precuelas, que “una película como ésta [el Episodio I] es un trabajo colosal de diseño musical” (citado en Bouzereau y Duncan, 1999, p. 148).

Este diseño no se limita a observar a corto plazo el momento dentro de la película, con descripciones de la acción o plasmación del trasfondo emocional puntuales. John Williams tenía la concepción de la obra en su globalidad ya desde el comienzo de su composición. Acerca de las reuniones con George Lucas para el visionado previo (las *spotting sessions*), Williams señalaba cómo el director hacía referencias a escenas anteriores o posteriores que se iban a ver en esa película o en las siguientes (citado en Robb, 2002, p. 25).

Regresando al orden de los teóricos, Redner considera que el compositor de música de cine, al no tener control sobre el texto o la puesta en escena, “está componiendo para una forma circunscrita” (2011, p. 48).

Dentro del gremio de los compositores también nos encontramos con posturas contrapuestas. José Nieto considera que la música no diegética, como elemento estructural “puede tener el mismo valor que la planificación en el plano no diegético<sup>266</sup>” (1996, p. 38). Bernard Herrmann señala que “los espectadores reciben realmente el ímpetus físico y mental de una estructura musical” (citado en Burt, 1994, p. 234). Pero a su vez Leonard Rosenman expresa que “la forma de la música de cine no es puramente musical, sino que es la del propio film. Nos enfrentamos a una forma literaria, no musical” (citado en Arcos, 2006,

---

<sup>266</sup> Aunque también pudiera interpretarse una contradicción acerca de la influencia de la forma musical en la visual cuando habla de “la necesidad de crear una estructura musical para ser integrada en otra estructura preexistente” (Nieto, 1996, p. 59).

p. 67). Rachel Portman explica “yo no me invento una estructura, la película es realmente la estructura” (citada en Karlin y Wright, 2004, p. 194). Y Vaughan Williams tiene la idea de que “su forma depende de la forma del drama” (citado en Manvell y Huntley, 1957, p. 197).

Arcos también señala que la música cinematográfica está “supeditada a las exigencias cronométricas (...) para con la imagen” y por eso se ve obligado a “crear fragmentos muy cortos de música” (2006, p. 67). Fraile también se remite a que “la música debe adaptarse al metraje y a la duración de las escenas, o según la voluntad artística, de los planos<sup>267</sup>” (en Olarte (ed.), 2005, p. 218) dentro de las limitaciones que debe afrontar el compositor.

Brownrigg afirma que la liberación “de los tropos formales de los otros géneros musicales” es esperable de “un nuevo lenguaje” (2003, p. 34), aunque más tarde se contradice al decir que “la música de cine se escribe sin duda con alusión a modelos y textos de fuera del reino del cine” (Ídem, p. 38). Considera que hay una “carencia de estructura formal en términos sinfónicos<sup>268</sup>” (Ídem, p. 36), porque la forma de la música de cine se sostiene en juegos de reglas diferentes:

- Temporización. Según este autor es la narrativa plasmada en las imágenes la que dicta “la necesidad de comenzar, finalizar y llegar a ciertas declaraciones musicales en puntos fijados” (Ídem, p. 242).
- Género. Existe una interreferencialidad entre películas y entre músicas cinematográficas, de manera que hay elementos convencionalizados (Ídem, p. 38).

Porcile ve que “la trama sonora (...) impone en definitiva, en su construcción (...) una prolongación dramática a las proposiciones de la imagen” (1969, p. 202). Y la opinión de Cooper es que “la estructura de

<sup>267</sup>Según Paulus, en el caso de *La guerra de las galaxias*, la utilización por parte de Williams de breves periodos regulares a nivel microformal permiten “al director y al editor que interrumpa cualquier tema en cualquier momento dado y que la interrupción siga siendo musicalmente lógica” (2000, p. 174). Aunque se dé el caso de puntos clave susceptibles de una fácil edición musical mediante la sustracción o adición de tiempos repetidos, no estamos de acuerdo en que lo haga principalmente pensando en ellos, sino en él mismo, para poder combinar más fácilmente las semifrases.

<sup>268</sup>No ve que existan “secciones de desarrollo” ni “mecanismos de enlazado” (Brownrigg, 2003, p. 36).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

una banda sonora está íntimamente ligada a la estructura de la narrativa, y aunque su forma musical apoya el desarrollo narrativo, normalmente no es independiente de ella” (2001, pp. 39-40).

Más expédito es Manuel, quien dice que “la música debe renunciar a tener una forma propia si es la aliada de la imagen” (citado en Mitry, 2002, vol. 2, p. 138). El propio Mitry considera que “la continuidad cinematográfica se basa esencialmente en el desarrollo visual, que constituye el armazón, el eje de estructura del film” (2002, vol. 2, p. 114). Llama, además, la atención que considere que el texto pueda unir, modificar o alterar la continuidad, pero no haga ninguna mención a la música.

En cualquier caso, todo ello no es óbice para que la música no pueda tener “entidad por sí sola, como un todo integrado”, trascendiendo la simple caracterización del estado de ánimo, tal y como urge Skiles (1975, p. 123).

Chattah, en su tesis, toma prestado modelos analíticos de las disciplinas de la semiótica y la pragmática. Su trabajo está principalmente centrado en establecer una taxonomía para el análisis e interpretación de significado en la música para cine (2006, p. 153). Respecto al nivel estructural sólo reconoce que se puede trazar una metáfora del “mapa de los eventos en la narrativa” a través de las cadencias musicales y la colocación de determinadas figuras rítmicas en pulsos específicos (Ídem, pp. 41 y 46).

Este autor habla también acerca de que “las estructuras musicales estándares no han sido normalmente empleadas como recurso narrativo en la música cinematográfica” (Chattah, 2006, p. 47) –para dar, a continuación, unos argumentos ya elaborados por otros estudiosos– sin perjuicio de que haya “un puñado de films que logran establecer un paralelismo entre la narrativa cinematográfica y la narrativa musical dada a entender con su diseño formal (Ídem, p. 47). Pero en ambos casos se refiere a secuencias breves, esto es, a nivel microestructural<sup>269</sup>. Lexmann coincide en todo ello, si bien aduce que la no existencia de “la arquitectura de la forma en la música de cine” se debe a los receptores. Considera que los espectadores “se ponen en manos de la historia” y “no esperan que la música, a pesar de tratarse de otra forma de construcción

<sup>269</sup>De hecho, al ejemplificar la manipulación del diseño formal en compositores de ópera para lograr paralelismo entre eventos en la música y eventos en la narrativa, también se refiere a nivel microestructural (Chattah, 2006, p. 6).

dramática, evolucione junto con la historia principal” (2006, p. 169).

En el nivel macroestructural, la postura de Chattah consiste en que “la naturaleza de la música para cine hace que adaptar formas tradicionales a una obra a gran escala sea una tarea difícil y hasta cierto punto incluso innecesaria” (2006, p. 49).

Por su parte, Donnelly es circunspecto al considerar que:

“las bandas sonoras no tienen ‘forma’ en el sentido de que las sinfonías<sup>270</sup>, sonatas o incluso canciones pop tienen estructuras formales distintivas e individuales. Sin embargo, claramente tienen forma como parte del film en el que residen y, se puede argumentar, que tienen cierta forma en sí mismas. (...) Además, la música no diegética tiende a delinear la forma de los films de forma más afilada, a través del subrayado de aspectos narrativos importantes y clarificando la estructura” (2005, p. 93).

Burt coincide en que la forma no tiene por qué ser una específica preexistente. Unas escenas podrían requerir “formas que tienen comienzos y finales, puntos álgidos y de relax, esto es, estrategias musicales. Señala que los compositores “bien educados y experimentados invariablemente piensan en términos de estructura a gran escala” (1994, p. 235). De aquí parte la equivocación que cometen Adorno y Eisler. Estos autores se centran en la consideración de estructuras musicales breves autocontenidas para cada pista<sup>271</sup>. Su error<sup>272</sup> consiste en considerar la forma y la función como si fueran las mismas que en la música pura.

Con esto conecta la división de la música cinematográfica con respecto al peso específico que tiene en relación con la imagen que hace Lluís i Falcó. Considera que ésta tiene función protagónica cuando la

---

<sup>270</sup> Como hemos visto en el apartado 2.2, nuestra hipótesis no es que la música de *La guerra de las galaxias* sea una sinfonía, sino que se desarrolla de manera similar a la de la forma de la sinfonía.

<sup>271</sup> Ver, en particular, Adorno y Eisler, 2007, pp. 93-94.

<sup>272</sup> Error señalado (sin citar expresamente a Adorno y Eisler) por Altman (en Goldmark et al. (eds.), 2007, p. 208), además de constar posteriormente en nuestro estudio la cita de Cooke en el punto 4.2.3.2.1 rebatiendo el mismo tema.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

estructura formal de la música “condiciona la estructura audiovisual”, y secundaria “si la estructura audiovisual es la que condiciona la estructura del bloque musical”<sup>273</sup> (en Olarte (ed.), 2005, p. 148).

Heldt también considera que la música puede tener una autonomía parcial:

“Los compositores tienen sus propias ideas de lo que hace buena música, y éstas pueden no estar siempre de acuerdo con la estructura fílmica en la que se encaja la música. (...) La música puede estar emparejada con, o funcionar en un plano diferente a otras estructuras de la película” (2013, p. 12).

Chion se encuentra en un término medio, ya que considera que la música “a menudo también ‘coestructura’ el film (...) contribuye, junto con otros elementos, a acompañar la forma general” (1997, p. 217). Cooper reconoce que hay bandas sonoras que utilizan “algunos de los elementos que contribuyen al establecimiento de una forma a gran escala”. Esto no implica necesariamente que dichas bandas sonoras pudieran funcionar como obras orquestales autónomas “tales como un poema sinfónico” (2001, p. 40), pero tampoco niega que pudiera haber casos en que sí las hubiera.

Donnelly invoca la formulación idealista kantiana que “sugiere que los materiales pueden diferir pero que las estéticas subyacentes son las mismas” (2014, p. 98). Este tipo de similaridad estructural lo identifica con el isomorfismo, sobre el que nos hemos extendido en el punto 4.2.3. Según Rudolf Arnheim, el principio de isomorfismo es aquel “según el cual los procesos que tienen lugar en medios diferentes pueden ser, sin embargo, similares en su organización estructural” (en Henle (ed.), 1961, p. 308). Fraile dice que esa analogía es más metafórica que real (en Olarte (ed.), 2005, p. 213). Pero Burch (1981, p. 95) o Cohen (1997, pp. 215-229) encuentran procesos equivalentes entre la estructura de film y música.

<sup>273</sup> Además de la referencia al ‘bloque musical’, lo que indica que se refieren a fragmentos aislados, llama la atención que utilice el término ‘estructura audiovisual’ cuando parece querer decir solamente ‘visual’. Sea como sea, consideramos esta división inexacta ya que, desde el punto de vista de la percepción del multimedia y la psicología cognitiva, éste es un tema más complicado de observar y estudiar. En cualquier caso se sale del ámbito de nuestra investigación.

Cohen considera que, aplicando ideas de la teoría de la Gestalt, “la música puede definir la figura visual frente al entorno audiovisual; la música puede a veces determinar cuál es el foco visual de atención” y esto se produce “cuando la información sonora y la visual son estructuralmente congruentes” (en Buhler et al. (eds.), 2000, pp. 371-373). Según los psicólogos de la Gestalt hay diversos factores que afectan a los esquemas percibidos, “describen algunas de las formas en que transformamos nuestra experiencia perceptiva” e imponemos “estructura, coherencia y organización al flujo de nuestra percepción”. Los siguientes factores pueden observarse en la relación entre los planos musical y visual, tanto a nivel estructural como en la asociación del material con función leitmotívica:

- *Proximidad*. Cuanto más reducidos sean los intervalos, en el espacio o el tiempo, entre dos cosas, mayor será la tendencia a agruparlas juntas como unidad (...).
- *Semejanza*. Si dos cosas son semejantes, tendemos a percibir las como formando un conjunto (...).
- *Destino común*. Si las cosas se desplazan juntas, al mismo tiempo y en la misma dirección, las agrupamos como unidad.
- *Actitud* (‘Einstellung’). Un observador que haya visto determinadas cosas agrupadas de una cierta manera, seguirá viéndolas de esa manera, aun cuando la situación vaya cambiando lentamente, hasta que el agrupamiento original deje de ser adecuado.
- *Dirección*. Si un conjunto presenta la misma dirección que otro, los dos conjuntos se agruparán juntos (...).
- *Conclusión*. Determinadas cosas se agruparán juntas si el agrupamiento produce una figura conclusa, estable, equilibrada, simétrica, ‘adecuada’.
- *Hábito*. Se agruparán juntas determinadas cosas si resultan familiares en dicha agrupación”. (Miller, 1974, pp. 173-176)

Así pues, el componente estructural de la música se uniría a la información estructural visual similar e influiría en el sistema modular de memoria a corto plazo. Este entendimiento perceptivo es inmediato y previo a cualquier elaboración discursiva, pero esa información es

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

atendida si se corresponde con información enviada desde la memoria a largo plazo, que es donde se genera el sentido de la información emocional, sonora y visual mediante un proceso de análisis y síntesis.

Tal y como aclara Donnelly, “la música para cine normalmente es fragmentaria y se basa en una lógica que no es una parte orgánica de la música sino una negociación entre la lógica del cine y la lógica de la música” (en Donnelly (ed.), 2001, p. 3). Cooke añade que “la música de cine depende en gran medida de su ilusión de composición continua sobre una deliberada falta de cierre” (2008, p. 83). Por esto hay que considerar la totalidad de la banda sonora musical como la pieza en su unidad y no compuesta de múltiples piezas independientes.

Prendergast también ve un problema en las interrupciones que diferencian la música de la continuidad total de las imágenes. Cree que hay en funcionamiento “cierto tipo de forma cohesiva en la película en su conjunto” y que la música refleja esta estructura formal subyacente (1992, p. 231). Pero a diferencia de la forma en la música absoluta, para combatir los lapsos de silencio que podrían llevar a olvidar el material musical previo, Prendergast ve necesario acudir a recursos específicos:

- El leitmotiv (Ídem, p. 231).
- La banda sonora monotemática (Ídem, p. 233).
- La banda sonora *desarrollativa* (Ídem, p. 233).

De este último tipo, describe que consiste en presentar el material musical que se utilizará a lo largo de la película en los títulos de crédito iniciales. Posteriormente “hay recapitulaciones alteradas y no alteradas del material (...), pero se deciden más por las necesidades dramáticas del film que por cualquier consideración musical inherente” (Prendergast, 1992, p. 234). En cualquier caso, la evolución no será tan alejada como para impedir su inteligibilidad (Nieto, en Pachón, 2007, p. 14) y la fácil identificación del material original escogido.

#### 4.2.3.2.1 La función leitmotívica

Como hemos visto, uno de los recursos empleados a la hora de componer la banda sonora para una película consiste en asociar cierto material musical a un personaje, lugar o idea. Mediante este recurso de composición audiovisual se produce el establecimiento de una conexión con

algo o alguien. A través de esa asociación el tema o motivo musical deja de ser simplemente música pura y llega a ‘significar’ ese algo o alguien (C. S. Brown, 1987, p. 95). Cohen lo denomina “significados intrarreferenciales” y considera que esta práctica evolucionó a partir de la *idée fixe* de Berlioz o el *leitmotiv* de Wagner (en Tan et al. (eds.), 2013, p. 52).

Prácticamente la totalidad de los teóricos observan de manera exclusiva la aplicación del concepto de origen operístico en la música cinematográfica. Se deja de lado el término acuñado por Berlioz. Apenas hay algún autor como Lexmann que considera más apropiada la identificación de la idea musical recurrente en el cine con el concepto del compositor francés (2006, p. 170).

La escasa adscripción a la *idée fixe* es debida a:

- su menor aplicación en la música culta exenta, relevancia, tratamiento teórico y popularidad,
- el carácter calificativo peyorativo –”tema recurrente obsesivo”, según la definición de MacDonald (en Sadie (ed.), 2001, Vol. 12, p. 72)–,
- tratarse de un constructo músico-asociativo que no cuenta con características músico-estructurales y desarrollativas (Bribitzer-Stull, 2015, p. 10).
- el perfil musical principal del tema permanece constante y únicamente pueden variar las duraciones de las notas, ritmo y orquestación (Cole, 1997, p. 55).

Según la definición de Whitall:

“Leitmotif (del alemán *Leitmotiv*: ‘motivo conductor’). En su sentido principal, un tema, u otra idea musical coherente, claramente definida como para mantener la identidad si se modifica en apariciones subsecuentes, cuyo propósito es representar o simbolizar una persona, objeto, lugar, idea, estado de la mente, fuerza sobrenatural o cualquier otro ingrediente en una obra dramática. Un leitmotif puede reaparecer de forma inalterada musicalmente o alterada en su ritmo, estructura interválica, armonía, orquestación o acompañamiento, y también puede combinarse con otros leitmotifs para sugerir una nueva situación dramática” (en

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Sadie (ed.), 2001, Vol. 14, p. 527).

Aunque como recuerda Cooke, “el propio despliegue (...) había sido remarcablemente flexible y no dogmático, y que él mismo [Wagner] nunca utilizó el término” (2008, p. 81). El nombre ‘Leitmotiv’ lo acuñó A. W. Ambros en 1865, catorce años después de “Ópera y Drama” de Wagner. También Buller recuerda cómo el compositor prefería expresiones como *Gedächtnismotiv* “tema de memoria o asociación”, entre otros términos (2001, p. 61). Y Grey listó *melodische Momenten, Themen, Melodien, Grundthemen, Hauptthemen, Grundmotiven, plastische Natur-Motiven, musikalische Motiven* (1995, p. 319).

Sea cual sea la denominación, Link desarrolla que “aunque las aplicaciones contemporáneas [de Wagner] del término pueden considerarse un poco vagas, la técnica y su descripción han pasado por una constante exploración estética, desarrollo y reconsideración”, así que “su aplicación al cine debe comprenderse como parte de un rango en expansión” (en Harper et al. (eds.), 2009, p. 182).

Tal ampliación de la aplicación de la técnica a la música cinematográfica resulta coherente. C. S. Brown señala el Leitmotiv como recurso paralelo al epíteto homérico fijo, siendo esencialmente un “recurso literario (...) adaptado a las necesidades de la música” (1987, p. 94), puesto que una película es “una representación [*play*] fotografiada, y la representación es una forma literaria presentada por la acción en lugar de la narración” (Ídem, p. 10). Entonces el uso del Leitmotiv supone un uso paralelo del mismo recurso en el plano dramático y musical de la película.

Independientemente de su nomenclatura, si el leitmotif “connota una declaración musical concisa y recurrente asociada con un objeto o idea no musical”, entonces “la reaparición de un leitmotif en el marco de un contexto musical extendido reconoce la presencia –implícita o explícita– de su significado en virtud de la evolución de las circunstancias” (Link, en Harper et al. (eds.), 2009, p. 180).

Por esto, tal y como explica Dahlhaus, los *Leitmotive* determinan la estructura pero no apoyada “en el equilibrio de periodos melódicos, sino que crece a partir de la lógica de los motivos” (2014, p. 190). El propio Wagner indicaba que, al considerar los motivos en sus obras, hay que prestar atención a su función en la estructura musical<sup>274</sup> (citado en

Tarasti, 2012, p. 217). Y Tarasti añade que los signos musicales adquieren su carácter mítico “por su posición en el sintagma de la composición” (1979, p. 67).

Se diferencian de los ‘motivos evocativos’ (*Erinnerungsmotiv*) en que éstos “se limitan a aparecer en puntos de inflexión de la trama” (Dahlhaus, 2014, p. 190). Además, estas apariciones consisten en la frase completa y, según Kerman, pierden su fuerza si se utilizan más de dos o tres veces (1989, p. 131), cuando precisamente es la múltiple repetición del leitmotif la que contribuye a su reconocimiento, a la forma de la obra y a su sentido del significado (Bribitzer-Stull, 2015, p. 9).

Buhler et al. añaden que no solamente da significado a su referente (al personaje, cosa, lugar o idea), sino que también refleja su contexto al modificarse “a través de la variación musical” en las subsecuentes reapariciones (2010, p. 201).

Actúa así con la función del ‘rasgo narrativo’, entendido como adjetivo “que etiqueta una cualidad de un personaje y que persiste sobre parte o la totalidad de la historia” (Chatman, 1978, p. 125). De esta manera, la repetición “confirma la consistencia” del personaje, objeto o idea, la alteración implica un “cambio o desarrollo” y la cantidad y variedad gradúan la simplicidad o complejidad (Cohan y Shires, 1988, p. 74).

Estas reapariciones no son únicamente el funcionamiento del leitmotif como simple “referencia mnemotécnica” (Miceli, 2013, p. 529). Kalinak completa diciendo que “los leitmotifs amplifican la respuesta del espectador a través de la pura acumulación, ya que cada repetición del leitmotif trae consigo las asociaciones establecidas en apariciones anteriores” (1992, p. 104). Y sobre esta idea también insisten Karlin y Wright (2004, p. 195). Flinn desarrolla que el leitmotif produce significado “en dos maneras, primero anticipándolos y segundo construyéndolos respectivamente”, ya que, aunque se experimenta una respuesta emocional en su primera aparición, la asociación sólo se comprende en su totalidad cuando el leitmotif se repite (1992, p. 26).

Tal asociación de un objeto narrativo con una declaración musical

<sup>274</sup> A este respecto es significativa la observación de Daverio, por la cual en los dramas de Wagner la aparición de motivos o temas suele presentarse de manera abocetada o incompleta hasta la llegada a puntos clave (1991, p. 36).



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

“compacta y destacada” (Link, en Harper et al. (eds.), 2009, p. 180) con función “pronominal” (Román, 2008, p. 119) o, mejor, emblemática<sup>275</sup> (Julien, en Hennion (ed.), 1987, p. 31), parece un recurso asequible para los compositores. Según J. Smith, para “provocar emociones con mucha frecuencia y especificidad”, las películas “utilizan muchas pistas redundantes y las utilizan frecuentemente de una manera destacada” (en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 120). Entre estas prácticas para proporcionar redundancia de información se encontraría la del leitmotiv.

Rodman, por su parte, se remite a Saussure para explicar que tanto los leitmotifs como los objetos a los que representan son paradigmas en el sentido de “unidades categóricas de significado que pueden ser intercambiadas por otras para cambiar el significado de un texto” (Rodman, 2010, p. 113).

Rona considera que al reaparecer “tan a menudo como se necesite para funcionar como elemento de conexión” crea la forma de la banda sonora, ayudando además a aportar “foco e identidad” (2009, p. 5). Grout y Palisca van más allá comparando la repetición de motivos como “medio eficaz de unidad musical” con “la repetición de temas en una sinfonía” (2001, p. 837).

A esto hay que añadir que “el intercambio musical y narrativo en el leitmotiv es una transacción bidireccional. (...) su analogía musical instantáneamente proporciona información sobre la percepción del personaje. Su leitmotiv es del modo en el que es porque lo *refleja*” (Link, en Harper et al. (eds.), 2009, p. 184). También Grout y Palisca en este aspecto son originales al ser los únicos en apuntar que “la similitud de motivos puede sugerir una relación subyacente entre los objetos a los que alude” (2001, p. 837).

Habitualmente se asocia una melodía con el concepto de leitmotiv

---

<sup>275</sup> “Escuchar a Max Steiner, Franck [sic] Waxman, Miklos Rosza (...), Michel Legrand, Georges Delerue o Prokoviev para *Alexander Nevsky*, y casi todos los compositores convencidos por la tradición wagneriana de los motivos conductores, es reconocer en la música de cine el poder de crear una identidad musical para los héroes, la realidad de su presencia mentalizada en el imaginario cinematográfico. La música se convierte en el espíritu, la carne de los héroes: ella los acompaña; ella es su memoria sonora, su signatura o su emblema al mismo tiempo que la señal de su presencia o su ausencia” (Julien, en Hennion (ed.), 1987, pp. 31-32).

aunque, como recuerda Link, cualquier parámetro musical puede ser el elemento identificador (en Harper et al. (eds.), 2009, p. 185) y el que se use “para crear y después recrear puntos de contacto narrativo y comentarios recurrentes y reconocibles” (Ídem, p. 186).

También Murphy señala los distintos tipos de asociación:

“En una banda sonora de Hollywood que asocia distintos temas musicales (leitmotifs) con objetos narrativos concretos (...) normalmente se construye como una función:  $f(\text{tema}) = \text{objeto narrativo}$ . A menudo la función es biyectiva, en cuanto a que hay exactamente un objeto narrativo para cada tema y viceversa. A veces la función es inyectiva (uno a uno) (...) en el sentido en que puede haber múltiples temas asociados con un único objeto narrativo (...). Pero una asociación de múltiples objetos narrativos con un único tema desafía el comportamiento ‘funcional’ tradicional en la estructura leitmotívica de una película<sup>276</sup>” (en Halfyard (ed.), 2014, pp. 150-151).

De hecho esta es una característica destacada. Krehbiel aclara que estos motivos conductores “no fueron inventados para anunciar la entrada de personajes en el escenario (...) ni son etiquetas” (1981, p. 20). No son etiquetas porque son susceptibles de cambiar su asociación inicial o incluso pueden aparecer antes de que se vea lo representado o captemos la identificación.

Como se ha visto en el epígrafe 4.2.1.3.1.1.b, la propuesta del uso de la técnica del *Leitmotiv* en el cine se remonta a la segunda década del Siglo XX<sup>277</sup>. Nicolas explica que su objetivo era “acompañar un discurso propiamente cinematográfico hecho de imágenes, palabras y sonidos naturales” (en Gimello-Mesplomb (ed.), 2010, p. 43).

---

<sup>276</sup> Aunque inmediatamente a continuación ejemplifica cómo en casos en los que se frustra así “la función lingüística a nivel básico” ésta se trasciende, “alcanzando así lo mítico” (Ídem, p. 152). Lo hace citando a Bühler cuando describe el caso de la escena de la puesta de soles binarios en el Episodio IV (2000, p. 44). Esta escena cumple con el test de comprobación de Levinson descrito en el epígrafe 4.2.2.4.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Y hasta allá se remonta la problemática señalada por Wierzbicki. Se produce una simplificación y reducción, haciendo una equivalencia de 'leitmotiv' con 'tema de la banda sonora'. Wierzbicki recuerda que la técnica de Wagner "implicaba motivos fragmentarios capaces no sólo de ser desarrollados sino también entremezclados" (2009, p. 144). A esto hay que sumar una serie de intenciones que veremos a continuación. Sin embargo, el acercamiento básico de Hollywood consistía en limitarse a que ideas musicales melódicas "eran en su mayor parte simplemente reiteradas cuando sus entidades fílmicas asociadas entraban en la narrativa" (Ídem, p. 144). Por eso este autor critica que Bordwell et al. (1985), Gorbman (1987), Flinn (1992) y Kalinak (1992) escriban "como si 'tema de banda sonora' y 'leitmotiv' fueran sinónimos" (Wierzbicki, 2009, p. 144).

Por otra parte, dicha reiteración es la que suscita el rechazo de cualquier aplicación del leitmotiv en la música cinematográfica para Adorno y Eisler (2007, pp. 16-17), Mellers (en Irving et al. (eds.), 1954, p. 104) o Copland (1968, pp. 266-267). Según Bernstein su uso es "uno de los menos atractivos de la música de cine", aunque reconoce la gran habilidad necesaria para poner en práctica su ejecución y "evitar la extrema banalidad" (en Wierzbicki et al. (eds.) 2012, p. 180).

De entre estos autores, los mayores críticos son Adorno y Eisler. Según ellos, la técnica del Leitmotiv no debe ser simplemente identificadora, sino que va unido al simbolismo<sup>278</sup> y "debe además elevar la acción escénica hasta la esfera del significado metafísico" (2007, p. 17). Buhler et al. hacen referencia a este particular cuando expresan que:

---

<sup>277</sup> Por ejemplo, Kingsley alababa en el estreno la música compuesta y adaptada por Breil para *El nacimiento de una nación* (dir. David W. Griffith, 1915) por haber "¡adoptado nada más y nada menos que los métodos de la grand opéra al cine! Cada personaje tiene un tipo distinto de música, un tema distinto como en la ópera. Un asunto más complicado en la película que en la ópera, sin embargo, consiste en que un personaje raramente está en pantalla mucho tiempo. En los casos en los que hay muchos personajes se adapta la música al elemento o personaje dominante en la escena. Desde ahora en adelante se escribirá música especial de este modo para todas las grandes producciones de Griffith" (citado en Cooke, 2008, p. 14). De otras composiciones como la música de Huppertz para *Metrópolis* (dir. Fritz Lang, 1925) también se decía que están "enraizadas en los procedimientos leitmotívicos, incluyendo el uso de temas preexistentes" (Cooke, 2008, p. 34).

“Incluso tales épicas que se extienden a lo largo de varios films como *La guerra de las galaxias* (1977-2005) o *El Señor de los anillos* (2001-2003), aunque en muchos aspectos están cercanos al complejo uso que hace Wagner, no intentan una significación abstracta en el mismo grado que él” (2010, p. 201).

Pero Chion no estaba de acuerdo con este reduccionismo, ya que “independientemente del hecho de que pueda representar un sentido preciso y fijo”, el *leitmotiv* “encarna el propio movimiento de la repetición que, en la fugacidad de la imagen y sonido propia del cine, dibuja y delimita poco a poco un objeto, un centro. El *leitmotiv* asegura al tejido musical una especie de elasticidad, de fluidez deslizante, la de los sueños” (1997, p. 220).

Nosotros aceptamos y consideramos como tal la posible aplicación del recurso compositivo del *leitmotiv* en la música cinematográfica. En cualquier caso, con la intención de evitar polémica, al tratarse de “una función simplemente audiovisual” y, puesto que “puede atribuirse tanto a un motivo como a un tema” (Miceli, 2013, p. 529), nos referiremos en nuestro estudio a la ‘función leitmotívica’.

Miceli presenta la problemática existente de que “parece que cuando un compositor intenta acercarse a la complejidad conceptual del auténtico *leitmotiv* crea algo que va más allá tanto de la práctica de la producción cinematográfica y las capacidades receptoras comunes de una audiencia cinematográfica” (2013, p. 531). Pero hablaremos de ‘función leitmotívica’ cuando el tratamiento temático cumpla intenciones imaginadas por Wagner adicionales a la simple nominalización utilizada para reforzar la idea visual/sonora:

- La posibilidad de conformar los temas “en unidades más grandes y más complejas (esencialmente, ‘frases musicales’ y ‘párrafos musicales’) para transmitir el significado del compositor de una manera que (...) no pudiera ser malinterpretado” (Buller, 2001, p. 62).
- “Contrastar, socavar o contradecir la acción” de manera que, a

<sup>278</sup> Compartimos con Miceli (2013, p. 422) la opinión de que es muy discutible la concepción de Adorno y Eisler, según quienes en el cine “se busca una exacta reproducción de la realidad” (2007, p. 17). Pero eso es cuestión ajena a esta investigación.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

modo de “ironía dramática, la situación (...) sucede cuando el público comprende más de lo que hacen los personajes en el drama” (Ídem, p. 64).

- “*Anticipar* algo que verán a la larga los espectadores” (Ídem, p. 66).
- “Asociar dos o más ideas”, tanto a través del uso de un patrón dentro de un tema musical que enlaza con otro en otro tema, como a través de la indistinción entre personajes y sus objetos emblemáticos. (Ídem, pp. 70-71).
- “Transformar una idea en otra” (Ídem, p. 72), o establecer “motivos compuestos” en los que “dos o más temas, ya establecidos claramente como unidades independientes, se ‘fusionan’ o se interpretan repetidamente uno tras otro” (Ídem, p. 74).

Además, Tarasti recuerda que el leitmotif puede transmitir su contenido definiendo su objeto “*calificativamente*, cuando plasma los rasgos o carácter del actor” o “*funcionalmente*, por ejemplo representando sus acciones en el universo mítico” (1979, p. 188).

En este análisis veremos cómo la banda sonora de John Williams para *La guerra de las galaxias* se adentra en el ámbito de lo mítico yendo mucho más allá de las descripciones minusvalorativas de, por ejemplo, Tomlinson<sup>279</sup>, Lorenzo<sup>280</sup> o Morricone<sup>281</sup>. Coincidimos con Paulus en que Williams “sigue la estrategia del leitmotif wagneriano más estrechamente” que la práctica común en Hollywood (2000, p. 168).

Link no pone objeciones al uso del término *Leitmotif*. Considera que “históricamente, estéticamente y técnicamente el *Leitmotif* es una familia de ideas y técnicas más que un único método” (en Harper et al. (eds.),

<sup>279</sup> “Las películas [de *La guerra de las galaxias*] están acompañadas por una partitura que incorpora los simples *leitmotive* y la orquestación estridentemente heroica que acechaban continuamente en el estilo de Wagner (Tomlinson, 2001, p. 197).

<sup>280</sup> “Estimo que se repite demasiado. Lo mismo da escuchar ‘Superman’ que ‘Indiana Jones’ que ‘Star Wars’, todas se parecen descaradamente con ligeras variaciones sobre un mismo tema de marcha” (Lorenzo, en Blas (dir.), n. d., p. 117).

<sup>281</sup> “Nunca me han gustado las pequeñas marchas en la estratosfera que John Williams ha escrito para películas americanas de ciencia ficción de Spielberg y otros, aunque creo que Williams es un compositor muy bueno. No estoy haciendo un juicio cualitativo. Además, en esas circunstancias, Williams es muy capaz. Yo creo que su elección está dictada por la industria del cine y el disco. Para mí, el cielo, el infinito, merece algo mejor que una pequeña marcha” (Morricone, en Morricone y Miceli, 2013, p. 144).

2009, p. 181). Antes de que apareciera el término, la práctica de asociar elementos narrativos –como personajes y situaciones– con música recurrente tiene su origen en la ópera del Siglo XVIII. Desde entonces, “la técnica y su descripción ha pasado por una exploración, desarrollo y reconsideración constantes”, así que su aplicación al cine “debe comprenderse como parte de una ampliación de gama en intersección con el propio advenimiento y desarrollo del cine” (Ídem, p. 182). Por otra parte, recalca que “el potencial expresivo del leitmotif trasciende un simple mapeado de la música en componentes narrativos” (Ídem, p. 180).

También Nicolas remarca que “el uso cinematográfico de los leitmotifs como indicadores (de personajes, grupos, gestos o situaciones) apenas corresponde a su uso wagneriano, el cual está ligado a la dinámica de su *transformación incesante* más que al estatismo de su *Gestalt*” (en Gimello-Mesplomb (ed.), 2010, p. 49). Veremos el tratamiento temático con función leitmotívica en el apartado 6 de nuestra investigación.

Por su parte, Gonin (en Tylski (ed.), 2011, p. 102) rechaza utilizar el término fuera de la ópera, prefiriendo el de “motivo recurrente”.

Buhler acepta el término, aunque añade que, a diferencia del uso en Wagner, la música para cine ha “secularizado el *Leitmotif*, desmitificándolo precisamente al enfatizar su cualidad lingüística, el proceso de significación” al desplegarse los motivos “unidos a la acción de forma más rígida” (en Buhler et al. (eds.), 2000, p. 42). Y Scheurer dice que “pensar que un compositor pudiera desarrollar completamente el potencial del leitmotif en un contexto fílmico no es lógico” (2008, p. 28), pero no aclara por qué.

De acuerdo con las convenciones de la película clásica, ésta cuenta con una correspondencia entre el contenido implícito de la narrativa y la música, un alto grado de sincronización directa entre la música y la acción dramática, y el uso del *Leitmotiv* como marco estructural (Kalinak, 1992, p. 79). Para Neumeyer y Buhler el uso de motivos, frases o pistas recurrentes “invitan al espectador/oyente a hacer asociaciones entre segmentos separados en el tiempo” (en Harper et al. (eds.), 2009, p. 42). Miceli especifica que ésto se puede dar incluso en situaciones en las que el “personaje/situación no está presente (2013, p. 431). Precisamente esa intermitencia de la música “sólo aumenta la factibilidad y efectividad del leitmotif” (Link, en Harper et al. (eds.), 2009, p. 183).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Según Altman et al., la intermitencia y diseminación de la música a lo largo del metraje de la película “no significa que una banda sonora no tenga una coherencia general en sí misma” (en Buhler et al. (eds.), 2000, p. 343). Una dialéctica interna sí estructura la banda sonora, aunque su lógica “no sea la de la música para concierto” (Cook, 1998, p. 9). Prácticamente todos los teóricos olvidan esto.

Gorbman es una de las excepciones que hacen referencia a Sabaneev y su idea del diseño tonal<sup>282</sup> por el cual “si la música ha estado ausente durante más de quince segundos, el compositor es libre de comenzar una nueva pista musical en una tonalidad diferente e incluso sin relación, puesto que el espectador/oyente habrá olvidado suficientemente la tonalidad de la pista anterior<sup>283</sup>” (citado en Gorbman, 1987, p. 90).

Por contra, Lehman no solamente insiste en que “la música cinematográfica obedece a sus propias leyes (...) y no está sometida a los mismos principios que constriñen a la música absoluta” (2012, p. 180). El compositor puede someter al material a transformaciones mucho más “atrevidas” y súbitas que lo que sería considerado razonable en la música de concierto (Ídem, p. 180). También descarta la “pesadilla” que supone “la tiranía de la regla de los quince segundos” de la hermenéutica tonal convencional del film. Considera que, en el análisis, únicamente procede fijarse en los cambios sobresalientes perceptualmente (Ídem, p. 179).

Al argumento de la cohesión se une Kalinak, para quien “mediante la repetición y la variación, los *Leitmotivs* unen una serie de pistas musicales desconectadas en el tiempo integrándolas en un todo” (1992, p. 104).

<sup>282</sup>Neumeyer y Buhler reconocen que “la posibilidad de relaciones tonales a gran escala en la música de cine ha sido estudiada muy poco”. Su propia aportación se limita a señalar que los primeros compositores de Hollywood tenían experiencia laboral en el teatro o la radio “en donde el lirismo, la orquestación brillante y la temporización dramática se valoraban mucho más que las sutilezas de la sintaxis” (en Donnelly (ed.), 2001, p. 26). Más recientemente hemos encontrado tesis doctorales que estudian la tonalidad como elemento unificador en el diseño de la banda sonora (Lehman, 2012; Motazedian, en proceso).

<sup>283</sup>No nos consta si John Williams sigue o descarta consciente o inconscientemente dicha norma. Pero sí reconoce que “el hecho de que la música suena casi todo el tiempo [en las películas de *La guerra de las galaxias*] requiere pensar acerca de los cambios de tempo o textura, o incluso en las tonalidades de la música” (Williams, 1999, documento online), lo que reafirma nuestra hipótesis de conciencia de obra unitaria.

Eisenstein va más allá, puesto que considera que “la continuidad musical del film no se rompe jamás”, ya que la ausencia de música también se percibe como “censura” o “pausa deliberada, por no decir calculada, con la misma preocupación rítmica que un silencio, semejante a lo que es en una sinfonía una serie de medidas [sic<sup>284</sup>] en la partitura de un instrumento” (en Romaguera y Alsina (eds.), 2007, p. 500). Además, Chion recuerda que “todo el trabajo de evolución del cine y de perfeccionamiento cumplido por ciertos cineastas del cine mudo consistió en intentar (...) ‘alisar’ la continuidad del filme para hacer de él un solo y único movimiento continuo, exactamente como ciertos pioneros sucesivos, de Gluck a Wagner, lo habían intentado con la ópera” (1997, p. 52).

Neumeyer y Buhler exponen que su uso ya ofrece a la música apariencia de unidad. Esto es posible al permitir conexiones musicales análogas, en cierto modo, a las redes melódico/motívicas en una obra de concierto. Consideran que la única diferencia del uso del *Leitmotiv* entre la música para cine y la obra de concierto es que “el compositor de música para cine puede apoyarse en la imagen como medio de motivar la introducción de un *Leitmotiv* en la textura musical en cualquier momento dado” (en Donnelly (ed.), 2001, p. 29).

Los cambios en los temas musicales señalan el tiempo en la narrativa, puesto que con cada aparición “no solamente escuchamos un comentario de lo que es sino cómo el momento presente ha sido informado diacrónicamente de lo que antes fue”. También puede “evocar el futuro y conceptos relacionados como la anticipación, proyección y predicción” (Link, en Harper et al. (eds.), 2009, pp.188-189). Y es en estos casos cuando se emparenta más próximamente con la práctica leitmotívica de Wagner.

Bordwell et al. señalan que en “el método de Hollywood (...) la música no debe operar como una narración que transcurra liberada”. Según ellos, la diferencia con el método de Wagner es que éste “permitía a la música lucir su omnisciencia con usos irónicos o proféticos de motivos. La banda sonora de Hollywood, como el estilo visual clásico, apenas incluye recuerdos o anticipaciones de la acción evidentes. La música se limita a un realce momento a momento de la historia. Se

<sup>284</sup> Probablemente un error de traducción. Imaginamos que se deben referir a ‘compases’ (*measures* en inglés o *mesures* en francés).



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

permiten ligeras anticipaciones, pero los recuerdos de material musical previo deben estar motivados por una repetición de situación o por memoria del personaje” (1985, p. 34).

En este análisis intentaremos demostrar cómo la composición de John Williams para la saga de *La guerra de las galaxias* hace un uso de la función leitmotívica en el sentido más estricto del término. Combina y desarrolla los temas y motivos de una forma más compleja que la simple “reiteración de las ideas musicales en cuanto sus entidades fílmicas asociadas entran en la narrativa” (Wierzbicki, 2009, p. 144). Su red de temas y motivos funcionan en interdependencia con el texto visual y según Moorman “están conectados entre sí a fin de aclarar las respectivas constelaciones de relaciones personales” (2010, p. 21).

Anderson expone que “el elemento principal de significado heroico romántico en la película [Episodio IV de *La guerra de las galaxias*] en contraste con su trama de serial es la organización deliberada de la partitura musical a la manera de la ópera wagneriana. Williams creó su música como un patrón de leitmotifs, dando a cada uno de los personajes su propio tema musical y posteriormente los desarrolló para señalar puntos de inflexión importantes en la trama. Estos temas resaltan, inculcan y crean significado para escenas a lo largo de la película” (en Harper et al. (eds.), 2009, p. 468).

Miceli considera que la función leitmotívica “adquiere fuerza y un mayor grado de legitimidad” en la saga de *La guerra de las galaxias*, que “aspira a ser un *unicum*<sup>285</sup> de importancia neo-mitológica. Desde la prudencia remite a la identidad estructural y temática de una obra cuyo modelo es Wagner. Pero ve innegable cómo la dialéctica entre las diferentes funciones leitmotívicas “contribuye de un modo sustancial a definir la identidad de los personajes, sus relaciones y la construcción y complejidad del mito” (2013, p. 530).

Adorno y Eisler no se muestran partidarios de la utilización del leitmotiv en la música para cine, considerando que se opta por su uso para facilitar la experiencia del público y el trabajo del compositor y que el uso de esta técnica exige una amplitud de la obra de modo que “lo dote de un sentido compositivo que supere la mera función de indicador”

<sup>285</sup> “El único ejemplar”, en latín en el texto original.

(2007, p. 16). La duración de los largometrajes sería insuficiente para estos autores, porque el *Leitmotiv* “no puede desarrollarse con todas sus consecuencias musicales” (Ídem, p. 17). Pero Cooke ya se encarga de denunciar su error consistente en “separar la música de la película y juzgarla como supuesta obra de música autónoma”. Explica que “la duración y el desarrollo de un film tienen un papel vital en relación con el impacto acumulativo de las pistas musicales y la cadencia de reminiscencias/reapariciones leitmotívicas, suene o no la música ininterrumpidamente” (2008, p. 83).

London tiene una visión aún más reduccionista que Adorno y Eisler acerca de la duración en los largometrajes. Dice que sería imposible utilizar el *Leitmotiv* en un sentido estricto por el rápido desarrollo dramático en los films y la corta duración de las escenas, lo que “no permitiría un claro desarrollo de los temas” (1970, p. 58). Nos encontramos, pues, otro autor más que no considera la banda sonora musical como una única obra en su concepción global, sino como una serie de piezas sueltas.

Para Neumeyer y Buhler, “un sistema de temas (o leitmotifs) puede imponer orden temporal en películas largas o complejas y es por lo tanto especialmente útil en películas épicas” (en Harper et al. (eds.), 2009, p. 42). La saga fílmica de *La guerra de las galaxias* tiene más de doce horas de duración distribuidas a lo largo de seis películas. En ellas la música está presente “casi en todo momento, de modo que *puede* desarrollarse y los motivos recurrentes pueden exceder una ‘simple función indicativa’” (Gonin, en Tylski (ed.), 2011, p. 104), por lo que sí parece tener sentido la utilización y desarrollo de *Leitmotivs*. Pero veremos si se cumple la omnisciencia de la música como narradora como veíamos que exponían Bordwell et al. más arriba.

Nos fijemos en lo que Donnelly denomina “intersección entre película y música a un nivel conceptual en la que una está reconfigurada en la forma de la otra”. Al utilizar el *leitmotiv* tal y como se utilizaba en la ópera wagneriana, “el drama podría ser ‘leído’ en un mayor o menor grado por las interacciones entre leitmotivs que registran la presencia e interacción de los personajes en pantalla”. Este autor señala incluso que

**Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...**

“este proceso distintivo es quizás paracinemático en cuanto a que podría tener sentido fuera del cine” (2014, pp. 97-98).

# Modelo de análisis



## 5.1 Modelo elaborado

Coincidimos con Redner en que “como la música de cine responde a estimulación visual extra-musical, cualquier metodología que disminuya la discusión filosófica del significado o la interacción musical de la puesta en escena, narrativa y banda sonora se ve abocada a ser insuficiente<sup>286</sup>” (2011, p. 19). Como recuerda Gorbman, “en última instancia es el contexto narrativo, las interrelaciones entre música y el resto del sistema de cine, lo que determina la efectividad de la música de cine” (1987, p. 12).

Según Richter, Wagner concibió su *Gesamtkunstwerk* de manera “que todas las piezas de estructura se reforzaran unas a otras en varios niveles, creando así una red de significado que proporcionaría una inmersión total en el mundo virtual autocontenido del **Anillo**” (2012, p. i). Si, como expondremos, en *La guerra de las galaxias* se busca igualmente el efecto de que drama y música se refuerzan mutuamente, necesitamos traer más luz sobre esa dialéctica que se establece.

Donington considera que “tanto en la música como en el mito hay conexiones que pueden analizarse y paralelismos que pueden extraerse” (1974, p. 15). Para facilitar el estudio separaremos momentáneamente el análisis de la narración y el de la música. Villani explica que, previamente a la consideración de las relaciones, se necesita “una perfecta comprensión de cada uno de los dos elementos por separado” (en Gimello-Mesplomb (ed.), 2010, p. 73). Cook coincide en que primero hay que analizar “las relaciones dentro de cada medio y después extraer relaciones entre un medio y otro” (2008, p. 24).

Para observar cada uno de los dos niveles (narrativo-dramático y musical) por separado nos basaremos en la esencia de la heurística analítica

<sup>286</sup>Por esto sistemas como el de la ‘pirámide de poder’ sobre el que hemos hablado en el punto 4.1.5 no son válidos para el tipo de análisis que pretendemos realizar.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

que realiza el receptor de una narrativa. Scholes la centra en la “construcción de una secuencia temporal y la lectura de relaciones causa y efecto dentro de esa secuencia” (1982, pp. 62-63). Aunque no se establecerán juicios de valor en este estadio, como previene Gorbman (1987, p. 12).

También, como recuerda Buhler, “evaluar la efectividad de la música con respecto al ‘contexto narrativo’ requiere mover el análisis más allá de lo puramente musical” (en Donnelly (ed.), 2001, p. 39). Se trata de observar las partes y luego el todo, fijándonos en particular en los puntos de sincronía como “pilares cruciales de la estructura” en la película (Donnelly, 2014, p. 112). Tal y como advierte Miceli, “el objeto audiovisual debería siempre ser juzgado como un *todo* y los elementos analíticos concernientes exclusivamente al componente musical deberían, en todo caso, estar orientados hacia una valoración general (2013, p. 135).

Inspirándonos en la indicación de Frago se observará la narración dramática desde una perspectiva tanto global como del detalle. Este autor explica que “del primer modo se accede a cuestiones de diseño narrativo y armonía del conjunto”. Por otra parte, dice que a menudo los “cambios de detalle esconden repercusiones narrativas de mayor alcance” (en Pardo y Segura (eds.), 2012, p. 104).

Para ello realizaremos un esquema del drama, haciendo un apunte –cuando sea relevante– hacia la correspondiente esfera de acción de los diferentes personajes<sup>287</sup>. Nuestra tarea consistirá en dividir en secciones la macroestructura. Nos fijaremos bien en eventos, bien en secuencias, en función de las necesidades<sup>288</sup>. También señalaremos la presencia de mecanismos demarcativos articulantes (tales como barridos, fundidos o cortes) no cuando funcionen para articular sintagmas diegéticos, sino cuando lo hagan en un plano de estructura narrativa. Nuestra investigación no es semántica sino sintáctica<sup>289</sup>.

---

<sup>287</sup>En esto tomamos únicamente algunos elementos del análisis del relato que explican fugazmente Stam et al. (1999, p. 92).

<sup>288</sup>Cohan y Shires reconocen que durante el análisis “no siempre es necesario –de hecho, a menudo imposible– distinguir absolutamente entre un evento y una secuencia” (1988, p. 59). Rimmon-Kenan también afirma que es posible englobar varios eventos bajo una única etiqueta de evento (1983, pp.15-16).

<sup>289</sup>Esto es, “el estudio de la ordenación sintagmática de la trama de hechos como una especie de almacén del progreso y desarrollo del relato” (Stam et al., 1999, pp. 98-99).

Para el análisis del relato se tendrá en cuenta su género. Cohan y Shires ven varios beneficios en este acercamiento:

“En primer lugar, un género identifica la semiótica cultural de una historia, haciendo así sus signos narrativos públicamente inteligibles, no solo como una historia con un marco de significado estructurado (que identifica sus significantes narrativos), sino también con un marco social (que identifica sus significados narrativos)” (1988, p. 79).

Por eso individualizaremos y diferenciaremos el análisis de cada trilogía. Según nuestra hipótesis, la historia en los Episodios IV a VI sigue el paradigma empleado por el cine clásico de la Edad de Oro de Hollywood. A su vez, la trilogía de precuelas se basa en la tragedia griega. Nuestro análisis del drama tomará esos esquemas formales como base para observar y comparar la adecuación del discurrir de la trama de cada trilogía respectivamente.

Para nuestra investigación no procede fijarnos en el narrador por el motivo expuesto por Kuhn y Schmidt en el epígrafe 4.2.2.1.

En cualquier caso, al ser éste un estudio de la banda sonora, este análisis del drama no será tan exhaustivo como si la investigación se hiciera desde el punto de vista exclusivo de la narratividad. Se realizará con la intención de utilizarlo como contexto sobre el que relacionar el plano musical.

Al desglose de la narración le sucederá la identificación de las apariciones de leitmotivos. Este punto enlaza con el listado de tareas que considera Almén que implica un análisis narrativo de una obra musical –independientemente de su pertenencia o no a una obra audiovisual–:

1. “Delineación de unidades con significado semántico y el patrón de las relaciones entre ellas.
2. Seguimiento de sus interacciones a lo largo del tiempo.
3. Expresión del patrón narrativo general así articulado” (2008, p. 38).

El primer punto corresponde con la presentación del material musical con función leitmotívica de la banda sonora de cada película. Para la identificación de dichos temas o motivos nos ayudaremos de la transcripción melódico-rítmica. Bribitzer-Stull señala que se escoge



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

predominantemente ésta porque con ella se presenta la información más destacada dramáticamente<sup>290</sup> (2015, p. xxii).

En algunos casos en que sea pertinente incluiremos el acompañamiento armónico<sup>291</sup>. Éste aparece solamente como abstracción referencial de cara a facilitar la distinción entre la versión modelo y los casos de corrupción y redención armónica. Durante el análisis no se detallarán las modificaciones, puesto que la observación a nivel microestructural queda fuera del alcance de esta investigación.

Tendremos en cuenta que es imposible determinar la forma principal de cada uno. Tarasti recuerda que no es la de la primera aparición porque un motivo solo adquiere la categoría de leitmotif cuando se repite (2012, p. 217). Pero la entidad que tiene cada aparición en las películas depende de muchos factores. Valoraremos cada caso en particular y mostraremos una versión prototípica, que “puede o puede no existir en la música pero que puede inferirse a partir de varias exposiciones de ese tema” (Bribitzer-Stull, 2015, p. 18). Tomando como referencia ese ideal representativo, las distintas variaciones en contenido y contexto serán fácilmente identificables.

Después, para indicar el despliegue cronológico al que se refiere el punto dos, realizaremos un primer gráfico temporal que indique las apariciones tanto de los distintos temas con función leitmotívica como de música sin tal función. Pero el estudio no puede limitarse a esa barra gráfica. Solo resulta ser un simulacro del texto. En el análisis del texto cinematográfico nos encontramos con el principal problema, relativo al desarrollo temporal de la película. Bellour señala:

“[La imagen en movimiento] es propiamente incitable, puesto que el texto escrito no puede restituir lo que sólo el aparato de proyección puede dar: un movimiento, cuya ilusión garantiza la realidad. Las reproducciones, incluso de muchos fotogramas, solo manifiestan una especie de impotencia radical para asumir la textualidad del filme. Sin embargo, son esenciales. Representan un equivalente, ordenado cada vez según las necesidades de la lectura, de lo que es en una

---

<sup>290</sup>Y muy particularmente en el estilo de musicalización adoptado por John Williams para las películas de *La guerra de las galaxias*.

<sup>291</sup>Contando, en particular, con la ayuda de n. d. (1991).

mesa de montaje el paro de imagen, que tiene la función perfectamente contradictoria de abrir la textualidad del filme en el instante mismo en que interrumpen su despliegue” (citado en Aumont et al., 1996, pp. 215-216).

Por esta causa Aumont et al. especifican que tanto la indicación temporal como el *frame* son referencias concretas al objeto, pero precisan de una trascodificación de un medio a otro. El análisis del texto fílmico implica la transcripción en texto escrito de las información que aporta la proyección (1996, p. 217).

Relacionaremos esos temas con los puntos de importante o secundaria significación estructural de la narración añadiendo, como sugiere Boer, “algunas indicaciones sobre la situación escénica, psicológica y eventualmente fílmica” (en Hennion (ed.), 1987, p. 187). Para momentos especialmente representativos incluiremos breves fragmentos sonoros y de vídeo.

Se tendrán en cuenta las particularidades sonoras individuales. Fijarnos en absolutamente todos los cambios de todos los parámetros musicales sería una labor ingente que sobrepasaría el alcance de una tesis doctoral. Aunque también, como señalan Aumont et al., hay que ser consciente del grado de dificultad en la realización de este tipo de trabajo debido al condicionamiento de “la lectura y el grado de atención del lector y, por consiguiente, el interés del análisis”. Téngase en cuenta que hay que “movilizar una cantidad de referencias que entorpecen considerablemente la investigación”, ya que en caso contrario se puede caer en el peligro de acrecentar “la opacidad de la demostración” (1996, p. 219).

Buscando el requerido equilibrio acotaremos la señalización a los rasgos más significativos en cada momento, realizando lo que LaRue denomina una “*observación significativa*” (2004, p. 3). Tal particularidad siempre es relativa según el contexto del parámetro, por lo que no se puede anticipar a nivel general cuáles serán relevantes. Especialmente se distinguirá cuándo los cambios en el material musical corresponden a señales calificativas o funcionales, esto es, si plasman el carácter del personaje o representan sus acciones, respectivamente (Tarasti, 1979, p. 188). Además, no todas las variaciones tienen por qué tener intención semántica. Pueden tener solamente naturaleza colorista.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Dichas indicaciones pueden corresponder a cualquiera de los parámetros musicales. Por otra parte remarcaremos cuando corresponda la yuxtaposición y superposición de elementos y, como señalaba Donnelly, “el efecto acumulativo de la repetición” (en Donnelly (ed.), 2001, p. 2). En particular señalaremos los parámetros comunes y diferenciadores entre las reapariciones destacadas por coincidir con los puntos narrativos estructuralmente relevantes del drama.

Así pues, necesariamente se tendrán en cuenta los contextos dramáticos en que se encuentran las declaraciones del material musical. Esto no se realizará solamente para comparar las distintas variaciones y modificaciones en apariciones del mismo tema o motivo, sino para remarcar la señalización narrativa de las partes, actos o secuencias de la película<sup>292</sup>. Así se observarán las dos categorías de funciones semióticas que, según Gorbman, cumple la música cinematográfica en el cine clásico, que son “remitir al espectador a las demarcaciones y a los niveles de la narración” e “ilustrar, subrayar, acentuar y señalar a través de lo que podríamos llamar puntuación de connotación” (1987, p. 82). Nos fijaremos entonces en la pertinencia de excitaciones y emociones<sup>293</sup> y en la construcción y despliegue del discurso musical. Y dentro de éste se señalará la intensidad o sobresaliencia<sup>294</sup> de determinados recursos. No es relevante su frecuencia o cantidad. Realizaremos una interpretación en base a la importancia de sus relaciones dentro del discurso global.

Puesto que nuestra hipótesis se centra en el estudio de la forma de la banda sonora a nivel macroestructural, nos fijaremos sobre todo en los detalles significativos respecto al formato de media y gran dimensión –utilizando la terminología de LaRue (2004)–, y entre ellos, el parámetro de la repetición como establecedor de significado.

<sup>292</sup>Chion recuerda que así como en el teatro y la ópera “las divisiones de la acción están marcadas por un cambio de acto, un entreacto, un oscurecimiento de la sala (...), un filme es una continuidad dramática no marcada ni desglosada. (...) Por tanto, la música sirve para desglosar el filme en partes” (1997, p. 220)

<sup>293</sup>Como explica Grodal, las ‘excitaciones’ son “activaciones locales ligadas a preocupaciones humanas puntuales”, mientras que las ‘emociones’ son “activaciones ligadas a asuntos narrativos globales” (en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 129).

<sup>294</sup>La ‘intensidad’ es “el poder del precepto aislado” y la ‘sobresaliencia’ es “el efecto del precepto en el contexto” (Grodal, en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 129).

Ante la imposibilidad de acceder a la consulta de las partituras originales<sup>295</sup> de toda la obra se ha optado por privilegiar la percepción auditiva. Para la toma de esta decisión ha influido Davie, quien declaró que:

“la música es un arte (...) que existe no en el papel que se mira, sino *en el elemento temporal en que se escucha*, que la copia impresa no es más que una serie de recordatorios o indicaciones de cómo se supone que la música tiene que *sonar*, y que ninguna cantidad de inventiva sobre el papel es de la menor consecuencia, o siquiera está relacionada con el arte de la música en absoluto, a menos que signifique un efecto que pueda apreciarse *con el oído*” (1966, p. 11).

Comprendemos que en gran parte de la musicología tradicional el punto de partida principal es la partitura. Pero estamos de acuerdo con McClary y Walser en que la ausencia de partitura no debe ser considerada como un gran problema al estudiar ciertos fenómenos musicales fuera del ámbito de la música culta (1990, pp. 282-283).

Además, acerca de la composición del Episodio I, John Williams reconocía haber aprovechado los avances tecnológicos en la modificación del sonido por medios electrónicos y en grabación. Aunque, en esencia, la instrumentación básica seguía siendo la estándar de la orquesta sinfónica, había utilizado “en mayor medida que antes [que en la trilogía clásica] la intensificación de sonidos [por medios] electrónicos y el uso de síntesis de audio para realzar los colores orquestales” (1999, documento online). No se sabe hasta qué punto dichas modificaciones fueron previas a la grabación y aparecían notadas en la partitura o bien fueron decisiones artísticas tomadas durante las sesiones de grabación.

---

<sup>295</sup> Como explica Daubney, editora de la serie ‘Scarecrow Press Film Score Guides’, “la idea de ‘uso justo’ en las citas de fuentes textuales es habitual y se acepta universalmente en todas las otras áreas de la investigación y publicación académica, pero los estudiosos de la música de cine continuamente se encuentran con la obstrucción de una visión arcaica de que los manuscritos originales de bandas sonoras son de alguna manera diferentes de otras fuentes textuales” (en Davison, 2009, p. xiii). Lluís i Falcó también reconoce que “tampoco los medios lo ponen fácil” porque los materiales no suelen ser fáciles de encontrar (en Olarte (ed.), 2009, p. 49). Y Bribitzer-Stull describe que la posibilidad de acceso a muchas partituras de música cinematográfica es “difícil, si no imposible” (2015, p. xxii).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

A este factor hay que añadir la posibilidad de modificaciones compositivas o de orquestación que tendrían lugar durante las sesiones de grabación y la edición musical que podía tener en el proceso de posproducción. De esta manera, dudamos que en la música cinematográfica exista el propio concepto de partitura ‘definitiva’ o *urtext* puesto que la intención original del compositor puesta en partitura difiere de las tomas realizadas en las sesiones de grabación y, lo que es esencial, de la versión que se escucha en la película. Destacamos que incluso el producto sonoro difiere en su edición seccional y paramétrica entre las versión discográfica y la plasmación integrada en la película.

Todo ello confirma la postura de Brownrigg cuando dice que “el principal centro de atención para estudiosos de música de cine es la película en sí” (2003, p. 16). Teniendo en cuenta el grado de detalle musical que pretendemos alcanzar en esta tesis, consideramos que es discernible sin necesidad de recurrir a la partitura, y nos ayudaremos de las grabaciones discográficas sólo como soporte auxiliar.

Redner estima que “el primer propósito de la música de cine es acompañar y, en virtud de esto, la importancia del desarrollo temático está subvertido”, así que “la mayoría de la música de cine privilegia la belleza y explicabilidad temática sobre el desarrollo temático” (2011, p. 19). Creemos que al menos el caso de *La guerra de las galaxias* no se corresponde con esta generalización. Evidentemente, al ser música de cine no opera bajo el mismo paradigma musical que la música exenta. Como hemos visto anteriormente, los temas deben permanecer inmediatamente reconocibles para poder cumplir su labor representacional y mnemotécnica con efectividad. Sin embargo observaremos cómo el tratamiento temático es suficientemente extensivo y elaborado, especialmente desde ciertos parámetros musicales.

En resumen, aplicaremos los dos niveles distintos que consideran Neumeyer y Buhler: “la caracterización en el leitmotiv en sí y su patrón de recurrencia en el film” y “cómo la recurrencia de un motivo marca cambios de carácter y articula grandes tramos formales en el film” (en Donnelly (ed.), 2001, p. 29).

Como ya hemos expuesto, no queremos caer en la simple posición estructuralista que denunciaba Nattiez (1990, p. ix) y dejar la obra

“reducida completamente a sus propiedades inmanentes”, por eso hemos incluido en este estudio los apartados 4.2.1 y 4.2.1.3.1. Pero en el núcleo central de esta investigación, el apartado 6, hemos decidido restringirlo a “ciertas operaciones simplificadoras, operaciones que permiten que fenómenos bastante diversos puedan uniformarse según un punto de vista similar” (Eco, 1976, p. 53). Dejamos, como hemos dicho previamente, la exhaustividad en cuanto a la relación de la música con su entorno extrafílmico para futuras investigaciones.

De acuerdo con el tercer punto arriba expuesto por Almén, tras comprobar la disposición ordenada de los temas en función de la estructura narrativa compararemos el despliegue del material musical con las características de los modelos descritos en el apartado sobre la forma musical en el marco conceptual. Fijándonos en las formas a las que asociamos en nuestra hipótesis para verificarla, sintetizaremos el resultado en forma de cuadro general. Por encima de cualquier otro recurso compositivo nos fijaremos en el diseño resultante de la aparición, repetición y variaciones de los temas y motivos con función leitmotívica. Éstas pueden tener lugar a partir del desarrollo de un tema expuesto (como sucede predominantemente en la trilogía clásica) o construyendo desde fragmentos hacia la versión completa de un tema (como sucede en la trilogía de precuelas). Tales son las técnicas que adopta John Williams en las películas de *La guerra de las galaxias* para cumplir con el aspecto estructural en el proceso de composición.

Nuestro acercamiento es muy similar al que propone Boer<sup>296</sup>, pero incidimos más en la estructura general de la narrativa por ser tan

---

<sup>296</sup> “Hemos asignado a cada uno de los temas musicales una letra designativa. Son consideradas temas generales (A, B, C...) las piezas de la partitura bien diferenciadas en su escritura, bien en su relación con la imagen. Al mismo tiempo, ciertos de estos temas pueden experimentar transformaciones con el transcurrir de la película, lo que se tiene cuenta en este estudio (A1, A2... B1, B2...). Después de haber examinado la colocación de las intervenciones musicales en relación a las secuencias a las cuales están asignadas, y después de destacar la estructura general de la música y la importancia cuantitativa de cada uno de sus temas, ha sido posible afrontar el papel de la partitura en la arquitectura de la película, así como sus relaciones con los otros parámetros: imagen, guión, diálogos y sonidos” (Boer, en Hennion (ed.), 1987, p. 186).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

paradigmática y con la intención de comentar el concepto general de isomorfismo. Al fin y al cabo, como explica Flinn, “el sentido de totalidad y síntesis que promueve la música no se deriva de las formas musicales en sí mismas, sino de su interacción con otros elementos cinemáticos” (1992, p. 43). Es, en definitiva, un modelo que sigue los preceptos del sugerido por Mari:

“En primer lugar presentaremos de manera analítica el material inventariado, el conjunto de los formantes (...) que irrigará el discurso de la película. A continuación se examinará el discurso musical, la manera en la que se expone y se desarrolla, notablemente cómo se estructura a través de las orquestaciones de los formantes, mostrando a partir de qué lógica energética se depende. La tercera etapa de este trabajo nos llevará a localizar la relación de homología que existe entre los procedimientos que producen la música y los propios del relato visual. Analizaremos también la naturaleza de los modos de intervención de lo musical en relación con el relato, aprehendido bajo su forma verbal” (2007, pp. 170-171).

Por último, a partir del resultado interpretaremos la significación de la toma de decisiones por parte del compositor. Acompañaremos cada análisis semiótico con una observación “*filosófica*” (Tarasti, 1979, p. 24) del concepto clave de cada trilogía<sup>297</sup>.

A modo de síntesis, nuestro modelo de análisis consiste en:

- Análisis formal del plano narrativo-dramático.
- Identificación del material musical recurrente básico y ordenación según aparición cronológica en las películas de los temas con función leitmotívica.
- Explicación de la exposición y desarrollo del material musical en función del discurso narrativo.
- Comparación del despliegue musical con las formas preexistentes presentadas en la hipótesis y descritas en el marco conceptual.
- Interpretación de los resultados observados y producción de conclusiones.

---

<sup>297</sup>Se refiere a un análisis “de los rasgos esenciales de la conciencia mítica, que puede estudiarse basándose en los textos míticos que los manifiestan” (Tarasti, 1979, p. 24).

La presentación de tal análisis musical fenomenológico y hermenéutico para la comprobación de la hipótesis y la llegada a conclusiones es la principal diferencia entre nuestra investigación y otros estudios y modelos analíticos existentes.

### **5.1.1 Cuadros y asociación de aparición de material musical respecto a la narración**

Nuestra hipótesis se basa en la existencia de una macro-forma reconocible desde la experiencia musical, aunque Miceli lo rechace a priori. Según este autor, “cuando se habla de música de cine las macro-formas (entre las cuales la forma sonata es la más representativa) obviamente se excluyen. De hecho, la estructura bitemática y tripartita de la forma sonata y su dialéctica tonal implícita requiere una extensión y duración que ninguna película puede proporcionar” (Miceli, 2013, p. 481). Aquí Miceli quizás pudiera estar confundido por la búsqueda de continuidad ininterrumpida, tema que hemos discutido en varios epígrafes. Integramos en nuestro discurso tal discontinuidad inherente al lenguaje de la música cinematográfica, así como la narración elíptica (comentada en el punto 4.2.2.1).

Diseñaremos unos gráficos para visualizar con mayor facilidad la disposición del material musical. Tales imágenes son solo una referencia y una ayuda a la aprehensión memorística que implican ambos planos del film –visual y musical– como artes desarrolladas en el tiempo.

Por una parte incluiremos una barra horizontal temporal para cada película. Este gráfico bilineal se divide en una selección continua y equidistante de *frames* junto con la demarcación temporal como señales de medición entorno a las cuales se indicarán como referencia las entradas y salidas de los distintos temas con función leitmotívica y material musical independiente.

Como se ve, este gráfico horizontal toma alguna idea del ‘diagrama polifónico’ que utilizó Eisenstein en 1942 para explicar su ‘montaje vertical’, pero con una serie de diferencias. Para nuestro estudio no tienen relevancia los diagramas de movimiento y composición pictórica.



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Tampoco aportan nada la duración en compases<sup>298</sup> ni la representación en forma de pentagrama en el momento en que suena<sup>299</sup>. Únicamente se realizará un mismo coloreado de las secciones musicales basadas en un mismo tema o motivo para facilitar su visionado global. Por limitaciones técnicas y de claridad en la percepción visual hemos optado por compartir en algún caso el mismo color, dentro de una única barra horizontal, para más de un tema relacionado con el mismo personaje<sup>300</sup>. Sea como sea, durante la escucha se percibe la diferenciación y en el análisis textual se concreta la especificidad.

Beck (2000) realiza un desglose aún más detallado ya que, además de una línea con *frames*, aparecen la medición del tiempo, un gráfico del volumen del sonido, una descripción del plano, una transcripción del diálogo, efectos de sonido, sonido ambiente y líneas dedicadas a la música diegética y no diegética. Sin embargo, sobre estas últimas en particular, la autora no realiza ninguna observación desde un acercamiento musicológico. Somos más partidarios, tal y como señala Altman, de que prime en un análisis la legibilidad sobre la compleción (en Neumeyer (ed.), 2014, p. 89). Esto es especialmente relevante de cara a la concreción que pretendemos para nuestro estudio.

Podría verse nuestro cuadro como una ampliación a gran escala del gráfico que Schaeffer realizó sobre una secuencia de *Le ciel est à vous* (dir. Jean Grémillon, 1944) (1946, p. 46)<sup>301</sup>. Él divide la línea de imagen en los diferentes planos, nosotros lo hacemos en las secciones de la narración. En el plano musical él centra su atención exclusivamente en la dinámica y nosotros nos fijamos en el tratamiento temático.

Nuestros gráficos temporales tendrán como puntos de referencia la medición cronométrica de las películas en su versión en formato DVD

<sup>298</sup>Prendergast ya señala la cuestionabilidad de la identificación de ritmo musical y visual (1992, p. 223).

<sup>299</sup>Nuestra transcripción de los temas y motivos con función leitmotívica se incluyen con la función de ser un apéndice referencial o de recordatorio en el análisis. Eisenstein proponía incluir e integrar la partitura junto a las imágenes en su diagrama con un pretendido sentido figurativo, pero es un error, según califica Prendergast (1992, p. 225).

<sup>300</sup>Por ejemplo, utilizamos el mismo color para la “Fanfarria rebelde” y el “Ostinato rebelde”, puesto que en ambos casos se refiere a la Alianza Rebelde.

<sup>301</sup>Sin tener en cuenta las líneas que él sí dedica a diálogo y ruido, porque no son pertinentes para nuestra investigación.

en la edición española. Para la legibilidad del diagrama y mayor accesibilidad a la información nos parece más preciso y apropiado indicar los minutos y segundos que el porcentaje transcurrido de la duración, como aparece en la propuesta de Wierzbicki (en Hayward (ed.), 2009, pp. 21-32). Es importante recordar que la conversión de formato de cine a digital para su visualizado en estándar de televisión PAL supone el paso de 24 a 25 *frames* por segundo. Tal incremento de frecuencia de proyección implica que la duración temporal sea menor y también un aumento de la altura de tono respecto a la grabación sonora original en 70,67 cents. Por eso, a la hora de realizar indicaciones sobre la tonalidad tendremos en cuenta la afinación de referencia.

En estas barras descartamos considerar la línea temporal doble<sup>302</sup>, al sobreentender la existencia de elipsis como parte intrínsecamente ligada a la naturaleza de la narración clásica, como hemos visto en el epígrafe 4.2.2.1.1.

Tanto en estos gráficos como en los cuadros indicativos del orden de los temas, de cara a establecer la comparación con el discurso temporal de la música, nos ceñiremos a la continuidad de la temporalidad representada en la acción fílmica. Nos fijaremos en la ordenación de las secuencias, independientemente del significado sintagmático de los planos. Especialmente, en nuestro análisis de la trama no tendrá ninguna importancia el momento temporal diegético exacto en que transcurran los distintos planos o episodios en los casos de montaje paralelo, ya se trate de una alternancia implícita (como en el segundo acto de *El Imperio contraataca*) o explícita (como la batalla de Endor en *El retorno del Jedi*).

Fernández de Larrinoa recuerda que en la narración mítica no tiene relevancia tal aspecto de la cronología, ya que “los eventos se justifican por su contribución en el esclarecimiento del sentido moral de la narración” y por tanto “su estructura es continua” (2009, p. 85). Esto enlaza con la “concepción mítica del tiempo”, explicada por Tarasti. Según este autor “el tiempo mítico (...) no está caracterizado por una simple relación de momentos presentes, pasados y futuros constantemente

<sup>302</sup> Como explica Lissa, una pertenece al tiempo ‘real’ que experimentan los espectadores y el tiempo representado en la acción fílmica (1965, p. 56). Chatman denomina ‘tiempo de discurso’ al “tiempo que cuesta transcurrir el discurso” y ‘tiempo de la historia’ a “la duración de los eventos contados de la narrativa” (1978, p. 62).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

avanzando” (1979, p. 24), sino solamente por “ciertas figuras concretas y sus idas y venidas” (Ídem, p. 25).

Por ello tendremos únicamente en cuenta la linealidad conforme se vean las imágenes y así la asociaremos al plano musical. Ignoraremos en este sentido las articulaciones en cambios de escena o de secuencia<sup>303</sup> salvo cuando sean relevantes a nivel de la estructuración narrativa.

Tras el análisis ajustaremos el listado de la aparición del material temático para adecuarlo a la comparación con el marco formal preexistente con el que se quiere adscribir cada trilogía mediante un cuadro. De acuerdo con nuestra hipótesis, necesariamente cada cuadro ha de ser diferente según la trilogía de que se trate. En la trilogía clásica la ordenada aparición de los temas con función leitmotívica paralela al esquema de la historia y estructura de la trama se establece siguiendo el esquema de las partes de cada movimiento. En la trilogía de precuelas, en la que hay gran cantidad de música característica solo de situaciones puntuales entremezclada con los temas con función leitmotívica, el material se englobará en función de las especificidades narrativas, siguiendo las esferas de acción dirigidas por los diferentes personajes, representando así el planteamiento narrativo del poema sinfónico.

Según Donnelly, “hay una tradición persistente de comparar (...) la película y la música, evidenciando similitudes estructurales tales como cadencias (...) marcando algún tipo de conclusión de un pasaje y cortando el tiempo en segmentos consumibles” (2014, p. 95). No vemos tan clara como él la difusión y sistematización de este concepto. Aunque, por otra parte, llama la atención cómo este autor señala la delimitación, al igual que Chion<sup>304</sup> y Roger<sup>305</sup>, en lugar de centrarse en la construcción mediante bloques<sup>306</sup> o los ‘marcadores emocionales’ de Smith<sup>307</sup>.

<sup>303</sup>Un cambio de escena implica un cambio de espacio o de tiempo, mientras que un cambio de secuencia supone un cambio de espacio y de tiempo. En *La guerra de las galaxias* habitualmente los cambios de secuencia se presentan mediante un barrido, cierre de obturador u otro procedimiento similar y los cambios de escena a través de corte directo. Aunque este procedimiento no tiene lugar de forma estricta, existiendo excepciones.

<sup>304</sup>Ver apartado 5.1.

<sup>305</sup>Seguramente influenciado por Chion. Ver apartado 4.1.5.

<sup>306</sup>Ya hemos hablado de la secuenciación de eventos y su causalidad en varios apartados anteriores.

<sup>307</sup>Ver apartado 4.2.2.3.

Como se ha expuesto anteriormente, analizaremos el drama y la música de las películas de *La guerra de las galaxias* porque consideramos factible la aplicación en ellas de una idea del propio Donnelly. Para él, el plano visual y el musical pueden tener “similaridades a diversos niveles y en algunos casos estéticas subyacentes tangiblemente similares” (2014, p. 95). Además queremos verificar nuestra hipótesis por la cual estas bandas sonoras cuentan con una unificación estructural estrechamente organizada. Creemos que no tienen una simple asociación temática próxima al popurrí que, según Franklin, era típica de la musicalización en el cine clásico de Hollywood resultado del proceso de “corta y pega” que se seguía (en Goldmark et al. (eds.), 2007, p. 15).



# Análisis



## 6.1 Análisis formal de la trilogía clásica de *La guerra de las galaxias*

### 6.1.1 Análisis formal de la narrativa

#### 6.1.1.1 *Una nueva esperanza*

#### Acto I

---

Normalmente el **incidente incitante** es el evento que lanza el problema. Pero en el caso de *La guerra de las galaxias* nos encontramos con una narración que se inicia mediante el recurso de *in media res*. Los espectadores somos informados del establecimiento del tiempo, lugar, género y base del problema del argumento a través del texto inicial que se pierde en el infinito. A partir del desarrollo de la acción (00:01:49) se nos presentan los personajes de Darth Vader –el antagonista– (00:04:24) y la princesa Leia –el principio femenino– (00:04:53). El desencadenante del futuro regreso de los Jedi –a través del viaje del héroe protagonizado por Luke Skywalker y la derrota definitiva sobre Darth Vader– es el mensaje de solicitud de ayuda de Leia antes de su captura (00:04:41), aunque el protagonista no se aperciba hasta mucho más tarde (00:20:17) incluso de su primera aparición (00:16:34).

El **clímax** del acto I tiene lugar cuando Luke ve los cadáveres de sus tíos (00:38:16), muertos a manos del Imperio. En ese momento decide acompañar a Obi-Wan –el anciano sabio– a pesar de que al principio se



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

había resistido a hacerlo<sup>308</sup> (00:34:45). El conflicto principal está totalmente definido: la maldad del Imperio no tiene miramientos ni con soldados, ni alienígenas, ni los padres adoptivos del héroe y hay que enfrentarse a él. Como consecuencia, la llamada del héroe es aceptada y Luke decide ir en busca de su identidad<sup>309</sup>.

---

### Acto II

---

Este acto comienza en 00:40:44, con la panorámica de Mos Eisley. En esta ciudad el protagonista sigue encontrando aliados en su misión para rescatar a la princesa (Han Solo y Chewbacca) y parte de viaje. El **punto intermedio** tiene lugar con la destrucción de Alderaan (00:55:50), lo que supone la revelación de la existencia de un arma de poder masivo para someter la galaxia. Los héroes se ven arrastrados a su interior y se separan para rescatar a la princesa y encontrar un modo de huir (01:09:35).

El **clímax** del acto II tiene lugar con el sacrificio de Obi-Wan en su enfrentamiento con Darth Vader (01:28:35). Esta inmolación no solo afectará a Luke en su arco transformacional dentro de esta película (y lleva el argumento hacia su conclusión), sino también en las siguientes.

---

### Acto III

---

El acto III comienza con la llegada del grupo a la base rebelde en Yavin IV (01:34:09). Se construye sobre las escenas que han finalizado el acto anterior. Así, en las primeras escenas de este tercer acto averiguamos que el Imperio les ha permitido escapar para seguirles hasta la base rebelde (01:32:30) y la princesa expone cómo R2-D2 lleva los planes de la Estrella de la Muerte y espera que se pueda encontrar alguna vulnerabilidad (01:32:45).

El **clímax principal** tiene lugar con la destrucción de la Estrella de la Muerte por parte de Luke. Éste clímax presenta lo que Booker califica

<sup>308</sup> “Yo no quiero intervenir. Tengo trabajos que hacer. No es que me guste el Imperio. ¡Lo detesto! Pero yo ahora no puedo hacer nada. Todo eso está muy lejos de aquí” (Luke Skywalker, *Una nueva esperanza*).

<sup>309</sup> “Quiero ir contigo a Alderaan. Ya nada me liga a este lugar. Quiero aprender los caminos de la Fuerza y ser un Jedi como mi padre” (Luke Skywalker, *Una nueva esperanza*).

como el ‘tres progresivo’<sup>310</sup>. Aquí los tres puntos son: a) Luke sigue la enseñanza de Obi-Wan<sup>311</sup> y confía en su instinto (01:50:48); b) Han Solo regresa en el último momento para ayudarlo<sup>312</sup> (01:52:03); c) Explosión de la Estrella de la Muerte<sup>313</sup> (01:52:33).

La **resolución** consiste en la entrega de medallas (01:53:38), de manera que se presenta el reconocimiento de la valía de los héroes en el marco de una alegría solemne.

Éstos son los puntos focales clave que soportan la estructura de la película. Tanto en ésta como en las siguientes aparecen una serie de obstáculos que provocan crisis y aumento de la tensión, pero son secundarios respecto a estos puntos clave de la forma de la narración fílmica. Para observar la indicación de los momentos relevantes respecto al viaje del héroe, ver el Anexo 2. Por otra parte, destaca narrativamente la subtrama de Han Solo: al buscar un transporte para salir de Tatooine, Luke y Obi-Wan encuentran a un contrabandista egoísta descreído de todo al que sólo mueve el dinero (00:45:56). Participa en el rescate de Leia por la recompensa<sup>314</sup>. Pero llega a valorar a sus compañeros y les coge afecto<sup>315</sup>. Finalmente acaba participando en el ataque a la Estrella de la Muerte. Sin embargo esta subtrama no está tan directamente engarzada con la principal como otras en los siguientes episodios.

<sup>310</sup>Según este autor, el tres en las historias “es el número del crecimiento y la transformación”. Hay cuatro expresiones de esta “regla de tres”: El ‘tres acumulativo’, el ‘tres progresivo’, el ‘tres contrastante’ –también llamado ‘tres doble negativo’ y el ‘tres dialéctico’. El ‘tres progresivo’ consiste en que “cada cosa es de valor positivo, pero cada una es un poco más importante o valiosa que la anterior” (Booker, 2005, p. 231).

<sup>311</sup>“Utiliza la Fuerza, Luke. Adelante, Luke” (Voz de Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).

<sup>312</sup>No se trata de un recurso de *deus ex machina* porque como dice luego a Han: “¡Sabía que volverías! ¡Lo sabía! (Luke Skywalker, *Una nueva esperanza*). Luke cree en la gente y en que pueden redimirse de sus fallos (siendo el de Han Solo el egoísmo).

<sup>313</sup>Cowgill explica cómo en el clímax principal debe resolverse el problema y clarificarse el tema (1999, p. 21). En el caso de *La guerra de las galaxias* consiste en que el crecimiento interior pasa por la confianza en uno mismo, la fe en los otros y, en definitiva que “no importa en lo mecanizada o metalizada que se haya convertido nuestra sociedad. A pesar de todos los milagrosos avances de la superciencia, es la humanidad –la verdadera Fuerza– la que prevalece al final” (Gerani, 1995, p. 87).

<sup>314</sup>“¡Pero van a matarla!” (Luke); “Mejor a ella que a mí” (Han); “Es rica” (Luke); “¿Rica?” (Han Solo, *Una nueva esperanza*).

<sup>315</sup>“Hey, Luke... que la Fuerza te acompañe” (Han Solo, *Una nueva esperanza*).

### 6.1.1.2 *El Imperio contraataca*

Esta película, como segundo acto de la trilogía a nivel macroestructural, no tiene las mismas necesidades narrativas que una obra completa<sup>316</sup>. Pero en su individualidad también tiene una serie de puntos de giro importantes similares a los de una película autónoma<sup>317</sup>.

## Acto I

---

El **incidente incitante** tiene lugar cuando el espíritu de Obi-Wan se aparece a Luke (00:12:24) y le insta a continuar su entrenamiento como Jedi<sup>318</sup>. Esto tendrá como consecuencia que, tras la batalla de Hoth (00:25:11), el trío protagonista se separe (00:34:57).

El **clímax** del acto I se produce con la fuga *in extremis* de Han Solo y Leia de la superficie del planeta ante la llegada de las tropas imperiales (00:33:56). Resulta llamativo cómo se le otorga tal importancia a la subtrama de Han y Leia, de manera que incluso este primer clímax corresponde a ella en lugar de a la trama principal, la de Luke. Tal desplazamiento del foco de atención en este clímax secundario tiene lugar para equilibrar la emoción que experimentan los espectadores. Al empatizar con los personajes de la subtrama, éstos ganan en importancia y así crece la intensificación del peso dramático y emocional que acaba teniendo en el hilo argumental principal. En esta ocasión, la resolución del acto sólo corresponde a la trama principal, con Luke despegando

---

<sup>316</sup> “Lo divertido de *El Imperio [contraataca]* es que en el segundo acto [de la trilogía] no tienes que dedicar un tiempo a preparar las cosas: todo está listo. Puedes dejar cosas colgando porque sabes que después viene un tercer acto. De hecho, en una estructura de tres actos has de hacer que todo se venga abajo al final del segundo acto” (Kasdan, entrevistado en Chernoff, 2000b, p. 32).

<sup>317</sup> “No puedo pensar en ello como una sola película. Me encuentro con que aparecen una vez cada tres años, así que cada episodio ha de ir por su cuenta y tener sentido por sí solo, pero es sólo un capítulo del libro, así que estoy constantemente intentando equilibrar el ahora con la imagen general. El ahora ha de ser atractivo, aunque la imagen general es lo realmente importante” (Lucas, citado en Chernoff, 2002, p. 18).

<sup>318</sup> “Luke... Luke” (Obi-Wan); “Ben?” (Luke); “Irás al planeta Dagobah” (Obi-Wan); “¿El planeta Dagobah?” (Luke); “Allí aprenderás de Yoda, el maestro de Jedi que me instruyó a mí” (Obi-Wan Kenobi, *El Imperio contraataca*).

hacia Dagobah, puesto que en la subtrama de Han y Leia no se detiene la acción.

## Acto II

---

El acto II comienza con la continuación de la huida a bordo del Halcón ya fuera del planeta Hoth (00:35:20). Mediante la distribución alterna al presentar las tramas se produce un mantenimiento del alto interés del espectador y se facilita la elipsis del viaje de Luke hasta su llegada a Dagobah (00:39:05). En esta trama principal continuará su entrenamiento como Jedi. A lo largo de este acto se desarrollan las subtramas que ya habían comenzado en el anterior. Por una parte está la subtrama de la persecución de los héroes por parte de Darth Vader, quien va eliminando a sus subalternos y se le ve en su cámara de meditación, representando de esta manera cómo el antagonista antepone la ejecución de sus órdenes, aunque implique su soledad. Sirve como contraposición a la relación de Luke con sus amigos, ya que él no dudará en interrumpir su entrenamiento (sus intereses) para ir a su rescate tras tener una visión sobre su sufrimiento<sup>319</sup> (01:14:14).

La subtrama de Han y Leia, desde su punto de vista, está subordinada a la persecución que sufren. La humanidad, compasión y amor que representan servirá como ancla y brújula en el argumento principal. Además, en este acto II nace otra subtrama con la presentación de Lando Calrissian, otro personaje que solo mira por su bienestar<sup>320</sup> pero que también se redimirá en el tercer acto al rescatar a Leia y Chewbacca (01:37:37).

En esta ocasión el **punto intermedio** tiene lugar en la trama principal. Consiste en la prueba de la cueva del árbol<sup>321</sup> (01:00:41) a la que Luke

<sup>319</sup> “Vi... Vi una ciudad en las nubes” (Luke); “Mmm. Amigos tienes allí” (Yoda); “Sufrían mucho” (Luke); “Es el futuro lo que ves” (Yoda, *El Imperio contraataca*).

<sup>320</sup> “Siempre ha existido peligro, que amenaza como una sombra sobre lo que hemos construido aquí. Pero las cosas se han desarrollado de tal forma que inspiran seguridad. Acabo de cerrar un trato que mantendrá al Imperio fuera de aquí para siempre” (Lando Calrissian, *El Imperio contraataca*).

<sup>321</sup> “Ese lugar... es más fuerte con el reverso tenebroso de la Fuerza. Es propiedad del mal. Tienes que entrar” (Yoda); “¿Qué hay dentro?” (Luke); “Sólo lo que llesves contigo” (Yoda, *El Imperio contraataca*).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

se somete durante su preparación y en la que fracasa. Este punto focal prepara el clímax final al anticipar la derrota de Luke por intentar vencer a Darth Vader desde la violencia.

El **clímax del acto II** también tiene lugar dentro de la subtrama de Han y Leia. Se produce con la segunda gran victoria de Darth Vader en esta película<sup>322</sup> al congelar a Han Solo (01:32:32). A través de la captura de Han y Leia ha eliminado la amenaza de estos dos líderes de la Rebelión, se caracteriza como obstáculo y enemigo del amor y la humanidad y establece una trampa para Luke, su interés principal.

### Acto III

---

El acto III comienza con la conducción de Han congelado en carbonita hacia la nave de Boba Fett (01:34:26). A partir de ahí el personaje de Lando y su subtrama de redención afecta a la subtrama más importante de Han y Leia. Rescata a Leia y Chewbacca (01:37:37) y acuden a intentar salvar a Han, aunque no lo logran (el cazarrecompensas escapa con su presa 01:38:40). A continuación huyen de las fuerzas imperiales (01:38:52).

El **clímax principal**<sup>323</sup> se presenta en esta ocasión en forma de ‘tres dialéctico’<sup>324</sup>: a) Revelación de Darth Vader como padre de Luke (01:45:56); b) Caída de Luke (01:47:48); c) Contacto de Luke con Leia a través de la Fuerza (01:49:09). Evidentemente la revelación de Vader es una mala noticia, pero su oferta de unirse a él no es una opción que Luke

<sup>322</sup> La primera había tenido lugar en Hoth. No había sido una victoria absoluta, con la captura de Luke, la de la Leia como icono y líder de la Rebelión o la destrucción total de las fuerzas rebeldes. Pero había logrado hacerles huir destruyendo sus infraestructuras.

<sup>323</sup> Aunque según Irvin Kershner a la hora de desarrollar la película se concentró en la “actuación de las personas, caracterización y conflicto a nivel personal (...) porque no tenía un gran clímax al final” (entrevistado en Waddell, 2010, p. 18). Reconocía que “el segundo acto no tiene el mismo clímax que en el tercer acto o incluso el primero (...) sabía que nunca tendría el clímax porque si se llega a un clímax completo, ¿a dónde vas con el tercero?” (citado por E. Gross, 1999, p. 12).

<sup>324</sup> Según Booker este tipo de la regla de tres es “el que permite el desarrollo más sofisticado”. Según esto, el primer elemento está mal de alguna manera, la segunda también pero de otra manera o justo la opuesta y “sólo la tercera, en el medio, es la correcta” (2004, p. 231).

debe considerar. Sin embargo tampoco es una salida constructiva su caída por el abismo en Bespin ya que no le guía hacia su crecimiento. Es el contacto con su parte femenina<sup>325</sup> (plasmado en la llamada a Leia a través de la Fuerza) el que le permite salvarse y avanzar en su viaje.

La **resolución** tiene lugar en el contexto de la flota rebelde errante (01:54:53). Luke ha quedado impactado a nivel físico y emocional, pero queda acompañado y protegido por sus amigos. También se reactiva la subtrama de la redención de Lando y se entrelaza con la de Han y Leia, ya que el primero parte para rescatar a Solo.

### 6.1.1.3 *El retorno del Jedi*

Tal y como expone Lucas, “todo va mal en el segundo acto y después todo se resuelve en el tercer y último acto” (en Anónimo, 2010a, p. 34). Y todos los hilos argumentales desplegados han de cerrarse para dar una experiencia de visionado lo más satisfactoria posible.

El **incidente incitante** resulta ser la existencia de una segunda Estrella de la Muerte en construcción. Vader informa de la visita del Emperador (00:03:14), aunque al igual que en el Episodio IV, los héroes no se enteran hasta bastante más tarde (00:46:45). Éste será el punto gravitatorio sobre el que tendrá lugar la lucha del Bien contra el Mal en todos los planos.

A partir de aquí la división varía respecto a los dos episodios anteriores<sup>326</sup>. La secuencia de eventos se divide en mayor número de segmentos. Con este tipo de distribución se organiza el entrelazado de los hilos argumentales.

El **primer segmento** consiste en la misión para rescatar a Han Solo de

<sup>325</sup>Tal y como explica A. Stevens, para Jung el *Anima* es el arquetipo femenino en el hombre (los sentimientos, instintos y lo inconsciente) y el *Animus* el arquetipo masculino en la mujer (la consciencia y el uso de la voluntad en la concepción tangible del mundo). Cada ser humano sólo puede completarse en el *syzygy* comprendiendo e incorporando la especificidad esencial del sexo opuesto, presente también en sí mismo (1991, p. 67).

<sup>326</sup>No estamos de acuerdo con la opinión de Irvin Kershner de que en el Episodio VI la continuidad fuera “disruptiva”. El corte entre secciones podría considerarse más acusado que en los Episodios IV y V, pero no nos parece correcto pensar que “no parecía seguir una progresión dramática lógica” (citado en Gross, 1999, p. 12). Según Cowgill, la división en segmentos centra “la línea de acción para que el espectador vea una progresión en el argumento conforme se desarrolla la historia y crece el conflicto” (1999, p. 31).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

las garras de Jabba el Hutt (00:04:47). En el intento de rescate nuevamente nos encontramos con la regla de tres, aquí el ‘tres doble negativo’<sup>327</sup>, de manera que lo podemos dividir en tres pasos: a) Leia disfrazada de Boushh (00:16:58); b) Luke presentándose como Caballero Jedi (00:21:17); c) Rescate en la barcaza junto al pozo de Carkoon (00:30:55).

El **segundo segmento** enlaza con el incidente incitante. Se trata de la llegada del Emperador a la Estrella de la Muerte (00:35:47) y sirve para conducir elípticamente hacia el clímax final. Podríamos considerarlo como un punto climático secundario. No tiene el peso equivalente al de un clímax de acto I. Sin embargo, prepara el principal hilo argumental del último segmento, el de la lucha de Luke y Darth Vader.

El **tercer segmento** consiste en el viaje de Luke a Dagobah para completar su entrenamiento (00:38:08). Allí presencia la muerte de Yoda después de que le haga saber sus últimas enseñanzas, un ‘tres acumulativo’<sup>328</sup>. Éstas son: a) Para ser un Jedi ha de enfrentarse a Darth Vader, su padre (00:40:04); b) Ha de tener cuidado de no caer en el Lado Oscuro de la Fuerza (00:41:52); c) Será el último de los Jedi. Debe transmitir lo que ha aprendido: hay otro Skywalker (00:42:24).

El **cuarto segmento** presenta la nueva reunión de todos los héroes (00:46:25). Se les informará de la existencia de la segunda Estrella de la Muerte y el plan para combatirla. Este plan implica su separación, produciéndose la despedida a Lando (00:49:45).

El **quinto segmento** muestra el comienzo de la trampa del Emperador (00:51:22) y la llegada de la lanzadera con los héroes a la luna de Endor (00:52:11). Una *set piece* consistente en una persecución de moto-jets (00:56:22) tiene como consecuencia que Leia queda separada del grupo.

A partir de este punto (01:00:10) queda más patente la múltiple interpolación de pasajes con la acción que se desarrolla en distintos

---

<sup>327</sup>Booker explica que en este caso “los dos primeros son inadecuados o malos (esencialmente del mismo modo) y sólo el tercero funciona o tiene éxito” (2004, p. 231). Aquí, los dos primeros casos fracasan por ser una amenaza que parte desde el individuo. El tercer intento (o tercera fase del plan) funciona porque se trata de una reacción ejecutada por todo el grupo, finalmente reunido, tras la agresión.

<sup>328</sup>Como explica Booker “cada cosa tiene el mismo valor, pero las tres tienen que juntarse o hacer una detrás de la otra en secuencia antes de que el héroe o heroína pueda continuar o alcanzar su transformación final” (2004, p. 231).

lugares. Dichos pasajes están unidos por la estructura de establecimiento y retribución<sup>329</sup>.

El **último segmento** grande tiene lugar a partir de la llegada de Vader y Luke ante el Emperador (01:26:24). El plano visual pasará de un lugar donde transcurre la acción a otro alternando entre los tres lugares de lucha simultánea: a) La batalla en la superficie de la luna de Endor; b) El combate espacial alrededor de la Estrella de la Muerte; c) El duelo entre Luke y Darth Vader ante el Emperador.

En este segmento se suceden múltiples y frecuentes momentos climáticos secundarios, especialmente a partir de la tentación del Lado Oscuro (01:46:18). Llega el **clímax principal** de esta película y de toda la trilogía: el momento en el que Darth Vader se sacrifica para salvar a su hijo del Emperador (01:52:08). Los momentos de clímax secundarios también continúan antes de la finalización de este segmento.

La **resolución** comienza con el encendido de la pira funeraria de Darth Vader (01:59:45). Así comienza el cierre de la subtrama de Darth Vader<sup>330</sup>, que se completa con la aparición de los espíritus de la Fuerza. Finalmente, durante la celebración en Endor (02:00:24) –y secuencias intercaladas con imágenes de la celebración en otros planetas–, presenciamos el regreso de Luke, ya Caballero Jedi, a la sociedad (a la que se reincorpora) y el triunfo definitivo del bien sobre el mal.

### 6.1.2 Aplicación musical

En esta sección vamos a listar el material musical utilizado por John Williams cuya recurrencia en el transcurso compositivo hemos considerado relevante. Dicho material presenta una serie de problemas, por lo que explicaremos también nuestra toma de decisiones.

Williams reconoce la existencia de una “colección o glosario, por así decirlo, de temas que aparecen en las películas. Así, conforme se suceden los episodios, se produce una acumulación de materiales melódicos y de

<sup>329</sup> Cowgill explica que “el establecimiento y retribución entrelazan la conexión a lo largo de la película, pero su verdadera contribución para la construcción argumental efectiva está en el fortalecimiento de unidad dramática general creando conexiones específicas entre secciones separadas del argumento” (1999, p. 229).

<sup>330</sup> Subtrama integrada en el argumento principal desde el punto de vista de la trilogía clásica y trama principal desde el punto de vista de la saga completa.



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

otros tipos, que se van añadiendo” (entrevistado en Greiving, 2016, documento online). Sin embargo, no existe de manera oficial ningún listado de dichos temas. Únicamente, John Williams ha citado algunos –no todos– en ciertas declaraciones verbales que especificaremos.

Tales temas y motivos con función leitmotívica (así como el material adicional recurrente) no cuentan con una versión modelo, prototípica, de su esencia. No hay constancia de la delimitación exacta de la identidad autónoma de cada uno. Su exposición sólo puede apreciarse formada y unida a su desarrollo, bien en las pistas musicales dentro de la película o grabación discográfica, bien en determinadas partituras orquestales, a través de las cuales el compositor adaptó ciertas pistas [*cues*] de la banda sonora para convertirlas en movimientos de suites o piezas de concierto.

Otras partituras reducen y simplifican el material de algunas pistas. En ellas se renuncia al criterio musicológico en favor del objetivo performativo. Esto ocurre especialmente en adaptaciones para facilitar la interpretación, a nivel amateur, de las melodías por parte de instrumentos monódicos. Por todo ello, para la selección y abstracción de los temas y motivos, partiremos de la información documental existente y la complementaremos en base a nuestro criterio personal según pautas de reconocimiento de individualidad, unidad básica, frecuencia de aparición y repetición de rasgos.

El siguiente problema consiste en la denominación de dichos temas. Es lógica “la utilización de claves lingüísticas (análisis, *nombres* de motivos, etc) para una clarificación” del material musical (C. S. Brown, 1987, p. 95), pero no hay uniformidad en la denominación de dichos temas. Sólo se cuenta con las declaraciones de Williams acerca de unos pocos temas. Desconocemos si fue el propio compositor quien puso nombre a las pistas [*cues*] o si los añadió el supervisor musical. La informalidad de su denominación no indican voluntad de que esos títulos trascendieran más allá de esa etapa de trabajo. También –y al igual que las pistas de la edición discográfica [*tracks*]– esos títulos no se refieren generalmente al título del tema o motivo, sino al del segmento que lo contiene. Además existe el inconveniente añadido de que los títulos de las pistas [*tracks*] han cambiado según las diferentes ediciones discográficas a lo largo de los años.

Para nuestro estudio nos basaremos en los títulos aportados por Williams en documentos o en las adaptaciones para concierto y lo completaremos con nuestro criterio, siguiendo el principio de asociación entre el tema o motivo con función leitmotívica y el personaje, situación o característica que representa.

Estamos de acuerdo con Bribitzer-Stull, quien considera que la titulación de temas, aún siendo un tema problemático por su posible imprecisión, es beneficioso porque “al menos da una aproximación de la comprensión del comentarista acerca de la fusión músico-dramática que constituye un tema asociativo dado, algo que es imposible con sólo el nombre o la música” (2015, p. 27).

Por todo ello, y de este modo, nuestra presentación y clasificación pretende equilibrar la exhaustividad con la difícil rigurosidad que se plantea. En conclusión, nos fijaremos en los pocos datos existentes y en la contextualización fílmica de la música y lo completaremos con deducciones.

#### **6.1.2.1 Material musical con función leitmotívica**

Las notas que acompañaban a la primera edición discográfica de la banda sonora del Episodio IV incluían unas declaraciones de John Williams acerca de los temas principales. Listaba el ‘Tema de Luke’, ‘Tema de la Princesa’, ‘Tema de Ben Kenobi’ y ‘Tema de Darth Vader’. A estos cuatro temas principales les añadía “un tema para (...) los jawaes” y “un breve motivo para (...) la Estrella de la Muerte” (citado en Lippincott, n. d. a, documento online).

- ‘Tema de Luke’. Con el paso de las películas ha aumentado su significación para englobar a toda la narración de la saga y también a las películas en sí, convirtiéndose en el ‘Tema de Star Wars’. Casi todos los autores lo denominan así, con la excepción de Bribitzer-Stull, quien lo denomina ‘Tema de Heroísmo’ (2015, p. 285). Preferimos en cualquier caso la denominación original, puesto que las alternativas suponen una asociación extranarrativa y una limitación de la simbolización, respectivamente.
- ‘Tema de la Princesa’. Bribitzer-Stull lo denomina ‘Tema de Leia’ (2015, p. 290), pero preferimos nuestra denominación por su mayor sentido de la gravedad e inalcanzabilidad. Para el

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

modelo de tema descartamos la introducción y el desarrollo posterior de la versión más completa que aparece en la película –durante la proyección del mensaje de Leia–. Seleccionamos así las semifrases que reaparecen a lo largo del film.

- ‘Tema de la Fuerza’. Para unificar términos seleccionamos éste en lugar de ‘Tema de Ben Kenobi’ puesto que amplía su significación, especialmente en siguientes episodios. Como acertadamente señala Richards, “no tiene una única asociación consistente sino que, en su lugar puede significar cuatro conceptos interrelacionados: 1) personaje-Obi-Wan/los Jedi; 2) la Fuerza-o convertirse en Jedi; 3) lucha-de los Jedi/de los ‘buenos’; 4) victoria-de los Jedi/de los ‘buenos’” (2015, documento online).
- ‘Motivo Imperial’. Aunque John Williams lo califica como ‘Tema de Darth Vader’, creemos que lo denominó así a posteriori, viendo la popularidad del personaje. Durante la película, este tema se utiliza indistintamente tanto para el villano como para las tropas de asalto del Imperio. Lo relevante de la transcripción es la interválica y la rítmica. Aparece en registro grave salvo aparición imitativa como respuesta en un instrumento agudo.
- ‘Tema de los Jawas’. Tiene menor presencia que los anteriores, aunque su desarrollo es mayor y más libre. Transcribimos como referencia sólo la parte principal. Dejamos de lado el contracanto por la menor relevancia general del tema.
- ‘Motivo de la Estrella de la Muerte’. Se trata de un simple arpeggio ascendente de cuatro notas. Según las distintas reapariciones varía en altura, tempo y rítmica de las primeras tres notas. Pero siempre acaba con una nota con calderón.

El compositor añade, considerándolos menores en importancia, la ‘Fanfarria de la nave rebelde’ y el ‘Motivo del deslizador’ (Williams, citado en Lippincott, n. d. a, documento online).

- ‘Fanfarria rebelde’. Ampliamos la significación. La definición del compositor no es suficientemente precisa. La asociación no corresponde con una nave concreta, sino con la Alianza rebelde en su totalidad. Transcribimos sólo la frase que la conforma, aunque suele estar acompañada por respuestas dentro de la misma reaparición.

Musical score for 'Tema de Luke' in B-flat major, 4/4 time. The score consists of five staves of music. Chords are indicated above the notes: A (measures 1-3), Bb (measure 4), Eb (measures 5-7), Bb (measures 8-10), Eb (measures 11-13), and Bb (measures 14-16). The second staff starts at measure 7 with chords Ab (measures 7-9), F (measures 10-12), Bb (measures 13-15), Eb (measures 16-18), Bb (measures 19-21), Eb (measures 22-24), and Bb (measures 25-27). The third staff starts at measure 15 with chords Ab (measures 15-17), F (measures 18-20), B (measures 21-23), Eb/F (measures 24-26), and F (measures 27-29). The fourth staff starts at measure 21 with chords Eb/F (measures 21-23), D (measures 24-26), F (measures 27-29), and Eb/F (measures 30-32). The fifth staff starts at measure 27 with chords F (measures 27-29), Ebm/C (measures 30-32), and F (measures 33-35).

Imagen 2: Tema de Luke

Musical score for 'Tema de la Princesa' in E major, 4/4 time. The score consists of two staves of music. Chords are indicated above the notes: E (measures 1-3), Am/E (measures 4-6), E (measures 7-9), Am/E (measures 10-12), and F (measures 13-15). The second staff starts at measure 6 with chords F# (measures 6-8), Fm/C (measures 9-11), C (measures 12-14), Am7 (measures 15-17), and B (measures 18-20).

Imagen 3: Tema de la Princesa

Musical score for 'Tema de la Fuerza' in C minor, 4/4 time. The score consists of two staves of music. Chords are indicated above the notes: Cm (measures 1-3), Fm6 (measures 4-6), G+7 (measures 7-9), Cm (measures 10-12), G7sus G7 (measures 13-15), Cm (measures 16-18), F (measures 19-21), and G7 (measures 22-24). The second staff starts at measure 5 with chords Cm (measures 5-7), Cm/Bb (measures 8-10), Ab (measures 11-13), Cm/G (measures 14-16), G7sus G7 (measures 17-19), and Cm (measures 20-22).

Imagen 4: Tema de la Fuerza

Musical score for 'Motivo Imperial' in E major, 2/4 time. The score consists of one staff of music. The melody is: E4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), E4 (quarter).

Imagen 5: Motivo Imperial

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

No incluimos en nuestro listado el ‘Motivo del deslizador’, que cita Williams. Efectivamente es un breve tema musical que en dos únicas tomas de breve transición en que Luke pilota su deslizador para ir de un escenario a otro, y tiene cierta variación en la escena de la llegada a Mos Eisley. Pero consideramos que no cumple con la función leitmotívica. No tiene suficiente relevancia ni frecuencia de reaparición y, lo que es más importante, no consideramos que represente o simbolice nada.

Aunque el compositor sólo considere éstos como los temas principales o reseñables, hay consenso en que existen otros “motivos subsidiarios” (MacDonald, 1998, p. 261).

Sin embargo, no existe acuerdo pleno sobre cuáles son. MacDonald sólo añade como ejemplo “el segundo motivo importante, una idea dramática amenazante de tres notas que se utiliza para identificar al Imperio” (1998, p. 261). Otros, como Krerowicz, diferencian entre un “motivo imperial” y un “motivo de los stormtroopers”, pero ninguno de los dos es al que se refiere MacDonald. Krerowicz también añade el ‘Dies irae’, así como la consideración de la música de los ‘moradores de las arenas’, el ‘ataque de cazas TIE’ y el ‘salón del trono’ como “material musical recurrente” (2013, documento online). La Wikipedia descarta el de los stormtroopers (Anónimo, 2016, documento online).

Nosotros consideramos que, además de los citados por Williams, el material recurrente identificable es:

- ‘Motivo de Peligro’. Bajo esta denominación, ideada por nosotros, incluimos dos breves células que reaparecen en casi todas las escenas de suspense. La transcripción es una simplificación simbólica, de la cual el aspecto relevante es el desplazamiento en *glissando* y marcados reguladores (*crescendo* y *decrescendo*) en poco espacio. En distintos momentos de amenaza en que aparece este motivo, la amplitud de la interválica difiere, pero así no la dirección.
- ‘Ostinato Imperial’. Algunos autores lo denominan ‘Motivo de los stormtroopers’ ya que suele aparecer cuando estos soldados están en escena. Preferimos nuestra denominación al considerar que más que a ellos representa a la inexorabilidad del Imperio. Este tema se utiliza habitualmente en tomas en que los stormtroopers aparecen marchando en oposición a cuando se encuentran patrullando o



Imagen 6: Tema de los Jawas



Imagen 7: Tema de la Estrella de la Muerte



Imagen 8: Fanfarria rebelde

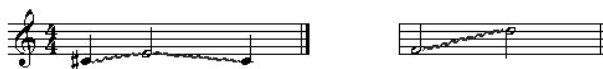


Imagen 9: Motivo de Peligro



Imagen 10: Ostinato Imperial



Imagen 11: Ostinato rebelde

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

con actitud más relajada, en cuyo caso Williams favorece el uso de la melodía o el acompañamiento del ‘Motivo imperial’.

Por último consideramos relevante señalar dos materiales musicales que no indican otros autores. Aunque su función leitmotívica es más abstracta, tienen también gran recurrencia e identidad.

- ‘Ostinato rebelde’. Como contrapartida al ‘Ostinato imperial’, en las escenas con referencias narrativas al bando de los ‘buenos’ aparece este motivo dentro de la construcción o anticipando la exposición de otro tema de mayor entidad. Tras estos cuatro pulsos bien se repite, bien se desarrolla, cambiando la altura de los grupos de cuatro notas descendentes. Sin embargo consideramos que esta distribución es la identificativa del motivo.
- ‘Toque de guerra’. La denominación e identificación también es nuestra. Lo nombramos así por su utilización en secuencias de batalla. Transcribimos a modo de ejemplo la primera aparición de la idea, durante la presentación del destructor imperial en la escena inicial. Tal relación y ordenación de células no es igual en posteriores usos de este material. Sin embargo, y aunque varíe la instrumentación, lo característico es el uso consecutivo de tresillos en anacrusa previos a nota larga y siempre en la misma altura.

Para *El Imperio contraataca* Williams destacaba sólo cinco temas: la ‘Marcha de *La guerra de las galaxias*’, el ‘Tema de la Fuerza’, el ‘Tema de Yoda’, el ‘Tema de Amor’ y la ‘Marcha Imperial’<sup>331</sup> (Williams, citado en Lippincott, n. d. b, documento online).

- ‘Tema de Yoda’. Corresponde al maestro de Jedi. Al completo consta de forma ABA, aunque en primer lugar aparecen los segmentos por separado.
- ‘Tema de Han y Leia’. Preferimos la denominación que hace MacDonald (1998, p. 283) al ‘Tema de Amor’. También Williams utiliza el nombre que hemos escogido en uno de los movimientos de la suite de concierto.
- La ‘Marcha Imperial’ es el ‘Tema de Darth Vader’. Aunque deriva de material musical adscrito a diversos agentes imperiales en *Una*

<sup>331</sup> Nótese que para los dos primeros (‘Tema de Luke’ y ‘Tema de Ben’) ha cambiado la denominación.

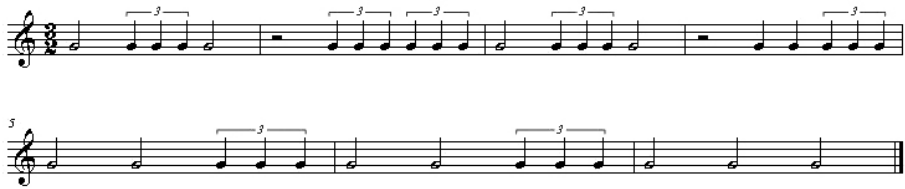


Imagen 12: Toque de guerra



Imagen 13: Tema de Yoda



Imagen 14: Tema de Han y Leia



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

*nueva esperanza* –como detallaremos más adelante–, en el Episodio V se asocia al villano principal. Darth Vader es un polo sobre el que gravita el foco como fuerza opuesta a los personajes ‘buenos’ y su material musical. Una de sus principales características es el acompañamiento armónico. Kalinak considera que tiene “ambigüedad tonal” en el sentido de que la melodía es mayor pero la armonización hace que suene menor (1992, p. 194). Bribitzer-Stull, en su lugar, lo ve como una progresión armónica bastante común a finales del S. XIX, frecuentemente adoptada por la música de cine, consistente en dos triadas menores a distancia de una tercera mayor (2015, p. 149).

MacDonald añade un “tema para Lando y su dominio celestial” y “una idea dramática para Boba Fett” (1998, p. 283).

- ‘Tema de Bespin’ es nuestra denominación para el primero. La preferimos porque sólo aparece en el contexto de esa localización. No la asociamos a Lando Calrissian porque no aparece en ninguna ocasión en referencia a o junto al personaje cuando éste continúa formando parte de la trama después de abandonar la Ciudad Nube.
- ‘Motivo de Boba Fett’ es una célula muy breve que se asocia al cazarrecompensas.

Nosotros añadimos un último tema:

- ‘Tema de los Androides’. Se asocia a C-3PO y R2-D2.

Respecto a *El retorno del Jedi* Williams no enumeró los temas nuevos. Pero los hay, según se induce por el consenso de los autores, aunque en algunos casos no se concrete más allá que la indicación de que “[la banda sonora] incluye varios temas nuevos” (MacDonald, 1998, p. 301). En la Wikipedia se asocian temas a Jabba, al Emperador, a los Ewoks, a Luke y Leia y la Batalla de Endor (Anónimo, 2016, documento online).

- ‘Tema de Jabba’. Se asocia al señor del crimen que tiene capturado a Han Solo. Destaca cómo el primer y tercer compás se basan en el ‘Motivo del Peligro’ del Episodio IV.
- ‘Tema del Lado Oscuro’. Preferimos esta denominación a ‘Tema del Emperador’ puesto que, en el drama del Episodio VI, este personaje actúa como encarnación del concepto del reverso de

Musical score for 'Marcha Imperial' in G minor, 4/4 time. The score consists of three staves. Above the first staff are the chords Gm, Ebm, Gm, Ebm, Gm, Ebm, and Gm. Above the second staff are the chords C#m, Ebm, Gm, Eb, and Gm. Above the third staff are the chords Eb, Gm, C#m, Ebm, and Gm, Ebm/C, Gm. The melody is written in a single treble clef line.

Imagen 15: Marcha Imperial

Musical score for 'Tema de Bepin' in G minor, 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff has a first ending bracket over the final two measures. The second staff has a second ending bracket over the first two measures. The melody is written in a single treble clef line.

Imagen 16: Tema de Bepin

Musical score for 'Tema de Boba Fett' in G minor, 2/4 time. The score consists of a single staff with a 15-measure rest indicated by a dashed line and the number 15. The melody is written in a single treble clef line.

Imagen 17: Tema de Boba Fett

Musical score for 'Tema de los Androides' in G minor, 2/4 time. The score consists of two staves. The melody is written in a single treble clef line.

Imagen 18: Tema de los Androides

Musical score for 'Tema de Jabba' in G minor, 4/4 time. The score consists of two staves. The second staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. The melody is written in a single treble clef line.

Imagen 19: Tema de Jabba

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

la Fuerza, ésto es, como símbolo y no como ente autónomo. Además, tanto en *El retorno del Jedi* como en las precuelas, se aplicará para simbolizar a otros agentes y acciones. Nótese que el movimiento quebrado de las células también remite al ‘Motivo del peligro’ del Episodio IV.

- ‘Tema de los Ewoks 1, 2 y 3’. La pista [*track*] ‘The forest battle’/‘Parade of the ewoks’ es una pieza larga desarrollada libremente a partir de estos tres temas que han aparecido antes por separado. Aunque todos ellos se refieren a los ewoks, y algunos autores lo engloben generalizando en un único tema (como MacDonald, 1998, p. 301), nosotros hemos optado por individualizar los tres al ser muy diferentes en sus características. El tercero de ellos se utiliza mucho menos durante el film, pero lo incluimos en este listado al tratarse de material destacable y asociado claramente a estos seres.
- ‘Tema de Luke y Leia’. No sustituye a los respectivos temas de los héroes en la asociación música-personaje. Este tema hace referencia a su relación fraternal, y como tal, aparece en un momento de diálogo muy concreto.
- ‘Nuevo Tema de los Androides’. La primera aparición de C-3PO y R2-D2 en el Episodio VI cuenta con este tema. Es diferente de su tema en *El Imperio contraataca* y menos frecuente, pero la coincidencia temporal y la representación de su singularidad humorística a través del *staccatto* evidencian la relación con esos personajes.

Por último, la larga pieza ininterrumpida que se escucha durante la batalla espacial también cuenta con temas que reaparecen recurrentemente. Éstos tienen identidad separada y se pueden asociar a aspectos concretos, todos ellos adscritos a la Alianza rebelde.

- ‘Nueva Fanfarria rebelde’. La denominamos así para diferenciarla de la ‘Fanfarria rebelde’ aparecida por primera vez en el Episodio IV. Ambas cumplen con la función de subrayar el carácter heroico de los esfuerzos por combatir al ejército imperial.



Imagen 20: Tema del Lado Oscuro



Imagen 21: Tema de los Ewoks 1



Imagen 22: Tema de los Ewoks 2



Imagen 23: Tema de los Ewoks 3



Imagen 24: Tema de Luke y Leia



Imagen 25: Nuevo Tema de los Androides

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- ‘Motivo del Plan rebelde’. Llamamos así a este tema puesto que hace referencia al plan de ataque coordinado que plantea la Alianza contra la segunda Estrella de la Muerte.

Finalmente incluimos dos materiales musicales secundarios destacados. Ambos aparecen en momentos en que el bando rebelde tiene una actitud proactiva en lugar de reactiva o de aguante al Imperio:

- ‘Motivo de Combate’.
- ‘Motivo de la Batalla espacial’.



Imagen 26: Nueva Fanfarria rebelde



Imagen 27: Motivo del Plan rebelde



Imagen 28: Motivo de Combate



Imagen 29: Motivo de la Batalla espacial

### 6.1.2.2 Ordenación del material según la narrativa

Presentamos a continuación la ordenación del material según la narrativa para las tres películas: *Una nueva esperanza*, *El Imperio contraataca* y *El retorno del Jedi*.



*Imagen 30: Barra horizontal de Una nueva esperanza (formato .psd)*

*Imagen 30: Barra horizontal de Una nueva esperanza (formato .tif)*

### Colores de los temas y motivos:

Gris	Material musical sin función leitmotívica
Blanco	Música diegética
Azul	Luke
Amarillo	Fanfarria rebelde / Ostinato rebelde
Naranja	Toque de guerra
Verde claro	Fuerza
Rosa	Princesa
Rojo	Ostinato Imperial / Motivo Imperial / Estrella de la Muerte
Marrón	Peligro
Morado	Jawas
Verde Oscuro	Jabba



*Imagen 31: Barra horizontal de El Imperio*    *Imagen 31: Barra horizontal de El Imperio*  
*contraataca (formato .psd)*                      *contraataca (formato .tif)*

### Colores de los temas y motivos:

Gris	Material musical sin función leitmotívica
Azul	Luke
Rojo	Marcha Imperial
Morado	Han y Leia
Rosa	Princesa
Kaki	Androides
Verde claro	Fuerza
Marrón	Yoda
Naranja claro	Boba Fett
Naranja oscuro	Bespin



Imagen 32: Barra horizontal de El retorno del Jedi (formato .psd) Imagen 32: Barra horizontal de El retorno del Jedi (formato .tif)

### Colores de los temas y motivos:

Gris	Material musical sin función leitmotívica
Blanco	Música diegética
Azul	Luke
Rojo	Marcha Imperial
Azul claro	Nuevo Androides
Verde oscuro	Ewoks
Kaki	Jabba
Morado	Han y Leia
Verde claro	Fuerza
Amarillo	Fanfarria rebelde / Ostinato rebelde
Negro	Lado Oscuro
Marrón oscuro	Yoda
Marrón claro	Luke y Leia
Rosa	Princesa
Naranja claro	Plan rebelde / Batalla espacial / Combate / Nueva Fanfarria rebelde



### 6.1.3 Análisis formal de la música

#### 6.1.3.1 *Una nueva esperanza* como 1<sup>er</sup> movimiento de sinfonía clásica

##### Preludio

Previamente al comienzo de la película aparecen los logotipos de 20<sup>th</sup> Century-Fox y Lucasfilm Ltd. Durante esa introducción suena la fanfarria de los estudios compuesta por Alfred Newman en 1954<sup>332</sup>. Esta pieza es una versión extendida y en grabación estereofónica de la versión previa, compuesta por el propio Newman en la década de los años 30 y grabada en mono. La versión ampliada se había utilizado para distinguir los largometrajes proyectados en CinemaScope. Sin embargo, en la siguiente década, con la amplia variedad de formatos de proyección el uso de la fanfarria ya no fue continuo sino esporádico.

Fue decisión de George Lucas reutilizar consistentemente la fanfarria a modo de prelude sinfónico de cada episodio para evocar la tradición cinematográfica heredada, iniciada por Rothapfel<sup>333</sup>. Sirve a la vez como demarcador y delimitador de la película como texto ajeno a la realidad extradiegética y como indicador del carácter social y espectacular del evento. Nótese que el logotipo de Lucasfilm Ltd. se introduce en 00:00:10, dentro de la extensión de la fanfarria, de manera que ambas referencias a la realidad extradiegética<sup>334</sup> han desaparecido sucesivamente en un fundido a negro para cuando finaliza la pieza musical.

##### Exposición

Con la frase introductoria “Hace mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana...” hay unos segundos de silencio para producir un gran contraste dramático con la explosión del primer acorde en *tutti* orquestal

<sup>332</sup> Por aquel entonces John Williams trabajaba como pianista en la orquesta de ese estudio.

<sup>333</sup> Como hemos visto en el epígrafe 4.2.1.3.1.1.c.

<sup>334</sup> No volverá a haber referencia a la realidad extradiegética o a la película como artefacto hasta los créditos finales.

(los únicos instrumentos que no suenan en ese primer momento son el arpa y el piano). Hay un acorde de Si<sup>b</sup> Mayor en *sffz* (00:00:29), la tonalidad en que comienzan los títulos iniciales. Continúa en la misma en que estaba la fanfarria de 20<sup>th</sup> Century-Fox. Este acorde es simultáneo a la aparición en pantalla del título de la saga en gran tamaño.

Hay una breve introducción (tres compases) con el viento metal en tresillos, célula rítmica que tendrá una gran preponderancia a lo largo de la banda sonora. Inmediatamente (00:00:33) comienza con una anacrusa en tresillo el ‘Tema de Luke’, que por extensión ha pasado a ser el tema definitorio de toda la saga<sup>335</sup>.

Sin embargo, a diferencia de la tradición de música de títulos de crédito con estructura bipartita, este tema está formado por ABA. La instrumentación más ligera y el paso de la carga melódica a la cuerda en la parte B, más lírica, provoca reminiscencias de la sinfonía tripartita de la ópera barroca. La recuperación en un *a tempo* tras un breve *ritardando* al final de la parte B da impulso y refuerza de cara a la percepción del oyente la relevancia de la primera parte de este tema. Simultáneamente se visualiza el despliegue del texto de presentación de la situación dramática, que consta de tres párrafos.

Sigue (00:01:33) un pasaje de puente basado en el ritmo ‘negra-tresillo de corcheas’, célula nuclear que se extenderá en el posterior ‘Motivo del Toque de guerra’. Vemos, pues, que al proseguir la música se cumple con la *forma* ideada por Korngold que hemos mencionado en el punto 4.1.3.2: el ‘Tema de Luke’, además de actuar como Tema A del allegro de sonata, funciona como obertura<sup>336</sup> a la que sigue una secuencia de música ininterrumpida en la que van apareciendo los otros leitmotivs.

Con la desaparición de las letras hay un breve solo de piccolo que da paso a un *crescendo* más agitado con la cuerda en tresillos de corchea. El

<sup>335</sup> George Lucas ha dicho que, en última instancia, los seis episodios cuentan la historia de Anakin Skywalker. Pero es el tema de Luke el que representa *La guerra de las galaxias*. Por su heroísmo destaca el carácter de aventura de fantasía con sus cualidades de “atreimiento, masculinidad y nobleza” (Williams, citado por Mattesino, 1997, p. 11).

<sup>336</sup> Podría establecerse una comparación con la obertura de estilo italiano. El contraste en densidad orquestal y carácter entre las partes A-B-A es similar al de las tres secciones de dicha introducción.

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

descenso de la cámara se detiene con el golpe de gong que resalta la magnitud del planeta. En 00:02:00 suena incompleta la ‘Fanfarria rebelde’.

No se ve todavía la nave –su sonido se acerca progresivamente hacia el ángulo de visión del espectador– pero no hay tiempo de exponer más que la parte central de ese motivo –eliminando los elementos redundantes– al ser interrumpido por la aparición del ‘Motivo del Toque de guerra’ (00:02:03), cuya célula rítmica básica ya había adelantado su aparición en el pasaje de puente.

El motivo rítmico del ‘Toque de guerra’ se prolonga durante todo el desplazamiento superior del Destructor imperial durante siete compases (incluyendo dos en los que hay silencio en el pulso fuerte del compás, y un *ritardando* en el último). La irregularidad y falta de cuadratura de la frase pretenden confundir al espectador sobre cuán larga será la nave persecutoria, resultando en un punto de sincronía emocional externo.

En 00:02:17, al llegar a la popa de la nave continúa ese motivo rítmico a mayor tempo para enfatizar la mayor velocidad del desplazamiento y cadencia de disparos de las naves, muy diferente a la vista en películas y series de televisión anteriormente en la historia de la cinematografía. Sobre dicho motivo en una nota pedal de VII menor aparece ahora completa la ‘Fanfarria rebelde’ en Re $\flat$  Mayor. Tal superposición describe la interacción entre los dos agentes. Con una cadencia acentuada con *tutti* homorrítmicamente sobre la célula ‘tresillo de corcheas-negra’ concluye la escena de planos exteriores.

La acción pasa al interior de la nave perseguida, y la música prosigue con la ‘Fanfarria rebelde’ (00:02:27), ahora en Mi Mayor y con mucho menor volumen, como reflejo del contraste entre la inmensidad del espacio y el entorno cerrado actual. A diferencia de la aparición previa, no cuenta con el pulso marcado constante en algún instrumento, lo que contribuye a la sensación de paréntesis de acción en la contienda. Para el incremento de la tensión las siguientes repeticiones del tema crecen progresivamente en *tempo* y orquestación, uniéndose la cuerda al viento metal. Y en 00:02:47, conforme la tripulación se prepara para ser capturada, la ‘Fanfarria rebelde’ vuelve a ser transportada una 3ª menor ascendente.

En 00:03:05 cuando tiene lugar el amarre de la nave rebelde mediante los rayos tractores se despliega un pasaje de enlace con ritmo y perfil melódico

quebrado que concluye con una drástica y súbita disminución de orquestación y movimiento de material musical, y en particular la desaparición del bajo basado en el ‘Toque de guerra’, todo ello adecuado a la espera de los soldados rebeldes apostados ante la puerta de entrada. Así se produce un punto de sincronía desde el punto de vista de la acción y un gran contraste con el pasaje que comienza en 00:03:29. Con la voladura de la puerta se inicia un pasaje en *agitato* ilustrativo de la dinámica rítmica y caótica del asalto. La línea melódica pasa de una sección orquestal a otra y cambiando de registro de modo no cuadrado y desigual entre las distintas reiteraciones de la misma frase.

Con el fundido de imagen mediante el humo hay un cambio de escena a otro pasillo de la nave rebelde (00:04:02) en el que continúa el intercambio de disparos. Hay un nuevo pasaje en el que se repite dos veces la ‘Fanfarria rebelde’, ahora en *Sib* Mayor, ensanchando el registro hacia los graves en la segunda aparición y sobre el pulso constante en cada tiempo que llevan contrabajos y timbales. La mayor presencia de este tema da preponderancia a la identidad humana e individual del bando atacado frente al anonimato carente de rostro y emociones de los soldados atacantes. Su sencilla característica melódica aporta mayor organicidad frente al conflicto deshumanizador caracterizado por el ‘Motivo del Toque de guerra’, cuyo principal parámetro es la rítmica.

La progresión se interrumpe con un golpe de gong para remarcar la primera emoción narrativa relevante: la entrada de un villano destacable y reconocible frente a la amenaza múltiple pero idéntica de los soldados de asalto. Nótese que el primer golpe de gong, coincidente con la muestra de parte del perfil del planeta Tatooine, había tenido función expresiva demarcativa del tamaño de lo visualizado. Aquí la denotación se refiere a un aspecto relevante en el plano dramático, la aparición de Darth Vader, y por eso el golpe de gong va acompañado por una célula de tres notas –el primer intervalo, una 6<sup>a</sup> menor ascendente–. Esta célula incorpora una mayor definición a la señal<sup>337</sup>, a la vez que su brevedad aporta mayor concisión e impacto instantáneo que con la exposición de un tema o motivo con función leitmotívica.

<sup>337</sup> Aunque MacDonald la califica como “una idea dramática (...) que se utiliza para identificar al Imperio” (1998, p. 261), no se vuelve a utilizar en la película, por lo que no consideramos que tenga función leitmotívica.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Hay unos segundos de silencio en el que la toma pasa a un plano medio del villano y se aprovecha la ausencia de música y la lejanía de otros efectos de sonido para resaltar su respiración (signo de vida, pero a la vez mecánica y antinatural). Cuando Vader continúa caminando por el pasillo se desarrolla la célula, sin cambio en la orquestación, mediante un encadenamiento ascendente (00:04:35).

Cambia la escena a otro pasillo secundario de la nave y vemos un primer plano de una mano introduciendo un disco en R2-D2 (00:04:40). Más tarde averiguaremos que ese disco contiene la información mencionada en el texto inicial: los planos robados de la Estrella de la Muerte. Y también posteriormente nos enteraremos de que se le ha encargado al androide la misión de entregar dicha información a Obi-Wan Kenobi. Se trata del **incidente incitante** y por ello en este momento suena la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’ en lugar del ‘Tema de la Princesa’, que es quien aparece en pantalla preparando el mensaje. Como la simbolización del tema con función leitmotívica no se explicitará hasta más adelante (no se refiere a los personajes presentes en ese momento), la instrumentación principal consiste en trompas con sordina.

Con el cambio de plano de C-3PO a uno general desde su punto de vista (00:04:51) en el que se perciben dos figuras –una humana junto a R2-D2– suena la primera semifrase del ‘Tema de la Princesa’. Pero del mismo modo que por la iluminación y la lejanía no se aprecia la identidad de la humana, el tema no suena con su instrumentación más característica –flauta–, sino que está en la trompeta con sordina, acompañada por violines y más tarde una voz secundaria con notas sueltas en la flauta causando disonancias puntuales. En 00:05:00, cuando R2-D2 se pone en movimiento otra vez, hay un nuevo pasaje de enlace.

El traslado de las tropas rebeldes capturadas (00:05:17) tiene lugar sobre el ‘Ostinato Imperial’. Tras seis compases la música cambia súbitamente con el interrogatorio de Darth Vader al oficial rebelde. En 00:05:26 el ritmo deja de estar acentuado. La orquestación cambia para potenciar el aspecto de fortaleza supra-natural del villano: se reduce al arpa y la dirección de la línea melódica es quebrada. Aparece por primera vez el ‘Motivo de Peligro’ (00:05:33 y 00:05:37).

Para provocar más tensión durante la excitación narrativa que

supone la última pregunta del interrogatorio hay un trino en los violines (00:05:40). A partir de 00:05:47, para el cierre del segmento, hay una coda ascendente y en *crescendo*. Tras el golpe de timbal y el cambio de escena (00:05:55) al pasillo donde se ocultaba la Princesa Leia, hay una súbita reducción de volumen y orquestación. Será característico de los marcadores emocionales durante el Episodio IV un *crescendo* en notas breves polarizando a través de un cambio súbito a notas más largas y menor dinámica y densidad instrumental.

En 00:06:00 comienza el ‘Tema de la Princesa’ anticipándose un segundo a la aparición de Leia en pantalla. Por fin suena en la flauta, aunque de nuevo se trata sólo de la primera semifrase. Además se da una corrupción armónica que no se corregirá hasta la reproducción del mensaje, en una situación más normalizada. Tras el primer disparo de la princesa, en 00:06:10 hay un paso a figuración más rápida con una serie ascendente de seisillos de semicorchea en el registro agudo de los violines durante la breve huida en carrera. Se interrumpe a partir de 00:06:13. Aquí cambia a notas largas en registro grave, alternándose en fagots y tubas.

A partir de 00:06:23 aparece por primera vez el ‘Motivo Imperial’, que pasa de flauta y clarinete a los metales. Aunque respeta la armonización propia de su exposición en Do Menor, su presentación no es tan definida como en la representación habitual que tendrá lugar a partir de más adelante (mayor dinámica y registro grave). Ni siquiera la adscribe en principio el espectador al bando imperial, ya que los androides están a punto de escapar en la cápsula de salvamento, dejando atrás el peligro que representa.

Durante otro pasaje de transición (00:06:36), coincidiendo con la fuga, se escucha en dos ocasiones el ‘Motivo de Peligro’ (00:07:30) de una forma más explícita, representativa del misterio que les aguarda en el planeta al que se dirigen los androides. Tal representación más clara, directa y relevante se plasma mediante: a) Aparición en primer plano dentro del orden compositivo y salto directo sin *glissando*; b) Intervalo más amplio –4ª aumentada–; c) Mayor instrumentación –sección de metal–.

A partir de la presentación de la Princesa ante Darth Vader reaparece el ‘Motivo Imperial’ (00:07:09). Comienza en Do $\sharp$  Menor y en fagot y trombón. El primer desarrollo tiene función colorista, centrado en la repetición de la célula inicial y llegadas alternas a intervalos de 3ª menor y 5ª disminuida. En

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

la voz grave, la repetición de la tónica y el intervalo descendente de 3ª mayor en forma de *ostinato* de pulso marcado en violoncellos y contrabajos se convertirán en el Episodio V en la Marcha Imperial y tema de Darth Vader, además de ser una célula recurrente para contribuir en la base del desarrollo de los motivos imperiales. A partir de 00:07:46, cuando ha finalizado el interrogatorio y Vader y el oficial continúan hablando, todo el motivo sube medio tono y los trombones suenan con sordina buscando un timbre aún más áspero, reflejo del enfado de la última frase de Vader.

Desde 00:08:07, con la incorporación en la conversación del comandante imperial informando del lanzamiento de la cápsula se detiene el desarrollo del tema. Pasa a haber notas largas sin direccionalidad, representativo de una variable que queda fuera de control del Imperio. Sólo en 00:08:22 continúa una escala ascendente que cierra la secuencia al llegar a un Si sobreagudo en tremolo de los violines y desplegarse el ‘Motivo de la Estrella de la Muerte’ (00:08:27), con el cambio de plano al exterior del espacio cuando suenan las notas del acorde de Sol Mayor con la 7 Menor en el bajo.

Con el barrido y cambio de secuencia a la superficie del planeta (00:08:32) hay un *decrescendo* continuo en la última nota en todos los instrumentos. Con esa última nota prolongada en compases ligados –a excepción del arpa, que repite un motivo ascendente de cinco notas– se proporciona continuidad temporal entre escenas separadas en espacio. Aproximadamente la música desaparece en 00:08:43<sup>338</sup>. Los siguientes minutos de silencio representan la desolación del planeta desértico.

A partir de 00:10:01 hay un pasaje con función expresiva que representa lo perdido que se siente C-3PO en el desierto y como tal no hay una direccionalidad clara, ni en cuanto a altura ni en cuanto a cierre, más allá del movimiento por grados conjuntos que se repiten excepto en la cadencia que, nuevamente para unir las escenas separadas en espacio, alarga la última nota en *decrescendo* aproximadamente hasta 00:10:56.

Hay otro momento de silencio durante el trayecto de R2-D2. En su caso no hay música similar a la de C-3PO puesto que él no está perdido. Hay silencio en la banda sonora porque se encuentra solo. Sufre un

<sup>338</sup>Depende del ámbito de audición del espectador.

ataque por parte de los jawas (00:11:44), pero a pesar de lo sorprendente de su aparición, no hay música que plasme la violencia de la acción, sino solo la jovialidad de estos seres a partir de 00:12:00. Al no aparecer el ‘Motivo de Peligro’ se revela indirectamente que la situación de los androides no es tan aciaga como pudiera imaginarse.

Como introducción de la música de esta secuencia hay una figura de tresillo de fusas y corchea en el corno inglés, clarinete bajo y trompa al comienzo de compases alternos. Pretende hacer creer al oyente dónde se encuentra el tiempo fuerte de compás, para luego desconcertarle con la entrada a contratiempo del ‘Tema de los Jawas’.

En este tema aparecen algunos rasgos comunes al desarrollo de temas por parte de John Williams en el Episodio IV. En primer lugar hay una breve introducción, en este caso dos compases (00:12:19) en los que se van alternando trompas y cellos y contrabajos en corcheas alternas. Posteriormente entra en solo el corno inglés en anacrusa (00:12:25). Sin embargo no se produce la exposición completa del tema, sino solo la primera frase de A, junto con una breve coda ascendente (00:12:33). Le sigue un puente en que las trompetas se basan en el pie métrico troqueo en escala cromática descendente en movimiento quebrado. Repite la escala y después hay una nueva escala cromática continua y en el viento madera a la vez que vemos en pantalla el descenso del tubo de succión para introducir a R2 en el reptador de las arenas. Comienza entonces (00:13:03) un solo de tuba libremente inspirado en células interválicas y rítmicas del ‘Tema de los Jawas’.

Con el cambio de escena a partir de 00:13:22, en el misterioso interior del vehículo de los jawas sí reaparecen los ‘Motivos de Peligro’ en violín, viola y cello, en esta ocasión con *glissando* de la primera a la segunda nota y cambio de arco para la tercera nota. Pero pronto continúa un solo de piccolo y luego se incorporan otros instrumentos de viento madera (00:13:49) que, mediante su acompañamiento en figuración y orquestación, retoman el material musical del ‘Tema de los Jawas’. Tras una coda (00:14:20) concluye la secuencia.

En 00:14:31 hay un nuevo barrido de la imagen. Soldados imperiales están buscando pistas en el lugar de aterrizaje de los androides. Se escucha incompleto el ‘Motivo Imperial’ en la tuba, en Sol $\sharp$  Menor, y a través de un puente modulante (00:14:40) se llega a una sección con una mayor presencia



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

de la célula de cuatro notas –tres iguales sobre Fa $\sharp$  tónica y 3<sup>a</sup> mayor descendente para la última– que ya había aparecido en el interrogatorio a Leia (00:07:46). Ya tiene lugar el primer cambio en la evolución hacia la Marcha Imperial, al presentar un tresillo de corcheas en el tercer pulso.

En 00:15:00 reaparece el *ostinato* introductorio del ‘Tema de los Jawas’ durante el plano del exterior del reptador de arena. El cambio súbito del material musical al pasar al diálogo entre los droides es una breve excitación. Después prosigue el ‘Tema de los Jawas’ centrándose en la parte A (00:15:26) en el corno inglés, puente de la escala cromática descendente en troqueo en las trompetas (00:15:49) y A en flauta, corno inglés y clarinete al unísono (00:16:05). Pero esos puntos de articulación son cuadrados.

Solo se produce una elisión en 00:16:27 con un movimiento ascendente en la cuerda para dar paso en 00:16:31 al ‘Tema de Luke’, cuando éste reacciona a la llamada de su tía. Actúa aquí como marcador calificativo. La primera frase la protagoniza la trompa, en Re $\flat$  Mayor, continuando con la tonalidad en que estaba el ‘Tema de los Jawas’ y en la segunda se incorporan la cuerda y viento madera. Sin embargo no continúa con la parte B, sino que acaba en una cadencia auténtica alargando la última nota y realizando *decrescendo* hasta desaparecer hacia 00:16:59.

Durante todo el proceso de la compra de los androides hay silencio. Sólo reaparece la música (00:18:27) cuando se efectúa la compra de R2-D2 –tras la fallida adquisición de R5-D4–, el dúo de androides evita la separación y se salva así el obstáculo de la captura por parte de los jawas. Pero otra vez se trata de un material musical con función expresiva que ni ha aparecido previamente ni reaparecerá.

Tras el fundido a negro por el cambio de secuencia (00:18:50) hay silencio porque ya se han presentado la situación y los personajes intervinientes actualmente, así como los principales temas musicales. La música vuelve en el instante en el que Luke se apercibe del **incidente incitante** (00:20:15) al ver parte del mensaje de la Princesa Leia. Todavía no se trata de un marcador de emoción, sino de excitación, puesto que Luke ignora las repercusiones e implicaciones. Por ello se escucha el ‘Tema de la Princesa’ en lugar del ‘Tema de la Fuerza’. La simultaneidad del ataque de los contrabajos con la activación del mensaje hace que

actúen como *stinger*. A modo de introducción hay varios grupos de notas en la flauta sobre un pedal en la cuerda. Esta figuración permanece hasta que, tras ser consultado por Luke acerca de la identidad de la mujer, C-3PO lo explica<sup>339</sup>. Es en ese momento cuando aparece declarado en su totalidad el ‘Tema de la Princesa’ (00:20:45) como señal calificativa. Aparece en Mi Mayor. Cada una de las frases del tema las recita un instrumento, todos ellos de timbre cálido:

- Oboe (00:20:45)
- Flauta (00:21:02)
- Trompa (00:21:16)
- Oboe (00:21:26)

Después, al igual que el mensaje se repite en bucle, reaparece la primera frase musical. Cuando finaliza la primera frase (00:21:52) se trunca la evolución y suena nuevamente el motivo de la flauta de la introducción en esta escena, quedando incompleta, pues la primera nota de la cuarta célula descendente coincide con el momento en que Luke retira de R2 el mando de retención (00:21:58). En ese instante desaparece la proyección del holograma y la nota queda mantenida en un *decrescendo* hasta que desaparece la música hacia 00:22:03.

En la conversación de Luke y sus tíos durante la cena no hay música hasta el instante en el que Luke se levanta frustrado de la mesa<sup>340</sup> (00:24:08). Una brevísima introducción a modo de anticipación de tres notas en la cuerda hace que no sea tan abrupta la entrada del ‘Tema de Luke’ en la flauta (00:24:11) en Sib Mayor, la misma tonalidad del título inicial. Pero sólo se trata de la primera semifrase porque inmediatamente cobra protagonismo el clarinete (00:24:20) para modular a Mib Mayor y servir de transición más suave a la siguiente música.

En 00:24:29 hay un cambio de escena<sup>341</sup> en el cual el marcador de la

<sup>339</sup> “Creo que era una pasajera en nuestro último viaje. Persona de cierta importancia, al parecer. Todos se interesaban por ella” (C-3PO, *Una nueva esperanza*).

<sup>340</sup> “¿A dónde vas?” (Beru Lars); “Por lo visto a ninguna parte” (Luke Skywalker, *Una nueva esperanza*).

<sup>341</sup> Se produce por corte directo, aunque podría discutirse si es cambio de escena o de secuencia ya que, además de producirse la salida al exterior de la granja, la luz solar que se apreciaba durante la discusión torna aquí en el ocaso. En cualquier caso, tanto si es fallo de *raccord* o decisión premeditada, es irrelevante de cara a la narración y a nuestro análisis.



*Ejemplo 1: Vídeo puesta de sol y garaje*

excitación pasa a ser punto de sincronía. Aquí se escucha el ‘Tema de la Fuerza’ en Sol Menor, relativo de la tonalidad en que estaba el ‘Tema de Luke’. Es muy relevante su uso aquí porque no solamente describe el carácter reflexivo e introspectivo de la escena. Por encima de todo supone un punto de inflexión en el viaje del héroe: Luke recibe la **llamada de la aventura** y se anticipa y sintetiza el proceso de transformación de Luke a lo largo de la trilogía, por el cual pasará de ser el joven idealista (‘Tema de Luke’) al adulto maduro (‘Tema de la Fuerza’). Comienza con la primera frase en el corno inglés y continúa la segunda con toda la orquesta (00:24:50). Pero así como Luke prevé quedarse en la granja de humedad para ayudar a su tío en lugar de crecer y adquirir su propia identidad y autonomía, esta segunda frase no acaba con una cadencia auténtica sino que hay una escala descendente y en *diminuendo* que no llega a la tónica hasta que vuelve a cambiar la escena y regresa a su taller (00:25:04).

En 00:25:06 hay una estratificación del compás con la ‘Fanfarria rebelde’ tanto por la anacrusa como por el cambio de tempo. Se anticipa a través de la música que R2 se ha escapado para continuar con su misión y se apremia a Luke a que cumpla con su deber. A partir de 00:25:13, durante la confesión de C-3PO, hay un enlace de notas largas en la cuerda sin entidad para que la atención del espectador recaiga en sus palabras.

En 00:25:26 se insiste en la llamada del héroe con la transición

contigua del ‘Tema de Luke’ en Re $\flat$  Mayor en un solo de clarinete al ‘Tema de la Fuerza’, éste en Re $\flat$  Menor y con orquestación más amplia al unísono y contracanto de celesta. Aunque comience en soledad, en su viaje se verá acompañado. Y ahora sí que consta de cadencia auténtica, aunque ésta resuelva la última nota tras el fundido a negro y cambio de secuencia. Se ve obligado a solucionar el problema. Él no ha elegido voluntariamente aceptar la llamada de la aventura. Esta última nota se prolonga en *decrescendo* hasta 00:26:17.

Tras la unión de secuencias mediante la nota alargada, la mañana en la granja de los Lars transcurre en silencio y la música reaparece en 00:26:37, después del cambio de escena y no simultáneo a él. Es llamativo que el movimiento de la trompa –primero en pie dácilo y luego a la semicorchea–, puntuado por cuerda en *pizzicato*, no se inicia con los primeros *frames* de la imagen en que se ve el desierto. Comienza cuando el espectador ha tenido tiempo de percibir el deslizador de Luke desplazándose. Este pasaje coincide en orquestación, aunque no en figuración ni *tempo*, con el siguiente viaje en deslizador que se graba con una toma similar (00:40:42 a 00:40:46). Y como hemos explicado anteriormente, por la falta de desarrollo, recurrencia y asociación descartamos su función leitmotívica.

Hay un cambio de plano (00:26:45) a una perspectiva alejada de los protagonistas. Observando desde arriba, en un paisaje rocoso más agreste, aparecen dos figuras de espaldas, una de las cuales empuña un arma. Suena el ‘Motivo de Peligro’ con un intervalo de 6<sup>a</sup> mayor en el viento metal. Se produce un aumento brusco de la dinámica para remarcar el contraste de la lejanía/proximidad del elemento de la acción respecto al punto de vista del espectador. La tercera nota cambia a la sección de viento madera y baja el volumen para no interferir en la clara percepción de los gruñidos de los moradores de las arenas. Antes del siguiente cambio de plano comienza en 00:26:51 una sección caracterizadora fundamentada en instrumentos de percusión tanto de altura determinada como no determinada en *forte*. Se busca enfatizar el primitivismo de estos seres tanto a nivel calificativo como funcional.

El cambio de escena al lugar donde Luke encuentra a R2-D2 hace que de repente se silencie la música de los moradores de las arenas. De

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

momento los personajes son ajenos a la amenaza. Se escucha únicamente un Re grave en los contrabajos (00:27:03). Esta nota mantenida también se ejecuta con un *decrescendo* hasta desaparecer en 00:27:08.

Durante la conversación entre Luke y los androides hay silencio. Éste se rompe en 00:27:26 cuando C-3PO traduce que R2-D2 detecta peligro<sup>342</sup>. La música funciona aquí solo como marcador emocional y no utiliza material musical con entidad temática. Hay movimiento ascendente y *crescendo*. Con el cambio de escena (00:27:33), cuando Luke espía oculto a los moradores desde la distancia, quedan solos el piccolo y la celesta.

La aparición repentina de un morador justo delante de Luke se sincroniza con el ‘Motivo de Peligro’ también en intervalo de 6ª mayor en la trompa. De nuevo hay un cambio súbito en la dinámica y vuelven a sonar la percusión característica de los moradores y se alterna con dos intervalos descendentes (en 00:27:47 y 00:27:50) cada vez más pequeños.

En 00:27:53 el cambio de secuencia se representa con unas tomas estáticas de un paisaje despoblado. La sección musical pasa a notas mantenidas hasta 00:28:02 en la cuerda sobre la que hay esporádicos pies yambo en la trompa con sordina. A partir de 00:28:03, cuando el punto de vista se coloca en el mismo escondite que R2-D2, reaparece el ‘Motivo de Peligro’ en *glissando* en la cuerda.

En 00:28:23 hay una nota de trombón con sordina para marcar un evento que tiene lugar fuera de pantalla. Vemos a los moradores darse la vuelta para mirar y a R2 girar la cúpula hasta que con el cambio de plano en 00:28:26 aparece una figura encapuchada que se acerca. En este momento comienza una nota pedal en los violines mientras, a partir de 00:28:28, conforme se acerca a Luke, flauta y trompa repiten cinco veces la misma célula descendente para aumentar la incertidumbre.

En 00:28:52 la resolución de la quinta repetición coincide con un arpeggio ascendente en el arpa y *glissando* en carillón de barra. Tras esta señal indicadora de la entrada en el drama de un personaje relevante, la figura se quita la capucha y habla a R2<sup>343</sup>. En 00:29:00, tras una introducción en la que no hay ni conducción a centro tonal ni de modo, comienza la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’ con el fagot y trompa

<sup>342</sup> “Extrañas criaturas se acercan por el sudeste” (C-3PO, *Una nueva esperanza*).

<sup>343</sup> “Hola. Ven aquí, amiguito. No tengas miedo” (Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).

al unísono al coincidir con las palabras amistosas. Se establece así a través de la música una conexión entre el futuro de Luke anticipado en la escena de la puesta de sol y este personaje. Sin embargo, violoncellos y contrabajos provocan disonancias con su línea melódica, causando otra corrupción armónica porque aún es un desconocido. La última nota de la frase queda mantenida hasta que Luke le identifica (00:29:22) como ‘Ben Kenobi’. El cello y contrabajo continúa con el *decrescendo* hasta 00:29:30. Ahí desaparece la música, pero el tema vuelve cuando en la conversación surge el nombre de Obi-Wan Kenobi (00:29:47).

Hay una breve introducción de violines y celesta durante la reacción de sorpresa del anciano y el ‘Tema de la Fuerza’ reaparece cuando Obi-Wan comienza la explicación<sup>344</sup> (00:29:57). Suena la primera frase en el corno inglés, con cada semifrase interrumpida por violines y celesta, pero siempre con una armonía tonal más estable y produciéndose una redención armónica, puesto que se trata del Obi-Wan Kenobi al que se hace mención en el mensaje que implica la llamada a la aventura de Luke. La segunda frase comienza justo tras el reconocimiento<sup>345</sup> de la identidad y pasa al cello, pero se queda en la nota más aguda de la primera semifrase. No se cierra la declaración porque el misterio persiste<sup>346</sup>.

Además, en 00:30:31 vuelve la sombra del peligro de los moradores de las arenas tras el grito en la lejanía. Reaparece el ‘Motivo de Peligro’, con la misma instrumentación y acompañamiento que en 00:28:03, con la salvedad de la inclusión del bongo en lugar de otra percusión. La afinación más aguda de este instrumento remite a una relativa lejanía de los atacantes.

El cambio de escena para recuperar a C-3PO (00:30:46) prácticamente coincide con la expansión de una sección de cierre que no tiene relación con material anterior ni posterior. Pero es relevante, tras la última nota de la trompa, que se diluirá en un *decrescendo*, una figura de ocho notas (un grupo de cuatro corcheas que se repite una 2ª descendente) que surge en los cellos (00:30:53) y contrabajos. Tras un breve pasaje de

<sup>344</sup> “Es un nombre que no había oído desde hace mucho tiempo” (Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).

<sup>345</sup> “Pues claro que le conozco. Soy yo” (Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).

<sup>346</sup> “Entonces este androide le pertenece” (Luke Skywalker); “No recuerdo haber tenido un androide” (Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

flauta y clarinete al unísono, esa figura de cuatro corcheas es tomada y desarrollada en violines (00:31:03).



Ejemplo 2: Audio Motivo de cuatro notas

Con el barrido de abajo a arriba del cambio de secuencia (00:31:13) se cierra el pasaje con una disonancia por intervalos de segunda mantenidos. Esta disonancia se resuelve en una breve cadencia en *decrescendo* que une el cambio de plano y desaparece hacia 00:31:19.

Durante el comienzo de la charla en casa de Obi-Wan hay silencio. Ese silencio se interrumpe cuando la música refleja el giro en la conversación<sup>347</sup>. Comienza un casi imperceptible colchón armónico para que el solo de clarinete no empiece desde el silencio total. Este instrumento expone en un tempo largo –puesto que es una referencia a un agente no presente– el ‘Motivo Imperial’ completo a partir de 00:32:46, cuando Luke pregunta por su padre, y reaparece en 00:33:01 cuando Obi-Wan concluye que Vader fue quien “traicionó y asesinó” al padre de Luke. Pero en esta segunda aparición modifica el final de la frase para acabar en  $\text{La}\flat$ . Así, al preguntar Luke por “la Fuerza”, hay una enarmonía en la anacrusa del ‘Tema de la Fuerza’ (00:33:12) y éste pasa a la tonalidad de  $\text{Do}\sharp$  Menor. Se produce una transición suave y directa, puesto que no sólo la conversación deriva naturalmente, sino que la historia de Vader está íntimamente ligada a la Fuerza.

Suena la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’ en el corno inglés sobre un *tremolo* en los violines y un despliegue ascendente y descendente de arpeggios en el arpa. Tras la desaparición de la última nota de la trompa permanecen los violines (00:33:29) cuando R2-D2 llama la atención para

<sup>347</sup> “(...) antes de estos tenebrosos tiempos... antes del Imperio” (Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).

que se proyecte el mensaje de la Princesa. Con el comienzo de la proyección (00:33:39) continúan los violines y se reincorpora el arpa en un ámbito más reducido. Durante el mensaje del holograma suena en su totalidad el ‘Tema de la Princesa’, aunque en esta ocasión corresponda a una señal funcional. Suena al principio en el oboe (00:33:45). En la segunda frase (00:34:01) se incorpora al unísono la flauta. Tras el final del mensaje queda el arpa con los *glissandi* descendentes y ascendentes en *decrescendo* hasta que desaparece en 00:34:26.

Con el **rechazo a la llamada a la aventura** (00:34:42) los cellos desarrollan el motivo de cuatro notas que había aparecido en 00:30:53 (cuando C-3PO hablaba con tono derrotista<sup>348</sup>) pero por movimiento inverso.



Ejemplo 3: Audio Motivo de cuatro notas por movimiento inverso

Cuando Obi-Wan le insta a aprender la Fuerza (00:35:04) suena en Do Menor la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’ en unísono de clarinete y fagot, nuevamente sobre arpa y *tremolo* de cuerda. Como esta resolución de la etapa del viaje del héroe no es satisfactoria, la finalización de esta secuencia no supone un cierre según su orquestación y dinámica. Hay un *crescendo* en la cuerda y la llegada a la tónica en la cadencia auténtica coincide con el barrido (00:35:22), que da pie al ‘Motivo de la Estrella de la Muerte’ en La Menor con 7 Mayor. Finalmente se ve en pantalla la estación de combate. La tónica en la tuba permanece en *decrescendo* para unir el plano exterior del espacio con la escena de la sala de conferencias. Se silencia hacia 00:35:36 durante el resto de la reunión de los altos mandos militares del Imperio.

<sup>348</sup> “No creo que pueda andar. Sigán ustedes, amo Luke. No se arriesguen por mí” (C-3PO, *Una nueva esperanza*).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

En 00:37:29 hay un cambio de secuencia<sup>349</sup>. Al observar a los jawas muertos, suena un solo elegíaco de trompeta al que en seguida se incorpora el acompañamiento de la cuerda. Cuando Obi-Wan hace referencia a los soldados imperiales suenan los trombones en *divisi*. Es una instrumentación que normalmente se asocia al bando antagonista sugiriendo su culpabilidad. También vuelve la célula rítmica de ‘tresillo de corcheas-negra’ –alargando aquí la cuarta nota–. Sin embargo evita cualquier referencia a línea interválica o melódica que pueda hacer referencia directa y demasiado explícita al Imperio ya que este bando trata de ocultar su responsabilidad<sup>350</sup>.

Cuando Luke parte hacia la granja de sus tíos (00:38:15) la preocupación es plasmada con el motivo de cuatro notas (de 00:30:53). La primera frase del ‘Tema de la Fuerza’ se escucha en el viento metal (00:38:26) en Si<sup>b</sup> Menor. Un puente ascendente sincopado en la cuerda y trompa llega hasta el golpe de bombo y redoble de timbales que actúan de *stinger* cuando Luke ve los cadáveres carbonizados de sus tíos (00:38:52). Vuelve a aparecer la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’, pero ahora en cellos (00:38:55), en Mi<sup>b</sup> Menor y un *tempo* más moderado. Es menos acentuado y el acompañamiento tiene un menor volumen. La angustia se ha transformado en desolación. En ambos casos ha funcionado como marcador emocional, aunque primero destacase el carácter de excitación y luego de emoción. También, y mucho más importante, en este momento tiene lugar la **aceptación de la llamada de la aventura** –aunque la verbalice en la siguiente escena con Obi-Wan–. Aquí tiene lugar el **clímax** del Acto I.

En 00:39:07 se produce una laminación: mientras prosigue la resolución en la cadencia rota, la trompa cobra prominencia al interpretar un motivo de cuatro notas –repetido en dos ocasiones– para unir el

<sup>349</sup> Hay un corte directo, pero la música no une el final de la escena anterior con la nueva, como sucede en otras ocasiones. Como aquí la música comienza aproximadamente 60 centésimas de segundo después del cambio a la escena de los héroes junto a los restos de los jawas, interpretamos que hay cambio espacial y temporal. En cualquier caso, como ya hemos mencionado, esto no tiene relevancia de cara a nuestra investigación.

<sup>350</sup> “Esto tienen que haberlo hecho los moradores de las arenas (...)” (Luke); “No han sido ellos, aunque se pretenda que así lo creamos. (...) Únicamente los soldados imperiales son capaces de tanta precisión” (Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).

cambio de secuencia. Se trata de la reaparición del motivo de 00:34:42<sup>351</sup>.

Con la segunda aparición en plano exterior de la Estrella de la Muerte (00:39:15) vuelve a sonar el ‘Motivo de la Estrella de la Muerte’ sobre el mismo acorde que la vez previa y con la misma orquestación. El cambio de escena al pasillo de la zona de celdas muestra a Darth Vader aproximándose. En 00:39:21 suena en la tuba el ‘Motivo Imperial’ completo destacando el carácter marcial. Es muy apropiado que aparezca en Sol Menor porque durante las últimas notas hay estratificación de la primera frase del ‘Tema de la Princesa’ (00:39:24) en Mi $\flat$  Mayor con un *ritardando* buscando naturalizar de una forma más orgánica el mecánico ritmo del ‘Motivo Imperial’. A modo de contracanto y para representar la preocupación a partir de 00:39:26 suena en la trompa el motivo de cuatro notas (de 00:30:46).

Entre 00:39:34 y 00:39:58 hay una sección dividida en tres partes que no tienen conexión con otras partes de la narración. Se trata simplemente de una búsqueda de la intensidad en la excitación a través de la no direccionalidad, *sforzandi* y solo de timbales durante la anticipación resuelta mediante una elipsis del proceso de interrogación de Leia.

En la siguiente secuencia, durante la llegada de Luke al campamento de los jawas (00:39:59), hay un breve pasaje ascendente de enlace que prepara el retorno de la elegía de 00:37:29. El oboe la ornamenta mientras en contrapunto se une el clarinete como segunda voz.

Comienza el ‘Tema de la Fuerza’ (00:40:28) en Sol Menor en la trompa. A través de su utilización, esta escena enlaza con la de la contemplación de los cadáveres de los tíos de Luke y se explicita su relación causa-efecto. La primera frase aparece completa y en la segunda no concluye con la cadencia rota (IV) esperable, sino que repite tres veces –cada vez en una 8<sup>a</sup> más aguda– la tríada de la tónica desplegada acabando en cada célula en la 3<sup>a</sup>. De esta variación del tema destaca también que los cambios armónicos no se producen en las partes fuertes

<sup>351</sup> Aunque Tom Allen en su documental (2014, documento audiovisual) adscribe esta aparición de las cuatro notas a una referencia al comienzo de la secuencia del ‘Dies Irae’ y, como hemos visto, Krerowicz lo señala como leitmotif (2013, documento online), nosotros no consideramos que se trate de una referencia externa, sino interna de la obra para unir los pasajes y escenas mencionadas, sin llegar a cumplir con las características de la función leitmotívica.

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

de compás, sino a contratiempo. Tal corrupción armónica representa la inestabilidad y desajuste en la vida de Luke que implica el comienzo del viaje. **Concluye aquí el primer acto.**

Es muy significativo que en los tres puntos claves de la conclusión de este acto –Construcción hacia el clímax (00:38:26), Clímax (00:38:55) y Resolución del clímax (00:40:28)– la música se refiere a Luke a pesar de tratarse del ‘Tema de la Fuerza’. Son puntos de sincronía narrativa que marcan el primer paso en la evolución psicológica del protagonista. En cada uno de los casos tiene un carácter, tempo e instrumentación diferente. La versión definitiva es en la trompa. Coincide que es el instrumento que lleva –en movimiento paralelo en su respectiva 8ª– junto a los violines la melodía en la vuelta a la A del tema completo de Luke en el título principal.

## Desarrollo

---

Tras el cambio de secuencia mediante un barrido lateral (00:40:42) hay un pasaje de puente bipartito articulado por una fanfarria homofónica en el viento metal (00:40:51), que marca la visión del **primer umbral** que ha de cruzar Luke.

Otro cambio de secuencia se produce cuando el deslizador entra en el puerto espacial de Mos Eisley (00:41:02). El desarrollo se construye sobre una línea de acompañamiento consistente en una variación libre del pasaje musical aparecido en las escenas del viaje de Luke en el aerodeslizador. Se suceden trombones y trompas tanto para exponer el intervalo ascendente del ‘Motivo de Peligro’ como para hacer movimiento en quebrado ascendente basado otra vez en el pie troqueo. El diseño de la sección guarda relación en particular entre este internamiento en la ciudad y en la posterior escena del movimiento de las paredes en el triturador de basuras (especialmente 01:20:50), de manera que los intervalos aumentan en distancia y se modula ascendentemente, resultando en una transposición asociativa conforme los personajes profundizan en el **vientre de la ballena**.

Cuando una patrulla de soldados de asalto (00:41:40) detiene el trayecto suena la primera semifrase del ‘Motivo Imperial’ en grado de dinámica *piano*. Hay una segunda reiteración de ese motivo (00:41:46)

pero aunque se respeta el ritmo, cambia la altura relativa y movimiento direccional de los intervalos para representar la ruptura de la firmeza de los soldados. Se trata de una señal funcional. Desde el instante en que Obi-Wan utiliza la Fuerza para confundir a la tropa (00:41:50) hay silencio para acentuar la tensión del momento, tensión que se libera en 00:41:56 cuando el jefe de patrulla cae víctima del truco mental. En este momento que representa la hipnosis hay un trino en el registro agudo de los violines y un motivo de tres notas descendentes en el corno inglés repetido dos veces, pero de forma que no se marca claramente el pulso, utilizando este recurso para plasmar la salida del *continuum* consciente de la diégesis. Al superar el obstáculo gracias a la habilidad de Obi-Wan (00:42:08) se oye la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ en las flautas sobre un *ostinato* a la corchea de la tuba. En 00:42:18 queda en silencio.

En la escena de la cantina la música es diegética (una pieza comienza en 00:43:01 y otra en 00:45:43), incluyendo momentos de silencio (00:45:02 a 00:45:19) en los que la banda deja de tocar<sup>352</sup>. Esta música es caracterizadora del ambiente y no cumple con función estructural a nivel macroformal, por lo que obviaremos su presencia. Esta música finaliza en 00:49:07 con el cambio de secuencia. Llama la atención que se trata de la única ocasión en que la vista exterior de la Estrella de la Muerte no cuenta con el ‘Motivo de la Estrella de la Muerte’.

En 00:49:35 hay un cambio de secuencia de vuelta a las calles de Mos Eisley. En una primera escena los androides se esconden en un portal de los stormtroopers que les buscan. Esta sección puede dividirse musicalmente en abab’ más una breve coda, pero no es coherente con el plano visual tripartito a|ba|b’ (droides|stormtroopers|droides), habiendo cierto grado de independencia musical. A señalar también que, como los soldados imperiales son nuevamente engañados, no suena su material temático.

Con el siguiente cambio de escena, en 00:50:05 volvemos a ver a

---

<sup>352</sup>En esos segundos toda la cantina queda en silencio por el rápido duelo de Obi-Wan con Ponda Baba y el Doctor Evazan. También hay cambios de plano al exterior de la cantina, donde se encuentran los droides (00:45:36 a 00:45:43) y cuando Obi-Wan y Luke salen de ella (00:47:49 a 00:47:55) y no hay música ni diegética ni extradiegética en esos momentos.

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Obi-Wan y Luke, quien está vendiendo su deslizador. La situación es calmada y el tempo es moderato. Suena el ‘Tema de Luke’ en Mi Mayor con la flauta y el clarinete al unísono sobre un *pizzicato* de la cuerda a la negra que avanza por grados conjuntos. La aparición de esta variación es a la vez señal calificativa del carácter sereno de Luke, abierto al futuro que se le abre, y también colorista, suavizando la transición desde la escena previa al no realizar un contraste tímbrico muy diferenciado. Importa el descenso súbito del grado de dinámica al aparecer una figura sospechosa.

En 00:50:16 se atisba al alienígena Garindan, que sigue al grupo. Destacan los trombones en *divisi*, sobre cellos y contrabajos, una instrumentación que podría evocar al material musical adscribible al Imperio. Sin embargo no se utilizan ningún motivo ni célula imperial, ni tampoco el ‘Motivo de Peligro’. No se quiere explicitar la alineación de este personaje, que resulta ser un espía encubierto.

En 00:50:31 tiene lugar otro cambio de secuencia. Se trata de una nueva complicación, ésta en la subtrama de Han Solo. Debe convencer a Jabba el Hutt para que le deje seguir trabajando. La superación de este obstáculo redundará en la continuación de la trama principal. Este pasaje que desarrolla el ‘Tema de Jabba’ tiene entidad autónoma respecto al resto de la música de este episodio, aunque reaparecerá en *El retorno del Jedi*. La tuba caracteriza a este personaje pero, a diferencia del Episodio VI, aquí no domina durante todo el discurrir de las frases, pasando por otros instrumentos de viento madera. En los temas de los ‘héroes’ la variedad en el paso por distintas combinaciones instrumentales se considera un rasgo positivo: refleja la adaptabilidad y reafirmación en la diversidad. En contraste, los temas de los ‘villanos’ no muestran gran diferencia de instrumentación en su recurrencia como metáfora del inmovilismo y totalitarismo imperial. El caso de Jabba que aquí nos ocupa nos presenta una amenaza secundaria, en formación, y no tan implacable como en *El retorno del Jedi*. Por ello todavía no cuenta con la constancia instrumental y firmeza en la definición para la exposición de todo el tema. Por el mismo motivo se produce una fragmentación del tema: al comienzo hay una triple aparición ascendente de la célula inicial generadora, completando en la tercera ocasión la primera semifrase. A partir de 00:50:52 se expone con mayor continuidad, pero en la segunda

semifrase de la segunda frase se interrumpe el flujo normal con unos graves que descienden al registro contrabajo.

En 00:51:12 reaparece la segunda semifrase en la flauta y a partir de ahí la melodía del tema se va pasando de un instrumento de viento a otro, bien cada semifrase, bien cada frase. En 00:51:37 regresa la tuba quien desarrolla durante solo dos compases material del tema. Hay una respuesta por parte de la flauta (00:51:45) con una escala descendente repetida dos veces y una reexposición final de la primera semifrase del tema en la tuba (00:51:55).

Con el cambio de escena de 00:51:59 al grupo de Luke, Obi-Wan y los androides, que están a punto de llegar al muelle de embarque vuelve el ‘Tema de Luke’. La orquestación es algo menos ligera que la escena de 00:50:05, y se densifica la línea en flauta y clarinete añadiendo contrapuntísticamente en anticipación la misma melodía en flauta sola.

Con la reaparición de Garindan (00:52:10) vuelve el pasaje de trombones de 00:50:16. No hay evolución o desarrollo del material porque el grado de amenaza no aumenta. A partir del cambio de escena al interior del hangar (00:52:17) hay un movimiento ascendente de toda la orquesta para marcar el punto de sincronía y así reforzar el impacto emocional en el espectador. Aquí hay un despliegue ascendente y en *crescendo* que dirige el foco para la presentación de la nave más carismática de las películas, el Halcón Milenario. El movimiento se detiene en 00:52:22 con la cuerda en *tremolo* durante la reacción de Luke<sup>353</sup> –que es opuesta a la de los espectadores– y *decrescendo* hasta que queda todo en silencio en 00:52:29.

En el siguiente cambio de escena (00:52:47), en la calle se acerca un grupo de soldados de asalto con la primera mitad del ‘Motivo Imperial’ en las trompas sobre un ritmo de marcha de los trombones de ‘negra ligada a corchea *staccato*’. Dicho tema sufre un truncamiento en 00:52:52 cuando Garindan informa al jefe de patrulla y hay un pasaje de puente como preparación de la siguiente escena.

Hay un *stinger*, *sforzando* del viento metal, con el comienzo de los disparos en 00:53:03 y en 00:53:07 comienza el ‘Tema de la Fuerza’ en las trompas en *fortissimo*. Se utiliza para plasmar el inicio del enfrentamiento

<sup>353</sup> “¡Qué pedazo de chatarra!” (Luke Skywalker, *Una nueva esperanza*).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

directo mediante lucha de estos héroes contra el Imperio para devolver “la paz y la justicia”, valores de la Antigua República, a la galaxia. Pero realiza una modulación muy brusca al final de la primera semifrase (en Fa Menor) para continuar en Do Menor. En estas bandas sonoras de *La guerra de las galaxias* habitualmente las modulaciones se preparan con una transición más suave y en puntos de fin de frase, pero éste es un caso particular, puesto que todos los héroes se ven obligados a realizar un desplazamiento al interior de la nave y comienzo de la huida inesperadamente rápidos.

Desde 00:53:15 hay un pequeño puente que comienza con una fanfarria en el viento metal. Se trata de un recurso común al momento en que se visualiza el primer umbral (00:40:51) puesto que aquí se cruza un **nuevo umbral** al salir del planeta. Sobre un motivo en *ostinato* en el viento metal aparece otra vez la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ (00:53:29) en los violines a la que continua la segunda semifrase en las trompetas produciéndose un truncamiento (00:53:35). En ambos casos tiene lugar aumentación en la duración de determinadas notas seguido de otras no aumentadas, por lo cual hay un dislocamiento de pulsos y contratiempos respecto a exposiciones del tema anteriores y posteriores. A través de estos recursos el compositor logra un aparente aceleramiento sin modificar el tempo.

El cambio de plano de 00:53:46 incluye un cambio en la música y se utilizan otros recursos para aumentar la tensión sin acelerar la velocidad. En este pasaje, como el de 00:49:35 hay una microforma de abab’ y coda. En a, para acentuar el frenesí de la persecución, aparece una versión modificada del ‘Ostinato Imperial’. En esta ocasión el ritmo es en seisillos de semicorchea. En b se construye sobre las negras del contrabajo y la célula imperial de base de cuatro notas pero según una disposición aparentemente aleatoria en algunos casos la célula se reduce a tres notas con el paso a  $\frac{3}{4}$  en lugar de  $\frac{4}{4}$ .

En b’, ya siempre en  $\frac{3}{4}$ , tiene preponderancia el pie troqueo de ‘blanca-negra’ en las trompas. Se acorta de este modo la duración de cada compás tanto realmente (por el aumento de frecuencia de aparición de cada pulso fuerte de compás) como perceptualmente (al reducir el número de notas). Además se invierte el movimiento del último tiempo: en lugar de descendente es ascendente y en intervalos de altura creciente, como hace

Williams en los segmentos para aumentar la tensión. Tras un breve puente ascendente en la cuerda se llega a un *tutti* orquestal, con golpe de bombo con el cambio de escena al exterior de la Estrella de la Muerte (00:54:40).

A estas imágenes le acompaña el ‘Motivo de la Estrella de la Muerte’ en la misma tonalidad que las anteriores. Sin embargo no permanece ninguna nota en *decrescendo* para unirla con la escena siguiente. En 00:54:45, con el cambio de escena al interior de la sala de guerra imperial reaparece la línea melódica descendente del comienzo del interrogatorio efectuado por Darth Vader (00:39:34 a 00:39:41). Sin embargo, para diferenciar la sutilidad del igualmente malvado Gobernador Tarkin la instrumentación consiste únicamente en un unísono de flauta y arpa. Asimismo, para contrastar la inmensidad del espacio con la restricción del interior hay un cambio de dinámica a *pianissimo*. Cuando finaliza la línea melódica en 00:54:52 aún quedan los violines en la nota pedal en el registro agudo realizando un *decrescendo* hasta que desaparecen hacia 00:54:55.

Todo el interrogatorio acerca del paradero de la base rebelde transcurre en silencio hasta que Tarkin amenaza con atacar el planeta Alderaan (00:55:47). El comienzo de esta sección es una línea ondulada en las flautas en registro agudo en tempo *moderato*. Puede identificarse como un desarrollo del ‘Motivo de Peligro’ –enlazándolas consecutivamente– unida a la idea subyacente en el ‘Ostinato Imperial’. Esta figuración desaparece cuando Tarkin presiona airado<sup>354</sup> (00:55:52). Poco después sobresale la trompa (00:56:01).

Este instrumento realiza el salto ascendente  $\text{Si}\flat\text{-Fa-Si}\flat$  (tónica, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>) característico del ‘Tema de Luke’ ya que aquí Leia muestra fortaleza, arrojo y lealtad, reflejando su *animus*.

Entre 00:56:10 y 00:56:29 hay un puente formado sólo por la cuerda en el que se impide la sensación de estabilidad tonal y de compás para representar el tumulto emocional de la Princesa. Sólomente se asienta sobre un compás de  $\frac{4}{4}$  y otro de  $\frac{3}{4}$ , ambos con tresillos ascendentes para preparar el siguiente pasaje, una vez que Tarkin da la última orden.

Durante el proceso de preparación del disparo del turboláser de la Estrella de la Muerte (00:56:30) suena una derivación de la rítmica del

<sup>354</sup> “¿Preferís otro objetivo, un objetivo militar? Pues reveladnos el nombre del sistema. ¡Vamos, decid el nombre!” (Gobernador Tarkin, *Una nueva esperanza*).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

‘Motivo del Toque de guerra’, pero en esta ocasión con trombones realizando cinquillos y en movimiento ascendente. El aumento en la densidad del número de notas y la inclusión del instrumento que destaca el movimiento ascendente están motivados por la excepcionalidad de la magnitud del ataque respecto a otros intercambios de disparos entre naves de menores dimensiones. Cuando se produce el disparo (00:56:41) todo el viento se silencia y queda sola la cuerda, ahogada por el efecto de sonido de la explosión (00:56:44). Este **punto intermedio** argumental lleva al silencio de la música.

Vemos un cambio de escena al interior del Halcón Milenario (00:56:47). La música tarda en reaccionar (00:56:53). Se trata de una brevísima coda de cuatro notas de la trompa con sordina y en un volumen muy piano, pero la existencia de esta leve excitación ayuda a demarcar la intensidad de la causa y efecto sin necesidad de exagerar la sobresaliencia. Esto quedaría fuera de contexto puesto que en la trama principal el protagonista aún desconoce lo sucedido. Desaparece hacia 00:57:04. El viaje hacia Alderaan y la formación inicial de Luke en la Fuerza prosiguen en silencio hasta que llegan a los restos del planeta y ven a lo lejos la Estrella de la Muerte<sup>355</sup>.

En ese momento (01:01:49) suena una célula de pie crético, homofónica y homorrítmicamente en trombones, trompas, tubas y contrafagots. Estimamos que se aleja demasiado de la célula de tres notas del momento de la entrada inicial de Darth Vader (00:04:24) como para considerar este pasaje como un desarrollo o evolución temática. La consideramos más próxima a un desarrollo del ‘Motivo de la Estrella de la Muerte’.



*Ejemplo 4: Audio Célula Imperial*

<sup>355</sup> “Eso no es un satélite. Es una estación espacial” (Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).

Tras comenzar los dos primeros compases en  $2/2$  pasa a  $3/2$  hasta los dos últimos compases antes de un pequeño *accelerando*. Como en otros pasajes, para enfatizar el aumento de tensión hay un progresivo *crescendo* y movimiento ascendente escalonado. Al comienzo de este *accelerando* (01:02:17), en un plano dinámico –de volumen y acentuación– secundario los timbales ejecutan dos veces una de las células del ‘Motivo del Toque de guerra’, idea que es retomada por cellos y contrabajos en los dos últimos compases (01:02:39) antes de que cambie el material en que se va a basar la continuación de este pasaje.

A partir de 01:02:42 el tema de referencia va a ser la ‘Fanfarria rebelde’, y en *fortissimo*. La tonalidad en que aparece es  $Sib$  Mayor, al igual que en la primera aparición –fragmentada– de este tema (00:02:00) y que el ‘Tema de Luke’ del inicio del film. Sobre un *ostinato* rítmico al unísono (Do) de trompa, cuerda, piano, timbal y caja, al que luego se unen arpa y clarinete bajo, brilla la fanfarria en trompetas y trombones en *divisi* (sobre la fundamental) cada uno en su 8ª. En la segunda vez (00:02:56) que suena la fanfarria (en 2ª inversión) se añaden flautas, oboes y clarinetes. Se trata de la orquestación más brillante para esta señal calificativa. Puesto que no se puede competir a nivel bélico en su situación<sup>356</sup>, se destaca la creatividad e inventiva, que engrandece a la minúscula fuerza opositora.

Con el cambio de escena al corredor de la Estrella de la Muerte, donde un oficial está dando órdenes a un grupo de soldados (01:03:08) la música cambia al ‘Ostinato Imperial’, moviéndose homofónica y homorrítmicamente en acordes de violines, violas y trompas, sin cambiar siquiera puntualmente de altura como en otras reapariciones. La variación se produce mediante la sustitución de semicorcheas por tresillos y la búsqueda de un aumento de tensión a través de la subida de medio tono del *ostinato* del tema anterior. Los acentos son reforzados por golpe de timbal y 8ª de piano. Esta sección se cierra uniendo con la escena siguiente, de Tarkin en su sala de reuniones (01:03:18) cayendo el nivel de dinámica repentinamente y deteniendo el movimiento con un unísono ( $Sib$ ) en la cuerda y redoble de timbal y Sol y  $Re$  en la flauta. Como es frecuente, hay un calderón en *diminuendo* hasta que desaparece hacia 01:03:27.

<sup>356</sup> “No me cogerán sin lucha” (Han Solo); “No podrías ganar, pero hay otras alternativas en vez de la lucha” (Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

El sonido de apertura de los compartimentos donde se han escondido los héroes (01:04:29) coincide con la primera de tres notas que preparan la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’, con el corno inglés y fagot al unísono. El tema aparece en Sol Menor. Aunque ha transcurrido un minuto de silencio, este nuevo segmento guarda relación tonal con la finalización del anterior. A continuación un breve puente sirve de unión para el cambio de escena. En 01:04:53 se ve el equipo de escaneo en el hangar acercándose para investigar. Escuchamos el ‘Motivo Imperial’ en las flautas en Re Menor sobre un *ostinato* en la tónica por parte de las trompetas con sordina, que desarrollan rítmicamente el ‘Motivo del Toque de guerra’.

Con la entrada del personal en el Halcón Milenario (01:05:07) se crea suspense con un movimiento quebrado ascendente de la cuerda en *tremolo*, aunque aquí no hay *crescendo*, puesto que la acción tiene lugar fuera de plano. La continuación de las siguientes partes del plan se utilizan varios elementos ajenos a otras partes de la banda sonora. Hay unos instantes de silencio porque ‘TK-421’ no responde a la llamada. Con el cambio de plano, al punto de vista del supervisor (01:05:45), se ve un stormtrooper saliendo de la nave. Suena el intervalo de 3ª menor característico del ‘Motivo Imperial’.



Ejemplo 5: Audio Intervalo del Motivo Imperial

Esta fragmentación consiste en una señal funcional que revela que el soldado no es quien parece ser: la instrumentación no es la habitual y el motivo no se completa en ningún momento. Este intervalo aparece en cuatro ocasiones, en la cuarta volviendo a subir hasta la 5ª y quedando en suspenso hasta que el oficial abre la puerta de su sala.

El primer plano de Chewbacca (01:05:57), con su rugido y ataque conlleva un cambio en la dinámica y figuración de la música. Al igual que el caos del estallido de la lucha, el pasaje sonoro no sigue un orden y dirección tonal. El éxito heroico de la infiltración (01:06:02) se celebra marcando la excitación con la segunda mitad de la primera semifrase del ‘Tema de Luke’. A diferencia de otros pasajes en que el intervalo escogido o destacado es la quinta justa ascendente inicial, aquí aparece la continuación del tema, puesto que la participación de Luke en el asalto a la sala de control es indirecta. El final del segmento es el habitual, con la cuerda en calderón y *decrescendo* hasta 01:06:17. Hay silencio durante la planificación de las respectivas tareas.

A partir de 01:09:33 la música es descriptiva, primero de la acción y luego del entorno. La instrumentación durante su camino por los corredores (trompeta con sordina, piano y timbales y caja) tiene un carácter atmosférico y colorista. Pero tras llegar al elevador, a partir de la siguiente intervención de la trompeta (01:10:04), ésta desarrolla la célula del ‘Motivo del Toque de guerra’, porque acceden al siguiente paso hacia el enfrentamiento. En 01:10:26 cellos y contrabajos cobran protagonismo con la base de cuatro notas (desarrollada con tresillo en el tercer pulso) que actúa como voz de acompañamiento en la música adscrita al Imperio.

Al producirse los siguientes cambios de escena hay alternancia entre el *pizzicato* en la cuerda y en volumen piano cuando aparece Obi-Wan infiltrándose por los pasillos (01:10:33 y 01:10:48) y el redoble de timbal y notas más largas en trombón y contrafagot mientras Darth Vader se detiene, al percibir la presencia de su antiguo mentor (01:10:40).

Vuelve la escena de Luke, Han y Chewbacca, dentro del ascensor (01:10:52). Mientras se preparan para continuar con su plan suena la primera frase del ‘Tema de Luke’ al unísono en la flauta y el clarinete. Comienza en Re Mayor, pero la cuerda provoca una corrupción armónica, aumentando la frecuencia de cambio, lo que indica un carácter más inestable, reflejo de las dudas que surgen durante el trayecto. Pero acaba en la semicadencia esperada, justo al abrirse las puertas del elevador. Este segmento cuenta con una coda hasta 01:11:10.

Durante el intento de engaño al responsable de la sección de celdas hay

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

silencio. Como éste no cae en la trampa<sup>357</sup> la música vuelve (01:11:19) con unos golpes de timbal e intervalo descendente de tuba que marcan el punto de excitación. Tras dos compases de silencio hay un movimiento quebrado ascendente en el que se va incorporando progresivamente más orquestación, hay *crescendo* y *ritardando* al final hasta que en 01:11:29 estalla la lucha.

En ese momento el tempo pasa a ser *allegro*, el viento metal sube en dinámica y agitación rítmica. Primero hay una escala por grados conjuntos y luego continúa ascendiendo por saltos quebrados. Sirve para preparar la aparición en 01:11:38 del ‘Tema de Luke’ en la trompa. Nuevamente aparece en Re Mayor, aunque ahora hay mayor estabilidad armónica. Aunque las otras voces se despliegan contrapuntísticamente, no hay disonancias como en la escena anterior. La duración de algunas notas se modifica y no finaliza la primera frase en su totalidad. Luke (y por extensión su tema musical) no puede seguir desarrollándose en momentos de gran intensidad pero poca sobresaliencia. Es interrumpido por las trompetas con la célula del ‘Motivo del Toque de guerra’ (01:11:45), cuya célula reaparece modificada en 01:11:52. Este pasaje se cierra con una cadencia auténtica porque la situación finaliza de manera aparentemente satisfactoria.

Una vez que ya no queda vivo ningún enemigo la música presenta un puente en el que hay una gran reducción de la orquestación y ámbito melódico. El movimiento de la línea en cellos y contrabajos no tiene direccionalidad, de la misma manera que la conversación para intentar que no vengan refuerzos no está llevando a ningún sitio.

Con la abrupta finalización de la comunicación por parte de Han (01:12:46) y el cambio de plano a la imagen de Luke internándose en el pasillo de las celdas suena la ‘Fanfarria rebelde’, exactamente con la misma orquestación que la primera vez de 01:02:42, cuando el Halcón estaba siendo atraído hacia el interior de la Estrella de la Muerte. La diferencia consiste en que, en esta ocasión, el *tempo* es más agitado y el *ostinato* rítmico no está sobre la II, sino que se trata de la tónica, eliminando esa disonancia. La respuesta al problema que se presenta imperativamente ha de ser directa y resolutive.

Al abrir la puerta de la celda de la Princesa Leia (01:12:52) tiene

<sup>357</sup> “Se transfiere a este prisionero desde el bloque 1138” (Luke); “No se me ha notificado. Lo comprobaré” (Oficial, *Una nueva esperanza*).

lugar un truncamiento con la aparición desde la tercera nota de la primera semifrase del ‘Tema de la Princesa’. Un movimiento descendente de la cuerda (que se queda sola en 01:12:57) modula y la une con el ‘Tema de Luke’. Cuando el protagonista se quita el casco para presentarse suena la primera semifrase en *Mib* Mayor, iniciada en la trompa y continuada con la trompeta. Es muy importante este punto de sincronía. El gran y súbito cambio en todos los parámetros musicales que se produce en 01:12:52 refuerza la identificación de la sobresaliencia de este marcador. Se señala narrativamente el avance psicológico de Luke en esta escena de la reacción y presentación en el primer encuentro con su *anima*.

El cambio de escena a la sala de reuniones (01:13:13) se señala con un *decrescendo* en un calderón sobre trombón y contrafagot al unísono hasta que desaparece hacia 01:13:21. La instrumentación coincide con la del presentimiento de Darth Vader en 01:10:40, ya que éste va a ser el tema de conversación entre el Sith y Tarkin.

Al final de la conversación, cuando Vader se dirige hacia la puerta, hay un redoble de timbal (01:13:58) como marcador emocional que enfatiza sus palabras<sup>358</sup>. Al verse a Obi-Wan por el corredor hay dos notas de cuerda en *pizzicato* (01:14:01) para enlazar con su anterior escena. Por último, cuando los imperiales comienzan a intentar abrir la puerta de acceso a la zona de celdas –donde se han atrincherado Han y Chewbacca– (01:14:04) hay un Fa en *sforzando* en el trombón que se prolonga hasta que logran abrir un boquete en la puerta y comienza otro intercambio de disparos (01:14:08).

Con el asalto de los soldados suena una primera vez el ‘Motivo Imperial’ en Do Menor en la trompeta. Hay una rápida modulación en la cuerda para subir medio tono, pero no se reexpone el mismo tema. En 01:14:23 comienza la ‘Fanfarria rebelde’. La primera aparición suena en oboe y trompeta, una combinación inédita hasta ahora, y la segunda pasa a la trompa, aunque desciende de volumen. A esta segunda aparición le sigue inmediatamente en truncamiento la segunda semifrase de la ‘Fanfarria rebelde’ con el oboe y trompeta. Estos cambios de instrumentación son sólo de naturaleza colorista.

<sup>358</sup> “Su plan no es escapar. He de enfrentarme con él a solas” (Darth Vader, *Una nueva esperanza*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Con el cambio de escenario a la sala de control, donde están C-3PO y R2-D2 (01:14:42) se reduce drásticamente la orquestación y el volumen, ya que en esa localización no hay acción. Pero el segmento continúa a partir del mismo tema, puesto que ambas escenas están relacionadas causalmente y los personajes están en comunicación. En este caso se desarrolla a partir de la célula anacrúsica inicial, alternándola entre el viento metal y el viento madera. Además, el movimiento es ascendente –quebrado entre el antecedente y consecuente que supone cada bloque instrumental– puesto que también aumenta la tensión en esa sala mediante la comunicación de un mensaje de alerta y la posterior llamada a la puerta.

Al volver a la escena en el pasillo de las celdas (01:14:56) ni la melodía ni la rítmica están directamente relacionadas con otras partes de la película. Pero prosigue la costumbre de las escenas de acción del progresivo movimiento ascendente, intensificación de ritmo, dinámica y crecimiento de la orquestación (tanto con la incorporación de instrumentos al unísono como con nuevas voces en movimiento contrapuntístico).

Los protagonistas se ven superados por las fuerzas enemigas y han de huir por el vertedero de desperdicios (01:15:22). Se escucha primero el ‘Motivo Imperial’ en la trompa en Do Menor e inmediatamente hay una transposición y se repite en Fa Menor en la trompeta. Ha desaparecido toda referencia a la ‘Fanfarria rebelde’.

A partir de 01:15:32 hay una coda para la sección. Destaca la cadencia, cuyo último acorde en Re Menor en *tutti* orquestal coincide con el plano estático de la caída de Han en el montón de basura (01:15:55) actuando como punto de sincronía de punto articulador entre escenas.

Hay silencio durante toda la escena de peligro en el vertedero (primero con la trampa del Dianoga y después cuando los muros compactadores empiezan a desplazarse). La música vuelve con el cambio de escena a la sala de control donde están los androides encerrados (01:18:54). Hay una nota pedal en la flauta, prácticamente indistinguible del sonido ambiente y los efectos de sonido. Como vemos a lo largo del film, las transiciones a y desde períodos prolongados de silencio en el plano musical suelen consistir en pocas notas en volumen muy bajo que no pertenecen a los temas establecidos.

Cuando los stormtroopers logran abrir la puerta tras la que se

esconden los androides hay un redoble de timbal en *crescendo* (01:18:58). Un segundo y medio después entran en la sala y comienza en la tuba el ‘Motivo Imperial’ en Sol Menor. Poco después modula a Do $\sharp$  Menor en oboe y trompeta representando la acción-reacción que se produce a raíz del engaño de C-3PO. Una vez que se han ido los soldados, y los androides se preparan para irse de la sala de control hay un breve puente carente de la suficiente entidad autónoma.

La escena del compactador de basuras comienza con cierto grado aparente de autonomía (01:19:43), como casi todas las escenas de obstáculos no directamente relacionadas con el Imperio. Aquí se busca potenciar el aspecto mecánico a través de células rítmicas repetidas constantemente. Pero se explicita la referencia al Imperio conforme entran las voces: hay alternancia de los graves del viento metal y los agudos en el viento madera. También destacan los violines en registro agudo, cuyo movimiento quebrado deriva del ritmo de marcha de 00:52:47. Todos estos recursos aumentan la tensión manteniendo el mismo *tempo*.

Cuando la escena cambia a los androides (de 01:20:05 a 01:20:14), que han ido al hangar, quedan solo los violines y violas con notas largas ascendiendo por grados conjuntos. Sobre ellos no se ciernen las paredes en movimiento constante. El avance implacable de los muros y el peligro inherente hace que prosiga la marcha de los graves en el viento metal. En las siguientes ocasiones en que hay cambio de escenario al hangar (de 01:20:24 a 01:20:36 y sucesivas en la conversación entre Luke y C-3PO a través del intercomunicador), ya no cambian la orquestación y figuración, unificando de esta manera la escena que tiene lugar simultáneamente en dos localizaciones separadas.

A partir de 01:20:48 todos los instrumentos van al unísono para remarcar la tensión. Finalmente la música se silencia cuando R2-D2 logra detener los muros (01:21:06).

Con el cambio de escena a Obi-Wan vuelve la música (01:21:31). Pero puesto que ya ha llegado a los mandos del campo magnético (que ha de deshabilitar para que el Halcón Milenario pueda escapar de la Estrella de la Muerte) y ya no está escondiéndose por los pasillos, la música de la escena ya no son los *staccati*. Son notas largas en la cuerda sin dirección melódica ni tonal y con medidas irregulares.



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

La escena de los héroes en la salida del vertedero de desperdicios (01:22:23) es de transición y, paralelamente, la música es un puente.

Cuando regresamos a la escena de Obi-Wan (01:22:52) porque está finalizando su cometido, continúa la textura del fragmento anterior. La principal diferencia es la introducción de una figuración en movimiento ascendente por grados conjuntos de Sol a Re en celesta y flauta, *pianissimo*, al realizar Obi-Wan el truco mental Jedi para despistar a dos soldados de asalto (01:23:23). Este efecto sustituye aquí a las palabras como marcador puntual.

Cuando los héroes están a punto de llegar al Halcón, pudiéndolo divisar desde un pasillo superior (01:23:28) reaparece el ‘Tema de Luke’. Su reaparición aquí es debida a que todo el grupo (y Luke en particular) está a punto de salir del **vientre de la ballena**. Primero suena la primera semifrase en Sol Mayor en la trompa. Hay un breve enlace en la cuerda y flauta y nuevamente la primera semifrase ahora en Do Mayor en la trompeta. En esta ocasión la fragmentación del tema está centrada en el comienzo del tema porque el rescate de la princesa ha sido una actitud proactiva de Luke.

Al continuar su camino (01:23:44) se apresura el movimiento en la cuerda, pero es interrumpido en 01:23:50 cuando se encuentran con los soldados. Reaparece el ritmo de marcha de los trombones de 00:52:47 –aquí también con trompeta– pero no como acompañamiento sino ahora como elemento principal.



*Ejemplo 6: Audio 00:52:47*



Ejemplo 7: Audio 01:23:50

En 01:23:59 comienza el ‘Ostinato Imperial’ sobre el que se despliega el ‘Motivo Imperial’ en la tuba a distancia de medio tono (01:24:02), pero de este motivo sólo aparece la primera mitad ya que Han es interrumpido por la sorpresa de encontrarse con más soldados. El desarrollo se centra en el pie anapesto característico de este motivo para repetirlo varias veces seguidas en progresión ascendente de acordes con el trombón y la trompeta.

Durante las persecuciones, a partir de 01:24:10 continúa desarrollándose el pasaje con diversas apariciones basadas en la mitad de este motivo, primero en la tuba, luego pasa a trompa, clarinete y flauta, trombón y trompeta. Hay una primera detención del movimiento en un acorde más largo de  $Mi\flat_{5+}$  en violines y arpa, cuando Luke y Leia creen haber llegado a un abismo insalvable. Al llegar los soldados reaparece el ‘Ostinato Imperial’ en 01:24:26.

En 01:24:29 se detiene momentáneamente el frenesí de la persecución<sup>359</sup> y el movimiento musical mediante notas más largas. Hay una modulación por varios tonos y en 01:24:47 cuando continúa la acción al ser disparados desde otro pasaje superior, suena el ‘Tema de Luke’ completo, *fortissimo* y muy marcado. Aparece en Sol Mayor en las trompetas. La parte B pasa a la trompa. En este punto de sincronía que supone la aparición del tema, éste cumple como marcador emocional y señal calificativa y funcional. Además, en este momento en que se requiere decisión, firmeza y claridad de ideas, tiene lugar una redención armónica, de manera que el acompañamiento armónico vuelve a su versión

<sup>359</sup> Luke ha inutilizado los controles de la puerta automática que les separa de los soldados.

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

paradigmática. La exposición actual del tema plasma el carácter del personaje y representa sus acciones, destacando en particular el paso a la parte B, que coincide (01:25:03) con el momento en el que Luke tiene la idea de utilizar el garfio del cinturón para poder superar el abismo, evitando el violento intercambio de disparos. Simultáneamente se produce una dialéctica con el espectador por la cual se insiste en el carácter de la película, al cual ya se había hecho referencia con la exposición como obertura/tema A, y se entronca con la tradición de películas de aventuras especialmente a través de la orquestación y figuración del acompañamiento.

La aparición de B se diferencia de su exposición en el ‘Tema de Luke’ durante el título de inicio en que aquí se distribuye entre:

1. Primera frase en la trompa.
2. Segunda frase en la trompa.
3. Tercera frase pasa a flauta, piccolo y glockenspiel al unísono.
4. En lugar de hacer la cuarta frase, repite la primera semifrase de la tercera frase (con un nuevo acompañamiento) y salta al Re sobregado.



*Ejemplo 8: Vídeo Superación del abismo*

En 01:25:15 hay un corto enlace de cuatro compases de las trompas en divisi modulando y da paso a la primera frase ‘Tema de Luke’ en Fa Mayor en trombones y tuba. Tras otro breve enlace, en 01:25:29, cuando está lista

la acrobacia, suena la primera semifrase del ‘Tema de la Princesa’ en la trompa en Mi<sup>b</sup> Mayor, anticipando el beso de buena suerte de Leia a Luke y señalando un pequeño pero primer acercamiento hacia el contacto de Luke con su *anima*.

Pero el segmento musical no finaliza cadencialmente con la conclusión de la secuencia, puesto que enlaza (01:25:38) con el ‘Ostinato Imperial’ en viento metal con el cambio de escena al corredor donde se oculta Obi-Wan. En 01:25:43, cuando los soldados han pasado de largo y Obi-Wan continúa avanzando hay una coda de interés exclusivamente colorista.

La anacrusa del ‘Tema de Luke’ es la última nota que se escucha con las imágenes de esa escena, enlazando así con la del hangar, donde todavía esperan los androides a los héroes. Se escucha dicho tema no sólo porque C-3PO y R2-D2 han pasado a ser una prolongación del protagonista, sino porque, al estar refiriéndose a él<sup>360</sup>, el tema realiza su función leitmotívica simbolizándole en su ausencia. El fragmento (no se finaliza la primera frase del ‘Tema de Luke’) es un solo de trompa en Sol Menor. Por primera vez tiene lugar el cambio de modo de un tema. El compositor se sirve tanto de esta variación como de la incorporación de un *poco ritenuto*, para remarcar la preocupación de los androides. Pero recupera el *tempo primo* en cuanto el clarinete retoma la figuración y, cambiando las alturas, reformula el final de la frase (01:25:59), anticipando la reactivación del movimiento kinético en la siguiente escena.

En 01:26:01 hay otro cambio de escena hacia la persecución de los soldados a Han y Chewbacca. Aparece el ‘Ostinato Imperial’. Empiezan todas las trompas al unísono sobre Re y en seguida se incorporan violines y violas para hacer los acordes habituales. En 01:26:06 trompetas y trombones tocan el ‘Motivo Imperial’ en Re Menor y se concluye con una rápida escala en piccolos coincidente con el cierre de las puertas.

En la siguiente escena vemos a Obi-Wan. Dos redobles de timbal actúan otra vez como marcador emocional con la reacción del Jedi al ver a Darth Vader, tras lo cual la música desaparece hacia 01:26:29. Durante el duelo y la reunión de los héroes y los androides en el hangar hay silencio.

La música vuelve cuando Obi-Wan se da cuenta de que Luke le observa (01:28:33) y se prepara para sacrificarse. Suena la primera

<sup>360</sup> “¿Dónde estarán?” (C-3PO, *Una nueva esperanza*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ en la trompa, en Fa Menor. Las medidas no son exactas como en otras exposiciones del tema. Pero es muy significativa la elección del ‘Tema de la Fuerza’ para el **clímax** del Acto II. Este marcador emocional sí es representativo por su sobresalencia, centrándose en la causa (la enseñanza) en lugar de en el efecto, ya que el efecto en Luke (la transformación) será más profundo a más largo plazo.

En cuanto Darth Vader abate a Obi-Wan (01:28:40) se agita el *tempo* y suena una frase y media del ‘Tema de la Princesa’ en La Mayor en la cuerda sobre una escala ascendente en los graves. Pudiera argumentarse, como hacen entre otros Davies y Kraemer, que el tema aparece sin intención semántica; sólo porque ese tema tiene un mayor incumbencia y envergadura trágica que el ‘Tema de la Fuerza’ (en T. Langley (ed.), 2015, p. 254). Pero nosotros consideramos que, con su sacrificio, el Jedi ha mostrado el camino a Luke para que triunfe el Bien sobre el Mal. Ha de estar en sintonía con su *anima*, esto es, su empatía, sensibilidad, intuición y espiritualidad. Así Obi-Wan trasciende y completa una misión más ambiciosa que la ayuda que le solicitaba la princesa Leia con el mensaje holográfico.

Después de dos acordes en el viento metal, en 01:28:58 hay un breve puente ascendente en línea ondulante en la cuerda sobre el pie troqueo.

### Reexposición

---

Cuando Luke escucha el consejo de Obi-Wan<sup>361</sup> vuelve a escucharse la ‘Fanfarria rebelde’ con la misma orquestación que en 01:02:42. El *ostinato* continúa siendo el Do, pero el primer acorde de la fanfarria es La $\flat$  Mayor. Se repite dos veces conforme en imagen se ve la salida del Halcón desde el interior del hangar. Al confirmarse la no constricción del campo de tracción de cara a la huida, en la tercera aparición el *ostinato* sube a Do $\sharp$  y todo el viento metal se incorpora a los acordes de la fanfarria, que es transpuesta a Si $\flat$  Mayor. John Williams enlaza a través del uso de este tema las escenas de **entrada y salida del vientre de la ballena**.

Al cambiar de plano al interior del Halcón (01:29:36) y enfocar a Luke, reflexivo, hay un descenso de volumen y tres notas en cello y

<sup>361</sup> “Corre, Luke, corre” (Voz de Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).

contrabajo sirven de modulación para que entre el ‘Tema de la Fuerza’ en Fa $\sharp$  Menor (primera semifrase en el oboe y segunda en la flauta). Vuelve a haber una modulación casi imperceptible por los efectos de sonido y recomienza la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ en La Menor en el corno inglés (01:29:55). Mantiene la última nota y sobre ella se oye la segunda semifrase en Re Menor en el oboe. La música describe la dificultad que ve Luke en completar el recorrido sin la guía de Ben.

En 01:30:09 Han Solo advierte que aún no ha finalizado el peligro. Durante la preparación para el combate espacial suena un puente basado en dos corcheas iguales por pulso.

En 01:30:40 el *tempo* aumenta en cuanto tiene lugar la primera pasada de los cazas. El siguiente pasaje representa un obstáculo en la trama, pero a diferencia de otros anteriores, al consistir en un enfrentamiento directo con naves imperiales, hay un desarrollo del ‘Ostinato Imperial’, aquí sin realizar cambios de altura. Sobre esa base es frecuente la enunciación de la ‘Fanfarria rebelde’. Cada agrupación de dos o más fanfarrias suele implicar una suma progresiva de instrumentación:

- 01:30:57-Trompetas / Trompetas y trombones
- 01:31:01-Trombón/Trombón y flauta / Trombón, flauta y trompeta
- 01:31:40-Trompetas / Trompetas y trombones

Tras un último ascenso de toda la orquesta, al acercarse el último caza enemigo, se oye el ‘Motivo de la Estrella de la Muerte’ (01:32:04), Si Mayor 7. Este arpeggio se silencia en el instante en el que el disparo de Han impacta y el TIE explota (01:32:08).

La **resolución** de este Acto II, con la revelación para el espectador de que la huida ha sido permitida por el Imperio para establecer una trampa a los rebeldes y el viaje hacia Yavin, tiene lugar en silencio. De igual manera, el **comienzo** del Acto III, con la llegada al planeta y preparación del combate final, se desarrolla sin música.

La música comienza con el despegue de los cazas Ala-X (01:40:44). La primera escena, en el exterior, la cuerda parte de las tres primeras notas de la célula de cuatro aparecida por primera vez en 00:34:42, pero enseguida realiza un movimiento ascendente para concluir el plano. A pesar del rechazo inicial a la llamada de la aventura, ahora Luke está totalmente involucrado en la rebelión contra el Imperio.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...



*Ejemplo 9: Audio Motivo de cuatro notas por movimiento inverso*



*Ejemplo 10: Audio 01:40:44*

En 01:41:02 con el nuevo cambio de escena a las naves dirigiéndose a su objetivo los trombones y tubas se basan en el ‘Motivo del Toque de guerra’, puntuados tras la primera célula por un corto redoble de caja. La segunda célula va inmediatamente seguida de una tercera en la que se ha unido la trompeta.

A partir de 01:41:08 hay otro puente sobre pie troqueo en una línea melódica ondulada de ámbito de 2ª que cobrará continuidad desde 01:41:28, pero que aquí están constantemente interrumpidos por los redobles de caja.

El acercamiento de las naves a la estación de combate del Imperio lo interrumpe con una subida de violines y flauta que enlaza directamente con el ‘Motivo de la Estrella de la Muerte’ (01:41:36), en esta ocasión Sol Menor semidisminuido sobre el 3<sup>er</sup> grado. A diferencia de los planos exteriores de significación articuladora de cambio de escena a la Estrella de la Muerte y posterior diálogo entre personajes imperiales, propio de momentos anteriores en el film, aquí no va precedido por acorde orquestal y golpe de platillos.

En 01:41:41 prosigue el puente. Hay puntuales acentuaciones con

acordes en *staccato* en viento metal. En 01:41:52 Jefe Rojo notifica que se lanzan sobre el objetivo, la cuerda mantiene la nota y realiza un *crescendo* hasta que hay un golpe orquestal que coincide con el cambio de tomas laterales y frontales de los pilotos y subjetivas a un plano exterior en el que se aprecian las naves maniobrando.

A partir de 01:41:56 suena en la trompeta la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’ en Do Menor, con un contracanto en la trompa. No representa al aspecto místico, que normalmente se plasma con el corno inglés o la trompa, con un tempo más calmado y notas más largas. Aquí se trata de la lucha por reestablecer el antiguo régimen democrático que defendían los Jedi. Como las pocas naves rebeldes no son una fuerza tan masiva como el Imperio, el ritmo no es tan marcialmente exacto y cuadrado y anticipa las figuras respecto a los pulsos esperables según las declaraciones modelo del tema aparecidas anteriormente.

Desde 01:42:10 suena el ‘Ostinato rebelde’, sobre el que otra vez aparece la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’ en la trompeta, otra vez en Do Menor, realizándose disminución en la duración de notas en los finales de cada semifrase.

El cambio de escena al interior de la Estrella de la Muerte (01:42:32), con la notificación a Darth Vader comienza la primera mitad del ‘Motivo Imperial’ en Sol Menor en la tuba. Se detiene en el *Sib* y de esa nota parte el mismo material ahora en el trombón y fagot, repitiéndose siempre incompleto en sus octava en la flauta y volviendo a Sol en el clarinete. Tras las palabras de Darth Vader aparece el motivo completo en la tuba. La confusión que sufren los imperiales no se resuelve hasta que su jefe da las órdenes.

La siguiente sección (01:42:44) cumple con función eminentemente descriptiva de la emoción del fragor de la batalla, aunque ocasionalmente enlaza con material previo, como las tres notas (de 01:40:44) ahora en anapesto (01:43:00) para provocar mayor tensión.

Con las imágenes del interior de la sala de guerra de la Estrella de la Muerte (01:43:08) no se retoma la orquestación de 00:54:45, pero sí el espíritu etéreo. Tarkin se muestra ajeno a lo que sucede en el exterior y está concentrado en su objetivo<sup>362</sup>. Hay tres notas de piano y notas largas

<sup>362</sup> “La base rebelde estará a tiro dentro de siete minutos” (Voz por intercomunicador, *Una nueva esperanza*).



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...



Ejemplo 11: Audio 01:40:44



Ejemplo 12: Audio 01:43:00

en violines y flautas en *pianissimo* muy contrastante. En el final de esta escena comienza un pequeño crescendo de trompa sobre cinco tresillos en la misma nota para preparar el *fortissimo* de la siguiente escena del exterior de la superficie de la Estrella de la Muerte (01:43:14).

Este pasaje es también descriptivo, pero sin relación con material previo. Enlaza con la siguiente escena, en la que desde la sala de guerra rebelde se informa de la llegada de cazas imperiales (01:43:27). Aquí es protagonista el ‘Ostinato rebelde’, aunque en 01:43:30, en la flauta en mucho menor volumen, suena el intervalo de 5ª –y la anacrusa– característico del ‘Tema de Luke’. Aquí es una señal funcional, puesto que el protagonista describe su difícil situación<sup>363</sup>.

A partir de la aparición en pantalla de cazas TIE (01:43:36) la música de la escena es expresiva y no estructural (01:43:50), aunque su material –alternancia de movimiento de células breves descendentes y líneas más largas ascendentes y descendentes por grados conjuntos,

<sup>363</sup> “Mi radar no funciona, no veo nada” (Luke Skywalker, *Una nueva esperanza*).

realizando saltos interválicos entre semifrases en la cuerda con puntuaciones en el viento– se repetirá en varios momentos del combate.

La única excepción tiene lugar con la explosión del caza derribado por Luke (01:44:06), cuando comienza el ‘Motivo de la Estrella de la Muerte’ –La Menor 7 Mayor– porque sirve para enlazar con la siguiente escena, en la que Vader camina por el interior de la Estrella de la Muerte.

En 01:44:19 reaparece la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ durante el ataque al caza de Luke. El tema se escucha al unísono en trombones y contrafagot (Fa Menor). Mientras tanto, la cuerda (Fa# Mayor) acentúa irregularmente y provocando disonancia constante por la politonalidad. Cuando está próxima la ayuda de Wedge el tema recomienza en las trompetas en Sol Menor y se redime armónicamente, independientemente de la respuesta en *fugato*.

En 01:45:00 cuando el escuadrón Oro lanza su ataque, los contrabajos quedan suspendidos en una nota con calderón y *decrecendo* al final hasta que desaparece en 01:45:05, cuando despegan los cazas de Darth Vader y sus pilotos de ala.

Durante los dos primeros ataques por la trinchera de la Estrella de la Muerte hay silencio. La música vuelve cuando Jefe Rojo es derribado (01:48:46). Una fanfarria de trompetas anuncia que Luke se tiene que responsabilizar de la situación. Hay cambios de escena para ver las dos salas de guerra (01:48:51) y en este momento sólo hay un puente con ámbito melódico muy reducido, poca instrumentación (piano y flauta al unísono sobre *staccato* en la cuerda) y volumen escaso.

El viento metal en *forte* regresa decidido después de que Luke haya dado las órdenes<sup>364</sup> (01:49:01). Pero aún sigue siendo un segmento expresivo.

Con el peligro de los láseres en la trinchera se escucha el ‘Motivo Imperial’ otra vez en trombones y contrafagot (01:49:21). Alarga la primera y hace descender la quinta nota, pero el resto de las relaciones entre las notas es la del modelo. A continuación (01:49:31) se vuelve a desarrollar el material con función expresiva de 01:43:50.

Comenzando en 01:49:46, cuando aparecen los cazas comandados por Darth Vader persiguiendo por la trinchera a los pilotos rebeldes, hay

<sup>364</sup> “Biggs, Wedge, vamos allá. Vamos a entrar y lo vamos a hacer a toda potencia. Hemos de despegar a esos cazas” (Luke Skywalker, *Una nueva esperanza*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

un movimiento ascendente discontinuo con intervalos desiguales en el viento. La subida es muy levemente progresiva, porque se espacia mucho en el tiempo y se alterna con algunos intervalos descendentes, logrando mantener así durante un período más largo la subida y el consecuente aumento de tensión. Mientras tanto la cuerda está en segundo plano haciendo figuración de notas más breves.

Al irse Wedge por no poder continuar (01:50:50), la trompeta pasa a hacer tresillos descendentes. Cada grupo de seis notas lo repite y después sube una segunda. En la última reiteración, la trompa –que iba interpretando notas largas– pasa a primer plano para seguir en tresillos, pero modificando la célula a movimiento quebrado.

Cuando fallece Biggs, el amigo de Luke (01:50:28), hay un solo de trompa que actúa como breve elegía. Luke no puede detenerse a lamentar su pérdida más tiempo porque se encuentra a punto de llegar al clímax narrativo. Este pasaje también sirve para modular.

Luke se ha quedado solo ante el momento definitivo (01:50:36). Suena su tema, en la trompa y tuba, pero aparece de nuevo en Sol Menor, con cambio modal, para remarcar la gravedad de la situación. No es una activación contemplativa del tema. Se acortan las notas que en el modelo son largas para que lleguen antes los siguientes pulsos. Como acompañamiento la cuerda está en movimiento efervescente sobre células de tres notas que no caen regularmente sobre el pulso.

En 01:50:46 hay unos golpes del viento metal y percusión, repitiendo varias veces los mismos dos acordes (Sol Menor y Fa# Menor 7) para demorar mucho la llegada a la cadencia y llegar a un punto álgido de tensión. Modula en los tres últimos acordes y llega el ‘Tema de la Fuerza’.

En 01:50:54 la cuerda presenta la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’ cuando Luke escucha la voz de Obi-Wan Kenobi<sup>365</sup>. Se produce un contraste muy grande en todos los parámetros. Sólo interviene la cuerda, al unísono y muy *cantabile*. El viento se incorpora en la última nota para colaborar en el despliegue del acorde enriqueciéndolo tímbricamente. En esta ocasión el tema aparece en Fa Menor y se le da mucha importancia a la tónica: no aparece la

---

<sup>365</sup> “Utiliza la Fuerza, Luke. Adelante, Luke. Confía en mí” (Voz de Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).



*Ejemplo 13: Vídeo del Consejo de Obi-Wan*

anacrusa, prolonga la duración de la primera nota y prosigue como nota pedal primero sincopada y luego larga. No hay referencia destacada al pulso frente al ritmo marcado previo. Se trata de otro importante punto de sincronía de gran intensidad y sobresaliencia. Luke presta atención y se prepara a utilizar la Fuerza.

Pasa al ‘Ostinato rebelde’ (01:51:09) y se incorpora el ‘Tema de Luke’ en Si Mayor en la trompa acompañado por un golpe de timbal en cada pulso para marcar la constancia y dirección (01:51:15). Cuando Darth Vader dispara e inutiliza a R2-D2 (01:51:28) cambia a Re Mayor, en la flauta y evolucionando a partir de un intervalo de 8ª sustituyendo al de 7ª. El golpe de percusión pasa primero a cada dos pulsos y luego al cuarto para luego desaparecer a la vez que se incorpora un contracanto ascendente sobre el pie troqueo en las trompetas (01:51:35).

Hay un cambio de escena a la sala de guerra de la Estrella de la Muerte (01:51:42). Ya están listos para disparar sobre el planeta donde se encuentra la base rebelde. Hay un solo de timbales basado en el ‘Motivo del Toque de guerra’.

Al regresar a la trinchera (01:51:49), con Luke intentando zafarse de Darth Vader, está el ‘Tema de Luke’. La tensión se busca a través del movimiento de cuartas paralelas. Los violines están en Re Mayor y la trompa una 4ª por debajo, lo que provoca otra corrupción por el

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

movimiento paralelo. Continúa un golpe de timbal en cada pulso, para remarcar la determinación del protagonista.

En 01:51:59 hay una violenta modulación<sup>366</sup> que cambia el cierre de la primera frase del ‘Tema de Luke’. Sube a Mi, pero con un 4º grado aumentado. Esa alteración es tan inesperada como el disparo procedente del Halcón Milenario, desde fuera de plano, que ha hecho estallar uno de las dos naves que escoltan a Darth Vader. Otra diferencia en esta declaración, que al igual que la anterior no incluye anacrusa, es que la primera nota no tiene la misma duración que la segunda, sino la mitad, acortando la velocidad de aparición del material musical manteniendo el tempo. Tampoco aquí se completa la frase, sino que modula para que, a partir de 01:52:10 quede un unísono de Sol cuyo acorde mayor se despliega conforme se incorporan instrumentos.

Para hacer crecer la tensión el compositor se vale de estos cuatro recursos:

- Va aumentando la orquestación progresivamente en bloques de compases.
- Añade 8<sup>as</sup> más agudas progresivamente en bloques de compases.
- Hace *crescendo*, especialmente notable a partir de que acaban los diálogos.
- No hace ningún *ritardando*, pero no sigue una figuración regular sobre partes fuertes de pulsos, sino que alterna notas breves sobre el pulso con síncopas y notas breves en parte débil de pulso.

En el **clímax principal**, durante la explosión de la Estrella de la Muerte y los primeros instantes posteriores no hay música (01:52:29), aunque reaparece en seguida (01:52:32). Hay una nota larga en la cuerda sobre e el que un motivo en el glockenspiel de cuatro notas descendentes repetido varias veces y un movimiento descendente y ascendente en la flauta dan paso en el cambio de plano a Han –y luego Luke– (01:52:39), cuando un nuevo *crescendo* y movimiento ascendente en trompa y cuerda llega a una coda libremente desarrollada a partir de la primera semifrase del ‘Tema de Luke’ en Mi Mayor con el 4º aumentado.

En 01:52:47 hay una coda de dicha coda con motivo del cambio de escena al descubrimiento de que Darth Vader ha sobrevivido, por lo que

---

<sup>366</sup> Coincide con el “Ya te tengo” (Darth Vader, *Una nueva esperanza*) y los disparos.

la lucha continuará. Por eso se oye en la trompeta la célula iniciadora de la ‘Fanfarria rebelde’ aunque acortando a la mitad la primera nota tras la anacrusa porque rápida es la fuga del villano. Para reforzar el aspecto positivo, en vez de finalizar con movimiento descendente acaba subiendo un intervalo de 2ª. Hay un *decrescendo*, sobre las notas mantenidas con calderón, únicamente una línea melódica secundaria en el arpa. La música desaparece en 01:52:57 con el cambio de secuencia al hangar en Yavin.

Cuando los héroes se van del hangar hay otro cambio de secuencia (01:53:37). Hay un plano exterior de la jungla y poco después pasa a la escena del interior del templo Massassi. Comienza una fanfarria introductoria en las trompetas pasando por las notas del acorde de Do Mayor 7. Al llegar a la 7ª menor se incorpora la cuerda en movimiento ascendente siendo sus conformantes tresillos de notas por grados conjuntos. De la 7ª menor se pasa a la sensible y luego a la tónica.

Con el cambio de plano a la vista general de todo el salón del trono (01:53:54) comienza el ‘Tema de la Fuerza’, que corresponde a la **resolución** de la película. Se escucha en Fa Menor en las trompetas, con acentuación en las partes débiles de compás por notas de la cuerda, enfatizando por única vez un carácter marcial. Suena una segunda vez en la que se incorporan a la 8ª los trombones. A partir de 01:54:24 hay una coda sobre Fa, que al pasar por cada nota de la tríada cambia a Mayor.

En 01:54:31 el acorde previo modula a Re<sup>b</sup> Mayor. Hay un pasaje en la cuerda más lírico que enlaza con la parte B del ‘Tema de Luke’, que entra en las trompas en 01:54:46. En 01:55:03 reaparece el pasaje lírico, otra vez en las cuerdas, pero menos *cantabile* porque el viento va marcando el pulso con un contracanto de notas sueltas de manera que se conduce hacia la resolución, finalizando con una cadencia auténtica.

En 01:55:18 el acorde de resolución de la cadencia es el primero de los títulos de crédito. Aquí, a modo de hipertrofiada coda definitiva aparecen los principales temas desarrollados con brillantez dinámica, riqueza orquestal y autonomía casi total respecto a las imágenes. Primero aparece la primera frase del ‘Tema de Luke’ en el mismo Re<sup>b</sup> Mayor en que ha finalizado la película.

En 01:55:27 hay un movimiento ascendente en las trompetas que sirve para que module y aparezca la ‘Fanfarria rebelde’ con el primer

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

acorde en Si<sup>b</sup> Mayor. En 01:55:34 se incorpora el ‘Ostinato rebelde’ en la cuerda al que se une el clarinete en 01:55:42. Los últimos dos compases cambia de altura el ostinato y modula a Do Mayor.

Los primeros cuatro compases con el ‘Ostinato rebelde’ en la nueva tonalidad (01:55:48) sirven de introducción al ‘Tema de Luke’ en las trompas (01:55:55). Al haberse ampliado la duración de los títulos de crédito, para incorporar a los participantes de la Edición Especial, tras las partes A y B del Tema, a partir de 01:56:28 se repite exactamente igual el pasaje desde el ‘Ostinato rebelde’ (01:55:48) hasta aquí. Al llegar al final de B en la repetición, vuelve A (01:57:07) y acaba con una cadencia auténtica.

A partir de 01:57:23 la trompa tiene un rápido *decrescendo* y la cuerda introduce la figuración de acompañamiento del ‘Tema de la Princesa’. En 01:57:30 un primer Do en el cello sirve para enlazar con el Si anacrusa de este tema en Mi Mayor. Se aprovechan las notas largas para que en contracanto en la flauta y piccolo aparezca el comienzo de la ‘Fanfarria rebelde’ (01:57:32). En 01:58:00 a modo de coda se repite con toda la sección de cuerda la célula descendente y ascendente del final del ‘Tema de la Princesa’. Durante la última nota de la cadencia auténtica otra vez hay dos compases en que se incorpora el ‘Ostinato rebelde’ para ayudar en la modulación.

En 01:58:10 durante dos compases el ‘Ostinato rebelde’ pasa a Do Mayor. Entonces se reincorpora (01:58:13) en Sol Mayor el ‘Tema de Luke’. Se oyen las dos primeras frases completas. Desde 01:58:28 hay un puente que parte de los intervalos grandes en particular de la parte B del ‘Tema de Luke’. Finaliza (01:58:39) basándose en la escala descendente del final de B, pero cambiando el ritmo.

En 01:58:43 está la ‘Fanfarria rebelde’ en las trompetas y trombones, acabando en movimiento ascendente. Este fragmento tiene una coda (01:59:03) en la que la cuerda retoma el motivo por aumentación. Su llegada a la última nota coincide con una última extensión. Las trompetas se basan en la triada de Sol Mayor haciendo un tresillo como anacrusa, al igual que la célula del ‘Motivo del Toque de guerra’ o, mejor, el ritmo inicial del ‘Tema de Luke’.

### 6.1.3.2 *El Imperio contraataca* como 2º movimiento de sinfonía clásica

#### Introducción

Al igual que en todas las películas de la saga, el Episodio V también va precedido por la Fanfarria de la 20<sup>th</sup> Century-Fox en idénticas circunstancias y con la misma funcionalidad que lo comentado en el epígrafe anterior. La diferencia es que en lugar de utilizar el registro original, dirigido en 1954 por Alfred Newman (como se había hecho en el Episodio IV), se grabó una nueva interpretación en búsqueda de una mayor consistencia y coherencia en la calidad del sonido.

#### A

En 00:27 comienza el ‘Tema de Luke’ sin ningún cambio de relevancia respecto a la aparición en *Una nueva esperanza* y con las mismas funciones.

Cuando se acaba, durante el movimiento de cámara hacia abajo (00:01:52) hay un puente. Consta de dos voces principales, ambas en volumen *piano*: la flauta tiene una línea melódica con un movimiento en interválica reducida. A la vez, la trompa adelanta la base de la relación del movimiento interválico que, unido al motivo imperial de cuatro notas aparecido en el Episodio IV, dará lugar a la ‘Marcha Imperial’: La<sup>b</sup> blanca con doble puntillo ligada a corchea / Si<sup>b</sup> corchea / La<sup>b</sup> redonda.



Ejemplo 14: Audio 00:01:52



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Inmediatamente a continuación (00:01:59) prosigue la primera frase de la ‘Marcha Imperial’ en el piccolo. Aunque coincide con las imágenes del Destructor estelar, como es la primera vez que aparece este material musical, aún no se reconoce la identidad, la asociación y, por tanto, la función leitmotívica.

A diferencia de la escena inicial de *Una nueva esperanza* no hay necesidad de destacar el ritmo interno de la acción o intervenir en su percepción externa. Por ello el *tempo* es *moderato*, la orquestación reducida y el volumen bajo.

El pasaje desde 00:02:05 hasta 00:02:57 es un nuevo puente. Solamente nos interesa un breve juego contrapuntístico entre el piccolo y el clarinete una vez que ha cambiado la escena a una toma aérea de Luke avanzando con el tauntaun (00:02:48). La interválica deriva de la de la ‘Marcha Imperial’. La puesta en relación entre las escenas señala que él es el objetivo.

En 00:02:57 comienza un *ostinato* en la cuerda sobre el que entra primero la trompa con un intervalo de 8ª (00:03:02). Encuadrándose en el acorde las trompetas incluyen el salto de 5ª. Resulta ser una versión variada del ‘Tema de Luke’, con entrada tética. Sin embargo no continúa para confirmar el reconocimiento hasta el momento en que el personaje de perfil se quita las gafas y luego gira la cabeza, revelándose como el protagonista. Entonces coincide con el característico ‘descenso en tresillo, salto ascendente de 7ª y bajada de 4ª’ y ya se identifica a Luke y su tema.

En 00:03:09 hay un pasaje que también sirve de enlace. La caída en la nieve de un robot sonda imperial está marcada con un descenso del piccolo incorporando progresivamente flauta, celesta y cuerda. Pero no se trata de una muestra de *mickeymousing* puesto que no hay coincidencia con las imágenes. La relación causa-efecto con escenas anteriores se especifica a través de la coherencia instrumental.

Cuando el plano regresa al protagonista, suena la primera semifrase del ‘Tema de Luke’ en la trompeta en La $\flat$  Mayor (00:03:20). En el acompañamiento, cellos y contrabajos repiten las notas Si $\flat$  y La $\flat$  en movimiento ondulante pero modificando el ritmo. No se llega a producir tal grado de disonancia como para considerarlo una corrupción armónica.

Luke entabla conversación vía comunicador con Han Solo hacia

00:03:29. En ese momento concluye una rápida modulación a Do Mayor. Se escucha el ‘Tema de Han y Leia’ en la trompa. Este tema caracterizará tanto a la princesa como al contrabandista por la relación que están desarrollando. El bajo de cellos y contrabajos continúa con el mismo movimiento por notas contiguas –aunque aumentando la frecuencia de cambio– sirviendo de nexo entre los dos temas. En esta ocasión se enuncia la primera frase del tema, con la salvedad de que, tras la modulación interna de la segunda semifrase, el acorde de tónica con séptima mayor no resuelve. La sensible del Do Mayor se queda mantenida causando inestabilidad (00:03:42) ya que el animal sobre el que cabalga Luke se pone intranquilo.

Pero el *stinger* no se produce inmediatamente después de esta nota larga (00:03:46). El suspense se mantiene unos instantes más con unos acordes en el viento metal. Hay golpes de percusión de altura indeterminada y triple picado en las trompetas con sordina cuando aparece el wampa (00:03:50). Como suele ser habitual en los obstáculos no relacionados con el Imperio, este material no reaparece en otros momentos de la película. Para la resolución de la escena hay un cambio de instrumentación y figuración a la cuerda: un *tremolo* en cellos y contrabajos, y el arpa realiza un arpeggio.

Con el barrido diagonal del cambio de secuencia a la entrada de la base rebelde (00:04:05) hay una cadencia protagonizada por el viento metal en movimiento homofónico a los que se añade un redoble de plato y golpe de percusión con el que se queda mantenida la nota grave última con un calderón y *decrescendo* al final hasta que desaparece en 00:04:12. Durante toda la entrada de Han Solo en la base hay silencio en la música.

Cuando Han entra en la sala de mando, informa al general y notifica su partida continúa habiendo silencio. Cuando se acerca a Leia para despedirse (00:05:29) se escucha casi por única vez en este episodio el ‘Tema de la Princesa’. Puesto que, aparentemente, su relación se va a truncar, ese tema sustituye al de Han y Leia. El tema, en Re Mayor, está interpretado por flauta y oboe al unísono, mientras la trompa tiene el contracanto. Pero de la primera semifrase de la primera frase pasa directamente a la primera semifrase de la segunda. Esta elección es apropiada. No sólo se condensa el despliegue del tema para una despedida narrativamente apresurada, sino que que el primer intervalo de

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

esta otra semifrase es de 8ª en lugar de repetirse el de 6ª, lo que aporta patetismo a la variación realizada.

Cuando Leia sale tras Han por el pasillo (00:05:47) hay un puente que es un rápido movimiento ascendente en la cuerda que finaliza manteniendo la última nota cuando el héroe se detiene. Al continuar la conversación (00:05:55) entra el ‘Tema de Han y Leia’ en los violines en la misma tonalidad que el de la Princesa. Ambos comparten la altura y duración de la anacrusa y el primer salto interválico, de 6ª mayor. La exposición de la parte A del ‘Tema de Han y Leia’ es completa.

Con el cambio de secuencia (00:06:32) aparece el nuevo ‘Motivo de los Androides’. El enlace entre los temas es directo ya que también su primer acorde es Re Mayor. Aparece en la flauta una vez entera. Pero en la segunda, se corta a la mitad, sin tener oportunidad de resolver en cadencia al encontrarse los androides con el mal humor de Han (00:06:45). Mientras los personajes tratan de averiguar qué sucede con el retraso en la llegada de Luke hay silencio.

La música regresa con el cambio de escena al exterior del planeta Hoth (00:07:58). El primer pasaje sirve de introducción. Como en otros planos exteriores durante las películas, contrasta el volumen dinámico más elevado frente al descenso súbito que tiene lugar al cambiar a interiores. Además, para marcar el aspecto inhóspito del planeta se hace más frecuente la presencia de disonancias, en este caso entre los trombones en *divisi*. Tras el último acorde, con el cambio de escena al interior de la cueva del wampa (00:08:06) las cuerdas se quedan en un *tremolo* en nota larga hasta 00:08:15, cuando desaparecen tras un *glissando* ascendente. Mientras tanto, ha comenzado una sucesión de pasajes en distintos instrumentos y registros. Similar al de 00:02:51 pero, si en ese predominaba la repetición de la misma altura, ahora hay más movimiento interválico dentro de cada grupo. Ni dentro de cada grupo, ni en las relaciones entre ellos se percibe ningún centro tonal.

Cuando Luke intenta coger el sable de luz (00:08:54) cambia la figuración a un *ostinato* de seisillos en violines y violas. Luego se incorporan cellos y contrabajos, pero de manera que no coinciden exactamente ni por movimiento paralelo ni contrario, sino que las figuraciones están desenchajadas una respecto a la otra.



Ejemplo 15: Audio 00:02:51



Ejemplo 16: Audio 00:08:15

En 00:09:00 Luke utiliza la Fuerza para intentar atraer su sable. Ya solo quedan los violines y violas y deja de ser *ostinato* para desplazarse poco a poco hacia alturas más agudas. A la vez comienza la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ a modo de señal funcional. Está en la trompa, en Fa Menor. Se posterga la llegada de las notas con el alargamiento de los ritmos, puesto que la habilidad del aprendiz de Jedi aún no es totalmente firme y segura, y el mango de la espada no acaba de moverse de la nieve. Durante la detención del movimiento en la melodía hay varias repeticiones de golpes en el viento metal en grupos de dos para mantener la incertidumbre sobre el momento exacto en que logrará su objetivo.

Finalmente, en 00:09:22 logra que el sable de luz llegue hasta su mano y se libera de su captura de pies en el techo de la cueva. Es un logro heroico y suena entonces la anacrusa y dos primeras notas del ‘Tema de Luke’ en la trompeta (en Re $\flat$  Mayor). Es un breve marcador emocional. Pero no continua su desarrollo. No es necesario de cara al espectador, puesto que ya basta con esas notas y ese instrumento para reconocer y aprehender el refuerzo y recompensa. Además, el wampa está a punto de atacar de nuevo.

Desde que Luke recupera la verticalidad y durante su huida hay un

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

pasaje musical independiente. Contrasta que, a diferencia de otros finales de escena, no se mantiene la última nota en calderón y *decrecendo*. Aquí el silencio es inmediato (00:09:41).

En 00:12:22 se reincorpora la música con el gesto de lamento de Chewbacca. Un único acorde en el viento metal y un arpeggio en el arpa cierran esta secuencia realizando función expresiva. El cierre del obturador de la imagen (00:12:25) lleva al comienzo de otro pasaje en el que sigue desarrollándose la idea del obstáculo del wampa (00:08:06).

Al darse cuenta Luke de la presencia del espíritu de Obi-Wan Kenobi, suena el ‘Tema de la Fuerza’ en Fa $\sharp$  Menor en la trompa (00:12:44). Una característica particular de este segmento es la existencia de una escala en la flauta a modo de contracanto. Aparece a modo de anticipación antes de comenzar, y entre la primera y segunda semifrase. Así se aporta un carácter etéreo que lo diferencia respecto a las exposiciones del Episodio IV, cuando la presencia de Kenobi era física y más próxima y concreta.

La última nota de la frase del tema queda mantenida ya que el mensaje finaliza. Asimismo cambia la armonía respecto a la versión modelo, quedando en VII menor evitando la sensación de conclusión y provocando más tirantez que con el habitual IV. Hay un *tremolo* en los violines para aumentar la tensión hasta las notas graves de trombón y tuba cuando Luke pierde el conocimiento conforme llega Han Solo a rescatarle (00:13:07). La continuación de la escena contiene una coda libre hasta que la música desaparece, ahogada por el efecto de sonido del viento hacia (00:14:33).

Durante el final de la secuencia y el inicio de la siguiente no hay música. Ésta se integra a partir de 00:14:46 con dos pasajes con función expresiva a modo de transición narrativa –la búsqueda con los snowspeeders– con un *ostinato* en cellos y contrabajos sobre el que se despliegan arpeggios en el viento metal, y resolución del obstáculo superado –localización de los héroes perdidos–, monódico de carácter más *cantabile*.

Tras llegar las naves al hangar de la base rebelde hay un cambio de secuencia a la sala de cuidados médicos (00:15:48). Esta escena en la que Luke es tratado en el tanque de bacta de las heridas infligidas por el wampa contiene música similar a la de su cueva (00:08:06). Cuando Luke sube hacia la superficie del líquido para disponerse a salir la música se interrumpe (00:16:03).

Durante la conversación entre los héroes, la secuencia de la destrucción del robot sonda, y la conclusión del mando rebelde de haber sido detectados por el Imperio, hay silencio. Hay otro cambio de secuencia, con la apertura de obturador (00:18:57) y la visión de las naves imperiales. Comienza en Sol Menor y en primer plano para su plena identificación la exposición completa y de referencia de la ‘Marcha Imperial’. Durante esta escena se presenta el ‘Ejecutor’ (la nave comandante de Darth Vader) y aparece por primera vez en esta película el villano.

A partir de 00:19:42, en la escena en el interior del destructor, durante los diálogos de los oficiales imperiales continúa desarrollándose la música a partir de diversas semifrases y células de la ‘Marcha Imperial’ en la misma tonalidad, pero disminuyendo *tempo* y volumen –de manera que no entorpezca en la correcta aprehensión del diálogo– y pasando por diferente instrumentación. Al finalizar la discusión en 00:20:22 sube el grado de dinámica, se agiliza el *tempo* –con el pulso subrayado por cellos y contrabajos– y se estabiliza la instrumentación en trompa y trombón, a la vez que se remarca el aspecto marcial-militar con los redobles de caja y platillos.

Hay cambio de secuencia a la base rebelde, durante la preparación de la evacuación y se produce otro pasaje de silencio (00:20:31). Con el siguiente cambio de secuencia a la despedida de Luke a Han y Chewbacca (00:21:00) hay una pequeña introducción en la cuerda consistente en tres intervalos ascendente de 4<sup>a</sup> en los violines para que la entrada con un tema relevante tras un segmento de silencio tenga preparación. En Mi Mayor aparece el inicio del ‘Tema de Luke’ en el clarinete (00:21:06). A partir de 00:21:15 vuelve a quedar sola la cuerda en un pasaje de carácter reflexivo y función descriptiva del afecto que se tienen los dos amigos. Estructuralmente sirve para modular y preparar la música de la siguiente escena.

En 00:21:35 pasamos a la sala de mando rebelde, donde se notifica al general Riekkán del peligro inminente<sup>367</sup>. Primero hay una célula que deriva del motivo imperial de cuatro notas que había aparecido muy esporádicamente en el Episodio IV. Aquí consiste en dos tiempos sobre la

<sup>367</sup> “General, una flota de destructores espaciales se acerca desde el hiperespacio por el sector cuatro” (Oficial rebelde, *El Imperio contraataca*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

misma altura y una cuarta nota un intervalo de 3<sup>a</sup> mayor más grave. Sin embargo no ha pasado a ser compás de 3/4. Mantiene el 4/4 para seguir con el ritmo binario de la marcha, así que el último tiempo lo deja en silencio.

Sobre este motivo la música crece en densidad e intensidad, realizando una cadencia y resolviendo en la tónica en 00:21:49, con el cambio de secuencia al exterior del espacio al plano de los destructores a punto de llegar al planeta. Otra vez aparece brillante y destacada la ‘Marcha Imperial’, en la misma tonalidad de Sol Menor. En esta reiteración sólo aparece la primera frase porque la escena cambia al interior de la cámara de meditación de Darth Vader (00:22:00).

En esta escena el volumen desciende y la orquestación se aligera. Hay un breve enlace modulante y reaparece la ‘Marcha Imperial’, primero en la trompa en Do Menor, introduciendo variación contrapuntística. Cuando Darth Vader establece comunicación con el almirante Ozzel, puesto que está enfadado con él, aparece sólo la primera semifrase del mismo tema en la trompeta con sordina y sin respetar con exactitud los intervalos. Esta semifrase se repite en la trompa cuando Vader continúa dando órdenes.

Nuevo cambio de secuencia, de regreso a la base rebelde (00:22:59) y mientras la princesa Leia da las instrucciones al grupo de pilotos hay un pasaje en la cuerda como puente que deriva libremente del ‘Tema de Luke’, en su faceta de simbolización de las ‘guerras estelares’ y lucha contra el Imperio.

El cambio de escena al exterior del hangar (00:23:30) está acentuado con un golpe de gong y súbito *piano*. Aquí comienza un pasaje que supone un obstáculo general. A pesar del uso de ciertos motivos breves en distintos momentos de la batalla, frente a otros parámetros musicales, la variable común principal es la instrumentación, con grupos de acordes en el piano, alternados con puntuales notas de otros instrumentos.

En 00:23:54 cambia la escena al espacio exterior, con un plano de un destructor. La música pasa de repente a desarrollar la ‘Marcha Imperial’. Comienza en Fa Menor y en un tempo más ágil, pero enseguida se modifica la intervállica para llevar el centro tonal a Sol.

Con un rápido *glissando* de arpa se interrumpe esta escena y da paso a la de la sala de mando rebelde (00:24:01). Se escucha la ‘Fanfarria rebelde’ con un primer acorde en Sol Mayor.

A partir de 00:24:07 hay un pasaje de puente que sirve como modulante. Se inspira libremente en las notas clave del perfil melódico del comienzo de la escena en la que Leia ha dado las instrucciones a los pilotos. Finaliza en 00:24:15 cuando tiene éxito la partida del primer convoy rebelde al inutilizar el destructor. Se escucha el inicio del ‘Tema de Luke’ (también como símbolo de la lucha contra el Imperio, en lugar de en la personificación del protagonista) en *Sib Mayor*.

La siguiente escena, en el interior del hangar (00:24:21) reaparece el material de 00:22:59. Aquí el *tempo* es más acelerado y hay un contracanto en el *piccolo*. Este pasaje finaliza con un *glissando* ascendente de arpa.



Ejemplo 17: Audio 00:22:59



Ejemplo 18: Audio 00:24:21

Desde que Luke vuelve a aparecer en escena, subiendo en su nave (00:24:31), hay una versión desarrollada de la primera semifrase de su ‘Tema de Luke’, respetando la armonía pero eliminando notas y modificando la rítmica. No aparece de una forma fiel al modelo puesto que aquí es el copiloto quien habla sobre cómo se siente, que resulta ser un sentimiento que Luke ha experimentado<sup>368</sup>. El tema está en *Re Mayor*,

<sup>368</sup> “Ahora creo que yo solo podría acabar con todo el Imperio” (Dack); “Sí, te comprendo” (Luke Skywalker, *El Imperio contraataca*).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

en la cuerda y trombón moviéndose homofónicamente. Al repetirse, se une el piccolo. Esta escena finaliza con unos golpes de percusión (00:24:47). Hay silencio durante la escena del primer avistamiento de los caminantes imperiales en la lejanía.

Con la reacción de los soldados rebeldes reaparece la música (00:25:09). En la escena de la batalla de Hoth va a tener mucha presencia la acentuación de tiempos mediante acordes de piano e instrumentos de percusión de altura determinada. Aparece un breve motivo cuya primera intervención tiene lugar en 00:25:12 en la tuba. No consideramos que cumpla con las características de la función leitmotívica, sino expresiva y estructural (sólo a nivel microestructural), pero reaparece en distintos momentos de la batalla y por ello tiene relevancia dentro del segmento.



*Ejemplo 19: Audio 00:25:12*

Este motivo se repite variado y evoluciona aún más a partir de 00:25:32 en una coda que melódicamente deriva del motivo anterior, pero rítmicamente ya anticipa el pasaje en Re Menor que comienza en 00:25:44 del viento metal.



*Ejemplo 20: Audio 00:14:46*

Desde 00:25:54, con los planos en que los snowspeeders rebeldes se enfrentan sin éxito a los caminantes imperiales, aparece una derivación del *ostinato* de 00:14:46. Sin embargo aquí está en el trompeta y trompa, el movimiento es invertido y el último grupo de cada compás cambia la línea interválica.



*Ejemplo 21: Audio 00:25:54*

En 00:26:19 reaparece el motivo de 00:25:44 ahora en Fa Menor.



*Ejemplo 22: Audio 00:25:44*



*Ejemplo 23: Audio 00:26:19*

A continuación (00:26:29) hay un pasaje de enlace independiente. Sobre el *ostinato* reaparece en 00:26:58 el motivo del comienzo de la batalla (00:25:12), aquí en los violines en la primera mitad y con la

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

incorporación del glockenspiel en la segunda mitad. La duración se acorta al anticipar el ritmo de las notas de esta segunda mitad.



*Ejemplo 24: Audio 00:25:12*



*Ejemplo 25: Audio 00:26:58*

Tras un pasaje de enlace correspondiente al plan de ataque al primer caminante imperial la siguiente escena transcurre en la sala de mando rebelde (00:28:19). El volumen de la música desciende y la orquestación se reduce a la cuerda con golpes de timbal y la incorporación del trombón en un contracanto en registro grave. En 00:28:39, con la despedida entre C-3PO y R2-D2, suena el ‘Motivo de los Androides’ al unísono de flauta y oboe.

Al reaparecer la escena de la batalla (00:28:47) suena el *ostinato* de 00:14:46 en su versión original, solo que ahora en el viento metal.



*Ejemplo 26: Audio 00:14:46*



Ejemplo 27: Audio 00:28:47

Desde 00:28:54 desaparece el *ostinato* y hay un pasaje sin direccionalidad para destacar el caos de la batalla.

Cuando se da la orden para el desembarco de las tropas imperiales (00:29:10) aparece la primera semifrase de la ‘Marcha Imperial’ en Do Menor. La línea principal tiene la instrumentación habitual y la rítmica es exacta.

Al pasar el centro de la acción a las naves rebeldes (00:29:15) hay una versión desarrollada del motivo inicial de la batalla. Una breve conexión descendente en cuerda y viento madera la une con otra aparición de esta versión desarrollada, ésta una 2ª mayor más aguda. Tras la reexposición, la misma conexión sirve de comienzo de un puente.

Al ser derribado Luke (00:29:50) suena la primera semifrase del ‘Tema de Luke’ en la trompa, en Sol Menor y con la supertónica bemol para señalar la mayor gravedad de la situación en comparación a los casos en los que sólo hay cambio de modo. Destaca además que la 8ª reduce su duración a la mitad respecto a la versión modelo, para que llegue antes el final de la semifrase. Luke ha de apresurarse en salir de la cabina de la nave.

El pasaje a partir de 00:29:56, con la escena puntual de peligro concreto y obstáculo secundario –la posibilidad de aplastamiento por la pata del AT-AT– está desligado de otro material. Al producirse el cambio de escena al hangar rebelde (00:30:12) hay una nueva variación del *ostinato* de 00:14:46 y 00:25:54.

Aquí los tres primeros tiempos de compás consisten en la mismo ritmo ‘corchea con puntillo-semicorchea’, cambiando el último tiempo a cuatro semicorcheas en movimiento descendente.

Al ir Han a rescatar a Leia (00:30:18) suena la primera frase del

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...



Ejemplo 28: Audio 00:14:46



Ejemplo 29: Audio 00:30:12

‘Tema de Luke’ –también en Sol Menor y con la supertónica con bemol– en un contrapunto imitativo entre la flauta y la trompa. Se nos remite al valor de heroicidad –asociado con Luke y su tema con función leitmotívica– del acto que realiza Han. Durante el primer compás y medio continúa este *ostinato* para luego desaparecer, aligerando la orquestación en el preciso instante en el que comienza el diálogo.

En 00:30:29 finaliza el ‘Tema de Luke’ (exceptuando las últimas cuatro notas) y reaparece el *ostinato* derivado a modo de puente hasta la siguiente reiteración del ‘Tema de Luke’ (00:30:44) en la trompa y ya en Sib Mayor y con la supertónica natural, cuando Leia accede a la petición de Han de abandonar la base. En la segunda semifrase se cambian los intervalos para facilitar la modulación a La Menor.

En esa tonalidad suena el ‘Tema de la Fuerza’ (00:30:54) en trompetas y trombones sobre un movimiento sincopado en en la cuerda. Este tema aparece parcialmente con función expresiva más que estructural, ya que amplía su simbolización englobando a todas las fuerzas del bien. En este caso pasa a resultar una señal funcional puesto que las tropas rebeldes en vez de estar definidas con la brillante

‘Fanfarria rebelde’ lo están por el patético ‘Tema de la Fuerza’.

El mencionado contracanto añade tensión a la retirada de las tropas rebeldes a la vez que cambia la armonización original del tema. Tras la primera frase desciende una 2ª mayor para comenzar la segunda frase. Pero al llegar al Sol agudo y aparecer en plano Luke (que va a intentar derribar el AT-AT) la melodía continúa ascendiendo por grados conjuntos.

El objetivo es preparar (00:31:14) la ‘Fanfarria rebelde’ en trompetas y trombones, primero en Fa Mayor y luego en La Mayor. Se produce aquí la réplica al cambio representacional a través del tema con función leitmotívica de 00:30:54 mediante el mismo procedimiento. Ahora Luke encarna por ampliación a toda la lucha contra el Imperio y por eso su tema para esta escena es la ‘Fanfarria rebelde’, en lugar del ‘Tema de Luke’. Desde el momento en el que Luke se descuelga (00:31:32) hay un desarrollo libre de la fanfarria.

Con el cambio de escena en 00:31:46 vemos la persecución a las tropas rebeldes, ya diezmadas, y la preparación para destruir el escudo defensivo. Suena la ‘Marcha Imperial’ en Do Menor. Se repite la primera semifrase y se alarga la tónica. En la segunda frase, sin embargo, evita resolver la cadencia y va a la sensible, donde insiste en una pequeña coda hasta que llega a la tónica coincidiendo con la explosión del generador de escudo (00:32:14). Este pasaje dividía la orquesta en dos sectores: el viento metal lleva en acordes el material principal, con puntuales intervenciones en breves contracantos en particular de flauta y células rítmicas homofónicas en trombones. Frente a esto, la cuerda realiza un *ostinato* en continuo movimiento descendente y ascendente de tresillos de corchea. Como el Imperio ha logrado superar toda resistencia, la música puede desarrollar el tema con total libertad y sin interrupciones.

En el interior del hangar (00:32:15) hay un nuevo obstáculo, éste perteneciente a la subtrama de Han y Leia, por lo que el material musical es diferente e independiente respecto al de otros obstáculos. La idea central de la sección es destacar el ritmo interno de la escena con un movimiento agitado: los tresillos en violines y violas pasan a primer plano, pero agrupándolos de dos en dos, cambiando la dirección y sustituyendo la primera corchea por silencio. Cellos, contrabajos y trompetas con sordina marcan en determinados puntos bien tiempos débiles, bien el *contratempo*, para luego incorporarse con

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

el mismo movimiento rítmico junto a violines y violas. Hay una breve y apresurada cita en piano al comienzo del ‘Tema de la Princesa’ en el corno inglés (00:32:31) cuando Han hace referencia a que la llevará en su nave<sup>369</sup>. El recorrido por los pasillos continúa con el movimiento en tresillos en la cuerda (00:32:37), que recupera la dinámica tras haber hecho un *decrecendo* durante la aparición del ‘Tema de la Princesa’.

Dos compases antes del inicio de la ‘Marcha Imperial’ esos tresillos en la cuerda han bajado de tesitura. Continuarán como acompañamiento de la primera frase de este tema a partir de la irrupción en escena de Darth Vader (00:32:46). El tema aparece en el viento metal en Re Menor.

Durante el resto de la huida (00:32:58) prosigue el movimiento en la cuerda. Esporádicamente hay breves intervenciones de otros instrumentos, cuya función es aportar riqueza tímbrica.

En 00:33:19 vuelve a aparecer Darth Vader avanzando por un pasillo. Suena otra vez la primera semifrase de la ‘Marcha Imperial’ en la misma tonalidad y orquestación, pero con la diferencia de que la cuerda, que anteriormente estaba muy articulada, aquí pasa a *molto legato*.

Una vez con los héroes dentro del Halcón (00:33:24) la cuerda pasa a hacer notas más largas en los violines, mientras violas, cellos y contrabajos tras unos instantes de silencio retoman en *crescendo* los tresillos articulados. Estos tresillos sirven de introducción (en 00:33:37) para el posterior ‘Tema de Han y Leia’. En estos dos compases se expone una variación del ‘Ostinato rebelde’ del Episodio IV.



Ejemplo 30: Audio 00:33:37

<sup>369</sup> “¿Transporte? Aquí Solo. Váyanse, no puedo alcanzarles. La llevaré en el Halcón” (Han Solo, *El Imperio contraataca*).

En 00:33:40 aparece la primera frase del ‘Tema de Han y Leia’ en la trompa en Do<sup>b</sup> Mayor. Se produce una elisión con la ‘Marcha Imperial’ en Do Menor. En la primera semifrase se acorta la duración de la última célula de tres notas. Un enlace (00:33:56) con los tresillos de corchea en la cuerda, acentuando en la primera nota del tercer tiempo de cada compás por la flauta, da paso de nuevo al ‘Tema de Han y Leia’ (00:34:00), otra vez en Do<sup>b</sup> Mayor, pero aquí en la cuerda.

Esta aparición del tema comienza según la versión original, pero pronto acorta o elimina notas. Por último hay una coda del segmento en la que se desarrolla el final multiplicando con varias reiteraciones y ascendiendo en altura con cada una. Aquí tiene lugar el **clímax** del Acto I.

En 00:34:26 se ve alejarse el Halcón, mientras los pilotos rebeldes terminan de preparar su partida. A modo de apéndice del pasaje anterior y como **resolución** del acto continúa el ‘Tema de Han y Leia’. Recuperando la apariencia inicial, primero en la trompa, inmediatamente cambiando de tonalidad y pasando a los violines, desde donde, evitando el final de frase esperado (00:34:41), desarrolla la idea para acabar más agudo, brillante con un acorde orquestal con el plano de salida del planeta. Hay un Si<sup>b</sup> en la trompeta, pero tan breve que no se produce disonancia con la entrada de la trompa a contratempo con un La. Este instrumento también desaparece enseguida y queda una línea melódica secundaria en la flauta en *decrescendo* hasta que desaparece en 00:34:58. Durante la planificación del viaje de Luke hay silencio.

---

## B

---

Adelantando la música de la siguiente secuencia, en 00:35:17 comienza una introducción conformada por seisillos de semicorcheas en movimiento ondulante sobre el intervalo de 2<sup>a</sup> menor, figuración que ya había aparecido en el Episodio IV como acompañamiento. Comienza con la flauta, luego se incorporan clarinetes en *divisi*.

Con el cambio de secuencia y la persecución imperial al Halcón Milenario (00:35:21) reaparece la ‘Marcha Imperial’, en Do Menor y la orquestación habitual. Al finalizar la primera frase (00:35:31), cuerda y flauta comienzan un puente que se desarrolla a partir de la célula ‘silencio



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

de corchea-tresillo de semicorcheas-tresillo de semicorcheas-corchea', que hasta este momento solo se había utilizado como complemento secundario en el resto de la orquesta frente a la línea principal que llevan trompas y trompetas en este tema.



Ejemplo 31: Audio 00:35:31

En 00:35:46, con el plano exterior regresa la primera semifrase de la ‘Marcha Imperial’, siempre en Do Menor. Insiste en el acorde de tónica en el plano del interior del Destructor (00:35:51) y continúa con la segunda semifrase al volver al plano exterior (00:35:56).

El siguiente obstáculo narrativo (00:36:03, con la avería en la nave y el campo de asteroides) cuenta con su segmento musical independiente. En el final de esta escena tiene lugar uno de los escasísimos casos de relativo *mickeymousing*<sup>370</sup>, con el arco ascendente y descendente de la línea melódica junto al giro que realiza el Halcón para introducirse en el hoyo del asteroide grande.

Al desembarazarse de los cazas que les persiguen gracias a la habilidad de Solo, suena en la trompa la primera frase del ‘Tema de Han y Leia’ en Do Mayor (00:38:28). A partir de 00:38:40 se desarrolla una coda cadencial en la que destaca el arpeggio descendente en el viento metal para acabar en semicadencia. La coda finaliza con una escala ascendente y descendente en cuerda y flauta, muy articulada. Se trata de una idea que tiene su origen en el material musical de contracanto del segmento del campo de asteroides. Esta escala enlaza esta secuencia con la siguiente y finaliza con nota grave pedal en cellos y contrabajos en *decrescendo* sobre la que hay varias

<sup>370</sup> Y cuando se dan, son casi siempre en momentos muy puntuales –no secciones largas– y para figuraciones de detalles muy secundarios.

repeticiones por movimiento quebrado de una célula de dos notas en intervalo de 2<sup>a</sup> menor en viento madera.

Hay silencio desde 00:39:06 durante todo el aterrizaje de Luke en Dagobah. La música reaparece en 00:39:52. Aquí actúa con función descriptiva de la atmósfera. No cumple con función estructural. Consiste en pasajes alternos entre instrumentos, sin llegar a interpretar motivos de cierta identidad. A diferencia de la música de la cueva del wampa aquí la cuerda no actúa como soporte armónico, y los registros tienden a ser más extremados.

Cuando se abre la cabina y se ve a Luke (00:40:06) la trompa toca la primera semifrase del ‘Tema de Luke’, aquí en Si Menor. A partir de 00:40:16 vuelve la música del comienzo del segmento.

Tras la caída de R2 al pantano y su reaparición, en 00:40:49 se escucha el ‘Motivo de los Androides’. Hay un puente (00:40:58) en el que, aunque toma prestado de la última aparición del ‘Motivo de los Androides’ el acompañamiento en el viento metal con sordina, continúa con un ascenso en la cuerda. Continúa con una nueva intervención del ‘Motivo de los Androides’ (00:41:11), ahora en flauta y piccolo y más fuerte y con acompañamiento del viento metal con sordina produciéndose frecuentes disonancias. Destaca así el peligro que acecha a R2-D2.

Prosigue la música atmosférica de Dagobah, pasando solo a un breve interludio en la cuerda con mayor sensación de existencia de centro tonal durante el ataque a R2 (de 00:41:23 a 00:41:28). Cuando R2 desaparece vuelve el comienzo del ‘Motivo de los Androides’ (00:41:32), pero la referencia no es tan decidida y jovial como las principales. Desaparece la puntuación rítmica, estando acompañada la línea en la flauta sólo por una nota pedal en registro agudo en los violines.

Tras unos segundos de silencio (00:41:36 a 00:41:42) hay una excitación mediante la acentuación onomatopéyica de la expulsión de R2 con una subida en la cuerda y arpa y unas notas repetidas en la trompeta. Inmediatamente vuelve a escucharse el comienzo del ‘Motivo de los Androides’ (00:41:45), en el trombón y con acompañamiento rítmico a la corchea.

Ese acompañamiento se prolongará durante los primeros compases (entre 00:41:49 y 00:41:55) del siguiente pasaje, en el que vuelve a ser patente la falta de unidad de parámetros definitorios.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

En 00:42:20 vuelve a escucharse en el piccolo el ‘Motivo de los Androides’. Pero en esta vez se desarrolla ligeramente mediante la sustitución de algunos intervalos por otros y el cambio en la unión entre células. Cierran esta secuencia dos intervalos descendentes en cellos y contrabajos que sirven para preparar la tonalidad de Do Menor.

Con el cambio de secuencia a la búsqueda del Halcón Milenario (00:42:30) vuelve la primera frase de la ‘Marcha Imperial’. Tras el cambio de escena se desarrolla un pasaje basándose bien en células rítmicas o intervalos característicos de este tema. La única intervención más literal de la primera semifrase del tema (00:42:52) tiene lugar cuando Darth Vader gira su asiento y se pone frente a cámara habiéndose producido un transporte ascendente a Re Mayor. Prosigue otro pasaje de desarrollo. La última nota larga (00:43:10), con calderón y en *decrescendo* sirve para unir con la siguiente secuencia del Halcón dentro del asteroide, durante la cual la música queda en silencio.

Tras el cambio de secuencia a la superficie de Dagobah, vuelve la música atmosférica de 00:39:52. A partir de 00:45:14 comienza la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ en el corno inglés. Se trata de uno de los dos instrumentos que presentan este mismo tema cuando Luke reconoce a ‘Ben’ Kenobi en *Una nueva esperanza*<sup>371</sup>. Incluso comparte con la aparición del viejo Jedi en el Episodio IV un breve *glissando* en carillón de barra en segundo plano en 00:45:16. Este segmento finaliza con un *stinger* orquestal (00:45:27) cuando aparece Yoda.

En el momento en el que el maestro Jedi convence a Luke de que han de ir a su hogar vuelve la música (00:47:42). Hay una introducción con *pizzicato* en violas, cellos y contrabajos que enlaza, a través de un *glissando* de arpa y *tremolo* en los violines con el comienzo de la parte A del ‘Tema de Yoda’. En 00:47:49 aparece en la trompa la primera semifrase de este tema. Mientras, en el viento madera se escucha como acompañamiento el motivo de 00:35:17, pero en grupos de cuatro semicorcheas y comenzando por intervalo ascendente. A partir de 00:47:56 la música pasa a ser un puente para unir las secuencias. Tras un *decrescendo* desaparece hacia 00:48:18.

<sup>371</sup> Es significativo porque en este momento está diciendo: “Este lugar me horripila. Aunque... hay algo familiar aquí” (Luke Skywalker, *El Imperio contraataca*).

En la segunda escena que tiene lugar en el Halcón (00:48:40) comienza la introducción del ‘Tema de Han y Leia’, pasando del oboe a la flauta. El tema propiamente dicho comienza en 00:48:45. Las primeras dos frases las interpreta en Re $\flat$  Mayor la trompa con un sutil acompañamiento del arpa en arpeggios ascendentes. La cuerda, en un *pianissimo* casi imperceptible, se limita a hacer un relleno armónico en notas largas. La tercera frase pasa al oboe y flauta al unísono con la misma instrumentación de acompañamiento. Con el regreso de la frase inicial se incorpora a hacer la melodía toda la sección de viento madera más la trompa. En la siguiente frase hay un *crescendo* y *accelerando* unido a una variación que lleva a la línea a alcanzar un Re $\flat$  más agudo, en el punto climático de la escena que es el beso.

En esta escena, al igual que en otros momentos del drama cuando la música tiene tiempo para expandirse, vemos cómo hay una introducción preparatoria para que el tema no comience inmediatamente tras el silencio y luego cómo se respeta la figuración de la versión modelo y se produce una distribución cambiando de instrumentación en la melodía y con un acompañamiento diferente en cada frase.

Con la interrupción del beso por parte de C-3PO (00:49:57) hay una repentina desaparición de toda la orquesta exceptuando una línea descendente en *pizzicato* en la cuerda. Hay unos instantes de silencio y cuando Leia comienza a alejarse otra vez está la cuerda –ahora con el arco y *legato*–. Se incorpora la flauta para hacer cadencia y resuelve en el Do. Este puente no guarda relación con el tema anterior. Se trata solamente de una breve y rápida modulación.

En 00:50:08 hay nuevo cambio de secuencia. Reaparecen las naves imperiales y suena la ‘Marcha Imperial’, como siempre en Do Menor. Se escuchan exclusivamente las seis primeras notas de la versión modelo del tema. Es justo el tiempo que da antes del cambio de escena al interior del Destructor y la dinámica y orquestación deba aligerarse para no interferir con el diálogo. Desde entonces y hasta 00:50:49 desarrolla el tema con repeticiones de células, distinta ordenación de las semifrases, cambios de orquestación y aprovechamiento de células secundarias de manera similar a cómo se había realizado en 00:19:47.

Para la siguiente escena (00:50:49), la presentación del Emperador a través de la comunicación y la revelación a Darth Vader de la identidad

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

de Luke, cambia radicalmente la orquestación y el material anterior. Dos notas largas, una en la trompa y una en contrabajo dan paso a partir de 0:50:54 a un pasaje atonal en la cuerda, vibráfono y máquina de viento. Sólo al final de los planes oscuros sobre Luke<sup>372</sup> entran trombones y tubas (00:51:58), cuyas notas sirven a la vez reforzar el dramatismo de las últimas palabras del diálogo<sup>373</sup> y para enlazar con la siguiente escena, en Dagobah. Se produce un *decrescendo*, y silencio a partir de 00:52:11.

Cuando Luke pierde la paciencia en casa de Yoda (00:53:21) comienza la pertinente introducción de un tema tras un segmento en silencio. En este caso consiste en un *tremolo* en la cuerda que se prolongará como acompañamiento durante la exposición de la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’ en Do Menor, en flauta y clarinete al unísono, con puntuales arpeggios en la celesta y glockenspiel.

Al discutir acerca de su preparación, suena el ‘Tema de Luke’ (00:53:43), también en Do Menor, en el corno inglés. El acompañamiento deriva del movimiento ondulado de 00:35:17. Aquí lo realiza el arpa y son corcheas comenzando por un intervalo descendente. Pero no llega a concluir la primera frase. Se interrumpe al golpearse Luke la cabeza al levantarse.

En 00:53:57 hay una rápida modulación para enlazar con el inicio de la parte B del ‘Tema de Yoda’ (00:54:01). Lo interpretan flauta y celesta. A partir de 00:54:09 se enlaza con la parte A del ‘Tema de Yoda’ en la trompa en Re Mayor. Se detiene en una nota en *sforzando* en el clarinete como punto de sincronía cuya señal funcional subraya puntual y demostrativamente el argumento que está utilizando Yoda<sup>374</sup>. La segunda frase continúa en la cuerda.

En 00:54:40 con la intercesión de la voz de Obi-Wan<sup>375</sup> reaparece la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’, en Fa<sup>##</sup> Menor en el viento madera. El diálogo interconexo se ve reflejado en música mediante las elisiones al final de cada intervención. Cuando se aligera la orquestación al finalizar

<sup>372</sup> “Si se le pudiera atraer se convertiría en un poderoso aliado” (Darth Vader); “Sí. Sería una gran ventaja” (Emperador, *El Imperio contraataca*).

<sup>373</sup> “Se unirá a nosotros o morirá, mi señor” (Darth Vader, *El Imperio contraataca*).

<sup>374</sup> “Su mente jamás ha estado donde él estaba” (Yoda, *El Imperio contraataca*).

<sup>375</sup> “Es imprudente” (Yoda); “Así era yo, ¿recuerdas?” (Voz de Obi-Wan Kenobi, *El Imperio contraataca*).

el último acorde de la frase (00:54:53) se alarga el Fa $\sharp$  en el oboe y realiza un salto descendente de 5<sup>a</sup> justa. Se trata de las dos primeras notas del ‘Tema de Yoda’, provocando una breve laminación. Un arpeggio ascendente en el arpa enlaza con el ‘Tema de Luke’ en Si Menor en la trompa. Pero éste se queda mantenido en la 8<sup>a</sup> aguda de la primera semifrase. A partir de 00:55:09 hay una coda en la que se repite un arpeggio en el arpa y el clarinete bajo. En la cuerda hay reguladores de *crescendo* y *decrescendo* hasta que toda la música cesa hacia 00:55:19, con el cambio de secuencia.



*Ejemplo 32: Vídeo Diálogo*

La música vuelve a partir de 00:56:19, cuando los héroes salen a la cueva en el asteroide. En este nuevo obstáculo narrativo otra vez la música es atmosférica. Aquí se trata de cuerda, arpa, celesta y sintetizador, evitando insinuar cualquier tipo de estabilidad de compás o tonalidad. Desde el momento en que los mynocks aparecen volando (00:57:10) la figuración es más rápida e intervienen instrumentos de tesituras y timbres muy contrastados como son el piccolo y el trombón. Un breve solo de tuba es marcador emocional de la primera inestabilidad de la superficie (00:57:24). A continuación hay unos momentos de silencio.

A partir de 00:57:32 se agiliza la acción, al tener que salir huyendo. Hay continuidad en las semicorcheas de cellos y contrabajos y estabilidad tonal en la frase de trompas y trombones. Esta frase se sigue

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

desarrollando pasando por otros instrumentos y modificando la segunda mitad de una semifrase para cambiar un movimiento en arco por una línea quebrada ascendente y así enlazar con el siguiente pasaje, recurso utilizado en otros momentos de la banda sonora de este episodio.

Hay un enlace basado en acordes desde 00:57:58 en el viento metal. Una vez que la nave despegar hay una sección muy rítmica en la que destacan los trombones y tubas al unísono. En los últimos instantes previos a la oclusión de la entrada de la “cueva” se acelera la figuración ascendente en la cuerda. El final de la secuencia lo cierran unos frenéticos grupos ascendentes de cuatro semicorcheas con picados sobre la misma nota en distintos instrumentos de viento metal y madera hasta que queda solo una nota grave, como siempre con calderón y *decrescendo*. Ésta enlaza con la siguiente escena hasta que desaparece en 00:58:30.

En 00:59:59 vuelve la música atmosférica de Dagobah. Cuando Luke se prepara para afrontar la prueba aparece la primera semifrase del ‘Tema de Luke’ (01:00:36) en la trompa. La melodía corresponde a La<sup>b</sup> Mayor. Pero para definir la incertidumbre de la situación el *tempo* es lento y el acompañamiento (tanto el *tremolo* en la cuerda como las voces secundarias en el viento madera) es propio de los segmentos de la música atonal presente en las secuencias de Dagobah como obstáculo. Y ésta continúa sin superposición temática desde 01:00:53. A destacar solamente las tres notas en la trompa (01:01:01), idea que proviene de 00:52:05 (en ambas ocasiones hay referencia al reverso tenebroso de la Fuerza).



Ejemplo 33: Audio 00:52:05



Ejemplo 34: Audio 01:01:01

Desde 01:01:07, con la entrada de Luke en la cueva, aparece una vez más la música atmosférica. Nótese que a partir de 01:01:58 se presenta la figura de Darth Vader y la música se agita, pero no se escucha la ‘Marcha Imperial’. No se trata del ‘auténtico’ Vader.

Al fracasar en la prueba, aparece el ‘Tema de Luke’ (01:02:47). Este es el **punto intermedio** narrativo. El tema suena en la trompa, el instrumento más característico del ‘Tema de la Fuerza’, siendo señal funcional al indicar su proceso de transformación. Pero el ‘Tema de Luke’ aparece en Do $\sharp$  Menor y quedándose en la 8<sup>a</sup>, sin ni siquiera finalizar la primera semifrase. Tampoco conecta a través de la misma tonalidad, tonalidad relativa o con cambio de modo con el comienzo del ‘Tema de Yoda’ (que está en La $\flat$  Mayor, en el clarinete) en 01:02:54 con la misma fluidez con la que se había producido el diálogo de temas en 00:54:01.

Conforme se desvanece el viento en este pasaje hay cuatro golpes de timbal en Sol (01:03:01) y un *crescendo* en el *tremolo* de cuerda. Sirven como cadencia auténtica que coincide con el cambio de secuencia nuevamente a la búsqueda del Halcón Milenario. De nuevo se expone la primera semifrase de la ‘Marcha Imperial’ en Do Menor y sin ninguna modificación.

Entre 01:03:12 y 01:03:26, al comienzo de las órdenes de Darth Vader a los cazarrecompensas, hay silencio. Luego empieza una introducción en el fagot en la que parece no haber direccionalidad concreta hasta el final de la escena, excepto cuando Vader se dirige a Boba Fett<sup>376</sup> y suena el ‘Motivo de Boba Fett’ (01:03:40) para

<sup>376</sup> “Los quiero vivos. Nada de desintegraciones” (Darth Vader, *El Imperio contraataca*).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

inmediatamente después proseguir con la línea. Adecuadamente se plasma así cómo el plan de este cazarrecompensas es permanecer oculto, aparecer en el momento preciso y luego desaparecer.

Con la escena de la persecución de naves y persistente avería del Halcón Milenario (01:03:49) hay un segmento independiente en cuanto a recursos musicales diferenciando así esta nueva sección del obstáculo de la subtrama de Han y Leia. La sección marcadamente rítmica se interrumpe y detiene en notas largas con el fallo del hiperimpulsor (01:04:08) a modo de anticlímax. A partir de 01:04:19 se reincorpora el movimiento.

Al ponerse de frente y dirigirse hacia el Destructor imperial (01:04:49) suena una figuración derivada del ‘Ostinato rebelde’, aquí en  $\frac{3}{4}$  y subiendo de altura en cada célula. Consideramos apropiada esta asociación ya que en la diégesis, todos creen que Han se prepara para atacar<sup>377</sup>. Al sobrevolar el puente de mando y desaparecer (01:04:58), la música también detiene la rítmica y aligera orquestación. Por el fracaso en la captura de los rebeldes y la llamada de Darth Vader suena la célula inicial del tema de la ‘Marcha Imperial’ (01:05:13), pero aquí en una variación que lleva a efectuar un *ritardando* en el cuarto tiempo de cada uno de los dos compases y utilizando este segundo y el comienzo de la música de la secuencia siguiente para modular.

A partir de 01:05:24 vemos a Luke entrenando y hay una introducción en la que destaca en el vibráfono el ritmo ‘dos semicorcheas-corchea’. Dagobah ya no resulta un lugar tan caótico y amenazante. Desaparece la atonalidad, pero el entrenamiento es un nuevo obstáculo narrativo en la trama de Luke, así que el material musical no tiene conexión con el de otras partes, salvo la cita al ‘Tema de Yoda’.

Tras la aparición de este tema (01:05:28) en la flauta –y se producen disonancias con el acompañamiento tanto por el movimiento de las voces como por corrupción armónica–, a partir de 01:05:33 continúa el vibráfono pero ya en *decrescendo*. Con el levantamiento de la piedra mediante habilidades de la Fuerza (01:05:39) es señalado con un movimiento ascendente en flauta y *tremolo* de cuerda. No aparece el ‘Tema de la Fuerza’ porque, aunque se utilicen esos poderes, el dominio de la Fuerza no consiste en eso.

<sup>377</sup> “Se están colocando en posición de ataque” (Capitán Needa, *El Imperio contraataca*).

Cuando se hunde la nave en el pantano (01:05:52), con un descenso cromático en trompa y trombón, Luke se desconcentra y comete un nuevo fallo. Este segmento musical finaliza con unas notas en los contrabajos sin concretar ninguna cadencia o centro tonal, ya que Luke ha perdido el foco y asentamiento. La última nota se alarga con un calderón. Tras el habitual *decrescendo*, la música desaparece en 01:06:12.

Con el inicio del siguiente obstáculo (01:06:54) hay un pasaje de orquestación similar a la de otros segmentos de Dagobah –cuerda en *tremolo* y sintetizador– aunque en este momento hay claro sentido de tonalidad: una escala ascendente de Mi<sup>b</sup> Mayor (quedándose en la sensible sobre la que actúa un *crescendo*). No cierra la escala llegando a la 8ª puesto que Luke no logra completar el alzamiento de la nave. Más que tratarse de un paralelismo de la música al movimiento del objeto según la técnica del *mickeymousing*, consideramos que consiste en un simbolismo de que Luke está a punto de lograr lo que pretende, quedando sin embargo a las puertas de la compleción. Tras fallar, hay un enlace a través de oboe, trompa y clarinete sucesivamente.

En 01:07:21 suena la primera semifrase incompleta ‘Tema de Luke’ en Do Menor (siendo la anacrusa el mismo Do en lugar de Sol). Hay un puente modulante basado en saltos ascendentes y descendentes entre las notas Re y Sol durante el comienzo de la conversación entre Luke y Yoda. Pero cuando el maestro hace referencia a la naturaleza de la Fuerza utiliza el Sol al que ha llegado como anacrusa del ‘Tema de la Fuerza’ en el mismo Do Menor (01:07:50).

La primera frase del ‘Tema de la Fuerza’ es interpretada por la flauta. En la segunda se incorporan más instrumentos de viento madera y metal, y enseguida varía el tema al trasladar determinados subperiodos a la trompa y modificando el perfil melódico. Respeta la dirección de la línea melódica pero va a la esencia, eliminando notas de paso, mientras un contracanto en la cuerda subraya el final de esta frase que es remarcado con el oboe. A partir de 01:08:27 hay una cadencia libre en la cuerda en la cual el cello lleva la voz principal.

En 01:08:55 Yoda se ve impulsado a hacer una demostración a Luke, sacando su nave del pantano. Vuelve a escucharse la escala ascendente de 01:06:54. Aquí es en la flauta en *divisi*, una voz en Re Mayor y la otra

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

en Re $\flat$  Mayor y otra vez se queda en la sensible, pero evoluciona llevando el concepto más allá de la simple compleción de la escala.

En 01:09:07 comienza en el fagot el ‘Tema de Yoda’. Son las tres primeras notas, pero en Do Menor. Recomienza el tema (01:09:11), ahora en el oboe y en Do Mayor. En 01:09:18 modula a Mi Mayor y los dos instrumentos tocan el tema al unísono. A partir del final de la primera frase desarrolla el tema creciendo en intensidad, dinámica y orquestación para potenciar el clímax de la secuencia. En 01:09:57 vuelve a la exposición inicial del ‘Tema de Yoda’ en la cuerda, aún en Mi Mayor. La segunda frase la comienza sobre la tónica para modificar el final y modular. En 01:10:15 hay una última coda correspondiente a la resolución del clímax de la secuencia<sup>378</sup> y consiste en la primera semifrase del ‘Tema de Yoda’ ahora en Si $\flat$  Mayor.

Con el cambio de secuencia (01:10:24) vuelve la primera semifrase de la ‘Marcha Imperial’, en Mi Menor. Después queda mantenido un Mi grave en trombones y tubas con el *decrescendo* final y desaparición hacia 01:10:34. Durante las órdenes de Darth Vader hay silencio.

Al irse Darth Vader vuelve la música (01:11:10). Primero hay una breve introducción derivada de material de la ‘Marcha Imperial’. Al pasar la escena al exterior, pasando el centro de atención al Halcón Milenario (01:11:16) cambia el carácter e instrumentación del segmento pero sigue apareciendo la célula rítmica ‘semicorchea con puntillo-fusa-corchea’, propia de la ‘Marcha Imperial’. Con el despliegue de la flota (01:11:20) se expone la primera semifrase de la ‘Marcha Imperial’ en Re Menor. En esta aparición sobresale el movimiento *agitato* ascendente de la cuerda. En la coda de este segmento (01:11:30) vuelve a aparecer la célula rítmica en flauta y piccolo. Tras la coda hay silencio (01:11:34). Los héroes están tomando decisiones sobre el rumbo a seguir y la música no interviene adelantando sobre el futuro que supondrá el curso de acciones.

La música vuelve en 01:12:47 (al desenganchar el Halcón para proseguir con su viaje) con una escala de Sol Menor natural en los violines. Esto sirve de preparación para 01:12:57, cuando los personajes ven que funciona el plan de Solo. En ese momento se escucha el ‘Tema de Han y

---

<sup>378</sup> “Yo no... no puedo creerlo” (Luke Skywalker); “Ya. Por eso has fallado” (Yoda, *El Imperio contraataca*).

Leia' comenzando en Sol Mayor. Su desarrollo consiste fundamentalmente en la modulación en cada semifrase introducida mediante ciertos saltos interválicos en la melodía mayores que en la versión modelo.

En 01:13:25 reaparece el 'Motivo de Boba Fett'. Los espectadores vemos que el cazarrecompensas les ha localizado y les sigue. El material musical no tiene ningún tipo de variación o desarrollo.

Otra vez cambia la secuencia de vuelta a Dagobah (01:13:31). Durante el entrenamiento de Luke se escucha una variación del comienzo del 'Tema de Yoda' en el piccolo en Fa Mayor, la misma tonalidad en que se escucha, tras un breve puente, el 'Tema de la Fuerza' a partir de 01:13:53, cuando Yoda habla de la Fuerza. Pero en la segunda semifrase se corrompe la interválica y armonía del final, tras un *crescendo* en el *tremolo*, al coincidir con la siniestra premonición que tiene Luke y que le hace perder la concentración. Desde 01:14:08 hasta 01:14:16 hay una coda consistente en un arpeggio descendente.

Después suenan las dos primeras frases del 'Tema de Yoda' en registro agudo en los violines con un acompañamiento secundario de acordes arpegiados en vibráfono y carillón de barra. Es significativo que este tema no aparezca desarrollado o variado (más allá de la instrumentación y el sencillo acompañamiento), ya que en este momento Yoda trata de explicar y aclarar a Luke la visión que ha tenido y está siendo conciso, claro y directo en sus respuestas.

Continúa un pasaje (01:14:44) de enlace en el que se construye alrededor de un *ostinato* de ocho notas (dos grupos de cuatro corcheas descendentes) en el vibráfono.

En 01:15:11 cambia la secuencia a la llegada de Han, Leia y el resto del grupo a Bespin. Hay una introducción y una pieza con entidad propia (01:15:42). Por lo que el espectador conoce hasta este momento de la trama, podría considerar el comienzo de un nuevo obstáculo narrativo, puesto que la recepción no es como esperaba Han Solo. De ahí que la música también esté diferenciada de material anterior y posterior. El final de la sección concluye con reiteraciones de la célula 'seisillo de semicorcheas-blanca con puntillo' en el viento metal. Como en otras ocasiones queda una nota en calderón y *decrescendo* hasta que desaparece hacia 01:16:33.



Ejemplo 35: Audio 01:16:15

Tras la bienvenida y entrada en la ciudad (01:18:55) comienza el ‘Tema de Bepin’, una marcha. Tras la primera frase, en Mi Mayor, en la que se mueven homofónicamente viento metal y cuerda, se repite esta frase y a partir de la segunda se incorpora el viento madera. Tras alargar el final de esta frase vuelve la primera, pero ahora sólo en violines y violas. Cellos y contrabajos realizan un contracanto.

En 01:19:05 tiene lugar otro obstáculo dentro de la subtrama del grupo de Han: la desaparición de C-3PO. El breve pasaje que ilustra la escena es independiente de otros pasajes.

Otro cambio de secuencia lleva a Dagobah, donde Luke se prepara para marcharse. Se escucha el comienzo del ‘Tema de Luke’ en Mi Mayor en el corno inglés (01:19:31). No está completo, al igual que incompleto es su entrenamiento. El contrabajo, que ha destacado al cambiar la armonización a partir del tresillo descendente con su nota pedal, queda solo (01:19:43) y sirve de enlace con el ‘Tema de la Fuerza’, que se incorpora cuando se aparece el espíritu de Obi-Wan (01:19:49). Se escucha la primera frase completa, en la flauta y en Fa Menor.

Cambia la armonía en la última nota para dar paso a la ‘Marcha Imperial’ (01:20:06) en Sol Menor en el trombón y en volumen bajo con motivo de la referencia indirecta al Reverso tenebroso<sup>379</sup>. No tiene el aire marcial y marcadamente rítmico de otras exposiciones puesto que se trata de una referencia y no de la presencia efectiva. El ámbito interválico es más reducido y limita la aparición a la célula más característica.

---

<sup>379</sup> “Sí, sí. Escucha a Obi-Wan. La cueva... recuerda tu fracaso en la cueva” (Yoda, *El Imperio contraataca*).

El pasaje de 01:20:14 comienza a partir de una interválica basada en el inicio del ‘Tema de Yoda’, pero en seguida varía con total libertad mientras Obi-Wan sigue hablando. El ‘Tema de Yoda’ reaparece a partir de 01:20:34, con su advertencia<sup>380</sup>. Suena en la flauta en Fa $\sharp$  Mayor, con un *glissando* en el arpa que toma protagonismo durante la prolongación de la última nota de cada semifrase.

El joven Skywalker toma la decisión (01:21:06) y suena el ‘Tema de Luke’ –Si Mayor– en la trompa. Antes de concluir con la última célula de ‘tresillo de corcheas-blanca’ de la frase se produce un truncamiento utilizando el Sol se utiliza como sensible y anacrusa del ‘Tema de la Fuerza’ (01:21:21) en Sol Menor, a la vez que los últimos consejos de Obi-Wan. Conforme avanza, crece la orquestación y la dinámica hacia el clímax del segmento que es el Sol 8<sup>a</sup>. A partir de la segunda semifrase de esta segunda frase queda sola la cuerda. La última nota (Sol grave en cello y contrabajo) se mantiene con calderón y *decrescendo*. Finaliza en 01:21:56. Es llamativo la práctica desaparición de la última nota de esa última cadencia auténtica antes del final de la escena o su unión con la secuencia siguiente para no obstaculizar las últimas e importantes palabras de Yoda<sup>381</sup>.



Ejemplo 36: Vídeo Diálogo

<sup>380</sup> “Hay que detenerle. De esto todo depende. Sólo un caballero Jedi totalmente entrenado con la Fuerza como su aliado conquistará a Vader y su Emperador” (Yoda, *El Imperio contraataca*).

<sup>381</sup> “Ese chico es nuestra última esperanza” (Voz de Obi-Wan); “No. Hay otro” (Yoda, *El Imperio contraataca*).

## A'

---

En 01:21:59 comienza el viaje hacia Bospin y suena el ‘Tema de Luke’ en trompas y trombones, con las flautas realizando un acompañamiento ornamentado, comenzando en Do Mayor. Con el cambio de secuencia a Bospin hace una rápida modulación y pasa a Re Mayor en la flauta y oboe, pero continúa desarrollando la frase, alejándose progresivamente del modelo original. A partir de 01:22:19 hay un puente sobre el pie troqueo.

En la escena siguiente (01:22:26) una introducción modulante prepara en la cuerda el ‘Tema de Han y Leia’ en Re $\flat$  Mayor. Se incorpora el oboe en *crescendo*, modificando el cierre de la frase para ir hasta el Re $\flat$  8<sup>a</sup> aguda acabando en cadencia rota (IV) ya que los personajes especulan acerca del final de su historia<sup>382</sup>. La música se corta con el cambio de escena (01:22:59) a la recuperación de los restos de C-3PO.

Las cinco notas del contrabajo en 01:24:10 no guardan relación con otro material. Ni siquiera con el de la escena de 01:19:05 a pesar de ser consecuencia de sus eventos, por lo que puede considerarse que su función es descriptiva de la atmósfera. Al salir de la sala (01:24:15) comienza el ‘Tema de Bospin’. El desarrollo de este tema se basa en la modulación. El tránsito por distintos pasillos y zonas de la ciudad tiene su contrapartida en el paso por distintas zonas con diferentes centros tonales. La primera frase interviene en la misma tonalidad e instrumentación que en 01:18:55. Como en ocasiones previas, se aprovecha la última nota para que sirva como sensible (aunque aquí no hay anacrusa) de la tonalidad siguiente, a la que modula. Así, en la siguiente frase pasa a Do Mayor.

Mientras se mantiene la última nota de esta frase aparece fugazmente la célula descendente de la ‘Fanfarria rebelde’ en flauta y piccolo (01:24:33), si bien aquí sólo actúa como contracanto colorista. A partir de 01:24:35, en el pulso que le correspondía, continúa la tercera frase del ‘Tema de Bospin’, aunque desarrolla el final para modular resolviendo en Mi Menor.

Al abrirse la puerta (01:24:48) aparece una versión desarrollada del

---

<sup>382</sup> “(...) Además, pronto nos iremos” (Han); “Y tú también te irás, ¿no es así?” (Leia Organa, *El Imperio contraataca*).

comienzo de la ‘Marcha Imperial’. Aquí lo más llamativo es la transformación en compás ternario y sustituyendo la célula ‘corchea con puntillo-semicorchea’ por un tresillo de corcheas, acelerando con estos dos recursos así la resolución y remarcando la rapidez en que sucede todo.

En 01:24:59 pasa al ‘Motivo de Boba Fett’. La exposición es idéntica a la de las dos ocasiones anteriores. Solamente se añade una coda. A partir de 01:25:10 se reanuda el movimiento con la incorporación de la cuerda en un segmento que sirve de puente hasta el siguiente cambio de escena.

Un *glissando* descendente del arpa articula el cambio de escena. Luke continúa su viaje en 01:25:24. La aparición del ‘Tema de Luke’ y el pasaje sobre pie troqueo (01:25:33) es exactamente el mismo que se escucha entre 01:22:11 y 01:22:26.



Ejemplo 37: Audio 01:22:11



Ejemplo 38: Audio 01:25:33

Al cambiar de secuencia (01:25:38) hay silencio en la música hasta 01:26:07. El obstáculo secundario que supone para la subtrama de Han y Leia que C-3PO esté hecho pedazos tiene su música independiente. No está musicalmente relacionada ni siquiera con las otras escenas sobre el desmembramiento del androide (01:19:05 y 01:24:10) porque es ahora cuando se intenta su solución. En 01:26:35, sin embargo, aparece el ‘Motivo



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

de los Androides' en la flauta, cuando se activa por primera vez. Sólo aparece en una ocasión, aunque desde 01:26:40 se alarga con una coda, al continuar la cuerda con los acordes homofónicos que estaban de acompañamiento.

La escena cambia en 01:26:46 y se incorpora la primera semifrase de la 'Marcha Imperial' en Re Menor. Aquí el acompañamiento se limita a un *tremolo* en los violines. No se enfatiza el aspecto militar sino la faceta de causante de terror. Sólo hay un golpe de timbal en cada uno de los tres últimos pulsos, para remarcar la cadencia. La voz principal es monódica salvo la disonancia que produce el trombón cuando la melodía desciende al Si $\flat$ . Hay un *decrescendo* final y silencio a partir de 01:26:58.

Con la modificación del trato hecha por Darth Vader (01:27:39) vuelve la 'Marcha Imperial', en menor volumen, por la amenaza más o menos velada. Está en Re $\flat$  Menor y a partir del último intervalo de la semifrase se construye un arpeggio sobre el acorde de Re $\flat$  disminuido en la trompa<sup>383</sup>. Este acorde desplegado está emparentado con la 'Fanfarria rebelde' por su direccionalidad e interválica. Puede interpretarse que las amenazas y la ruptura unilateral de los pactos realizados por Darth Vader hacen nacer en Lando el espíritu de rebelión contra el Imperio. Sin embargo consideramos que las futuras reutilizaciones de este motivo musical corresponden a una función constructiva-compositiva, pero no leitmotívica.



Ejemplo 39: Audio Acorde desplegado

Tras el cambio de secuencia a la celda (01:27:52) vuelve el 'Motivo de los Androides', modificando la línea melódica más en cada una de las tres apariciones. Con la llegada de los soldados imperiales reaparece el motivo arpegiado de la escena anterior, aquí sobre el acorde de La $\flat$  Mayor.

<sup>383</sup> Coincidente con "Este trato está empeorando por momentos" (Lando Calrissian, *El Imperio contraataca*).



Ejemplo 40: Audio Acorde desplegado 2

Después, desde 01:28:19, hay un pasaje de enlace, sin ser desarrollo de otros elementos musicales.

Al reunirse en la celda (01:28:40), suena el Tema de ‘Han y Leia’ en Do Mayor en la flauta. Sólo aparece la primera frase. A partir de 01:28:53 otra vez hay un segmento independiente con figuración más rápida y en movimiento ascendente cuando se produce el estallido de acción. Finaliza en 01:29:38 con una versión más breve del motivo en arpeggio de la escena anterior, aquí en Re disminuido.

Cuando los héroes quedan solos en la celda (01:29:42) se retoma el ‘Tema de Han y Leia’ en Sol Mayor con acompañamiento en los violines del movimiento ondulante sobre el mismo intervalo ascendente y descendente de 2ª menor. Se modifica el final de la frase para no acabar en la tónica. Con el cambio de secuencia desaparece toda la orquestación menos los contrabajos, que para unir las secuencias sin un corte brusco hacen un ritmo de corchea con ‘puntillo-semicorchea’ y nota larga que se mantiene con calderón y *decrescendo* final hasta 01:29:59.

Hay silencio durante la secuencia en la cámara de congelación del carbono. Para enlazar las secuencias y para que no entre la cabeza del tema súbitamente tras medio minuto de silencio en la música, en los últimos instantes de la secuencia en la cámara de congelación del carbono (01:30:28) se anticipan dos notas en la trompa (La $\flat$  y Si $\flat$ ). De este modo, cuando se ve el caza aproximándose, comienza el ‘Tema de Luke’ en Si Mayor en la trompeta. Después lo desarrolla imitativamente y pasando células del tema a flauta, trompa y reuniendo las voces en punto tético con las trompetas. Acaba con un arpeggio en el trombón (que además sirve de nexo con la

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

instrumentación de la siguiente escena) en Fa $\sharp$  para modular a Sol Menor con el cambio de escena en 01:30:47.

Se escucha completa la ‘Marcha Imperial’ en trombón y trompa. Aquí se recupera el carácter marcial con redobles de timbal. A continuación (01:31:20) está la primera semifrase del ‘Tema de Han y Leia’ en Mi Mayor en la trompa. El acompañamiento consiste en arpeggios en el arpa y relleno armónico en *pianissimo* en los violines.

El momentáneo estallido de acción (01:31:26), en el que Chewbacca trata de eliminar a los soldados imperiales podría considerarse otro obstáculo secundario de la subtrama de Han y Leia. Este segmento no tiene relación con otro material.

Con la superioridad de los villanos se escucha un breve pasaje sobre la ‘Marcha Imperial’ (01:31:40) con un ligero desarrollo en el orden y número de las células. Destaca, sin embargo, que vuelve a estar en Si Menor. Este pasaje se alarga con una coda (01:31:47) y se enlaza con el ‘Tema de Han y Leia’ (01:31:55). Pasa a Si Mayor y aquí ya entra toda la orquesta. Tras la primera frase lo desarrolla en movimiento ascendente y finalmente queda en un acorde desplegado de Si semidisminuido que se repite tres veces para conducir el segmento hacia el punto climático.

En 01:32:33 hay una introducción rítmica sobre el Fa en percusión y viento metal a la exposición del comienzo de la ‘Marcha Imperial’ (01:32:44), que es el **clímax del acto II**. Aparece en Fa Menor, *fortissimo* en trompetas y trompas al unísono. Los trombones y tubas hacen células rítmicas junto con timbal en las partes débiles de tiempos.

Tras unos momentos de silencio de la música, en 01:33:05 hay una introducción en la cuerda para preparar la entrada de la primera semifrase del ‘Tema de Han y Leia’ en Sol Mayor (01:33:16). Destaca el acompañamiento al principio sincopado de la trompa que ayuda a estabilizar la cadencia pasando a coincidir con las partes fuertes de tiempo.

A partir de 01:33:34 hay otro pasaje sin relación con material preexistente. Consiste en un segmento homofónico sólo para viento metal, que sirve de puente hasta llegar a otra sección en la que hay desarrollo sobre la ‘Marcha Imperial’ (01:33:54). En la tonalidad de Si $\flat$  Menor, se basa un *ostinato* basado en ‘negra-seisillo de semicorcheas<sup>384</sup>-blanca’.

<sup>384</sup>El seisillo consiste en una serie ondulada de intervalos de 2ª menor, que ya se ha utilizado anteriormente en la película.



*Ejemplo 41: Audio Ostinato*

En segundo plano introduce la primera frase de la ‘Marcha Imperial’ en registro agudo. Comienza en la flauta y la segunda semifrase en el clarinete causando elisión al anticipar su comienzo. A su vez, la trompeta con sordina acaba este segmento con una figura ascendente con el ritmo ‘corchea con puntillo-semicorchea-negra’. Después vuelve a quedar solo el *ostinato*.

La siguiente secuencia (01:34:27) enlaza musicalmente con la anterior a través del motivo en *ostinato*, pero aquí es simple acompañamiento que incluso desaparece cuando al pasaje homofónico en el viento metal basado en la célula ‘negra con puntillo-corchea-blanca’ se le une la voz más aguda. Luego regresa, pero continúa como acompañamiento.

Con el intercambio de disparos entre Luke y Boba Fett que supone el comienzo del rescate (01:35:08) el tempo se acelera y aparece el ‘Tema de Yoda’ desarrollado, modulando y pasando de la flauta a la trompeta con sordina, la trompa, flauta y oboe. Este marcador emocional sirve para recordar las advertencias del maestro de Jedi.

En 01:35:26 hay un breve puente en el que se alternan grupos de tresillos en la cuerda con otros muy marcados rítmicamente por acordes en el piano en el registro grave y vibráfono y timbal. Enlaza (01:35:37) con el ‘Tema de Yoda’, brillante en la trompeta y ahora limitando la variación en la línea melódica a cambios en la rítmica o triples picados en las anacrusas (aparte están los cambios en la instrumentación y figuración del acompañamiento). Tras la segunda frase la melodía pasa a la trompa.

Tras acabar el enfrentamiento porque los soldados imperiales han salido por una puerta (01:36:00) cambia la atmósfera y la música en la coda. Hay silencio en toda la orquesta excepto un arpeggio descendente en el arpa que se alterna con dos comienzos del ‘Tema de Yoda’ –transportada

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

descendentemente la segunda-. Estas dos llamadas, en *decrescendo* y en movimiento descendente apelan a un alejamiento de Luke respecto a las advertencias de los maestros Jedi y son los últimos recordatorios antes de que se produzca el enfrentamiento sobre el que Luke había sido prevenido. El acompañamiento en notas largas en el cello y contrabajo y en trompetas con sordina en reguladores de *crescendo* y *decrescendo* dan un carácter de pseudo-*ad libitum* a las intervenciones del viento madera y el arpa.

Con el acceso de Luke a la cámara de congelación del carbono, donde se encuentra Darth Vader, y el comienzo del duelo (01:36:19) la música desaparece. Se reincorpora en el siguiente cambio de escena (01:37:36). En esta escena, Lando se rebela contra los soldados imperiales y libera a Leia y Chewbacca con la ayuda de sus guardas de seguridad. La música establece relación con la escena de 01:33:34 en la que Darth Vader cambia unilateralmente el trato. Comienza con dos variaciones del motivo de ‘negra-seisillo de semicorcheas-blanca’. También tiene lugar una transposición ascendente. En la parte central, en *piano*, interviene el viento madera con la célula ‘semicorchea con puntillo-fusa-corchea’ puntuada con *pizzicato* en la cuerda. Tras un redoble de timbal vuelve el motivo del comienzo de esta escena con otras variaciones.



Ejemplo 42: Audio 01:33:34



Ejemplo 43: Audio 01:37:36

A diferencia de la escena con Darth Vader a la que remite la música, en esta se produce una reacción. Durante los momentos de tensión (01:38:05) hay un pasaje atonal. Se prolonga un pedal en *tremolo* en la cuerda y trompetas con sordina mientras hay notas sueltas sin relación con el pedal y sin constituir motivos o células en oboe y *pizzicato* en violines. Por último, un puente descendente en cellos y contrabajos sirve para recuperar la tonalidad (01:38:34).

En el cambio de escena (01:38:39), cuando Boba Fett está a punto de escapar, se escucha una derivación del motivo del arpeggio sobre la triada de Fa Menor. La instrumentación se mantiene, pero está muy desarrollado en cuanto a la dirección de los intervalos y la rítmica. Modula para enlazar con la siguiente escena.

En 01:38:49, sobre un *ostinato* de semicorcheas en cellos y contrabajos –acentuando la primera de cada ocho con el piano– para remarcar la agitación de la acción en imagen, suena en Fa Mayor el ‘Tema de Han y Leia’ en la trompa. Al final de la primera frase modula y continúa en Re Mayor en la cuerda. El viento metal pasa a repetir la misma semicorchea, cambiando sólo con la armonía, una vez cada compás. El final (01:39:16) de este desarrollo, con la huida de Boba Fett llevándose a Han Solo es una reexposición del de la despedida justo antes de que éste sea congelado (01:32:19).

Aquí se acorta para continuar con la primera frase del ‘Tema de Han y Leia’ (01:39:21), todavía en Re Mayor, en los violines. La cadencia es modificada para que sea más resolutiva insistiendo en el paso de sensible a tónica a través de un intervalo de 7ª descendente.

Durante la continuación del duelo de Luke con Darth Vader no hay música hasta que cambia el escenario a un nuevo pasillo (01:41:14). Al principio hay un sonido de sintetizador y cuando el villano aparece (01:41:36) comienza un pasaje homofónico en trompa, trombón y tuba caracterizado por los reguladores en *crescendo*, *decrescendo* y *crescendo* aún más.

Esas cuatro notas resuelven en la ‘Marcha Imperial’ en Si Menor (01:41:45). La melodía suena en las trompas al unísono y el acompañamiento consiste en un movimiento desordenado de fusas en los violines. La frase concluye puntuada por un tresillo en el Si en la trompeta. Sigue la cuarta y última frase del tema. Es tan aplastante la

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

superioridad de Darth Vader, que la música prácticamente da el duelo por acabado. Incluso el movimiento en la cuerda se resigna a quedar en *tremolo* cambiando de nota sólo una vez cada compás.

Desde 01:42:14, con la expulsión de Luke a través del ventanal hay una coda libremente basada en células de la ‘Marcha Imperial’, bien melódicas bien rítmicas.

Hay cambio de escena (01:42:39) y durante el escape del grupo de Leia reaparece el mismo *ostinato* de 01:38:49 (aunque aquí no está acentuado por el piano sino por el timbal). Se superpone el ‘Tema de Yoda’ en trompetas con sordina en *divisi*. La función del tema es doble: para remitir a uno de los argumentos de Yoda para disuadir a Luke<sup>385</sup>, pero principalmente es colorista. La segunda frase finaliza con un cambio en la interválica y la armonía para realizar una brusca modulación. Con la notificación de Lando a toda la ciudad suena en Si Mayor el ‘Tema de Bespin’ (01:43:03) sin desarrollo ni modificación. Con la última nota se reincorpora el *ostinato* (01:43:11) y hay dos acordes en *tutti* orquestal para modular a Fa Mayor.

En 01:43:19 se desarrolla el ‘Tema de Han y Leia’ en Fa Mayor en el viento metal con respuesta de la célula circular del mismo tema en la celesta. Modula para la segunda frase y regresa el motivo en arpeggio sobre la triada de La $\flat$  Mayor.

Le sigue (01:43:38) un pasaje contrapuntístico en el viento metal basado en la célula rítmica troqueo característica de la ‘Marcha Imperial’, en la parte con mayor densidad de número de voces. Este puente sirve para modular a Sol Mayor.



Ejemplo 44: Audio Célula troqueo de la Marcha Imperial

<sup>385</sup> “Siempre en movimiento el futuro está” (Yoda, *El Imperio contraataca*).

Se enlaza por movimiento quebrado ascendente con una brillante exposición en la cuerda del ‘Tema de Han y Leia’ (01:43:55) con el acompañamiento de toda la orquesta al conseguir llegar hasta el Halcón. Tras las dos primeras frases se desarrolla más libremente, modula y remarca alargando la cadencia de final del segmento también para incidir en la sensación de cierre de sección. También está presente la nota grave (aquí Do) en *decrescendo* hasta desaparecer después del cambio de escena. Pero aquí el calderón es más breve y la nota sólo se mantiene durante el primer plano de la siguiente escena.

La continuación del duelo tiene lugar en silencio, hasta que Darth Vader corta la mano a Luke (01:45:55). Tras el *stinger* en el viento metal, que se cierra con un movimiento ascendente, hay un pasaje atonal en cuerdas en *pianissimo* y notas breves en instrumentos de viento metal solo para añadir color. Aquí comienza el **clímax del acto III**.

Tras la revelación de Darth Vader<sup>386</sup> hay un redoble de timbal y en 01:46:47 comienza la ‘Marcha Imperial’ en Re Menor en el viento metal sin acompañamiento, en *ritardando*. Sólo en el final de la primera frase se produce un movimiento contrario en trombones para confirmar la armonía cadencial. Con la última nota de la frase comienza un *tremolo* en la cuerda y continúa la siguiente frase la flauta en *pianissimo* y con mayor exactitud rítmica. Continúan los violines, pero no se cierra esta frase, interrumpida por la trompa en intervalo de segunda ascendente.

En 01:47:25 Luke no cede a la tentación y se deja caer. En un descenso físico a la parte inferior de Bespin, simbólico de su desmoronamiento psicológico hay un pasaje descendente quebrado y otro en el que se estabiliza la tesitura. Pero en ninguno de los casos se toma material previo.

Finalmente (01:49:01) Luke llama a Leia a través de la Fuerza y reaparece el ‘Tema de la Fuerza’ en la cuerda en La Menor. Suenan las dos primeras frases, prolongando a modo de coda la última llegada a la tónica repitiendo en contracanto el comienzo del tema y enlaza con la ‘Marcha Imperial’ en Re Menor al pasar a mostrar el retorno de Darth Vader a su nave (01:49:36). Esta breve escena contiene la primera semifrase en *ritardando* en versión homofónica y no monódica.

<sup>386</sup> “Yo soy tu padre” (Darth Vader, *El Imperio contraataca*).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Con la llegada del Halcón a donde se encuentra Luke (01:49:44) comienza un *ostinato* en seisillos de semicorchea con figuración en arco. Con el plano de la escena en paralelo del traslado de Vader en su lanzadera espacial comienza el motivo ‘corchea con puntillo-semicorchea-blanca’ en la trompa, que se había escuchado en 01:48:14, al acabar Luke agarrado a la antena inferior. Este motivo se desarrollará durante las escenas del rescate. Al igual que el motivo del arpeggio, su reiteración obedece a un recurso compositivo para establecer conexiones en el discurso musical a lo largo de la secuencia, pero no a nivel leitmotívico.



Ejemplo 45: Audio 01:48:14



Ejemplo 46: Audio 01:49:44

Tras una escala ascendente y descendente en flauta y piccolo (01:50:48), desarrolla aún más el motivo. El carácter cambia para reflejar la intensificación de la acción, acentuando el acompañamiento en *ostinato* y pasando el motivo del antecedente en la trompeta al consecuente en trombón y contrafagot.

Cuando se reúnen Luke y Leia hay una breve aparición de la primera semifrase del ‘Tema de la Princesa’ (01:50:58) en la cuerda, transformada en compás ternario y mientras el *ostinato* continúa en *pianissimo*. Este *ostinato* queda en solitario reforzando la tensión de la acción y recupera el

compás binario en el final de la escena (01:51:03) para preparar el pulso del siguiente segmento.

El cambio de escena al Destructor (01:51:09) comienza con una modulación muy brusca. La aparición de la ‘Marcha Imperial’ en Re Menor es una repetición prolongada –hasta completar la primera frase– de la versión expuesta en 01:49:36.

Con la persecución al Halcón (01:51:29) se retoma el *ostinato* y el motivo recurrente principal de la escena de rescate. En 01:51:59, al igual que había sucedido con el salto al hiperespacio fallido de 01:04:08, se detiene el movimiento y se retoma en 01:52:06 tras un redoble de timbal.

En ese momento vuelve a escucharse la ‘Marcha Imperial’ cuando Darth Vader pregunta sobre la desactivación del hiperimpulsor del Halcón. Aquí tampoco se trata de la versión imponente, militar, sino más introvertida (ya que se habla acerca del subterfugio<sup>387</sup>), y con un acompañamiento con las varias voces de la cuerda en contrapunto, incluyendo *glissandi*.

La escena cambia al interior del Halcón (01:52:34) y sobre el *ostinato* de la persecución aparece el ‘Motivo de los Androides’ (01:52:37) durante la conversación entre C-3PO y R2-D2. En esta aparición, que va pasando por distintas alturas, destaca la intervención de la rápida escala ascendente y descendente en la cuerda al finalizar cada motivo.



Ejemplo 47: Audio 01:50:48

<sup>387</sup> “¿Desactivaron sus hombres la hipervelocidad del Halcón?” (Darth Vader, *El Imperio contraataca*).



Ejemplo 48 Audio 01:52:40

En 01:52:55 hay una coda sobre el mismo material y se incorpora la trompa sobre el pie troqueo insistiendo repetidamente sobre la nota La. Otra vez Williams recurre a remarcar la sensible para modular aquí a Si<sup>b</sup> Menor, tonalidad en la que está la primera frase de la ‘Marcha Imperial’ (01:53:05). La instrumentación queda reducida a sonido de flauta modificado electrónicamente.

A partir de 01:53:21 suena otra vez el *ostinato*, ahora en el viento metal y en un tempo más lento. La cuerda hace trinos cambiando de nota en cada negra. Hay una modulación y en 01:53:37 continúan los trinos en la cuerda, pero el *ostinato* desaparece. Coincidiendo con la aceptación de Luke de que Darth Vader es efectivamente su padre<sup>388</sup> suena la ‘Marcha Imperial’ en Si Menor. La primera semifrase está en la trompa y la segunda, en la trompeta, produce una elisión para representar la acumulación de sentimientos. En 01:53:50 hay una coda de prolongación para insistir en la tensión de la sensible.

En 01:53:59 reaparece el *ostinato* de la persecución, que modula antes de que entre el motivo del rescate. Con la reparación del Halcón Milenario y el salto al hiperespacio finaliza el segmento con un arpegio en movimiento homofónico quebrado ascendente reminiscente del comienzo del ‘Tema de Yoda’ en 01:54:21.

Con la vuelta a la escena del puente de mando del Destructor (01:54:28) hay una nueva modulación para que la Marcha Imperial aparezca por última vez pero, puesto que el plan de Darth Vader no ha salido como esperaba, la primera semifrase se deconstruye en movimiento descendente y la segunda, que comienza respetando la versión modelo,

<sup>388</sup> “Es Vader” (Luke Skywalker, *El Imperio contraataca*).

tampoco concluye en la tónica, sino que continúa el movimiento en arpeggio descendente finalizando en Do grave.

En la nueva secuencia, correspondiente a la resolución, comienza el ‘Tema de Luke’ (01:54:53) en Do Menor en la trompa. En seguida se desarrolla eliminando notas y basándose en los intervalos más característicos –5ª y 8ª–. La Alianza Rebelde ha sido derrotada en esta ocasión y se hallan en un momento de transición. Enlaza en 01:55:15 con el ‘Tema de la Fuerza’, también en Do Menor en la trompa, en redención armónica final. En la segunda frase se añade una segunda voz. Después se desarrolla el tema en la flauta y el oboe y hay un breve puente modulante que enlaza con el ‘Tema de Han y Leia’ en Sol Mayor (01:56:12). Se trata de la exposición más completa y similar al paradigma del tema de las aparecidas dentro del film.

La conclusión de la cuarta frase resulta en elisión con el inicio de la coda que suponen los títulos de crédito finales (01:56:57). Aquí se suceden el ‘Tema de Luke’, la ‘Fanfarria rebelde’ (01:57:07), con la inclusión del ‘Ostinato rebelde’ (01:57:13), y a continuación aparecen los temas nuevos de este episodio: el ‘Tema de Yoda’ –con partes A, B y A–(01:57:26), la ‘Marcha Imperial’ completa en dos ocasiones<sup>389</sup> (01:58:37), el ‘Tema de Han y Leia’ (02:00:32), la ‘Fanfarria rebelde’ (02:01:35). Entonces tiene lugar por única vez en la saga una aparición de las notas principales del inicio de la ‘Marcha Imperial’ por aumentación, con los violoncellos y contrabajos acentuados por golpes de percusión.



*Ejemplo 49 Audio Marcha Imperial por aumentación*

<sup>389</sup> Al igual que en los títulos de crédito del Episodio IV, aquí se repite este segmento para prolongar la duración a causa de la mayor longitud del listado de nombres al añadirse el de los participantes de la Edición Especial.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Al regresar a la tónica finalmente está la cadencia final, basada en la anacrusa del ‘Tema de Luke’ (02:01:50).

### 6.1.3.3 *El retorno del Jedi* como 3<sup>er</sup> movimiento de sinfonía clásica

Al igual que en los episodios anteriores, *El retorno del Jedi* también va precedido por la Fanfarria de la 20<sup>th</sup> Century-Fox en idénticas circunstancias y con la misma funcionalidad que lo comentado en el apartado anterior.

## A

---

Del mismo modo, el título inicial comienza con el ‘Tema de Luke’ (00:00:27), idéntico en características y función a la exposición en las películas que preceden a ésta. También el puente en 00:00:35 es prácticamente igual al de los episodios IV y V.

En 00:01:50 hay un pasaje atmosférico en *piano* durante la aproximación de la nave imperial a la segunda Estrella de la Muerte. Tiene coherencia interna basándose en dos elementos básicos, pero la construcción hacia el segmento plenamente identificatorio es muy lenta. Únicamente alguna voz secundaria realiza de manera muy discreta el movimiento quebrado de las cuatro primeras alturas de la ‘Marcha Imperial’.

A partir de 00:02:41 aparece la ‘Marcha Imperial’. A diferencia del recurso habitual en los episodios anteriores de contrastar la dinámica en *forte* en los planos del espacio exterior con menor volumen y densidad de orquestación al pasar a espacios cerrados, aquí sucede lo contrario. La primera semifrase pasa por distintos instrumentos y modula en cada reiteración hasta que, una vez que se anuncia que quien ha llegado en la lanzadera es Darth Vader<sup>390</sup>, ya aparece expuesto en *forte* (00:03:12) en Re Menor. La amenaza ya no es el gran aparato militar del Imperio, sino la personificación en Darth Vader. Durante la conversación entre éste y el oficial imperial, el tema se desarrolla pasando por diferentes tonalidades, repartiéndose en tesituras e instrumentos, reordenando semifrases y creando un contracanto en cellos y contrabajos, de manera

<sup>390</sup> “Informen al comandante de que Lord Vader ha llegado en su nave” (Moff Jerjerrod, *El retorno del Jedi*).

similar a las escenas de conversaciones entre Darth Vader y oficiales imperiales en el Episodio V.

Al mencionarse la llegada del Emperador<sup>391</sup> (00:04:17), sin resolver la frase anterior, los cellos y contrabajos quedan solos en movimiento descendente. Cuando llegan a Re se mantiene y sobre él hay dos notas en la trompa, un *tremolo* en violines y redoble de timbal, todo en *crescendo*, al finalizar la conversación para resolver en la primera frase sin modificaciones de la Marcha Imperial en Sol Menor (00:34:35) con la orquesta completa.

## B

---

Hay un cambio de secuencia a Tatooine y vemos a C-3PO y R2-D2. En 00:04:48 hay un nuevo ‘Motivo de los Androides’ diferente al del Episodio V.

Este motivo corresponde a una señal calificativa. Sin embargo no volverá a utilizarse en la película puesto que el punto de vista narrativo se centrará siempre en otros aspectos del drama. Por esto, a pesar de tener función leitmotívica, su función estructural se limita a servir de introducción dentro de la sección B.

Suena una primera semifrase, la principal, en flauta y oboe, a continuación la segunda semifrase (que no deja de ser un a’) pasa al clarinete. Sigue un breve puente en trombón y tuba y en 00:05:06 llega otra vez la primera semifrase de este motivo, en la trompeta y aquí más desarrollado desde el punto de vista interválico. A partir de 00:05:11 hay una coda monódica en *decrescendo*, sin llegar a ninguna cadencia más que deteniéndose en la nota Si, a pesar de que aún no ha finalizado la escena. Hay silencio desde 00:05:26.

Hay cambio de escena y en el salón del trono de Jabba (00:07:51) se escucha música incidental. Al igual que en la cantina de *Una nueva esperanza*, como ésta no tiene aquí tampoco función estructural, la dejamos de lado.

En 00:09:49 la música pasa a ser extradiegética para destacar a través de ese punto de sincronía la intensidad de ver a Han Solo todavía

<sup>391</sup> “Pero él pide lo imposible. Necesito más hombres” (Moff Jerjerrod); “Entonces tal vez pueda usted decírselo cuando llegue” (Darth Vader, *El retorno del Jedi*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

congelado en carbonita, buscando amplificar la respuesta emocional del espectador. El marcador emocional consiste en un *sforzando* en el viento metal y un movimiento descendiente quebrado en el registro agudo de los violines. Con el cambio de secuencia a los calabozos del palacio (00:10:10) la música cumple con la función de crear atmósfera. En todo el segmento, al igual que en los obstáculos en *El Imperio contraataca*, la música no está relacionada ni con la de el hilo principal de la trama o subtrama, ni con la de otros obstáculos. Aquí el corte de la música tampoco se produce tras una nota larga con calderón porque no se utiliza para unir escenas o secuencias. Por esto hay silencio directo a partir de 00:10:45.

Con el cambio de secuencia, de nuevo en el salón del trono (00:11:51), se escucha una pieza instrumental diegética que finaliza en 00:12:13. Después hay una canción que comienza en 00:12:22 y acaba en 00:13:17. Ninguno de estos números musicales tiene función estructural. Después hay silencio hasta 00:13:47, con la entrada por la fuerza del cazarrecompensas Boushh.

En esta escena, que muestra a Chewbacca capturado, la música otra vez comienza con función emocional. Al tratarse de otro obstáculo, tampoco tiene conexión con otros momentos de la banda sonora. Únicamente hay un motivo que aparecerá modificado más adelante: en 00:15:20 está el motivo ‘silencio de corchea-corchea-cinquillo de semicorcheas-corchea’ en la trompa.

Con la intervención del jefe criminal finalmente aparece el ‘Tema de Jabba’ (00:14:15). Las semifrases de la melodía se van alternando entre el fagot y la flauta. Los intervalos varían ligeramente respecto a la versión modelo, pero tanto el ritmo como la dirección de la línea en esencia se respeta. La segunda semifrase se reparte entre oboe y corno inglés, si bien la exposición es más fiel al modelo. En 00:14:43 suena por primera vez la célula iniciadora del tema en la tuba, que es su instrumento más característico. Pero la versión del tema es la más desarrollada hasta ahora. El segmento finaliza en la tuba con las tres primeras notas (con sus respectivas notas de adorno), que es la célula más diferenciadora. Se puede establecer relación entre esas tres notas y la ‘Motivo del Peligro’ del Episodio IV.



Ejemplo 50: Audio Motivo del Peligro Ep IV



Ejemplo 51: Audio Tres primeras notas Tema Jabba

En 00:15:08 hay un puente independiente en el viento metal que regresa a material desarrollado a partir del ‘Tema de Jabba’ cuando éste se muestra complacido (00:15:23). Se trata de una versión modificada de la célula inicial, en la tuba. Luego hay unos redobles de timbal, modificando la tensión para subir de altura, replicando las notas largas con las notas de adorno previas. Hay un *tremolo* en la cuerda en *crescendo* y una rápida figuración ascendente y descendente en *glissando* que imita también la direccionalidad de la célula inicial del tema. Cuando llegan a un acuerdo (00:15:58) hay unos instantes de silencio hasta que los músicos comienzan a interpretar otra pieza diegética (00:16:04).

La música extradiegética vuelve en los últimos segundos de la secuencia del exterior del palacio (00:16:50), para anticipar la siguiente secuencia. Al tratarse de otro obstáculo (la descongelación de Han), la música es independiente de otros pasajes, incluida la de la presentación que hace Jabba de su “adorno” (00:09:49). En este segmento atonal se alternan de forma irregular frases de diferente longitud en los distintos instrumentos de viento metal con sordina. De igual manera, esas frases están alternativamente acompañadas por trinos y *tremolo* en los violines y



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

puntuada por distintos instrumentos de percusión de afinación indeterminada sin ningún criterio ordenado específico.

Al descolgar a Han y comenzar el proceso de descongelación (00:17:43) entran también instrumentos de viento madera. Las frases son más breves y, a diferencia de la parte anterior, no se suceden ordenadamente sino que van entrando antes de que finalice la anterior.

Con la finalización del proceso de descongelación (00:18:19) aparece una derivación del motivo de 00:15:20 de forma aislada y única.



Ejemplo 52: Audio 00:15:20



Ejemplo 53: Audio 00:18:19

En esta ocasión está en trompeta y trompa y durante la última nota hay un solo de timbal, alternando entre tónica y dominante. Después de esto (00:18:27) baja la dinámica y, a partir de un motivo de cuatro notas, la cuerda dividida en dos bloques desarrolla un pasaje contrapuntístico más lírico. Para enlazar con el siguiente tema hay un *tremolo* en *crescendo* en los violines.

Cuando Boushh se quita la máscara y resulta ser Leia disfrazada (00:19:05) comienza el 'Tema de Han y Leia' en Re Mayor en la flauta y oboe al unísono con acompañamiento de arpeggios en la cuerda. Sólo da tiempo a que aparezca la primera frase porque se descubre la trampa que les había preparado Jabba (00:19:18).

Hay una modulación y en 00:19:38<sup>392</sup> comienza el ‘Tema de Jabba’ en el clarinete bajo, pero desplegándolo en forma de arpeggio ascendente y descendente ‘si-re-sol-si<sup>b</sup>-sol-re-si’.

Entre 00:19:50 y 00:20:10 hay un puente sin relación con segmentos anteriores o posteriores, a excepción de una referencia variada en 00:20:05 del motivo de 00:15:20, igualmente en la trompa.

Luego reaparece el ‘Tema de Jabba’ comenzando con el mismo arpeggio desplegado lentamente. El segmento finaliza con un *tremolo* en *crescendo* en la cuerda que acaba en un Do grave con golpe de percusión –que coincide con el cambio de escena en 00:20:28– y que en esta ocasión se mantiene con calderón y hay un *decrescendo* al final hasta que desaparece en 00:20:35. El silencio se mantiene durante el diálogo entre Han y Chewbacca en la mazmorra.

Con el cambio de secuencia, la llegada de Luke al palacio (00:21:14), vuelve la música. Al comienzo hay una serie de notas largas en la tuba y luego en sintetizador. Sobre ellas hay breves intervenciones en el viento madera y metal y algún *tremolo* en violines, ninguna con entidad, salvo las referencias al ‘Tema de Jabba’ a través de la instrumentación en la introducción de un movimiento descendente en la tuba en 00:21:45, cuando Jabba sale en primer plano, y el movimiento de las apoyaturas ascendentes en la tuba de 00:22:40, cuando se le despierta. Desde que Jabba comienza a hablar con Luke (00:23:10) quedan solas las notas en el registro grave. Un redoble de timbal en *crescendo* sobre la última nota prepara el estallido de acción con las rápidas notas de las trompetas que actúan como marcador de la excitación.

En 00:23:45 comienza otro obstáculo narrativo, la lucha contra el rencor. Salvo las referencias a temas concretos que mencionaremos en su momento, se trata de otro segmento construido en base a su propio material.

En 00:25:02 se cita la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ en Si Menor y se desarrolla prolongándola en movimiento ascendente. En 00:25:22 hay un golpe de viento metal y percusión, mientras los violines siguen con el movimiento *agitato*. Sirve de preparación y modulación para unir con el comienzo del ‘Tema de Luke’, en Do Mayor en la trompeta. Es significativo que la instrumentación principal de esta aparición vuelva a ser la trompeta, elegida como señal calificativa. Aquí no se trata de la superación del obstáculo

<sup>392</sup> Justo cuando está el primer plano del villano.

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

desde el aspecto de su persona como Jedi, en cuyo caso la melodía correspondería a la trompa o el corno inglés.

El tema se queda en la 8ª aguda mientras en 00:25:28 comienza un segmento de ritmo más frecuentemente acentuado, sobre células rítmicas y melódicas nuevas y *accelerando*. Y después prosigue con material de esta sección.

La continuación de la escena (00:26:58) supone la resolución del clímax secundario, la derrota del rencor. Es a la vez coda del segmento anterior y puente hacia el siguiente. Comienza un pasaje homofónico con notas largas en el viento metal y, tras un *tremolo* en los violines, se aprecia una mayor presencia del contrabajo.

La siguiente escena (00:27:17:00), con la reunión de los héroes ante Jabba, también es independiente desde el punto de vista musical, instiando sobre el Do Menor tónica. Por otra parte, a nivel microestructural, puesto que la escena es tripartita (presentación de Han y Luke presos ante Jabba, sentencia de Jabba, traslado de Han y Luke fuera de su vista), también la música es tripartita (aba'). Primero continúa la homofonía, uniendo viento metal y cuerda, pero más rítmica que el puente anterior. Luego quedan solas trompa y trombón en *pianissimo*, y tiene más relevancia el solo de timbal. Por último retoma la parte *a* modificada. En esta ocasión, la unión entre secuencias no se hace mediante una nota grave, sino con un tremolo en la tesitura aguda de los violines, que efectivamente se mantiene con calderón y tiene un *decrescendo* al final.

Ese segmento desaparece aproximadamente hacia 00:28:33, cuando aparece en *crescendo* otra pieza diegética, que suena en la barcaza de Jabba. Al igual que todas las músicas diegéticas aparecidas hasta ahora, no tiene función estructural.

Con el cambio de escena al exterior (00:29:50) con la llegada al Pozo de Carkoon, hay un corte súbito de la música diegética. La música extradiegética se incorpora directamente con una sencilla cadencia auténtica sobre Sol Menor en viento metal con un contracanto en arpeggio junto a la penúltima nota en la cuerda. La función de este segmento es la de crear atmósfera. De hecho, la última nota coincide con el primer plano del Sarlacc y no es un *stinger* breve, sino que es nota más larga con su correspondiente *decrescendo* y silencio a partir de 00:30:01.

---

 A
 

---

En 00:30:55 comienza la introducción del siguiente pasaje, que tiene función expresiva. Al caminar Luke por la plancha hay una serie de acordes en corchea *staccato* en el viento metal. No siguen un patrón rítmico constante. La cuerda realiza un *tremolo* en *pianissimo*. A partir de 00:31:14 ya con notas más largas realiza una cadencia que finaliza con el Sol Mayor con el que comenzará el siguiente tema.

Con el comienzo de la acción para liberarse suena la primera semifrase del ‘Tema de Luke’ (00:31:21) en la trompeta. La elección por este instrumento actúa como señal calificativa, y el *tempo* y el acompañamiento ascendente muy articulado en trompa y trombón, como señal funcional. La última célula del tema la interpretan flauta y piccolo, que pasan a dividir la línea melódica en dos voces paralelas y sirve de enlace al siguiente tema. Esta brillante exposición del tema tiene su relevancia semántica, al implicar una intervención proactiva, en lugar de reactiva, lo que significa un ‘retorno’ de Luke.

Continúa la ‘Fanfarria rebelde’ (00:31:26) una vez que comienza el intercambio de disparos y ataque con el sable de luz. Se recuperan orquestación y carácter de las intervenciones en el Episodio IV. Acompaña, incluso una variación ascendente del ‘Ostinato rebelde’ (00:31:32) y la versión ‘blanca con puntillo-negra’ del mismo *ostinato* (00:31:39). El tema pasa por distintas tonalidades y en 00:32:08 hay un pasaje de puente basado sobre un nuevo *ostinato* ‘corchea con puntillo-semicorchea-corchea con puntillo-semicorchea-ocho semicorcheas’. La acumulación de notas breves en la segunda mitad del motivo y la reiteración de éste facilitan el aumento de tensión, siendo el recurso rítmico equivalente al ya utilizado por Williams de la línea melódica quebrada ascendente.

En 00:32:15 vuelve el ‘Tema de Luke’, en Si<sup>b</sup> Mayor, desarrollado contrapuntísticamente entre los distintos instrumentos de viento metal. Y en 00:32:26, sobre el nuevo *ostinato*, hay un desarrollo de la ‘Fanfarria rebelde’ centrado en la célula inicial, de manera que se repite en movimiento ascendente y cambiando de instrumentación.

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Con el cambio de escena, al interior de la barcaza (00:32:35) con Leia intentando acabar con Jabba, hay un segmento independiente. Está centrado en un nuevo *ostinato* en la cuerda con acentuación en el tercer y cuarto tiempo de cada compás por parte de trompeta y timbal. Este *ostinato* reaparecerá posteriormente.



Ejemplo 54: Audio Nuevo ostinato

Al regresar al exterior (00:32:54) prosigue la ‘Fanfarria rebelde’ completa. La segunda vez queda incompleta porque vuelve a pasar a la escena interior (00:33:01). La música aquí no guarda relación con la de 00:32:35 ni con pasajes anteriores relativos a Jabba, a pesar de mostrar su muerte. Cumple sólo con función emocional a través del cambio del movimiento rítmico muy marcado y en línea ascendente y descendente tras el que sigue la detención en una nota larga en *tremolo* cuando el villano expira.

El segmento de 00:33:18 es un pasaje de transición, en el que Luke observa cuál es la situación en la otra barcaza, donde se encuentran Han, Lando y Chewbacca. Tras un pasaje de tresillos en movimiento paralelo en la cuerda, se utiliza como cierre una versión variada del *ostinato* de 00:32:08, invirtiendo aquí el orden de los grupos y dejando cuatro corcheas para la segunda mitad.

Con la reacción del protagonista suena el ‘Tema de Luke’ (00:33:26) en La Mayor. En esta ocasión se trata de una versión incompleta de la primera semifrase. Tras la 8ª, sube a la 9ª y mantiene la nota. También se modifica el ritmo respecto a la versión modelo, siendo estos dos recursos frecuentemente empleados por Williams en sus variaciones de los temas.

Al pasar el foco de la acción a la barcaza donde están Han y Lando (00:33:33), el segmento desarrolla la célula de la ‘Fanfarria rebelde’ como en 00:32:26, transportándola ascendentemente, pero sin el *ostinato* de ese pasaje.

Cuando la escena pasa a la cubierta de la barcaza principal (00:33:41) se repite exactamente el mismo pasaje de *ostinato* de 00:32:35. Le sigue un pasaje de enlace (00:34:00) para centrar otra vez la tonalidad mediante la repetición de notas pasando de un instrumento de viento metal sobre un *tremolo* en los violines.

La liberación de Lando del tentáculo del Sarlacc (00:34:11) inicia el paso final de la superación del obstáculo narrativo. Hay un motivo arpegiado centrado en el acorde de Mi Mayor que pasa por trompeta y trompa, modula a Fa $\sharp$  Mayor y vuelve a la trompeta. A partir de 00:34:27 hay una breve introducción para la aparición del ‘Tema de Luke’ en La Mayor en la trompeta, mientras la trompa formula un contracanto en arpeggio.

En 00:34:33 tiene lugar una rápida modulación para pasar a un pedal sobre Do $\sharp$  con la base rítmica del *ostinato* que aparecía en 00:32:08 mientras la ‘Fanfarria rebelde’ aparece en Si Mayor, durante el ataque final en la cubierta de la barcaza. En 00:34:42 pasa a tener de base el ‘Ostinato rebelde.’ En 00:34:52 se repite exactamente igual el pasaje del *ostinato* de 00:32:08 e inmediatamente después, en 00:34:59, vuelve también exactamente la cita del ‘Tema de Luke’ de 00:33:26.

Con la huida en la barcaza secundaria de todos los héroes y la explosión de la barcaza principal (00:35:05) primero se repite igual la aparición del pasaje de 00:34:11, en Mi Mayor, y luego recomienza transportado a Fa Mayor, cambiando el acompañamiento y desarrollando la cadencia brillantemente al subir de tesitura remarcando la 5ª con la trompeta y platillos, repitiendo en contracanto la primera frase y finalizando con las tres últimas notas de esa misma frase. Hay un *decrescendo* de unión de secuencias y la música desaparece en 00:35:47.

En los últimos momentos de la secuencia del viaje espacial comienza la introducción (00:36:12) de la siguiente secuencia. Consiste en una cadencia (subida cromática en la primera nota de cada tresillo de corcheas) en la cuerda que resuelve en el primer acorde de la ‘Marcha Imperial’ junto con el cambio de secuencia. Hay una aparición de únicamente la primera semifrase, en Re Menor. Se extiende un enlace basado en la célula rítmica secundaria y se une a una ampulosa exposición de todo el tema en toda la orquesta en Sol Menor y en

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

*fortissimo* por el gran despliegue de naves y soldados. En esa misma tonalidad continúa el ‘Tema del Lado Oscuro’ con la presentación del Emperador (00:36:50). Al igual que el ejército imperial se ha preparado para recibir al Emperador y al igual que Darth Vader se somete ante su señor, así la ‘Marcha Imperial’ ha modulado para adaptarse y coincidir con la tonalidad del tema asociado al Emperador.

Sobre un continuo *tremolo* en la cuerda aparece la primera frase del tema en el clarinete bajo, luego se expone en el coro masculino en su totalidad y por último la primera frase se repite, todavía en el coro masculino. Concluye la secuencia con una cadencia auténtica solo del contrabajo y redoble de timbal. El *decrescendo* final es muy rápido, con la última nota durando poco más que el barrido lateral (00:37:56).

## C

---

El ‘Tema de Yoda’ (00:38:07) comienza en Mi Mayor. Al igual que en la exposición de la ‘Marcha Imperial’ de la secuencia anterior, tras la primera semifrase vuelve a iniciarse en otra tonalidad. Aquí se repite el inicio en dos ocasiones en Re Mayor en el fagot. Tras un arpeggio en el arpa finalmente se completa la primera frase en la cuerda. La segunda frase, desarrollada, (00:38:34) pasa al viento madera y se modifican los intervalos, repitiendo las células para resaltar que no son alteraciones puntuales. Se incide en que el maestro Jedi no se encuentra bien<sup>393</sup>.

Cuando Yoda contempla la muerte<sup>394</sup> pasa a la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’ (00:38:59) en Do Menor en la trompa. Continúa el ‘Tema de Yoda’ (00:39:16) en Sol Mayor en la flauta con acompañamiento en la cuerda y arpa, siguiendo las relaciones interválicas del modelo original<sup>395</sup>. Esta redención armónica e interválica significa que tal futuro no es negativo, sino que se acoge y acepta con serenidad, como parte intrínseca de la naturaleza de la vida.

Tras las dos primeras frases modula y el tema pasa a la trompa (00:39:41) a desarrollarse con los intervalos alterados –cuando Yoda

<sup>393</sup> “Enfermo estoy. Viejo y débil” (Yoda, *El retorno del Jedi*).

<sup>394</sup> “El eterno sueño ganado lo tengo” (Yoda, *El retorno del Jedi*).

<sup>395</sup> “Así es el orden de las cosas... el orden en la Fuerza” (Yoda, *El retorno del Jedi*).

tose–, de forma que remite tanto a la frase de 00:38:34 y, sobre todo, a la ‘Marcha Imperial’, puesto que Yoda explica a Luke que debe enfrentarse a Darth Vader. Esta variación del tema aparece en Sol Menor y sobre la tónica se producirá una elisión para el comienzo del siguiente.

Al ser informado de su tarea definitiva, suena el ‘Tema de Luke’ (00:40:02) en Sol Mayor, aunque, al igual que en 00:33:26 sube a la 9ª. El segmento de 00:40:18 cuenta con un *tremolo* en los violines e intervenciones sueltas de celesta y arpa sin direccionalidad. Se refleja así cómo Yoda evita responder a la pregunta de Luke<sup>396</sup>. Cuando finalmente le contesta comienza el ‘Tema de la Fuerza’ (00:40:36) en La Menor en la trompa. Pero en vez de la expansión ascendente regresa a la 5ª grave y a partir de ahí modula para pasar a otra exposición del tema en Re<sup>b</sup> Menor en versión contrapuntística, siendo respondido por el cello.

Enlaza con el ‘Tema de Yoda’ (00:41:02) en La<sup>b</sup> Mayor en la trompa. Destaca que las dos últimas notas del tema (Re<sup>b</sup>-Do) pasan a la flauta, como había sucedido con la última célula del ‘Tema de Luke’ en 00:31:21. El ‘Tema de Yoda’ recomienza en elisión en 00:41:24 en Do Mayor en la cuerda.

Al mencionar el Lado Oscuro en su advertencia<sup>397</sup> (00:41:36) el segmento pasa a estar basado en una derivación de la célula de la ‘Marcha Imperial’ que había aparecido en 00:39:51.



Ejemplo 55: Audio 00:39:51

<sup>396</sup> “Maestro Yoda ¿Es Darth Vader mi padre? (Luke Skywalker); “Descansar necesito, sí, descansar” (Yoda); “Yoda, necesito saberlo” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*).

<sup>397</sup> “Pero atención: el odio, el miedo, la agresividad, el Lado Oscuro ellos son” (Yoda, *El retorno del Jedi*).





Ejemplo 56: Audio 00:41:36

Como se ha basado en la repetición constante de la misma célula de cuatro notas (aunque haya cambiado la armonía gracias al bajo), para recuperar mayor sentido de direccionalidad hay unas notas solas en el contrabajo. Llevan hasta el inicio –con anacrusa incluida– del ‘Tema de la Fuerza’ (00:42:13), en Do Menor, cuando Yoda le informa a Luke sobre su futuro<sup>398</sup>. Es notable que el tema comienza justo al mencionar la palabra “Jedi”. Precisamente por el peligro que atenaza su futuro se escucha en contracanto en las flautas la derivación de la célula de la ‘Marcha Imperial’ de esta escena. Además es apropiado respecto a lo que Yoda le dice en ese momento a Luke, relacionando así la idea de la familia y Darth Vader<sup>399</sup>. A partir de 00:42:34 y el *glissando* de arpa aparece la célula de cuatro notas en la flauta, pero el primer intervalo es de 5ª y no de 3ª. Dicha célula ya no se refiere a Darth Vader, sino que remite al tema de Yoda, como en 00:38:34. Prosigue un descenso en los contrabajos.

Cuando se produce la muerte (00:43:02) se escucha en solo de trompa la primera semifrase del ‘Tema de Yoda’ en Do Mayor, con el único acompañamiento del Do grave en los contrabajos. Durante la desaparición del cuerpo entran más instrumentos para un sencillo pasaje homofónico (00:43:10) en Do Menor (I-VII repetido varias veces) con carácter hímico.

Después se abre paso el ‘Tema de la Fuerza’ (00:43:30) en Do Menor en clarinete y oboe al unísono. En la última nota de la frase, en lugar de descender a la 4ª, sube a la 7ª. El recuerdo a Yoda prosigue al desarrollar

<sup>398</sup> “Luke, cuando yo me haya ido el último de los Jedi tú serás” (Yoda, *El retorno del Jedi*).

<sup>399</sup> “Luke, la Fuerza está arraigada en tu familia” (Yoda, *El retorno del Jedi*).

<sup>400</sup> “No puedo hacerlo, R2. No puedo seguir yo solo” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*).

el último pasaje de la sección (00:43:42) en base a la célula de cuatro notas –puesto que Luke está pensando en lo que le ha dicho el maestro Jedi<sup>400</sup>–, pasándolo entre instrumentos y luego en repetición ascendente sobre una nota pedal en Fa en la cuerda que realiza un rápido *crescendo* final hasta que se corta en 00:44:02.



Ejemplo 57: Vídeo Diálogo

Durante la conversación de Luke con el espíritu de Obi-Wan hay silencio hasta que Luke cae en la cuenta de que Leia es su hermana (00:46:05). Entonces se escucha la primera semifrase del ‘Tema de la Princesa’ solo en la cuerda en *piano*. Durante la última nota, larga, hay un arpeggio en la trompa que resuelve cadencialmente –a partir de un contracanto en el viento metal (y así se unen las secuencias)– en el comienzo de la música de la siguiente secuencia (00:46:25) mediante elisión.

Tras una exposición del motivo completo en la trompeta, en La Menor, modula a Do $\sharp$  Menor y suena la primera semifrase en la trompa, luego en el oboe y por último cinco veces la primera célula en el clarinete bajo, en *decrescendo* hasta desaparecer hacia 00:46:43. Durante la explicación del plan hay silencio.

Cuando Mon Mothma revela que el Emperador está en la Estrella de la Muerte hay un pasaje atonal de transición en la cuerda (00:47:30). No guarda relación con otras secciones. La música cumple con función emocional.

<sup>400</sup> “No puedo hacerlo, R2. No puedo seguir yo solo” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

La sección a partir de 00:47:45 además de cumplir con función de caracterización atmosférica ya tiene función estructural. Se trata del ‘Tema del Plan rebelde’. Se desarrolla a partir de la primera célula de cinco notas. Tras una primera parte en la homofónica en la cuerda, cuando se menciona a Lando<sup>401</sup> pasa al viento metal. Cuando continúa el General Madine se unen cuerda y viento metal. Al citar a Han<sup>402</sup> vuelve a quedarse solamente el viento metal y después pasa al comienzo de la parte de cuerda y viento metal, siendo una repetición de la exposición en la referencia a Lando.

### A

---

En 00:49:13 reaparece el ‘Tema de Luke’, en La Mayor. Con la reintegración de Skywalker en el grupo nos encontramos con un nuevo ‘retorno’ de Luke. Sólo consiste en la primera semifrase, y concluye en la tónica con la 7ª mayor en primera inversión (arpeggio que realiza el arpa), provocando falta de estabilidad, pero es suficiente para suponer el ‘retorno’ o reincorporación del héroe al grupo. El pasaje entre 00:49:22 y 00:49:29 es un breve puente en *pianissimo*, e irrelevante, que sirve para completar la secuencia.

Con el cambio de secuencia (00:49:29) cobra protagonismo el ‘Tema del Plan rebelde’. Se expone sólo una vez en la cuerda, acompañada por redobles de caja. Tras el motivo completo quedan dos notas solas en el contrabajo (la 6ª y la tónica). Sobre la última hay un rápido *decrescendo*. Se queda en silencio en 00:49:45.

La música vuelve en 00:51:01, con el despegue de la lanzadera donde viajan los héroes. Es un breve pasaje con mayor importancia del color tímbrico que de otros parámetros y que actúa como coda libre del segmento dramático.

Durante las órdenes del Emperador hay un pasaje (00:51:19) que desarrolla el ‘Tema del Lado Oscuro’. Hay contrabajo, tuba y coro masculino, pero el movimiento que tiene no sigue la interválica de la melodía del tema modelo. En los violines hay al comienzo (00:51:31) y al final de la escena un breve motivo que reaparecerá modificado más adelante.

<sup>401</sup> “El General Calrissian se ha ofrecido voluntario para dirigir el ataque” (Almirante Ackbar, *El retorno del Jedi*).

<sup>402</sup> “General Solo, ¿está preparado su comando?” (General Madine, *El retorno del Jedi*).



Ejemplo 58: Audio Motivo introductorio

En 00:52:10 hay otro obstáculo en la trama. Los héroes han de conseguir que funcione la contraseña robada. El segmento se basa en un motivo descendente específico para este obstáculo. El pasaje inicial modula y después se alteran las relaciones entre notas tanto a nivel rítmico como interválico.

Cuando Luke percibe a Darth Vader a través de la Fuerza (00:52:51) suena la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ en Fa Menor, en la trompa. Tras un contracanto disonante en los violines –de manera que se corrompe la armonización habitual desde el momento en que entra–, se repite esa semifrase pero en La Menor.

Con el cambio de escena (00:53:08) toma el relevo la ‘Marcha Imperial’ en Mi Menor en trompa y trombón y la particularidad de un movimiento ascendente en la cuerda. Tras la primera semifrase el movimiento se queda detenido en la tónica mientras se comprueba la tapadera. Con la respuesta de Han Solo<sup>403</sup> hay un salto ascendente de 5ª y la segunda semifrase continúa en el corno inglés.

Durante el último plano de Darth Vader (00:53:29) suena la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ en Sol<sup>b</sup> Menor, todavía en el corno inglés, sobre un *tremolo* en los violines. También percibe a Luke a través de la Fuerza. Con el cambio de plano a Luke Skywalker (00:53:33), el mismo fragmento sube a Si<sup>b</sup> Menor, y cambia la instrumentación de la melodía al cello, con el *tremolo* en los violines sonando todavía. Basándose en la célula rítmica ascendente de ‘tresillo de corcheas-blancas’ hay un breve pasaje, primero

<sup>403</sup> “¿A dónde va esa lanzadera?” (Darth Vader); “Lanzadera Tydirium, cargamento y destino” (Almirante Piett); “Piezas y equipo técnico para el bosque de Endor” (Han Solo, *El retorno del Jedi*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

en violines y luego en flautas. Este pasaje sirve de puente para que en 00:53:42 reaparezca la primera semifrase del tema en La Menor en todo el viento metal. Sin embargo, en lugar de acabar descendiendo al Fa, sube a la sensible.

En 00:53:47, mientras Vader reflexiona aparece un motivo basado en el pie troqueo sobre la nota Do $\sharp$ . Se trata de una versión primigenia de un *ostinato* que aparecerá durante la batalla en la superficie de Endor<sup>404</sup>.



*Ejemplo 59: Audio Versión primigenia de ostinato*

Aparece durante cuatro compases y transporta parte de la sección una 2ª mayor descendente para que sirva de rápida modulación para anticipar el pasaje de 00:54:01, en La Menor. Éste es una derivación libre del motivo de 00:47:45, aquí con mucho más movimiento, repetición de notas y transportando los periodos por movimiento contiguo.



*Ejemplo 60: Audio 00:47:45*

---

<sup>404</sup> Al fin y al cabo, Darth Vader decide dejarles pasar y llegar al planeta, donde tendrán que enfrentarse a sus tropas.



Ejemplo 61: Audio 00:54:01

La escena finaliza con un movimiento ascendente en la cuerda mientras el viento metal hace notas largas.

La última escena de la secuencia corresponde a un único plano de Darth Vader (00:54:27) mientras se escucha la primera semifrase de la ‘Marcha Imperial’, en Re Menor en el viento metal, cerrando la última nota con un redoble de timbal. Durante la coda del cambio de secuencia a la llegada a la superficie de Endor (00:54:34) se mantiene el Re. Aunque hay dos acordes adicionales, en el siguiente cambio de secuencia –con los rebeldes avanzando por el bosque– (00:54:39) ya solo queda el Re grave, en *diminuendo* hasta 00:54:45.

---

## D

En 00:55:04, con la aparición de un nuevo obstáculo secundario (los exploradores imperiales) hay otro segmento independiente. Al tratarse de función expresiva, cambia el carácter en cada una de las dos secciones: Primero destaca la no direccionalidad de la línea melódica, dividida entre distintos instrumentos y con duraciones de notas variables –los rebeldes tratan de camuflarse–. A partir de 00:55:46, cuando son descubiertos, la sección se basa en un motivo rítmico en el que se impone la homofonía en el viento metal para acentuar la acción en desarrollo. Destaca la célula anacrúsica de 00:56:03, que se desarrollará durante la batalla de Endor.

A partir de 00:56:19, durante la persecución de moto-jets hay silencio. La música reaparece en 00:59:15, cuando cae el último enemigo. Se trata de un breve segmento con función emocional, para rebajar el nivel de tensión tras la *set piece* de la persecución.



Ejemplo 62: Audio Célula anacrúsica

A partir de 00:59:36, aunque aún no se presente el ‘Tema de los Ewoks’ puesto que aún no están presentes en escena, ya se anticipan recursos recurrentes de orquestación en su música:

- Flauta *legato*,
- Trompa en *staccato*, siendo respondida por otro instrumento de viento (aquí el clarinete),
- *Pizzicato* en la cuerda.

La música finaliza sin una cadencia establecida (01:00:03). Después del cambio de secuencia, cuando aparece una pata en el plano, comienza el siguiente segmento (01:00:09). Aquí, con un ser acercándose a Leia –que está inconsciente–, la música actúa con función emocional. La instrumentación va cambiando en función de la actitud del ser y se aligera al pasar a ser de curiosidad. Cuando Leia se despierta, la música se silencia (01:00:27).

En 01:00:54 recomienza la música con una introducción al ‘Tema de los Ewoks 1’. Durante la desconfianza inicial de Wicket hacia Leia se alternan frases disonantes en la cuerda en *legato* con pasajes de *staccato*, también en la cuerda, que son los pertenecientes al tema.

En 01:01:21 se expone en su totalidad el ‘Tema de los Ewoks 1’. La melodía aparece en la flauta y está acentuada por contrabajos en *pizzicato* e instrumentos de percusión de afinación indeterminada. Para resaltar el efecto cómico se sustituye la flauta por el contrabajo ascendente en el pulso que coincide con el momento en el que el ewok se sienta en la rama, a la manera de punto de sincronía (01:01:33). Después prosigue con la flauta.

Cuando Leia se quita el casco y asusta a Wicket (01:01:43) hay un *stinger* con un *tremolo* en la cuerda y dos notas en viento madera.

Desde 01:01:47 vuelve el pulso marcado con la misma instrumentación que durante la exposición del ‘Tema de los Ewoks 1’. El  $\frac{2}{4}$  de la marcha es interrumpido en dos ocasiones por un compás en  $\frac{3}{4}$  que comienza la misma célula ascendente en el contrabajo de 01:01:33, ya que el ser aún se muestra inseguro y precavido.

En 01:01:54 comienza la primera semifrase del ‘Tema de los Ewoks 1’ con el oboe y flauta al unísono. Continúa la primera célula en *pizzicato* en la cuerda y sin percusión. Sigue un *Mi* en contrabajos con el calderón y *decrescendo*. Aquí no está para unir secuencias, sino que la detención súbita del despliegue del tema corresponde a la reacción de alerta de Wicket (01:02:00). La música desaparece en 01:02:05.

El siguiente obstáculo (la localización de Leia por los exploradores imperiales) también cuenta con música independiente y también se divide en dos partes. Primero (01:02:38) se basa en notas largas en la cuerda. Desde 01:03:02, cuando Leia entra en acción, el ritmo en la cuerda pasa a ser más agitado. El *tempo* subitamente es más rápido e incluso hay un leve *accelerando*. El viento metal, tras servir como acentuación, ejecuta en segundo plano un movimiento ascendente con notas cada vez más breves.

Con la celebración de la victoria (01:03:16) aparece en flauta y clarinete el primer intervalo de lo que será el ‘Tema de los Ewoks 2’.



Ejemplo 63: Audio Intervalo inicial Tema de los Ewoks 2

Hay una modulación y en 01:03:25 comienza este tema en Re Mayor. Al finalizar la primera frase (01:03:33), aparece la primera semifrase del ‘Tema de los Ewoks 1’, produciéndose una breve laminación ya que, también, en 01:03:36 comienza un segmento de enlace. Con el cambio de secuencia hay un movimiento descendente en trombones y



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

tubas<sup>405</sup>. Este pasaje de enlace se repite exactamente en 01:03:51. Entremedio, con la entrada de Darth Vader (01:03:45), aparece la primera semifrase de la ‘Marcha Imperial’, en Si $\flat$  Menor en solo de trompa.

Durante la conversación entre el Emperador y Darth Vader (01:04:02) suena el ‘Tema del Lado Oscuro’ en Sol Menor. A nivel microestructural, apreciamos un despliegue de las frases del tema de manera simétrica: primera frase-segunda frase-segunda frase-primera frase.

Con el cambio de secuencia (01:05:01) hay un pasaje introductorio que sirve de recuerdo de recursos estilísticos de la música en Endor y para modular. Comienza con un *staccato* en el viento madera y después se añade un contracanto en la cuerda en *legato*.

Al encontrar pistas sobre el paradero de Leia (01:05:09) suena la primera semifrase del ‘Tema de la Princesa’ en Do $\sharp$  Mayor en la flauta. Se desarrolla modulando para interpretar la misma semifrase en Mi Mayor. Luego hay otra modulación, conducida por la trompa.

En 01:05:27 suena la primera semifrase del ‘Tema de Han y Leia’ en Re Mayor en la cuerda. Coincide con la reacción de Han. Sin embargo se queda en la penúltima nota<sup>406</sup> porque la situación es incierta.

A continuación hay otro obstáculo secundario (01:05:40), con la trampa montada por los ewoks. La música no está relacionada con la de otros pasajes. Es descriptiva de la atmósfera. Está articulada en torno a un *stinger* (cuando se activa la trampa) y un marcador emocional (cuando caen de la red rota). Desde que llegan al suelo hay silencio (01:06:36).

La aparición de los ewoks (01:06:42) supone otro obstáculo en la trama. Aunque haya un salto de 5<sup>a</sup> justa ascendente en la flauta en 01:07:00, el primer intervalo del ‘Tema de los Ewoks 2’, este segmento musical se basa más en el juego tímbrico que en las relaciones interválicas o armónicas. No consideramos que esté relacionado tan íntimamente con

---

<sup>405</sup> En 01:03:42 aparece la célula inicial del ‘Tema de los Ewoks 1’ y en 01:03:45 se produce un corte en una poco hábil edición del sonido. Así pues, es plausible que este pasaje estuviese concebido originalmente para acompañar otras imágenes. O bien que se compusiera con la finalidad de ser utilizado como segmento ‘comodín’ y colocarse en uno u otro lugar en función de las necesidades ocasionadas con los cambios en el montaje.

<sup>406</sup> Coincide con la frase: “Espero que esté bien” (Han Solo, *El retorno del Jedi*).

los temas de los ewoks, sino que se trata de un pasaje independiente porque aquí los seres todavía no son aliados, como en la escena de Leia con Wicket. Hay un corte súbito en la música (01:07:15).

Los cánticos de oración (de 01:07:46 a 01:08:49) que elevan los ewoks hacia su “dios” no los consideraremos música diegética, sino más apropiadamente parte de la pista de diálogo. En 01:08:49 comienzan unos golpes de percusión que introducen una pieza de música diegética. Ésta adquiere continuidad en 01:09:03, a partir del cambio de secuencia, en la que todo el grupo está de viaje hacia la aldea de los ewoks.

A partir de 01:11:37, cuando Luke se concentra para levantar a C-3PO en su trono y así impresionar a los ewoks, todavía con la música diegética sonando, comienza la música extradiegética. Hay un largo *glissando* ascendente en la cuerda como marcador emocional que remite al alzamiento de la nave en Dagobah en *El Imperio contraataca*.



Ejemplo 89: Audio Escala Episodio V



Ejemplo 90: Audio Glissando ascendente Episodio VI

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Cuando los violines se detienen, comienzan un *tremolo* que mantendrán durante el comienzo del siguiente tema. En 01:11:54 aparece la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ en Si<sup>b</sup> Menor en unísono de corno inglés y flauta. Durante su última nota, los cellos responden con la célula descendente ‘tresillo de corcheas-corchea’.

En 01:12:02 hay un pasaje conclusivo de resolución del obstáculo, con la liberación de los héroes. Pero la música no guarda relación directa ni con anteriores segmentos del mismo obstáculo. En 01:12:24 reaparecen los cánticos de alabanza de los ewoks que, al igual que en 01:07:46, consideraremos como diálogo y no como música diegética. A partir de 01:12:28, con la liberación y reunión de los héroes, se repite prácticamente igual<sup>407</sup> el mismo pasaje desde 01:12:02 hasta 01:12:13.

En la siguiente secuencia hay una metahistoria. C-3PO cuenta a la tribu un resumen de “La guerra de las galaxias<sup>408</sup>”. La instrumentación es mucho más sencilla, al igual que la versión narrada y el modo de contarla. Pero guarda la esencia:

- La música comienza antes de que el androide empiece a hablar (01:12:45) con un acorde de Si<sup>b</sup>. Está en segunda inversión y falta la 3<sup>a</sup>, dando mayor sensación de primitivismo, pero respeta la tonalidad de los títulos iniciales de las películas.
- La primera semifrase del ‘Tema de Luke’ (01:12:53), en el piccolo y en Mi<sup>b</sup> Mayor, abarca la recepción del mensaje de la princesa.
- El motivo de cuatro notas imperial (01:13:01), aquí solo está en *pizzicato* en la cuerda y causando disonancia en cada nota. Pero sirve para representar al Imperio y la destrucción de Alderaan.
- Entre 01:13:08 y 01:13:12 hay un breve pasaje de enlace. Durante los planos de los ewoks aparece el intervalo de 5<sup>a</sup>, comienzo del ‘Tema de los Ewoks 2’, aunque aquí se utiliza para que la modulación no sea tan brusca.

---

<sup>407</sup> La introducción en esta segunda exposición es un poco más breve que al comienzo de 01:12:02. Posiblemente se acortó al editarlo para que encajase de forma más precisa con los eventos en la imagen utilizando como punto de referencia el abrazo y beso de Han y Leia.

<sup>408</sup> Los episodios IV, V y VI, hasta el momento en que nos encontramos.

- Con la mención a Obi-Wan Kenobi se escucha la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ en Do Menor en la trompa.
- Durante la imitación de los AT-AT vuelve el *pizzicato*, como en 01:13:01. Pero se eliminan las disonancias y la direccionalidad ya no tiene que ver con el motivo imperial, si bien se sigue respetando la interválica de 2ª mayor. Ahora hace referencia al carácter imparable de esos vehículos.
- Con la actuación de Luke derrotando los AT-AT reaparece la primera semifrase del ‘Tema de Luke’, en La Mayor en la flauta.
- Hay otro puente de 01:13:31 a 01:13:38. Son notas en pianissimo [en cursiva], casi imperceptibles. La modulación que se efectúa es muy directa, por lo que, en esencia, este segmento sirve para que el comienzo del siguiente tema coincida con la palabra clave.



Ejemplo 64: Vídeo Metahistoria

- Al mencionar a Han Solo (01:13:38) se escucha el ‘Tema de Han y Leia’ en Re Mayor en la flauta. La primera semifrase se detiene en la penúltima nota –la sensible–, puesto que tanto en la historia como en la música, aún no se ha terminado.

Con el fin de la narración hay silencio (01:13:51). Tras la decisión del jefe comienza una pieza diegética. En 01:14:14 se ve en el plano al percusionista tocando la introducción. A partir de 01:14:18 comienza la pieza en sí, con los intérpretes fuera de plano.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

En 01:15:03 la música diegética sigue sonando (aunque atenuada, ya que Luke y Leia se han alejado de la choza donde presuntamente están los intérpretes). En ese momento hay un *crescendo* de la cuerda en *tremolo* que da lugar al ‘Tema de la Fuerza’ (01:15:08) en la flauta en Do Menor. En ese momento dejamos de escuchar la música diegética. Es muy relevante que aparezca aquí este tema al hablar de su madre<sup>409</sup>. En 00:40:36 ya había aparecido el mismo tema al hablar de la familia. Además, solo es al concitar sentimientos y características femeninas cuando el hombre crece, se completa, y el héroe puede alcanzar el don supremo.

El acompañamiento varía en esta exposición. Hay un rápido arpeggio en vibráfono y *glissando* de arpa para remarcar la tónica del comienzo de la primera frase. En la tónica de la segunda frase del tema hay otro acento gracias a un trino en el vibráfono. En esta frase la cuerda gana importancia sobre todo con el movimiento contrario de la voz inferior respecto a la subida en la flauta. El final de la primera semifrase de esta frase se prolonga con una participación de la trompa que repite a modo de eco la célula del salto ascendente de 5ª justa.

Desde 01:16:13 hay un pasaje modulante en la cuerda que también actúa como puente. La línea melódica en los violines realiza un movimiento ascendente quebrado. Desemboca en una nueva aparición de la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’, cuando Luke vuelve a citar la Fuerza<sup>410</sup>. Ahora aparece en La Menor, en flauta y corno inglés al unísono. Tras el primer subperiodo hay un breve calderón, para destacar la frase clave de la revelación de Luke a Leia<sup>411</sup>. En cuanto la dice, continúa el siguiente subperiodo. Tras él la nota de la melodía se detiene y hay una puntuación con el vibráfono.

En 01:16:59, cuando dice finalmente las palabras<sup>412</sup> hay silencio en

<sup>409</sup> “Leia, ¿te acuerdas de tu madre? ¿de tu verdadera madre?” (Luke Skywalker); “Sólo un poco: Ella murió cuando yo era muy joven” (Princesa Leia); “¿Qué es lo que recuerdas?” (Luke Skywalker); “Pues sólo imágenes, sentimientos” (Princesa Leia); “Cuéntame” (Luke Skywalker); “Era muy hermosa y buena pero... triste. ¿Por qué me lo preguntas?” (Princesa Leia); “Yo no recuerdo a mi madre. No la conocí” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*).

<sup>410</sup> “Tú también tienes ese poder y con el tiempo aprenderás a utilizarlo” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*).

<sup>411</sup> “La Fuerza es muy intensa en mi familia” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*).

<sup>412</sup> “... mi hermana la tiene” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*).

la música. Continúa en 01:17:03 con el ‘Tema de Luke y Leia’ en La Mayor en la cuerda.

Al comenzar a explicar por qué tiene que enfrentarse a Vader hay un enlace hacia el ‘Tema de la Fuerza’ (01:17:42), en La Menor. La primera semifrase de este tema, solo en la cuerda, sufre una corrupción armónica. En lugar de seguir en la tónica, en el segundo compás<sup>413</sup> cambia a III<sub>5+</sub>. Además en contracanto hay una referencia a la ‘Marcha Imperial’ mediante la célula de cuatro notas en la flauta. La música revela que, en principio, la respuesta de Darth Vader no será la de la firmeza y lealtad de la orden Jedi.

En la despedida de Luke (01:17:58) suena la primera frase del ‘Tema de Luke y Leia’ en oboe y fagot al unísono en Mi Mayor. Es muy relevante que Williams utiliza el movimiento al unísono de dos instrumentos, además de por su valor colorista, como señal calificativa de la compleción, tanto en la pareja (Temas de ‘Han y Leia’, ‘Luke y Leia’) como en el individuo (en determinados momentos de sobresaliencia). En 01:18:12 hay otro pasaje, cuya función y orquestación es como la de 01:16:13. Aquí se modula a Re Mayor.



*Ejemplo 65: Vídeo Diálogo*

<sup>413</sup>La parte de diálogo completa es: “Porque existe el bien en él. Lo presiento. No me entregará al Emperador. Yo puedo salvarle, puedo hacerle volver al lado bueno. He de intentarlo” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*). El cambio de armonía tiene lugar tras el ‘Lo presiento’.

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Durante la conversación suena el ‘Tema de Han y Leia’ (01:18:25) en Re Mayor al unísono de flauta y clarinete (a excepción de la anacrusa de cada semifrase, en la que hay una breve disonancia). Con un solo de trompa ascendente se modula a Si<sup>b</sup> Mayor. El tema aparece una última vez, desarrollado hasta acabar en cadencia auténtica.

Hay un cambio de secuencia, a la plataforma imperial (01:19:07). Hay un solo de timbales desarrollado a partir de la ‘Marcha Imperial’ en Si<sup>b</sup> Menor.



Ejemplo 66: Audio Solo de timbales

Con el cambio de plano (01:19:29) y se ve a Darth Vader descender de la lanzadera hay un *stinger* consistente en un *fortissimo* en los timbales.

Después del cambio de escena, cuando se abre el ascensor y sale Darth Vader suena el comienzo de la ‘Marcha Imperial’ (01:19:42) en trompas y trombones en Fa Menor. Esta escena no presenta un obstáculo más, sino que tiene gran relevancia en la trama principal, puesto que se trata del primer enfrentamiento (dialéctico) de Luke y Vader en este episodio. Hay varias citas a material anterior puesto que Luke hace referencias al pasado. Aparece la elegía en el corno inglés (00:40:07 en *Una nueva esperanza*) de la reunión de Luke con Obi-Wan tras la muerte de sus tíos. Esta cita tiene lugar en las dos intervenciones más relevantes del protagonista<sup>414</sup>. Su significado en este contexto es que, a pesar del trauma y el dolor, siempre se puede regresar.

Inmediatamente después comienza el ‘Tema de la Fuerza’ en la

<sup>414</sup>(01:20:25) “He aceptado que una vez fuiste Anakin Skywalker, mi padre” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*). (01:20:37) “Sé que aún hay bien en ti. El Emperador aún no te lo ha arrancado del todo” (Ídem).



Ejemplo 67: Audio Episodio IV



Ejemplo 68: Audio Episodio VI

trompa, en Do Menor (01:20:43), cuando Luke apela a la compasión de su padre<sup>415</sup>. La segunda semifrase es un desarrollo de la primera.

A partir de 01:20:54 Vader lleva el protagonismo en la conversación. La música se divide en periodos que corresponden a instrumentos de viento madera y metal. No están relacionados entre sí y tampoco guardan coherencia respecto a las notas largas en la tesitura aguda de los violines. Solamente se vuelve a recuperar la sensación de centro tonal con la cadencia final del segmento, en trombones y tubas, para unir con el siguiente tema. Apareta haber roto con el pasado, pero no encuentra estabilidad en su presente; su único asidero es el Imperio.

Se llega a la primera nota de la ‘Marcha Imperial’ (01:22:01) en Re Menor en trompas y trombones. Hay un *ritardando* al final de la primera semifrase. La parada en la última nota es aprovechada para que, a modo de contracanto, responda con un simple Si<sup>b</sup> en *pianissimo* la trompeta con sordina. La segunda semifrase la ejecuta el viento madera y en menor

<sup>415</sup> “Por eso no pudiste destruirme. Y por eso no me llevarás ante el Emperador” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

volumen, consecuentemente al caer Luke en la cuenta acerca de la realidad de su padre<sup>416</sup>.

Cuando Darth Vader se queda solo reflexionando (01:22:18) hay un pasaje de conclusión de la secuencia. El principal interés reside en las disonancias que crea entre violines y viento con función expresiva.

En 01:22:36, al verse el comando rebelde, comienza la música de este segmento con la célula rítmica de cuatro notas en trombón y tuba recurrente en la posterior batalla, aunque aquí está en un tiempo mucho más lento.



Ejemplo 69: Audio Célula rítmica

Tras la respuesta en los oboes en *divisi* el pasaje cambia (01:22:42). Hay notas más largas en la cuerda, puntuada por instrumentos de percusión de altura indeterminada. Cuando cambia el plano y se muestra la plataforma (01:22:47) hay un breve solo de trompa al que siguen otra vez las notas largas en la cuerda en *pianissimo*.

Cuando Wicket informa a C-3PO de cómo superar el obstáculo (01:23:05) se escucha el ‘Tema de los Ewoks 1’ en el oboe. En la segunda célula de la segunda semifrase se incorpora el clarinete para tocar al unísono a modo de reafirmación y confianza en lo que dice.

Con el cambio de secuencia (01:23:18) entra el ‘Motivo de la Batalla espacial’. Se trata de un motivo en tresillos en la trompeta al que responde en movimiento en arpeggio ascendente todo el viento metal.

Desde 01:23:36 hay una cita al pasaje lírico en la cuerda de la escena de la entrega de medallas de *Una nueva esperanza* (01:54:31 del Episodio IV). Al igual que en ese momento se había reunido la Alianza Rebelde, aquí el ataque se va a ejecutar con todas sus fuerzas.

<sup>416</sup> “El Emperador te mostrará la verdadera naturaleza de la Fuerza. Ahora él es tu señor” (Darth Vader); “Entonces mi padre está muerto” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*).



*Ejemplo 70: Audio Episodio IV*



*Ejemplo 71: Audio Episodio VI*

Ese segmento está desarrollado, introduciendo silencios de corchea en partes fuertes de tiempo y haciendo que las notas finales de subperiodo sean también breves. En la segunda parte de este segmento (01:23:48) se sigue con el desarrollo, aunque con la diferencia de que se incorporan instrumentos de viento a la orquestación.

Con el cambio de escena a la cabina de mando del crucero (01:24:00) suena una variación del ‘Tema del Toque de guerra’ –del Episodio IV– en la trompa. La secuencia concluye con una brillante fanfarria en el viento metal.



*Ejemplo 72: Audio Variación Toque de guerra*

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

En la siguiente secuencia (01:24:15) se presenta el siguiente obstáculo en la subtrama de la superficie de Endor, al ver a los exploradores junto a la puerta trasera del búnker. Primero hay notas largas entre grados cercanos. Con el inicio de la resolución del problema<sup>417</sup> (01:25:00), hay un cambio a *pizzicato* en la cuerda junto con una alternancia de sobreagudo de clarinete y nota con apoyatura en el fagot. Como cierre de este segmento hay un movimiento ascendente quebrado de la trompa para el pertinente aumento de tensión.

Desde 01:25:16 comienza el ‘Tema de los Ewoks 1’. Este tema se desarrolla intercalando un ritornelo y variando la altura y orquestación. Finaliza quedándose en nota aguda en la trompeta cuando el ewok se agarra a la liana y elude la persecución. A modo de coda, no relacionada con el pasaje anterior, hay una célula de tres notas que se interpreta en dos ocasiones, variando en la segunda la tesitura y la instrumentación (flauta en lugar de trombón). La música se corta al abrirse la puerta del búnker (01:26:09).



*Ejemplo 73: Audio Motivo introductorio*



*Ejemplo 74: Audio Motivo introductorio desarrollado*

<sup>417</sup>Un ewok se acerca a una moto-jet. Va a robarla como maniobra de distracción.

En el siguiente cambio de secuencia (01:26:22), durante la escena exterior de la Estrella de la Muerte suena una versión desarrollada del motivo introductorio al ‘Tema del Lado Oscuro’ en flauta y piccolo.

Con el cambio de escena al salón del trono hay un arpeggio en la trompa para crear la cadencia que resuelve en un Sol en contrabajos, con violines en tremolo y golpe de timbal.

En 01:26:36 hay una combinación de la ‘Marcha Imperial’, en Sol Menor, en trompas y trombones, que se superpone a un acompañamiento del coro masculino basado en el ‘Tema del Lado Oscuro’, destacando especialmente sus primeras tres notas. A pesar de que la ‘Marcha Imperial’ aparece en los instrumentos característicos de la versión modelo de este tema, no está en su tonalidad más frecuente (Do Menor). Es relevante que aparezca en Sol Menor porque va a ser en la tonalidad en que estará el ‘Tema del Lado Oscuro’ durante toda esta secuencia. Darth Vader –representado por la ‘Marcha Imperial’– está sometido a las órdenes del Emperador –representado por el ‘Tema del Lado Oscuro’–.

El segmento anterior tiene en común con éste (01:27:02), que es un puente, el prolongado mordente circular repetido en los violines. La aparición en este segmento del *glissando* de la máquina de viento continuarán en el siguiente. Hay un acorde en *crescendo* en el viento metal y golpe de timbal como *stinger* cuando el Emperador utiliza la Fuerza para quitar las esposas a Luke. El segmento concluye después de que el Emperador despache a sus guardas. En ese momento (01:27:20) hay un motivo en la flauta que se repetirá en el siguiente pasaje de puente.



Ejemplo 75: Audio Motivo en la flauta

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

A partir de 01:27:27, cuando comienza las “enseñanzas” del Emperador aparece el ‘Tema del Lado Oscuro’, en Sol Menor, en coro masculino, contrafagot, y máquina de viento. Cuando la conversación sufre un giro<sup>418</sup> (01:27:58) hay un pasaje en el que se desarrolla el motivo aparecido en 01:27:20. Se alternan las notas en la flauta con grupos descendentes en *glissando* de dos acordes en la cuerda. Mientras tanto, continúa la máquina de viento, creciendo y decreciendo a intervalos.

Tras la última réplica del Emperador<sup>419</sup> (01:28:39) reaparece el ‘Tema del Lado Oscuro’ con la misma instrumentación, pero ahora en La Menor. Se unen la tuba al unísono y en el contracanto hay *glissando* ascendente y descendente en la cuerda. A partir de 01:29:15 hay una coda libre en la cuerda –y una intervención de la trompeta con sordina– para modular y proporcionar una cadencia que cierre esta escena. Esta coda coincide con la revelación de la trampa a los rebeldes<sup>420</sup>. Además, la una con la siguiente escena, puesto que resuelve en Si<sup>b</sup> Menor no con el cambio al interior del búnker en la superficie del planeta, sino en el momento en el que hay una explosión que abre la puerta (01:29:31).

En ese momento comienza el ‘Tema del Plan rebelde’ en el viento metal sobre una nota pedal constante en los contrabajos con ritmo de corcheas. De todas las apariciones de este tema, ésta es la más enérgica de ritmo, acentuación y *tempo*, puesto que están actuando contrarreloj.

Al cambiar la escena al exterior del búnker y ver la entrada de refuerzos imperiales (01:29:48) hay un pequeño puente: las trompetas se quedan en nota larga y, mientras, flauta y piccolo realizan al unísono un arpeggio ascendente. Con la reacción de Wicket (01:29:54), que supondrá la participación de los ewoks en la lucha en la superficie de Endor, se reexpone el ‘Tema del Plan rebelde’. Ahora se une la flauta en movimiento paralelo.

La frase termina en 01:30:04, cuando los refuerzos imperiales detienen a los rebeldes. Hay otro puente en el que sólo se quedan las trompas,

---

<sup>418</sup> A raíz de entregar Darth Vader al Emperador el sable de luz de Luke.

<sup>419</sup> “Tu presunción es tu debilidad” (Luke Skywalker); “Tu fe en tus amigos es la tuya” (Emperador, *El retorno del Jedi*).

<sup>420</sup> “Toda una legión de mis mejores tropas les esperan. ¡Oh! Mucho me temo que el blindaje deflector estará en perfecto funcionamiento cuando lleguen tus amigos” (Emperador, *El retorno del Jedi*).

puntuada por timbales. Con el cambio de escena, a la llegada de la flota rebelde (01:30:12) vuelve a reexponerse el ‘Tema del Plan rebelde’.

Cuando ven por primera vez la Estrella de la Muerte se escucha la ‘Marcha Imperial’ en Re Menor. Tiene su instrumentación principal intacta (trompas y trombones), aunque en esta ocasión el acompañamiento es un *glissando* de la cuerda hasta la tónica. Pero sólo se exponen las seis primeras notas. Después se repite la célula característica ‘corchea con puntillo-semicorchea-negra’ por dos ocasiones en las trompetas.

Con el informe de los pilotos (01:30:26) se escucha en la cuerda en Sol Menor el ‘Motivo de Combate’.

Enlaza con la primera semifrase de la parte B del ‘Tema de Luke’ (recuperando el significado por asociación de ‘guerra estelar’) en el viento madera. En 01:30:40 se reincorpora el ‘Motivo de Combate’ con la adición de más instrumentos de viento madera. En 01:30:55, cuando Lando se da cuenta de la situación<sup>421</sup>, continúa el mismo motivo, pero ahora junto con la cuerda está el viento metal cambiando el color y acelerando levemente el tempo. En 01:31:03 hay una ‘Nueva Fanfarria rebelde’ diferente a la del Episodio IV.

Durante las maniobras evasivas (01:31:07) hay una modulación y se pasa a Re Menor en 01:31:10, con la aparición del ‘Motivo de Combate’ con toda la orquesta. En 01:31:17 vuelve la ‘Nueva Fanfarria rebelde’ ahora en *tutti* orquestal y mayor densidad y dinámica cuando se produce el reconocimiento general de que se trata de una trampa.

En 01:31:24 el segmento desarrolla libremente el motivo de 01:23:36, aunque debido a la profusión de efectos de sonido y su volumen, de cara a la percepción del espectador lo más destacado son los golpes de percusión de altura indefinida. Lo que se aprecia mejor es la utilización del comienzo de la ‘Fanfarria rebelde’ del Episodio IV en Si<sup>b</sup> Mayor en las trompetas (01:31:34) como cierre de escena.

El siguiente segmento musical, en el salón del trono (01:31:37), está relacionado con la coda de 01:29:15. Prevalece el uso de la máquina de viento y la construcción se basa en el contraste de bloques tímbricos. En las voces en las que hay cambio de altura de nota, éste esencialmente se reduce al ámbito de 2<sup>a</sup> descendente. Incluso el marcador emocional

<sup>421</sup> “Interrumpid el ataque. El deflector aún funciona” (Lando Calrissian, *El retorno del Jedi*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

cuando Luke mira su sable de luz (01:31:53) se limita a un *crescendo* en el *tremolo* de cuerdas.

En 01:32:07 comienza la primera frase del ‘Tema del Lado Oscuro’, en Si Menor, pero en una tesitura más aguda y en el viento madera. El cambio de instrumentación y registro se debe a que no se trata del Lado Oscuro de la Fuerza que emana o provoca el Emperador, sino que se describe el que sobrevuela la conciencia de Luke<sup>422</sup> y contra cuya tentación está luchando.

El último segmento (01:32:26), de cierre de la escena, es una coda libre que solo tiene en común con segmentos anteriores el uso de la máquina de viento y el contraste entre la primera sección homofónica en la cuerda y la posterior monodía en la flauta. Pero aquí el movimiento no se basa en la 2ª descendente como en 01:29:15 ó 01:31:37.

Al pasar a la escena en la superficie de la luna (01:32:44) primero hay una introducción con la cuerda al unísono. Finaliza una cadencia auténtica el viento metal para asentar la tonalidad de La Menor en la que aparece la primera semifrase de la ‘Marcha Imperial’. Se realiza una modulación y da la sensación de que va a recomenzar el tema en Si Menor, pero en su lugar reaparece el pasaje de la cuerda al unísono (01:33:11) cuando C-3PO activa la trampa para los soldados imperiales<sup>423</sup>. Sin embargo sólo se trata de la primera semifrase. En cuanto se da la orden para que capturen a los androides cambia la orquestación al viento metal y la figuración al pie troqueo. A partir de 01:33:21 vuelve la ‘Marcha Imperial’, en Si Menor en trompas y trombones, con acompañamiento de cuerda en seisillos de semicorchea. Aunque la primera frase no se completa. Como en ocasiones anteriores, faltan la última célula de tres notas.

De 01:33:31 a 01:33:35, al ser detenidos los androides por los soldados imperiales la música queda en un *tremolo* en los violines en *pianissimo* sobre una nota con calderón. Se detiene así en un *momentum* justo antes de que empiece la acción. El movimiento se retoma a partir del ataque de los ewoks. Este primer asalto sobre el grupo de soldados que habían acudido a donde se encontraban los androides hay un primer marcador emocional que es un

<sup>422</sup>El Emperador acaba de decirle: “El odio está creciendo en tu interior” (Emperador, *El retorno del Jedi*).

<sup>423</sup>“Hola. Estoy aquí. ¿Me andabais buscando?” (C-3PO, *El retorno del Jedi*).

segmento de batida aleatoria de percusión, tanto de altura indefinida como timbales. Hay un *glissando* en el trombón y una nota más larga en trompeta con sordina. Con el cambio de plano al ewok que toca la llamada en el cuerno (01:33:43) hay un cambio súbito. Cesa la percusión y quedan notas largas en cellos y contrabajos en *piano* y algunas notas sueltas en la trompeta con sordina para que añadan color a la cuerda.

En 01:33:50 comienza la batalla en el bosque de Endor. Comienza con una exposición variada del ‘Tema de los Ewoks 1’, en compás ternario. A partir de 01:33:56 hay un desarrollo más libre, con abundancia de movimiento ascendente en línea quebrada y referencias a la célula inicial del tema, tanto más fidedignas al modelo (p.e. 01:34:09) como desarrolladas (como en 01:34:13). En 01:34:45 vuelve la primera semifrase del tema, con la rítmica modificada.

En 01:35:17, la escena del ataque con las boleadoras comienza con tres compases que son reminiscentes de la versión desarrollada del ‘Ostinato rebelde’ del Episodio IV. Después pasa a compás de  $\frac{4}{4}$  y se destaca el ritmo de ‘blanca con puntillo-negra’ en el viento metal, contrastado respecto al movimiento más rápido que tiene esta familia de instrumentos en segmentos anteriores y posteriores.



*Ejemplo 76: Audio Versión desarrollada Ostinato rebelde*

Frente a las escenas anteriores, de agitación y aparente victoria momentánea del bando heroico y sus aliados, a partir de 01:35:57 hay escenas de derrota temporal. Del predominio de la música marcadamente rítmica y centrada en el viento metal pasamos aquí a un pasaje más lírico, *legato* en la cuerda y con función emocional. Es reminiscente del momento en el Episodio IV cuando C-3PO y R2-D2 se ven obligados a abandonar la nave consular, abordada por las tropas imperiales, en la cápsula de salvamento (00:06:45, en *Una nueva esperanza*).





*Ejemplo 77: Audio Episodio IV*



*Ejemplo 78: Audio Episodio VI*

Con el cambio de escena (01:36:18) hay una versión desarrollada del ‘Motivo de la Batalla espacial’. Se centra en las series de tresillos, con grupos en que se mantiene repetida la misma nota (p.e. 01:36:18) y otros en los que hay modificación de la línea melódica (p.e. 01:36:21). Durante el momento de reflexión de Lando<sup>424</sup> se detiene el movimiento con notas más largas y baja el nivel de dinámica.

Al trasladarnos al puente de mando del Destructor (01:37:02) se escucha la primera semifrase de la ‘Marcha Imperial’ en Fa $\sharp$  Menor en la trompa después de que el contrabajo haya anticipado el intervalo de 3<sup>a</sup> mayor descendente. El volumen continúa a bajo nivel. A modo de coda tiene cinco notas con movimiento ondulante (en la habitual distancia de 2<sup>a</sup> menor) en la flauta.

El siguiente segmento, correspondiente a la escena en el salón del trono (01:37:15), presenta el mismo movimiento en ámbito reducido de ocasiones anteriores en esta localización. Aunque está en *pianissimo*, destaca el

<sup>424</sup> “Sólo nos atacan los cazas. ¿A qué esperan esos superdeestructores?” (Lando Calrissian, *El retorno del Jedi*).

*tremolo* en La sobre el contracanto en el viento. El marcador emocional de esta escena<sup>425</sup> (01:37:27) consiste en un primer *crescendo* en la nota del contrabajo, un acorde en trompas y trombones también en *crescendo*, y un final con golpe de timbal, redoble de caja y golpe de platillos.

El giro en la trama que supone el funcionamiento de la Estrella de la Muerte implica un cambio en la música del segmento siguiente (01:37:36). Hay un movimiento ascendente de cuatro notas, la disonancia entre cuerda y viento se mantiene porque el movimiento es paralelo. El mismo motivo se repite en las trompetas, ya consonante. En 01:37:41, fugazmente aparece el comienzo del ‘Motivo de la Batalla espacial’ en las trompetas.



Ejemplo 79: Audio Fragmento Motivo de la Batalla espacial

Tras un puente formado por una escala ascendente en la trompa y cellos y contrabajos, a la que responde un contracanto en los violines, vuelve el motivo de cuatro notas (de 00:34:42 en *Una nueva esperanza*, escuchado por primera vez en el rechazo por parte de Luke a la llamada de la aventura) cuando se debate acerca de la opción de la retirada<sup>426</sup> (01:38:03).

En 01:38:11 la acción pasa al bosque. La música continua con un desarrollo aún más libre del ‘Tema de los Ewoks 1’. Mantiene en común el uso de células y determinados instrumentos para aportar color (como la subida del piccolo en 01:38:14 ó la destacada breve intervención del clarinete en el contracanto de 01:38:33), rápidos movimiento ascendentes en la cuerda (01:38:23) y la célula rítmica inicial, aunque aquí invierte la dirección del intervalo (desde 01:38:28).

<sup>425</sup>Tiene lugar tras “Ahora serás testigo del poder de esta estación, armada y en perfecto y completo funcionamiento” (Emperador, *El retorno del Jedi*).

<sup>426</sup>“No tenemos elección, General Calrissian. Nuestros cruceros no pueden repeler un fuego de esa magnitud” (Almirante Ackbar); “Han desactivará el blindaje protector. Démosle más tiempo” (Lando Calrissian, *El retorno del Jedi*).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...



*Ejemplo 80: Audio Episodio IV*



*Ejemplo 81: Audio Episodio VI*

En 01:39:07, con las nuevas escenas de derrota de grupos de ewoks, se desarrolla el segmento de 01:35:57. Cambia ligeramente la orquestación (el aspecto más llamativo es que en lugar de puntuar rítmicamente, la trompa presenta una voz interior que comienza imitando los dos primeros intervalos de la cuerda, para luego derivar libremente).

La duración de las primeras notas de la segunda frase (01:39:17) es menor, coincidentes con el impacto del disparo del AT-ST. La trompa en la primera semifrase de esta frase realiza un contracanto, mientras vemos inmóviles a los dos ewoks. En la segunda semifrase, se queda sola la cuerda, mientras se incorpora uno de los dos. Cuando éste se da cuenta de que el otro ha muerto (01:39:30) la trompa –con acompañamiento de trombones– hace una coda inspirada en la segunda semifrase.

Desde 01:39:37 hay unos golpes de percusión y viento metal para cambiar dramáticamente la atmósfera de la escena. Con el cambio al primer plano de un nuevo disparo de la Estrella de la Muerte vuelve el comienzo del ‘Motivo de la Batalla espacial’ (01:39:41). El segmento de 01:39:44 sirve de preparación para el siguiente: a partir de 01:39:49

comienza en violines y violas la figuración de corcheas en línea ondulada características de la muestra de pilotaje de Han Solo al entrar en el campo de asteroides (00:36:26 en *El Imperio contraataca*).



*Ejemplo 82: Audio Episodio V*



*Ejemplo 83: Audio Episodio VI*

Aquí, de momento, la puntuación esporádica la realizan cellos y contrabajos en *pizzicato*. Luego aparece un arpeggio descendente en la trompa para anticipar la orquestación del siguiente grupo. A partir de 01:39:50, cuando ya ha finalizado el diálogo, este mismo motivo pasa al viento metal. Desde 01:40:00, como cierre de la escena hay una serie de notas largas y células de dos notas ascendentes en la trompeta.

A partir de 01:40:11, vuelve el ‘Tema del Lado Oscuro’ completo en Sol Menor. Por lo demás, la orquestación es la misma que en casi todas las intervenciones anteriores del tema (exceptuando la ausencia de la máquina de viento). La escena finaliza con una coda en 01:40:56, cuando Luke sucumbe a la ira y ataca al Emperador. Como en otros pasajes anteriores, especialmente 01:37:15, primero contrastan las notas largas de trompa y cello y contrabajo. El marcador emocional (01:41:01), justo antes de que Luke se dé la vuelta y atraiga la empuñadura, es un *crescendo* súbito en trompeta con sordina. Llama la atención que las

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

últimas notas de la escena, en la voz de la trompa (01:41:03), corresponden a las cuatro primeras notas de la serie de cinco que ejecutaba el piccolo (01:37:13) como cierre de su respectiva escena.



*Ejemplo 84: Audio 01:37:15*



*Ejemplo 85: Audio 01:40:56*

En la siguiente escena (01:41:08), en el bosque, aparece una derivación del motivo de 00:53:47. Ésta consiste en igualar la duración de todas las notas y utilizarla tanto en el *ostinato* como en la melodía. La idea central es el continuo regreso a la tónica (Re). Entre medio, aparecen citas en la trompa al inicio del ‘Tema de los Ewoks 2’ (01:41:47).

Después de que empiecen a cambiar las tornas de la batalla, tras la captura de un AT-ST por parte de Chewbacca, comienza el ‘Tema de los Ewoks 3’ (01:42:14) en el viento madera, en  $\text{La}^{\flat}$  Mayor.

Al concluir la primera frase hay una réplica en el viento metal del último intervalo de 2ª. La trompa vuelve a citar la célula inicial del ‘Tema de los Ewoks 2’ (01:42:23). Tras un breve puente que se desarrolla en base a esa célula rítmica vuelve el ‘Tema de los Ewoks 3’ (01:42:27), en  $\text{Re}^{\flat}$  Mayor, pero en lugar de exponer la frase completa, al finalizar el primer subperiodo de la segunda semifrase es interrumpido por la trompa incidiendo en la célula inicial del ‘Tema de los Ewoks 2’ (Fa-Do) (01:42:32).

En 01:42:37 reaparece la línea melódica del comienzo de la escena en la misma tonalidad de Mi Menor. Tiene lugar una rápida modulación y a partir de 01:42:44 está el ‘Tema de los Ewoks 3’ en Si Mayor. Hay otra modulación y poco después sigue la célula inicial del ‘Tema de los Ewoks 2’ (01:42:54) (Sol-Re), en el viento metal, acompañado por una voz en el vibráfono. A partir de 01:43:06 el desarrollo de estos dos temas y su alternancia y combinación está menos sujeto a la versión modelo, introduciendo incluso células del ‘Tema de los Ewoks 1’ (01:43:09).

Cuando Leia es herida (01:43:31) hay un *frullato* en la trompa, en contracanto una nota aguda en la trompeta con dos apoyaturas y la primera semifrase del ‘Tema de la Princesa’ (a partir de la segunda nota sin contar la anacrusa) en Re Mayor, repartido entre la cuerda y flauta.

El obstáculo secundario que supone la llegada de los soldados (01:43:38) tiene música que no guarda relación con el resto de esta escena. Su utilidad es la modulación para preparar la aparición del ‘Tema de Han y Leia’ (01:43:45) en Mi Mayor, con la declaración de amor de Han Solo<sup>427</sup>. Como en otras ocasiones con otros temas, en lugar de acabar en la nota correspondiente al final de semifrase, invierte el movimiento descendente y sube a la 6ª menor, de modo que cambia la armonía a un IV– que implique continuidad y provoque más tensión por las órdenes de los soldados antes de que Leia les dispare.

La resolución del obstáculo (01:43:51) y el final de la escena tiene música ajena a otros obstáculos. Este segmento se divide en cuatro partes:

- 01:43:51, durante los disparos a los soldados. Un breve pasaje de siete notas en el viento metal, en el que sobresale la trompeta, con acompañamiento muy en segundo plano de la cuerda.
- 01:43:56, con la llegada del AT-ST. Se potencia la descripción del aspecto mecánico del vehículo con un ritmo repetitivo y muy marcado por la percusión y los acentos. El ritmo en el viento metal comienza con la misma célula del fragmento anterior, ‘dos semicorcheas-silencio de negra con puntillo’.
- 01:43:59, al detenerse el AT-ST. Cinco notas descendentes en cello y contrabajo.
- 01:44:07, cuando se descubre que era Chewbacca quien pilotaba

<sup>427</sup> “Te quiero” (Han Solo); “Lo sé” (Princesa Leia, *El retorno del Jedi*).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

el vehículo. Hay un pasaje contrapuntístico en el que las dos principales voces son la melodía flauta y los arpeggios en el *pizzicato* de la cuerda.

En 01:44:15 la escena cambia al duelo de sables de luz entre Luke y Darth Vader. La introducción, ya con la orquestación habitual de esta serie de escenas, sirve para modular. El ‘Tema del Lado Oscuro’ comienza en 01:44:26 en Sol Menor. Es significativo que el tema comienza después de que Luke haya logrado derribar a su rival, para satisfacción del Emperador<sup>428</sup>. Aparece la primera frase del tema, aunque en 01:44:37, tras sonar el Re (Luke acaba de apagar su sable) hay una breve cesura. El Do $\sharp$  se mantiene un poco más de lo habitual y no acaba la frase en el Do natural.

Cuando Darth Vader menciona a Obi-Wan comienza la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ (01:44:40) en Do $\sharp$  Menor en trompa y flauta al unísono. Pero aquí el tema no solo rememora al maestro Jedi, sino que también representa a Luke. Está en el camino de convertirse en un Jedi al rechazar el Lado Oscuro<sup>429</sup> e intentar que el hecho de afrontar a Vader no implique el enfrentamiento violento<sup>430</sup>.

Esto último supone un nuevo obstáculo y, como tal, el segmento de música (01:44:48) pasa a estar emparentado con los contrastes tímbricos entre el *glissando* de los violines y el vibráfono. La música solamente reacciona ante la acción en la pantalla en 01:45:21, cuando Vader ataca y Luke le esquiva y de un salto sube a una plataforma. Hay un movimiento ascendente en la cuerda sobre notas largas en el viento. Cuando la acción se detiene (01:45:26), queda el *tremolo* en los violines en *pianissimo*.

Hay una nueva aparición de la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ en solo de trompa cuando Luke argumenta que percibe el conflicto interior que sufre su padre. El movimiento se detiene a la espera de la respuesta de Darth Vader. A partir de 01:45:43 cellos y contrabajos se

---

<sup>428</sup> “Jejejeje. Bien. Usa tus sentimientos de agresividad, muchacho. Deja que el odio fluya de tu interior” (Emperador, *El retorno del Jedi*).

<sup>429</sup> “Luke mira momentáneamente al Emperador, después de nuevo a Vader, y se da cuenta de que está utilizando el Lado Oscuro. Da un paso atrás, apaga su sable de luz y se relaja, expulsando el odio de su ser” (Kasdan y Lucas, 1997, p. 99).

<sup>430</sup> “Obi-Wan te enseñó muy bien” (Darth Vader); “No pelearé contra ti, padre” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*).

mueven para preparar la modulación. Un redoble de timbal da paso a la cadencia auténtica en toda la orquesta en *forte*. Coincide con el momento en que Vader arroja el sable hacia la plataforma justo después de mentar el destino de Luke<sup>431</sup> (01:45:51). Al resolver en 01:45:55 comienza en *fortissimo* y con la textura más grande hasta ahora el ‘Tema del Lado Oscuro’, como siempre en Sol Menor. Tras la primera semifrase, se detiene el movimiento con un descenso al V (01:46:01). Después hay un pasaje en el que modula y resuelve en La Menor con el cambio de escena (01:46:08).

Esta escena de combate espacial es una transición. Hay una serie de maniobras e intercambio de disparos, pero ninguno de los dos bandos prevalece. Incluso la parte hablada más relevante<sup>432</sup> resalta el momento de espera a que suceda el giro en que se encuentran los personajes. La música refleja esto a través de una direccionalidad menos señalada.

En 01:46:29 hay cambio de escena a la superficie de Endor. Han Solo, disfrazado de oficial imperial, se comunica con el interior del búnker<sup>433</sup> para que abran la puerta. En este segmento (01:46:32 a 01:46:40) hay una parodia de la ‘Marcha Imperial’ que revela que el piloto del AT-ST no es un auténtico imperial. El tema aparece en la trompeta con sordina y no se respetan las relaciones interválicas, pero sí la rítmica, en particular la célula más característica.



Ejemplo 86: Audio Parodia de la Marcha Imperial

De 01:46:40 a 01:46:50 hay referencia al motivo de 01:46:15 a 01:46:28, ya que aquí tiene lugar el evento que esperaba la flota rebelde:

<sup>431</sup> “Si te niegas a luchar sabrás cuál es tu destino” (Darth Vader, *El retorno del Jedi*).

<sup>432</sup> “Bien. Adelante. Ahora Han, viejo amigo, no me falles” (Lando Calrissian, *El retorno del Jedi*).

<sup>433</sup> “Se acabó, Comandante. Los rebeldes han sido derrotados. Corren hacia los bosques. Necesitamos refuerzos para continuar la persecución” (Han Solo, *El retorno del Jedi*).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

gracias a la idea de Han se logrará la apertura de la puerta y el desactivado del escudo protector. El motivo aparece en la flauta, con el pulso marcado en el *pizzicato* en cello y contrabajo y doble picado en la trompeta con sordina. La conexión de causalidad entre estas escenas se consigue gracias a la consistencia conseguida a través de la recurrencia a este material musical.



*Ejemplo 87: Audio 01:46:15*



*Ejemplo 88: Audio 01:46:40*

En 01:46:52, cuando cambia el plano para mostrar a los ewoks, suena repetidamente y de forma continuada inmediatamente la célula inicial del ‘Tema de los Ewoks 2’ en el viento metal y acompañada por el carillón de barra como reminiscencia del comienzo de la batalla. En el siguiente cambio de plano a Han Solo (01:46:55) reaparece el motivo de 01:46:15, pero en la cuerda.

Una vez realizado el cambio de escena al interior del búnker, hay un puente sin relación con lo anterior.

En 01:47:01, cuando todavía no ha cambiado al salón del trono, comienzan dos notas en los contrabajos para enlazar las escenas preparando la sonoridad de la siguiente. La tercera nota coincide con el cambio de escena (01:47:03). A priori no parece que este pasaje monódico de notas largas siga un patrón ordenado lógico, pero ello tiene



Ejemplo 89: Audio 01:46:15



Ejemplo 90: Audio 01:46:55

su razonamiento: Darth Vader está explorando el modo en el que puede hacer caer en el Lado Oscuro a Luke desde distintos aspectos, hasta que encuentra su debilidad<sup>434</sup>. Un marcador emocional (01:47:46) consistente en un redoble de timbal y golpe de bombo la remarca y articula el pasaje. Ya se han encontrado las tres primeras notas (Mi-Sol-Mi) del ‘Tema del Lado Oscuro’ (01:47:49), por lo que Darth Vader sigue insistiendo sobre este tema<sup>435</sup> para hacer que emerja en Luke. La mención a Obi-Wan (01:47:58) desvía momentáneamente la conversión al Lado Oscuro, pero Vader ya sabe cómo provocarle. Así, en 01:48:04, conforme profiere la frase causante<sup>436</sup> se incorpora la cuerda y hay una célula  $Re\flat - Mi\flat - Re\flat$  que, aunque no respeta exactamente la distancia interválica, sí el movimiento ascendente y descendente característico del ‘Tema del Lado Oscuro’.

Tras el marcador emocional –redoble de timbal– para remarcar el encendido del sable de luz de Luke comienza el desarrollo libre del ‘Tema

<sup>434</sup> “Tus pensamientos hacia ellos son muy fuertes, especialmente hacia... ¡tu hermana!” (Darth Vader, *El retorno del Jedi*).

<sup>435</sup> “Así que tienes una hermana melliza. Tus sentimientos la han traicionado a ella también” (Darth Vader, *El retorno del Jedi*).

<sup>436</sup> “Si tú no pasas al lado oscuro, quizás ella sí lo haga” (Darth Vader, *El retorno del Jedi*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

del Lado Oscuro' (01:48:13) en la cuerda y el coro masculino ampliando mucho el ámbito de alturas respecto al tema original. Desde el principio está en  $\text{Lab}$  Menor (siendo las notas iniciales Re-Mi-Re, que tienen la misma interválica que la célula de 01:48:04).

En 01:48:42 hay otro marcador emocional de dos notas en el viento metal que prepara para el golpe de bombo de 01:48:46, cuando Luke le corta la mano a Darth Vader. Un arpeggio en el viento metal enlaza con el 'Tema del Lado Oscuro', que continúa en Sol Menor. Hay un descenso en el volumen, pero se trata de la versión completa sin modificaciones ni cambio de orquestación respecto a la versión modelo exceptuando el final. Es el 'Tema del Lado Oscuro' como señal funcional del Emperador puesto que ha sido él, a través de Darth Vader, quien ha logrado que Luke cayera momentáneamente en el Lado Oscuro. La última nota no cae en el pulso que correspondería, sino que lo hace tras un redoble de timbal que sirve de marcador emocional del momento cuando Luke toma conciencia y se mira la mano mecánica (01:49:14).

El momento de reflexión y elección (01:49:16) conlleva una música de ruptura con la anterior y construcción hacia el siguiente segmento. La primera parte consiste en una sucesión de cuatro texturas tímbricas: un motivo que aparece en el piccolo y luego en la cuerda, un *frullato* en *crescendo* en la trompeta y por último cuatro notas en la trompa. Después, (01:49:27) una ascensión progresiva de altura y tesitura,



Ejemplo 91: Vídeo Diálogo y combate

partiendo de cello y contrabajo a violines y violas. Se modula para que entre el ‘Tema de la Fuerza’ en Do Menor.

---

## A’

Sobre un *tremolo* en la cuerda aparece el ‘Tema de la Fuerza’ (01:49:37). Comienza en el corno inglés y en las dos últimas notas de la primera semifrase tiene lugar una estratificación y comienza la segunda en el clarinete. Armónicamente permanece en la tónica a pesar de cambiar la dirección del último intervalo. Es consistente con las palabras de Luke<sup>437</sup>, que indican su firmeza, resolución y encuentro de foco. Acaba de convertirse en Jedi. No se necesita más argumentación y por eso sólo resta la cadencia de final de escena.

A efectos funcionales el ‘Tema de la Fuerza’ pasa desde aquí a ser permanentemente el tema asociado a Luke, por lo que aquí ha comenzado la sección A’ final.

Con el cambio a la entrada del búnker (01:49:55) se desarrolla el marcador emocional de mayores dimensiones de toda la película. La destrucción del escudo deflector supone para la trama dos grandes eventos:

- En el hilo de Han, Leia y compañía conlleva la superación final del obstáculo que era la batalla en la superficie de Endor.
- Como consecuencia, en el hilo de la Alianza Rebelde se abre la posibilidad para que en el obstáculo que es la batalla espacial accedan a la segunda parte (el ataque a la Estrella de la Muerte).

Por la relevancia del evento desde el punto de vista causa-efecto, se magnifica con un pasaje que dura toda la escena con el viento en *fortissimo*. Este segmento consiste en una variación libre centrada en la repetición de la rítmica de la célula inicial del ‘Tema de los Ewoks 1’.

En la siguiente escena en 01:50:09 regresa el motivo de 01:39:49, puesto que los rebeldes van a tener que poner a prueba su pericia en el pilotaje. Continúa en 01:50:18 la ‘Fanfarria rebelde’, en Sib Mayor.

En 01:50:25 hay un cambio de todos los parámetros sin preparación con el paso al salón del trono. Sobre un redoble de timbal hay una serie de notas en las trompas en *divisi* que modulan para preparar la tonalidad

<sup>437</sup>“Has fallado, Excelencia. Yo soy un Jedi, como mi padre antes que yo” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

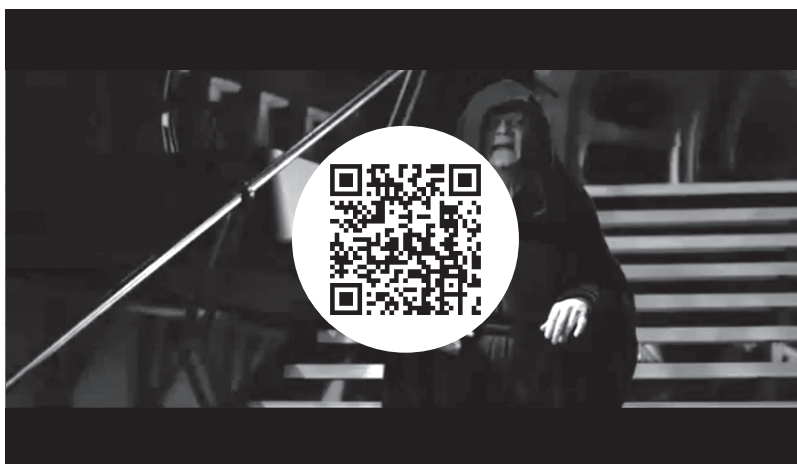
de Fa $\sharp$  Menor. Hay un marcador emocional en 01:50:31 consistente en un *crescendo* para destacar el inicio del ataque del Emperador a Luke.

Después de la frase del Emperador<sup>438</sup> la música ya adelanta sobre lo que va a aleccionar a Luke. Aparece el ‘Tema del Lado Oscuro’ en unísono de cuerda y trompa, trombón y tuba, pero aquí el coro masculino no comparte el unísono, sino que esta liberado, como desatado está el poder del Emperador. Después de interpretar el tema completo, asciende a Sol Menor, incorporándose la trompeta (01:51:20) y se ejecuta la primera frase en la tonalidad principal de este tema.

En 01:51:48 hay un pasaje contrapuntístico que resulta ser de construcción y modulación hacia el ‘Tema de la Fuerza’ de 01:52:07. Tal formación se percibe en dos pasos antes de la exposición:

- El primer intervalo del pasaje (01:51:48) es el correspondiente a la anacrusa y primera nota de dicho tema en Do Menor.
- En 01:51:58 aparece la anacrusa y primeras cuatro notas del tema, en Sol Menor.

En 01:52:07 tiene lugar el clímax principal, cuando Darth Vader se sacrifica para salvar a su hijo. Se escucha la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’ en Re Menor. Después queda una prolongación en contracanto en la trompeta, pero lo importante es la firmeza y permanencia del Re pedal (01:52:19) en trompas y cellos y contrabajos.



*Ejemplo 92: Vídeo Ataque y sacrificio*

<sup>438</sup> “Infeliz. Sólo ahora, al final, es cuando lo entiendes” (Emperador, *El retorno del Jedi*).

El final de la escena es una coda (01:52:35) de carácter más lírico en la cuerda que modula para que en 01:52:47 aparezca una célula derivada de la ‘Marcha Imperial’, en Mi Menor en el arpa en tésitura aguda y sin el carácter marcial. Se presagia ya la muerte de Darth Vader.

Hay cambio de escena (01:52:51) a la batalla y otro cambio de segmento sin preparación. Con el ataque a la segunda Estrella de la Muerte se quiere establecer un paralelismo con el de la primera estación imperial del Episodio IV. Por eso se reproduce material de sus combates de cazas a modo de conexión intrarreferencial.

Primero aparece la figuración rítmica del ataque de los cazas TIE al Halcón en el Episodio IV (01:30:42 en *Una nueva esperanza*). Se alterna con la ‘Fanfarria rebelde’ (01:52:59), teniendo este tema prioridad y mayor número de repeticiones. Comienza en Sib Mayor. En distintas repeticiones (eminentemente de la primera frase) varía la instrumentación. En 01:53:52 continúa la variación del ‘Ostinato rebelde’. Y con el cambio de escena, en 01:53:58, también prosigue la cita a la música del ataque a la primera Estrella de la Muerte (de 01:43:37 a 01:44:16 en *Una nueva esperanza*).

Elimina la referencia destacada al ‘Motivo de la Estrella de la Muerte’ y posteriores acentos en el viento metal que aparecían en esa sección de música tomada de *Una nueva esperanza* y a partir de 01:54:36 ofrece un final aún más brillante coincidiendo con la victoria sobre el Destructor.

Con el siguiente paso de escena (01:54:40) hay otro cambio súbito de parámetros musicales. En el interior de la Estrella de la Muerte desaparecen las referencias a la música de los combates espaciales. El primer segmento, modulante, sirve principalmente para establecer el cambio de atmósfera, del sentimiento triunfal de la flota rebelde al agobio de los imperiales. Hay *sforzando* en cada nota del viento metal y luego de la cuerda, mientras hay un solo de timbales. Este segmento no cumple con otra función a nivel estructural. A partir de 01:54:55 hay un largo movimiento descendente en la cuerda cuya función es emocional, para enfatizar el diálogo entre Luke y su padre.

Cuando Luke accede y le quita la máscara (01:55:26) suena la ‘Marcha Imperial’ con un carácter delicado, lírico, en *pianissimo*. Se desarrolla en varios pasos:

- Comienza (01:55:26) con la primera frase en Sol Menor en los

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

violines. Destaca la prolongación de la duración de algunas notas y la sustitución del ritmo ‘corchea con puntillo-semicorchea’ por dos corcheas lo que elimina la rotundidad a la caída en los pulsos primero y tercero, contribuyendo a quitar sentido de marcha.

- Al poder ver el rostro de su padre, desaparece la figura terrible. La primera semifrase del tema (01:55:48) pasa a la flauta comenzando en Re. Pero destaca que el primer intervalo cambia de una 4ª justa a una 3ª mayor, resultando armónicamente un acorde de Si $\flat$  Mayor, por lo que cambia totalmente el sentido que le otorga la percepción del espectador.
- La segunda semifrase del tema comienza en el oboe (01:56:00), pero al final empieza a descomponerse. No aparecen las tres últimas notas de la frase. Hay un arpeggio en el arpa seguido de un descenso en la cuerda, en el que se produce disonancia.
- En 01:56:21 nuevamente la primera semifrase del tema contiene el intervalo de 3ª mayor. Aquí comenzando en La, también con cambio del primer intervalo a 3ª mayor descendente, formando así el acorde de Fa Mayor y está en la trompa, instrumento asociado al ‘Tema de la Fuerza’.
- En el que momento en el que muere Anakin Skywalker (01:56:31) hay un pasaje con función emocional, en el que hay un descenso de la cuerda en *glissando*.
- La última exposición recupera la interválica y armonía original de la ‘Marcha Imperial’ (01:56:41), con el arpa y comenzando en Fa Menor. Aquí regresa la desigualdad del ritmo ‘corchea con puntillo-semicorchea’ pero en forma de ‘tresillo de negra y corchea’ para dar sensación de estiramiento a través de la agógica.

Por una vez la ‘Marcha Imperial’, como tema de Darth Vader, ha reproducido el esquema de adaptabilidad de los temas de los héroes por el cual cada frase o semifrase es susceptible de pasar por distinta instrumentación.

Tres acordes (01:56:50) refuerzan la cadencia auténtica para concluir la escena. Además, en esta ocasión, la resolución tiene lugar dentro de la propia escena y no coincide, como en otros momentos de la película, con el cambio de escena.

El éxito en la escena del núcleo de la Estrella de la Muerte (01:56:59)

implicará el triunfo de la Alianza Rebelde y el cierre definitivo a todo lo transcurrido en su lucha contra el Imperio a lo largo de los tres episodios. Por eso la música de esta parte final del obstáculo se basa en uno de los ritmos más característicos y habituales de toda la trilogía: ‘corchea con puntillo-semicorchea-blanca’. Aquí se desarrolla en el viento metal sobre un *ostinato* en la cuerda y viento madera.

En 01:57:28, con el inicio de la explosión interna de la Segunda Estrella de la Muerte, hay una versión variada (con timbales y contrabajo al unísono) del ‘Tema del Toque de guerra’ con el salto interválico propio del motivo de cuatro notas generador de la ‘Marcha Imperial’. Esta referencia aparece como introducción del segmento musical melódico, pero implica también una conexión con el inicio de *Una nueva esperanza*. En la primera escena del Episodio IV, los rebeldes huyen, perseguidos, con los planos robados de la Estrella de la Muerte. En esta ocasión han podido destruir la estación definitiva y de una vez por todas. Así se cierra el círculo narrativo de esta subtrama. Este motivo rítmico continúa como *ostinato*, junto con el ‘Ostinato rebelde’ a partir de 01:57:32, cuando se une la primera semifrase del ‘Tema de Luke’ en Do Mayor.



Ejemplo 93: Audio 01:57:28

Una vez comenzado el tema, la escena cambia al despegue de huida de Luke en la lanzadera, pero la música ya no se refiere a él<sup>439</sup>, sino al hecho general de las ‘guerras estelares’.

El final del obstáculo que supone la huida de la Estrella de la Muerte en destrucción (01:57:40) consiste en un brillante pasaje de toda la orquesta sin relación con otros segmentos. Primero hay una modulación,

<sup>439</sup>Recordemos que habíamos dicho que, a partir de 01:49:37, Luke pasaba a estar caracterizado por el ‘Tema de la Fuerza’.



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

y a partir de 01:57:47, para hacer crecer la tensión, hay movimiento ascendente quebrado, *crescendo*, incorporación progresiva de instrumentación y la cadencia se alarga y se retrasa la llegada al Sol Mayor hasta 01:57:58, cuando el Halcón Milenario sale de entre las llamas. Se insiste en el arpeggio de esta triada durante el momento de clímax secundario y luego modula a Si Mayor (01:58:09).

En 01:58:28 cuando Han habla con Leia sobre Luke se escucha la primera semifrase del ‘Tema de Luke y Leia’ en Si Mayor en la cuerda. Hay una rápida modulación y recomienza el tema en Fa Mayor (01:58:37). Se trata de una exposición completa que enlaza directamente en elisión con el ‘Tema de Han y Leia’ en Re Mayor, además aumentando el *tempo*, cuando se incorpora el viento madera. Este cambio de tema tiene lugar en cuanto Leia revela a Han que Luke es su hermano. Sin necesidad de diálogo, la música nos informa que Han y Leia seguirán juntos. Se interpretan dos frases, sustituyendo la última semifrase –que según el modelo del tema sirve como puente para recomenzar el tema en la siguiente frase– para anticipar la cadencia auténtica.

Entre 01:59:35 y 01:59:43, como cierre de la secuencia, hay unas llamadas con cuernos de los ewoks. Se trata de música diegética. Para destacar y articular el cambio de secuencia, el compositor se sirve de dos intervalos de 5ª sin relación tonal con el segmento anterior y posterior.

Por última vez aparece el ‘Tema de la Fuerza’, en Sol Menor. En 01:59:43 Luke va a encender la pira funeraria de su padre. Ya no queda ningún resquicio de Darth Vader y ahora el ‘Tema de la Fuerza’ también se asocia a Anakin Skywalker. Es muy relevante la tonalidad escogida, Sol Menor, puesto que a ella correspondía la mayoría de las exposiciones de la ‘Marcha Imperial’ como tema de Darth Vader. Comienza un solo de trompa. A partir de la segunda semifrase se incorpora la voz de bajo en contrabajos y al final de esta frase entra la cuerda. La segunda frase pasa a la cuerda. A partir de 02:00:12 se desarrolla más libremente y realiza un movimiento ascendente para acabar en Do.

En 02:00:31 hay una breve laminación entre el acorde final del segmento anterior –aquí ya en *diminuendo*– y una pieza musical que nuevamente está en Sol Menor. Cabría discutirse si es diegética (anticipando su aparición a la secuencia a la que pertenece –la del poblado ewok– o

extradiegética. Por la percusión puede adscribirse a los ewoks, aunque la línea de la flauta (02:01:05) es mucho menos primitiva que la flauta de dos alturas que había aparecido en 01:09:47 y se escuchan instrumentos que son ajenos a la diégesis (como por ejemplo el bajo eléctrico). Pero los personajes bailan, y cuando se ve en la imagen tocar algunos instrumentos (02:01:30), éstos se integran en la música que escuchamos.

En 02:01:53 entra una voz de coro al unísono con la flauta y a partir de 02:02:11 se incorpora todo el coro, cada voz en su tesitura, y la orquesta completa, ambos en *crescendo*. No se ve a ningún personaje cantando en pantalla y la voz no corresponde al registro de los ewoks. Por todo ello la consideramos música diegética en progresiva extradiegetización. Cadencialmente resuelve en el primer acorde de los títulos de crédito finales (02:02:41).

Los títulos de crédito suponen una coda a la pieza musical. Al igual que en episodios anteriores, primero aparece la primera frase del ‘Tema de Luke’ en Mi<sup>b</sup> Mayor (02:02:41), seguido de la ‘Fanfarria rebelde’ (02:02:52) –sobre el ‘Ostinato rebelde’ a partir de 02:02:57–. Hay una modulación y vuelve la primera frase del ‘Tema de Luke’, en Do Mayor (02:03:18).

Después hay una amplia sección centrada en los temas de los ewoks. Con modificaciones en la orquestación y de tonalidad, la disposición es:

- 02:03:26, Tema 1
- 02:03:55, Tema 2
- 02:04:10, Puente
- 02:04:24, Tema 1
- 02:04:40, Puente<sup>440</sup>
- 02:04:54, Tema 1
- 02:05:16, Tema 2
- 02:05:31, Puente
- 02:05:46, Tema 1
- 02:06:01, Tema 1

En 02:06:17 hay un puente para pasar de Mi<sup>b</sup> Mayor a Fa Mayor, tonalidad en la que se encuentra el ‘Tema de Luke y Leia’ (02:06:30) en la

<sup>440</sup>La repetición que tiene lugar del Tema 1 y el Puente a partir de 02:04:24 se produce porque, al igual que en los dos episodios anteriores, existió la necesidad de alargar la música acompañante de los títulos de crédito, ampliados con motivo de la Edición Especial.

### **Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...**

cuerda. Tras interpretarse el tema al completo, vuelve a comenzar ya con toda la orquesta y en La Mayor. El final se modifica para acabar en semicadencia. La resolución coincide con el ‘Ostinato rebelde’, en Do Mayor (02:07:38). A partir de este punto comienza una breve sección que es igual que en los títulos de crédito del Episodio IV (01:58:11 en *Una nueva esperanza*).

Entra el ‘Tema de Luke’ (02:07:44) en Sol Mayor. Tras escucharse las dos primeras frases del tema a través de un puente desarrollado a partir del tema, se enlaza con un pasaje que desarrolla la ‘Fanfarria rebelde’ (02:08:13).

En 02:08:46 cambia el final, ya que introduce con el viento metal una referencia a la parte lírica de la música de la entrega de medallas del Episodio IV (01:54:31 en *Una nueva esperanza*) en Sol Mayor. Se finaliza con una cadencia auténtica y coda. Ésta consiste en la incidencia sobre la tónica, primero repitiendo el intervalo de 5ª justa de ese acorde y luego con golpes de timbal una vez que se ha detenido el movimiento de los demás instrumentos.

## **6.2 Análisis formal de la trilogía de precuelas de *La guerra de las galaxias***

### **6.2.1 Análisis formal de la narrativa**

En la trilogía de precuelas, la ordenación de los eventos no corresponde a una continua relación causa-efecto según las narrativas canónicas a excepción del orden cronológico. Tal y como hemos visto en el apartado 4.2.1.2, en la tragedia tienen lugar una serie de eventos dispersos que pueden no construir objetivos claramente definidos (Grodal, en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 139). Por eso nuestro análisis para la trilogía de precuelas es diferente al modelo utilizado para la trilogía clásica.

### 6.2.1.1 Los episodios I, II y III como tragedia griega

#### Prólogo

Al principio del Episodio I se nos presenta a una pareja de caballeros Jedi en lo que parece una misión rutinaria: deben solucionar una disputa comercial dentro del orden establecido y garantizado en la República Galáctica<sup>441</sup>.

#### Entrada del coro

La entrada del coro tiene lugar con la aparición de la figura de Darth Sidious (00:04:14). El embargo de la Federación de Comercio al planeta Naboo implica más de lo que parece a primera vista. Es la puesta en marcha de un complejo plan que supondrá un movimiento descendente paralelo de los agentes en movimiento: la democracia en sí misma (representada por la República y la Orden Jedi) y Anakin Skywalker (víctima y herramienta a la vez).

#### Primer episodio

Cada una de las tres películas representa un gran episodio, con una separación de varios años entre ellos. Tras la entrada del coro, el primer episodio presenta el contexto y los personajes. Hay una serie de breves escenas de acción muy secundarias:

- Ataque a los Jedi dentro de la nave nemoïdiana (00:04:54).
- Navegación submarina por el núcleo del planeta (00:17:26).
- Rescate de los dignatarios (00:21:46).
- Escape de la nave real (00:23:38).

Sólo tienen más relevancia dramática la carrera de vainas (00:57:31) –gracias a la cual Anakin obtiene su libertad– y la lucha entre Darth Maul y Qui-Gon Jinn (01:13:41), cuando los Sith se revelan en su plenitud por

<sup>441</sup> “¿Cómo se tomará este Virrey las exigencias del Canciller?” (Obi-Wan); “Los de la Federación son cobardes. La negociación será corta” (Qui-Gon Jinn, *La amenaza fantasma*).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

primera vez. De entre los eventos de acción, la carrera de vainas tiene una preparación narrativa y mayor duración. Está construida como *set piece* articuladora en el punto intermedio de la película. Todos los demás eventos de acción son repentinos y bastante breves.

Los puntos clave en la trama de los dos agentes son:

- Para Anakin, la separación y despedida a su madre (01:11:45).
- Desde el punto de vista político, la moción de censura contra el Canciller Valorum, legítimamente elegido<sup>442</sup> (01:25:11). Se trata del primero de los tres logros de las maquinaciones de Darth Sidious.

El segmento climático de *La amenaza fantasma* consiste en la batalla de Naboo (01:42:17). Desde el punto de vista de la congruencia semántica y del conocimiento previo gracias a la trilogía clásica, se cumplen las expectativas de que los gungan y los naboo cooperen en la lucha<sup>443</sup> (expectativa interna y código de relato de género), que triunfe el lado de los ‘buenos’ (código de relato de género), que Anakin demuestre su valía<sup>444</sup> y que Qui-Gon no sobreviva para ser el maestro de Anakin<sup>445</sup> (expectativas por conocimiento previo de la trilogía clásica).

La conclusión de este episodio muestra la situación en que quedan todos los personajes. Destacan especialmente el ascenso político de Palpatine (02:01:00), el reconocimiento por parte de los Jedi de la existencia de un peligro (02:02:48) y el interés de Anakin por Padmé (02:04:22).

## Segundo episodio

El segundo episodio cuenta con una subtrama, la de la investigación de los intentos de asesinato de la Senadora Amidala, que contiene una

<sup>442</sup>Y que supondrá la elección de Palpatine por simpatía ante la situación que padece Naboo.

<sup>443</sup>“Con los naboo formáis un círculo simbiótico. Lo que les pase a unos os afectará a los otros” (Obi-Wan Kenobi, *La amenaza fantasma*).

<sup>444</sup>Además de por la escena de la carrera de Boonta Eve, “[Anakin] era el mejor piloto estelar de la galaxia” (Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).

<sup>445</sup>“Cuando le conocí tu padre era ya un gran piloto, pero me asombró la intensidad en que la Fuerza estaba con él. Yo le tomé a mi cargo para entrenarlo como un Jedi. Pensé que podía hacerlo tan perfectamente como lo haría Yoda” (Obi-Wan Kenobi, *El retorno del Jedi*).

serie de breves escenas de acción, secundarias para la trama principal:

- El atentado a la nave (00:03:14).
- El intento de asesinato frustrado en el apartamento (00:13:38). Se prolonga con una persecución en Coruscant.
- El intento de detención de Jango Fett (00:58:28).
- La persecución en el campo de asteroides (01:03:41).

Al igual que en el episodio anterior, hay una *set piece*. En este caso no es el punto intermedio de la película. Se trata de la infiltración de Anakin y Padmé en la fábrica de androides de Geonosis (01:33:39). Pero a diferencia de la carrera de vainas (que servía para mostrar la habilidad de pilotaje de Skywalker), esta escena no tiene ninguna utilidad en la caracterización de los personajes<sup>446</sup>.

Según lo explicado en 4.2.1.2 en este episodio tiene lugar el doble evento principal articulador a partir del cual se despliegan las consecuencias:

- Anakin es testigo de la muerte de su madre y cae en el Lado Oscuro (01:16:47). Abandonarse a la ira y la violencia es un reflejo del movimiento descendente de todo el orden social.
- En el plano político se conceden poderes especiales al Canciller Palpatine para que pueda organizar un ejército y declarar la guerra (01:29:58). Como consecuencia, la República que históricamente había confiado la resolución de conflictos en la negociación pasará a recurrir al belicismo.

El clímax y principal secuencia de acción de *El ataque de los clones* está dividido en un ‘tres dialéctico’. Se suceden el combate en la arena (01:39:58), el comienzo de la batalla de Geonosis (01:52:57) y el duelo con el Conde Dooku (01:59:45). En esta última escena los adversarios del villano luchan en orden de un ‘tres progresivo’ (Obi-Wan, Anakin y Yoda). Lo esperable lo era por la información que se tenía a través de la trilogía clásica<sup>447</sup> y los códigos de los relatos de género<sup>448</sup>.

<sup>446</sup>Lo cual también es apropiado según el estilo narrativo de la tragedia griega, como ya hemos visto en la cita de Lee (2003, p. 27) en 4.2.1.2.

<sup>447</sup>“¿Usted luchó en las Guerras Clon?” (Luke); “Sí. Fui uno de los caballeros Jedi, igual que tu padre” (Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*). Y que Anakin “fue seducido por el Lado Oscuro de la Fuerza” (Obi-Wan Kenobi, *El retorno del Jedi*).

<sup>448</sup>Ya que se siguen las convenciones tanto de las historias de amor prohibido –en el romance de Anakin y Padmé– y el film *noir* –en la investigación de los intentos de asesinato–.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

La conclusión de este episodio presenta la satisfacción de Darth Sidious por el funcionamiento de sus planes (02:07:06), la militarización de la República<sup>449</sup> (02:08:28), que abrirá la puerta al totalitarismo, y la infracción de las normas por parte de Anakin al casarse con Padmé (02:08:17).

### Tercer episodio

---

El rescate del Canciller es una larga *set piece* (00:01:47) que permite observar las relaciones establecidas entre Obi-Wan y Anakin y entre Palpatine y Anakin. Al presentarse al principio se compensa y equilibra la distribución de los momentos de acción, en una película en la que hay mayor parte de diálogo. Posteriormente hay tres escenas de acción que son secundarias a la trama:

- El comienzo de la batalla de Kashyyyk (00:47:30)
- La batalla de Utapau –incluyendo la lucha entre Obi-Wan y Grievous– (00:55:24).
- La muerte de los líderes de la Confederación como modo de atar cabos por parte de Darth Sidious (01:31:10).

La *anagnorsis* de Palpatine tiene lugar según la regla del ‘tres descendente’

- La narración de la tragedia de Darth Plagueis (00:44:13).
- La confesión de su identidad ante Anakin (01:00:43).
- Fingiendo su indefensión, haciendo que Anakin crea que va a perder la posibilidad de salvar a Padmé (01:11:04).

Al revelar Palpatine su identidad de Darth Sidious se produce la *peripeteia*. Por este giro de la fortuna Anakin traiciona a la orden Jedi (01:11:41) y se convierte en un Sith (01:12:23).

Los eventos clave del segundo episodio han actuado como punto de ignición conduciendo hasta los siguientes puntos:

- Anakin se separa de Padmé (01:06:15) y se convierte definitivamente en un Sith.
- Se proclama el Imperio con Palpatine/Darth Sidious como gobernante absoluto vitalicio (01:30:12).

---

<sup>449</sup>Unida a y representada metafóricamente mediante la incapacidad de los Jedi de averiguar el origen de los males (00:04:47 y 00:56:08) e incluso confundir una derrota de la democracia con una victoria (02:07:33).

Con la revelación de su identidad y el cambio de bando de Anakin, Palpatine/Darth Sidious pone en marcha la Orden 66 (01:17:18). Esas secuencias de acción son consecuencia de estos eventos clave y una profundización en el descenso de Anakin y la democracia.

El clímax cumple con las expectativas. Los espectadores conocían y esperaban el enfrentamiento entre Anakin –manipulado por Palpatine<sup>450</sup>– y Obi-Wan (por la información de la trilogía clásica<sup>451</sup>, los guiños a los espectadores<sup>452</sup> y el mismo concepto de pacto con el diablo<sup>453</sup>) y la caída de la democracia<sup>454</sup>. Tras los tres episodios se llega a la situación en la que se encuentran los personajes en el Episodio IV.

La conclusión del tercer episodio establece la posición en que queda cada uno de los tres personajes principales del drama de la familia Skywalker:

- Darth Vader queda integrado en el aparato militar del Imperio. Solo. Sin esposa y descendencia, sometido a su maestro (02:06:05).
- Leia bebé es adoptada por la familia del Senador Organa (02:06:57). Ella será el *anima* mediadora que permitirá el triunfo final de Anakin y Luke sobre el mal, como hemos visto.
- Luke bebé es entregado a sus tíos en Tatooine (02:07:22).

### Salida del coro

---

En la escena de la puesta de sol en la granja de humedad de la familia Lars, reflejo de la de la llamada a la aventura del Episodio IV, se establece

<sup>450</sup> “Luke... No subestimes los poderes del Emperador, o el destino de tu padre sufrirás” (Yoda, *El Imperio contraataca*).

<sup>451</sup> “Te estaba esperando, Obi-Wan. Por fin volvemos a encontrarnos. Ya se ha cerrado el círculo. Cuando me separé de ti no era más que el aprendiz; ahora yo soy el maestro” (Darth Vader); “Sólo maestro en maldad” (Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).

<sup>452</sup> “Cualquier día de estos vas a acabar conmigo” (Obi-Wan Kenobi, *El ataque de los clones*).

<sup>453</sup> “Al final es básicamente Fausto. (...) Ésta es en la que haces un pacto con el diablo. Y eso normalmente lleva al mismo final: No se puede cambiar lo inevitable. Si lo intentas, básicamente estás yendo contra el cosmos o como quieras definirlo” (Lucas, citado en Rinzler, 2005, p. 206).

<sup>454</sup> “Durante más de mil generaciones los caballeros Jedi fueron los guardianes de la paz y la justicia en la Antigua República. Antes de estos tiempos tenebrosos, antes del Imperio” (Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

que Luke es la “nueva esperanza” del título de ese episodio y tiene lugar la salida del coro (02:07:47).

### Nota adicional

Respecto a la indicación aparecida en el epígrafe 4.2.1.2 acerca de la posibilidad de observar los clímax en paralelismo y en secuencia: además de la relación del movimiento descendente de la democracia y de Anakin, y ascendente de Palpatine, es relevante señalar que, en la trama de Anakin, a los dos momentos clave de los Episodios II y III se llega porque él deja atrás a Padmé para salvar a alguien (a su madre en *El ataque de los clones* y a Palpatine en *La venganza de los Sith*). Como resultado de ambos acontecimientos clave se aleja de ella, esto es, desconecta de su *anima*.

### 6.2.2 Aplicación musical

En los episodios I a III el acercamiento de John Williams a la musicalización de la narración es diferente al de la trilogía clásica. En estas películas es mucho más frecuente la aparición de música que no guarda relación con los temas o motivos con función leitmotívica, o incluso entre diferentes momentos de la trama.

En la trilogía clásica aparecía material musical perteneciente sólo a obstáculos secundarios, bien de la trama principal, bien de subtramas, que no estaban relacionados con el enfrentamiento con el Imperio. Dicho material limitaba su exposición y desarrollo a la escena o escenas en que transcurría dicho obstáculo, desapareciendo tras su superación. En la trilogía de precuelas, puesto que narrativamente se divide la acción en una serie de sub-episodios, es más frecuente la separación en segmentos con mayor autonomía entre sí que el flujo casi constante de temas con función leitmotívica que aparecía en la trilogía clásica. Como tal, en nuestro análisis aparecen frecuentemente referencias a dos tipos de música que hemos denominado así:

- Música atmosférica. Con este calificativo nos remitimos a terminología utilizada desde los primeros manuales de acompañamiento de cine mudo, en los que se hablaba de ilustrar la atmósfera [*mood*] de una escena. En nuestro estudio no

distinguiremos si la ‘atmósfera’ representada proviene del contexto, del evento que sucede o de la emoción que experimentan los personajes. En cualquiera de esos casos se trata de realzar la respuesta del espectador al desarrollo narrativo mediante vías diferentes a la estructuración. Por eso englobaremos en el mismo grupo secciones que cumplan con función ajena a las del objeto de nuestro estudio. De entre los parámetros musicales, frecuentemente se centran o en el timbre o en el ritmo o son atonales y la dinámica es *pianissimo*.

- Música autónoma. De esta manera consideramos a la música que aparece en determinados puntos relevantes de la narración. No hablamos de independencia. Esas secciones están íntimamente unidas al drama e imágenes. Tampoco queremos implicar que se traten de piezas separadas del resto de la banda sonora. Son pistas [cues] con identidad propia, tanto musical como semántica. Pero no cumplen función leitmotívica porque se suelen limitar a un momento, evento o sub-episodio concreto de la trama.

En cualquiera de los dos casos no se refiere a obstáculos, pues como hemos señalado en el análisis narrativo, ese concepto no es adscribible a la presentación del drama según el despliegue en forma de tragedia griega.

Por otra parte, veremos que la asociación del material temático no está tan centrada con los personajes, como en la trilogía clásica, sino con conceptos de la narrativa fílmica. Además, el modo de exposición del material temático difiere del de la trilogía clásica:

- En los Episodios IV a VI normalmente se exponen, desde la primera intervención, las primeras semifrases de un tema. Y se hace de una manera claramente identificatoria<sup>455</sup>. Cuando a la narrativa corresponde un punto articulador o de mayor relevancia dramática relacionado con dicho tema, éste se desarrolla a partir de ese material.
- Sin embargo, en los temas<sup>456</sup> de los Episodios I a III, a menudo se expone tanto parte del tema con función leitmotívica, como

<sup>455</sup>Teniendo en cuenta que, tal y como hemos explicado en el epígrafe 4.2.3.2.1, la asociación leitmotívica no se produce con la primera aparición del tema, sino con las subsiguientes.

<sup>456</sup>No así tanto en los motivos.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

material secundario adscrito a él (contracantos, células características), antes de que se combine todo ello con más desarrollo –y no necesariamente en el mismo orden– en una pista [*cue*] característica. La función leitmotívica de ese material disperso no se suele percibir hasta que se reúne en dicha pista.

Esto es, en las exposiciones de la trilogía de precuelas predomina la fragmentación temática, frente al truncamiento en la trilogía clásica.

### 6.2.2.1 Material musical con función leitmotívica

En nuestra presentación del material con función leitmotívica aquí nos limitamos a su parte principal y no al desarrollo completo en forma de número completo, con la excepción de ‘Duel of the fates’. De este tema separamos los tres elementos, puesto que cada uno por separado tiene su identidad y significado autónomos previamente a la combinación en el momento climático.

Por todo ello advertimos que la selección de los temas, su denominación, y delimitación en los siguientes modelos prototípicos corresponde a nuestro criterio personal.

Para el Episodio I consideramos la existencia de seis temas principales y cuatro motivos secundarios.

- ‘Tema de Anakin’. Consideramos estas dos frases como las principales de la construcción de la pieza musical adscrita al joven Skywalker. Musicalmente también se le da importancia a una cadencia final en la pieza totalmente desarrollada en la cual se insiste sobre las dos triadas menores a distancia de una tercera mayor, anticipando el comienzo de la ‘Marcha Imperial’. Narrativamente esa cadencia tiene momentos coincidentes de relevancia dramática.
- ‘Tema del Ejército droide’. Este tema se asocia al ejército de androides de la Federación de Comercio.
- ‘Tema de Jar Jar’. La célula rítmica anapesto es la base de este tema asociado al compañero de viaje alienígena.
- ‘Tema de Qui-Gon’. Este tema supone el mejor ejemplo de la diferencia del modo de exposición entre trilogías, ya que sus elementos no aparecen de una manera integrada hasta muy avanzado el metraje, a pesar de que el maestro Jedi está presente en



Imagen 33: Tema de Anakin

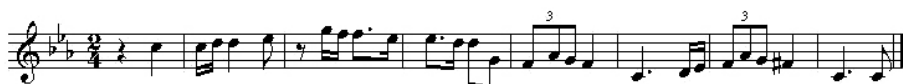


Imagen 34: Tema del Ejército droide



Imagen 35: Tema de Jar Jar



Imagen 36: Tema de Qui-Gon



Ejemplo 94: Audio Motivo de Darth Maul

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

la imagen durante mucho tiempo, e incluso es el primero en hablar.

- ‘Motivo de Darth Maul’. Se trata de un motivo variable en rítmica y duración. Su parámetro característico es el timbre, ya que siempre se trata de un instrumento de percusión de afinación indefinida.
- ‘Duel of the fates’ o ‘Duelo de los destinos’. Respetamos para la denominación del tema la otorgada por John Williams para la pieza tanto en versión pista [*track*] como en versión movimiento de suite de concierto. Pero para su identificación más apropiada la desglosamos en los tres elementos esenciales que la conforman.
- ‘Coro’. Aunque aquí transcribamos a modo de referencia el comienzo de la versión polifónica de la intervención vocal –propio de la versión conjunta del final climático–, dramáticamente es igualmente relevante la incorporación de fragmentos de esta letra y su continuación recitados en *parlato*, según explicaremos más adelante.
- ‘Tema Melódico’. Esta línea de carácter más *cantabile* complementa contrapuntísticamente las otras voces. De los tres elementos es el menos frecuente. Cuenta con cuatro semifrases según el esquema aabb’. Simbólicamente podría explicarse que la línea melódica –que parte de la tónica– intenta alejarse, para verse siempre irremediamente arrastrado hacia ella, igual que el destino.
- ‘Ostinato’. Como su nombre indica es un patrón que se repite insistentemente como base fundamental sobre la que se desarrollan las otras voces. La persistencia del patrón motivico transmite la inexorabilidad del sino.

Otros motivos secundarios son:

- ‘Motivo de Tatooine’. A diferencia de la trilogía clásica, en las precuelas la aparición de un nuevo planeta en pantalla suele estar acentuada con carácter expresivo por una pequeña fanfarria. Tal señal puede ser compartida, y por lo tanto en esos casos no tiene función leitmotivica. La excepción se produce con el planeta natal de Anakin y Luke, cuya particularidad hace que

S.A.  
Kor-ah Mah-tah Kor-ah Rah-tah-mah

T  
Kor-ah Mah-tah Kor-ah Rah-tah-mah

B  
Kor-ah Mah-tah Kor-ah Rah-tah-mah

Imagen 37: Coro de Duel of the Fates

Imagen 38: Tema Melódico de Duel of the Fates

Imagen 39: Ostinato de Duel of the Fates

Imagen 40: Motivo de Tattouine

Imagen 41: Motivo de Pilotaje

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

la señal cobre, además, especial labor denotativa. A partir de la célula con función articuladora de la llegada al planeta deriva el motivo con función leitmotívica.

- ‘Motivo del Pilotaje’. Este motivo se aplica a distintos personajes cuando superan situaciones haciendo gala de pericia en el pilotaje de naves espaciales.
  - Está íntimamente ligado a un *ostinato*. Éste puede aparecer incorporado en el desarrollo o solo.
  - ‘Motivo del Redoble’. Lo denominamos así puesto que suele ser indicativo de un momento de redoble narrativo o impacto emocional extra.
  - ‘Motivo de la Batalla espacial’. Es otra señal cuya presencia y asociación se limita a los pilotos de caza de Naboo en la batalla final.
- En el Episodio II encontramos un tema principal y dos motivos nuevos.
- ‘Across the stars’. Aunque Bribitzer-Stull lo denomina el ‘Tema del amor maldito’ (2015, p. 294), respetamos también el nombre original asignado por John Williams, para seguir la pauta del tema principal en cada episodio de la trilogía de precuelas. Además así el nombre lo diferencia fácilmente de otros temas de amor o asociados a Anakin. La declaración completa, que comprende las secciones A y B, no tiene lugar hasta que Amidala reconoce la reciprocidad de su amor antes de ser conducidos a la arena de Geonosis.
  - ‘Motivo del Misterio’. Este breve motivo aparece repetidamente sin variación, respetando dentro de su función leitmotívica el hecho de que el misterio permanece inmutable a lo largo del proceso de su investigación.
  - ‘Motivo de Naboo’. Este motivo aparece asociado al planeta Naboo.

En *La venganza de los Sith* hay más referencias que en los Episodios I y II tanto a temas aparecidos en las precuelas como, especialmente, a temas de la trilogía clásica. Esto es debido a que la resolución de la situación dramática supone un cierre de las tramas abiertas en las precuelas y anticipación del contexto en la trilogía clásica. Sólo hay dos temas nuevos de gran relevancia.

- ‘Battle of the Heroes’. Al igual que en los episodios precedentes,



Imagen 42: Ostinato del Motivo del Pilotaje

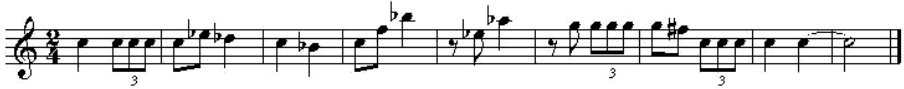


Imagen 43: Motivo del Redoble



Imagen 44: Motivo de la Batalla espacial



Imagen 45: Across the stars



Imagen 46: Motivo del Misterio





### 6.2.2.2 Ordenación del material según la narrativa



*Imagen 50: Barra horizontal de La amenaza fantasma (formato .psd)*



*Imagen 50: Barra horizontal de La amenaza fantasma (formato .tif)*

#### Colores de los temas y motivos:

Gris	Material musical sin función leitmotívica / Música autónoma / Música atmosférica
Blanco	Música diegética
Azul	Luke
Rosa	Redoble
Gris oscuro	Duel of the fates / Darth Maul
Negro	Lado Oscuro
Marrón claro	Ejército droide
Verde claro	Fuerza
Naranja	Pilotaje / Batalla espacial
Mostaza	Jar Jar
Azul Oscuro	Tatooine
Amarillo	Anakin
Kaki	Qui-Gon
Verde oscuro	Jabba
Marrón oscuro	Yoda
Rojo	Marcha Imperial



*Imagen 51: Barra horizontal de El ataque de los clones (formato .psd)*

*Imagen 51: Barra horizontal de El ataque de los clones (formato .tif)*

### Colores de los temas y motivos:

Gris	Material musical sin función leitmotívica / Música autónoma / Música atmosférica
Blanco	Música diegética
Azul	Luke
Marrón oscuro	Misterio
Marrón	Yoda
Morado	Across the stars
Verde	Fuerza
Gris oscuro	Duel of the fates
Rosa	Redoble



Imagen 52: Barra horizontal de La venganza de los Sith (formato .psd)

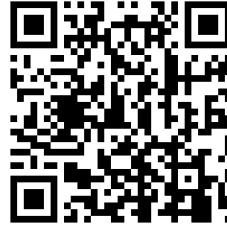


Imagen 52: Barra horizontal de La venganza de los Sith (formato .tif)

### Colores de los temas y motivos:

Gris	Material musical sin función leitmotívica / Música autónoma / Música atmosférica
Blanco	Música diegética
Azul	Luke
Mostaza	Grievous
Naranja	Pilotaje
Verde	Fuerza
Gris oscuro	Duel of the fates
Morado	Across the stars
Negro	Lado oscuro
Marrón claro	Ejército droide
Marrón	Yoda
Amarillo	Battle of the Heroes
Rosa	Princesa

### 6.2.3 Análisis formal de la música

#### 6.2.3.1 *La amenaza fantasma* como episodio de poema sinfónico romántico

Con conciencia de formar parte de historia y tradición, tanto a nivel externo (de la historia del cine y del estudio que actúa como distribuidor del largometraje), como interno (idéntico comienzo para todos los episodios de la saga), se continúa con la Fanfarria de la 20<sup>th</sup> Century Fox precediendo a la película.

En 00:00:26 comienzan los títulos iniciales. Suena el ‘Tema de Luke’, aunque este personaje no aparecerá hasta el final del tercer episodio. Su música se utilizará al comienzo de cada una de las tres películas de esta trilogía por la asociación extrínseca que ha realizado el público acerca del ‘Tema de Luke’ como el Tema de *La guerra de las galaxias*. Otro motivo es la intención del compositor de enmarcar las películas en el seno de una tradición guardando un código con coherencia interna, al igual que se hace al mantener la Fanfarria de la 20<sup>th</sup> Century Fox. También es idéntico el puente de 00:01:40.

El segmento de 00:01:48 es atmosférico. Poco después de obtenerse el permiso para aterrizar en la nave nemoidiana aparece el ‘Tema del Redoble’ (00:02:14). Con el cambio de plano (00:02:21) la música vuelve a ser atmosférica, que se prolonga durante la siguiente secuencia, en la sala de espera. Predomina el color tímbrico de cuerda, arpa y sintetizador sobre los demás recursos compositivos.

Con el cambio de escena al puente de mando (00:03:32) hay un pasaje sobre un *ostinato* en la tuba que reaparecerá en la siguiente escena en el mismo emplazamiento (00:05:46). Al cambiar nuevamente a la sala de espera (00:03:56) regresa la música atmosférica. En el final de la escena de los Jedi, cuando Qui-Gon Jinn aparece en un plano medio, se dispara el primer *Korah Rahtamah* de la película<sup>457</sup> (00:04:12). Anticipa la entrada de la siguiente escena (00:04:14), cuando se establece la comunicación entre los nemoidianos y Darth Sidious. Una característica

---

<sup>457</sup> Insospechadamente para el espectador, con esta anticipación musical se produce también una prolepsis, de manera que el coro del ‘Duel of the fates’ liga el destino de Qui-Gon Jinn con el plan de Darth Sidious.

frecuente en la trilogía de precuelas, que no era habitual en la clásica, es la anticipación del material musical de la siguiente escena o secuencia como enlace entre escenas o secuencias contiguas y relacionadas en el drama. En la clásica, los cambios son más coincidentes entre ambos planos.

Medio segundo después (00:04:14) comienza en Sol Menor el ‘Tema del Lado Oscuro’ con el coro masculino. Sin embargo a la mitad del tema éste se transporta ascendentemente, coincidiendo con la iniciativa tomada<sup>458</sup>. En este aspecto contrasta con el carácter hipnótico, estático y paciente de la aparición del tema en el Episodio VI.

El siguiente segmento comienza en 00:04:54, coincidiendo con el primer momento de acción secundaria –la destrucción del crucero de la República y el ataque a los Jedi–. Está dividido en dos partes, siendo la primera el aumento de tensión y la segunda (00:05:19), mantenimiento del suspense. En la primera Williams utiliza los recursos ya comentados de una línea melódica quebrada ascendente con intervalos grandes y registros agudos, y en la segunda presenta una prolongación de los golpes orquestales en un número no predecible de antemano por el oyente. No tiene mayor particularidad especial o relación con otros pasajes, siendo su función atmosférica.

En 00:05:33 aparece en las trompetas el comienzo del ‘Tema de Luke’ en Sol Mayor y después modula a Si $\flat$  Mayor. Se puede considerar que aparece por su naturaleza colorista, para reflejar el aspecto de gran habilidad en el combate de los Jedi, muy alejado del carácter eminentemente reflexivo de Obi-Wan y el concepto de la Fuerza en la trilogía clásica, remitiendo al carácter de género fílmico de aventuras. Por la referencia a las películas de capa y espada puede considerarse un equivalente al tratamiento musical de la escena de 01:24:47 de *Una nueva esperanza*, cuando Luke y Leia van a atravesar el precipicio balanceándose con una cuerda.

Al pasar a la escena del puente de mando (00:05:46) el contrabajo se basa en las tres primeras notas del *ostinato* de la tuba (de 00:03:32) para desarrollar la línea melódica.

<sup>458</sup> “Ha sido un incidente desafortunado. Debemos acelerar nuestro plan. Ve desembarcando tus tropas” (Darth Sidious, *La amenaza fantasma*).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...



Ejemplo 95: Audio 00:03:32



Ejemplo 96: Audio 00:05:46

Con la continuación de la escena de acción (00:05:59) hay una rítmica sección en el viento metal (con respuestas en el viento madera). Cuando los Jedi ya superan el nivel de habilidad de lo humano<sup>459</sup> aparece el ‘Tema de la Fuerza’ (00:06:31) en trompeta y trompa en Si<sup>b</sup> Menor, siendo marcador emocional de la intensidad del evento.

Con la llegada de los androides destructores hay un breve puente (00:06:40) que anticipa la sección de su escena de acción (00:06:45), que no tiene relación con otros pasajes. Esta sección acaba en un Sol grave con calderón tras la huida de los caballeros (00:07:10). Pero no finaliza en un *decrescendo* y posterior silencio. La secuencia sigue con la llegada al hangar de carga y, por lo tanto, la música continúa. Al descubrir el plan de invasión (00:07:15) la cuerda comienza a ejecutar una línea melódica en movimiento quebrado al unísono, sin dirigirse a ningún centro de llegada y se retoma el carácter atmosférico. Todo este segmento representa el secretismo del plan aún no materializado.

La escena del diálogo entre la Reina Amidala y los nemoidianos es un

---

<sup>459</sup> “¡Siguen viniendo hacia aquí!” (Rune Haako); “¡Eso es imposible!” (Nute Gunray, *La amenaza fantasma*).

nuevo segmento de música atmosférica en *pianissimo* basada en el timbre de flautas y piccolos. Coincidiendo con el corte de la comunicación hay un *glissando* de arpa.

El cambio de secuencia (00:08:32) comienza con un motivo descendente de introducción en la flauta en La $\flat$  Menor durante el plano general de Theed. Especialmente en este Episodio I cada secuencia de llegada a un nuevo entorno presenta una breve introducción destacada. Se produce contraste en el timbre y subida en el grado de dinámica. Funcionan como punto de sincronía que establece una articulación narrativa o impacto emocional extra. Es un efecto buscado de cara a enfatizar la gran riqueza de los escenarios de cara a la aprehensión por parte de los espectadores.

Enseguida (00:08:39) vuelve la música atmosférica durante el diálogo de la Reina con el Senador Palpatine y los otros dignatarios del planeta. Sólo cuando se concluye acerca del incierto futuro<sup>460</sup> se despliega en la cuerda (00:09:21) un acorde de Do Mayor sobre Mi $\flat$  Aumentado, por lo que se insiste en la inestabilidad. Ésta se resuelve al llegar a Do Menor con el cambio de escena y el inicio de la invasión (00:09:30). Durante todo el desembarco suena el ‘Tema del Ejército droide’ en su versión modelo y completa.

En el cambio de escena a la persecución de Qui-Gon Jinn por el bosque de Naboo (00:10:20) y el posterior diálogo entre los Jedi y Jar Jar Binks hay silencio. En 00:12:36, cuando Jar Jar Binks les lleva al lago hay una breve introducción en la que se adelanta una célula (00:12:40) relacionada con el ‘Tema de Jar Jar’ que aparecerá más tarde.

Justo al final (00:12:48) aparece una microcélula de una nota con



Ejemplo 97: Audio Célula Tema de Jar Jar

<sup>460</sup> “Alteza, la situación es peligrosa. Nuestro voluntariado de seguridad no es rival para el preparado ejército de la Federación” (Capitán Panaka, *La amenaza fantasma*).



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

apoyatura en el piccolo que reaparecerá, siempre asociada a la ciudad de los gungan.



### Ejemplo 98: Audio Microcélula Gungan

Una vez que se sumergen (00:12:50) hay una pieza autónoma limitada al etéreo entorno submarino. La música consta de melismas sobre la vocal ‘a’ en coro femenino a dos voces homofónicas, y como acompañamiento, una línea secundaria contrapuntística en el viento metal y ornamentación de una línea sinuosa en los violines. Una vez que entran en la ciudad de Otoh Gunga (00:13:30) baja el volumen y se detiene el movimiento. La música vuelve a convertirse en atmosférica.

Entre 00:13:53 y 00:13:56, tras la advertencia del Capitán Tarpals, hay silencio. Inmediatamente después hay música atmosférica. Primero una célula de cinco notas en el oboe que sirve de sencillo *stinger* con el saludo de Jar Jar<sup>461</sup>. Hasta el final de la secuencia hay un *tremolo* en los contrabajos en *pianissimo* casi indistinguible del efecto de sonido atmosférico.

Con la audiencia ante los dignatarios gungan (00:14:11) hay otro pasaje en el que se desarrolla la microcélula de 00:12:48 del piccolo, pero siempre como música atmosférica. Sólo se señala con un cambio al registro grave en el viento metal el momento en el Jefe Nass les indica el camino a seguir<sup>462</sup> (00:15:15). La música advierte que es peligroso. Desde 00:15:24, con la despedida, la música es un pasaje de transición.

La resolución de la secuencia refleja una muestra de compasión de Qui-Gon Jinn al rescatar a Jar Jar (00:15:47). Hay un solo de trompa (instrumento asociado a los Jedi) en Do Mayor autónomo respecto a otras

<sup>461</sup> “Misa ha vuelto” (Jar Jar Binks, *La amenaza fantasma*).

<sup>462</sup> “Lo máximo rápido camino a lo naboo e atravesán de planeta lo núcleo” (Jefe Nass, *La amenaza fantasma*).

secciones de la obra. En 00:16:04, con la contestación del Gran Jefe Nass hay un pasaje en la tuba y contrafagot que desarrolla ese material, alejándose conforme avanza la línea melódica. A continuación, cuando se van los tres (00:16:09) reaparece la primera semifrase en la trompa, sin variación deformadora, con la excepción de tratarse en Re Mayor.

Cuando sale el transporte de la ciudad reaparece la pieza del entorno submarino (00:16:31). No es una repetición, sino que continúa desarrollándose. Orgánicamente se integra (00:17:07) un arpeggio descendente de Mi Menor más la 6ª menor en el viento metal cuando un enorme pez se mueve y comienza a perseguirles. También aparece una línea en el piccolo basada en la microcélula de 00:12:48, cuando Jar Jar habla de su destierro<sup>463</sup>.

En 00:17:25, con el ataque de otra criatura marina hay un rítmico pasaje de acción sin trascendencia a nivel macroestructural con la excepción de un arpeggio descendente de Re Menor con la 7ª mayor (00:17:37) en las trompetas que actúa a modo de señal de peligro y regresará más tarde en la escena que tiene lugar en esta misma localización.

Finaliza con un golpe de compás y se produce un cambio de secuencia



*Ejemplo 99: Audio Señal de peligro*

(00:17:55). Con el primer plano exterior hay silencio, pero en cuanto se pasa al puente de mando (00:17:59), como hay una conversación con Darth Sidious, vuelve el ‘Tema del Lado Oscuro’. La primera frase está otra vez en Sol Menor, pero luego continúa directamente en Fa Menor (00:18:14). Se escucha la primera semifrase de la segunda frase y se resuelve volviendo a la tónica cuando se corta la comunicación

<sup>463</sup> “A lo mejor provoqué uno o dos pequeños asidentes. ¿Eh? Digamos que ploté lo gáser, choqué jeibliber de jefe y desterrado” (Jar Jar Binks, *La amenaza fantasma*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

(00:18:23). El resto de la secuencia consiste en música de transición.

Es más relevante que esa transición la pieza del entorno submarino, dentro del escenario de acción secundaria que supone (00:18:32). Este segmento retoma la exposición inicial hasta que se produce el fallo en los motores (00:18:48). Entonces los violines se despliegan en arpeggio, al igual que en 00:09:21 en un acorde de Mi<sup>b</sup> Aumentado sobre Fa Mayor. Durante la reparación (00:18:58 a 00:19:09) hay silencio.

Al encenderse el motor (00:19:09) se encuentran con un pez gigante



*Ejemplo 100: Audio 00:09:21*



*Ejemplo 101: Audio 00:18:48*

delante suya que se da cuenta de su presencia y comienza a perseguirles. La música de este evento de acción secundaria tampoco tiene gran relevancia, aunque se enlaza con el arpeggio descendente de 00:17:07 ya que en 00:19:44 hay otro en el viento metal. En este caso es Fa<sup>#</sup> con 7<sup>a</sup> mayor y 11<sup>a</sup> aumentada.

Con el cambio de secuencia (00:19:48) y el avance hacia la ciudad, aparecen las dos primeras frases del ‘Tema del Ejército droide’ en Re Menor. La escena del desembarco del Virrey nemoidiano (00:20:14) es un pasaje de tránsito. No se puede considerar una coda ya que no guarda ninguna relación con la sección anterior.

Durante los primeros instantes del cambio de secuencia (00:20:24)



Ejemplo 102: Audio 00:17:07



Ejemplo 103: Audio 00:19:44

está la textura orquestal de los pasajes en los que aparecía la pieza del entorno submarino, sin el coro femenino. Un movimiento ascendente en la cuerda enlaza con un solo de trompeta en Re Mayor (00:20:31) cuando los Jedi llegan a la ciudad. Con el cambio de escena al diálogo con la Reina (00:20:41) continúa un pasaje homofónico en las trompas con sordina, ahora en Re Menor, en el que continúa el desarrollo a partir del solo de trompeta mediante la eliminación de notas intermedias y la inclusión de un contracanto en el *pizzicato* de la cuerda. A partir de 00:20:59, cuando se corta el diálogo<sup>464</sup>, hay una coda en la que interviene el viento metal.

En 00:21:13, mientras los androides conducen a los prisioneros, aparece una breve marcha en Mi<sub>b</sub> Menor. Es llamativo que la frase que conforma este tema sólo tiene tres compases. Esto la diferencia de la cuadratura de la práctica totalidad de los temas musicales de la saga. En la repetición de la frase el último compás se utiliza para enlazar con el siguiente segmento.

<sup>464</sup> “Comandante, procéseles” (Nute Gunray, *La amenaza fantasma*).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...



*Ejemplo 104: Audio Marcha*

En 00:21:46 comienza la siguiente escena de acción secundaria, con el rescate de los prisioneros por parte de los Jedi. En *pianissimo*, en la trompa con sordina hay una variación libre del inicio del ‘Tema del Redoble’ que luego pasa a las trompetas en mayor dinámica. Cuando finaliza el combate (00:21:59) pasa a una sección de transición en la que los personajes explican su situación respectiva. Al avanzar nuevamente y entrar en el hangar (00:23:08) hay una célula en la cuerda basado en la señal de peligro (00:17:37). Cuando Qui-Gon Jinn dialoga con el androide (00:23:26) hay un pasaje en cellos y contrabajos similar a las frases en el registro grave de la conversación de 00:21:59.



*Ejemplo 105: Audio 00:21:59*



*Ejemplo 106: Audio 00:23:26*

Con el nuevo estallido de acción secundaria (00:23:38), la lucha en el hangar, hay un brillante pasaje en el viento metal, pero al igual que en casi todas las escenas secundarias de este tipo, no guarda relación a nivel musical con otro material.

En el despegue de la nave real (00:24:06) suena íntegro el ‘Motivo del Pilotaje’. El *ostinato* rítmico en el viento metal continúa y la línea melódica se desarrolla (00:24:27) tras una rápida modulación. El carácter rítmico del *ostinato* se acentúa al pasar a instrumento de percusión de altura definida y quedarse en primer plano cuando se activan las unidades astromecánicas para reparar la nave (00:24:45). Cuando la escena vuelve a la cabina de pilotaje e intervienen los humanos hablando, el *ostinato* vuelve al viento metal (00:25:01). Una vez finalizada la escena de acción, en 00:25.49, durante el diálogo en el que deciden qué hacer<sup>465</sup> hay música atmosférica sin enlace estructural con otros pasajes.

Con el cambio de secuencia, al plano exterior de la nave de control droide (00:26:05) hay un arpeggio ascendente de Sol Mayor con la 7ª mayor, con la misma funcionalidad que el punto de sincronía durante el plano general de la ciudad de Theed (00:08:32). A la vez se trata de una referencia interna al ‘Motivo de la Estrella de la Muerte’ del Episodio IV.



Ejemplo 107: Audio Episodio IV

<sup>465</sup> “No puede llevar a Su Alteza Real allí. Son delincuentes. Si la descubrieran...” (Capitán Panaka); “Sería lo mismo que aterrizar en un planeta controlado por la Federación... con la diferencia de que los Hutt no la buscan, lo cual nos da ventaja” (Qui-Gon Jinn, *La amenaza fantasma*).



Ejemplo 108: Audio Episodio I

En 00:26:10, con la conversación entre los nemoidianos y Darth Sidious se escucha otra vez el ‘Tema del Lado Oscuro’. De manera idéntica a la intervención anterior, la primera frase está en Sol Menor y la primera semifrase de la segunda frase en Fa Menor.

Cuando aparece Darth Maul en la transmisión (00:26:31) se escucha en *parlato Korah*. El anuncio de Darth Sidious<sup>466</sup> va acompañado de tres notas en los trombones que derivan del *ostinato* de tuba aparecido en 00:03:32. El corte de la transmisión (00:26:41) coincide con un *Rahtahmah*. El fin de esta secuencia y la unión con la siguiente se basa en un motivo de seis notas que se aparece dos veces durante la conversación de los nemoidianos (00:26:40) y una al pasar a la nave real (00:26:52), subiendo de dinámica, densidad orquestal y pasando a homofonía, según corresponde a los contrastes sala interior/espacio exterior tal y como ocurría en la trilogía clásica. Durante la conversación de los héroes acerca del plan a seguir hay silencio (00:27:03).

La música vuelve en la siguiente secuencia, cuando Jar Jar Binks se presenta a Padmé (00:27:46). El ‘Tema de Jar Jar’ completo aparece en el clarinete (con subrayados puntuales de *pizzicato*) en Sol Mayor.

El cambio de secuencia (00:28:18) va acompañado de un punto de sincronía consistente en un arpeggio en la cuerda de Mi $\flat$  con 5<sup>a</sup> aumentada y 7<sup>a</sup> mayor que marca la llegada al planeta. De las últimas notas de ese arpeggio deriva la célula de tres notas (incluyendo la anacrusa) que se asociará a Tatooine.

Desde el aterrizaje (00:28:37) hasta 00:28:57 hay silencio. El final

<sup>466</sup> “Éste es mi aprendiz, Darth Maul. Él se ocupará de encontrar esa nave” (Darth Sidious, *La amenaza fantasma*).

de la secuencia (interior de la nave con Obi-Wan examinando el motor) prepara la repetición el intervalo de 2ª menor que inicia el ‘Motivo de Tatooine’. Durante la escena de la incorporación de Padmé al grupo se alternan pasajes de abundancia de disonancias para plasmar la naturaleza inhóspita del entorno con repeticiones del ‘Motivo de Tatooine’ en distintas alturas, primero en la trompa y luego junto con violines.

Con la entrada de Qui-Gon Jinn, Jar Jar y Padmé en Mos Espa, junto con las últimas repeticiones del motivo se incorpora música diegética en volumen creciente (00:29:52). A partir de 00:29:58 ésta queda sola. Al igual que la música diegética en la trilogía clásica, ésta no cumple con función estructural, así que no nos fijaremos en ella. La música se silencia cuando los protagonistas entran en la tienda de Watto (00:30:28).

La música extradiegética reaparece en 00:31:08 cuando Anakin empieza a hablar con Padmé<sup>467</sup>. Se trata de una introducción en la que se presenta la textura orquestal en que se desplegará el tema que corresponde a este momento. En 00:31:31 comienza el ‘Tema de Anakin’, en Sol Mayor, justo cuando dice la frase clave que le define en este momento<sup>468</sup>.

Aparece la primera frase, en la flauta con acompañamiento de la cuerda, aunque no continúa el tema, intercalándose un puente. Este puente está basado en el ‘Motivo de Tatooine’ –apropiado, puesto que se habla de esa sociedad<sup>469</sup>– y hay un diálogo entre instrumentos, en particular la trompa y el corno inglés.

En 00:32:01, cuando Jar Jar arma jaleo en la tienda comienza el ‘Tema de Jar Jar’, aunque se corta precipitadamente cuando se solución el problema con el robot y hay cambio de escena. Como se trata de una escena exterior (00:32:18), se escucha más música diegética. Con el cambio de secuencia, de vuelta a la nave real (00:33:51) hay silencio.

En la escena de la pelea de Sebulba con Jar Jar (00:34:29) hay una

<sup>467</sup> “¿Eres un ángel?” (Anakin Skywalker, *La amenaza fantasma*).

<sup>468</sup> “(...) Algún día pienso volar lejos de este lugar” (Anakin Skywalker, *La amenaza fantasma*). Nótese la diferencia con la primera declaración al respecto de Luke: “Esto no es justo. Biggs tiene razón. Nunca conseguiré salir de aquí” (Luke Skywalker, *Una nueva esperanza*).

<sup>469</sup> “¿Eres un esclavo?” (Padmé); “¡Soy una persona y mi nombre es Anakin!” (Anakin); “Perdona. Me cuesta entenderlo. Este lugar es muy extraño para mí” (Padmé, *La amenaza fantasma*).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

música atmosférica que se transforma en un diálogo de temas. La transición entre los temas no es inmediata y con articulaciones comunes –tal y como habían sido, por ejemplo, los diálogos en Dagobah de los Episodios V y VI– puesto que se trata de una discusión sin puntos comunes. Esta dialéctica comienza con una única y breve referencia al ‘Tema de Jar Jar’ (00:34:44 a 00:34:46) cuando éste intenta disimular y un cambio de textura orquestal a la del ‘Tema de Anakin’ cuando éste aparece para mediar (00:34:57). La melodía de este tema varía ligeramente en el oboe, siendo interrumpido el desarrollo con la amenaza de Sebulba, cuando entra el clarinete bajo (00:35:09). Este instrumento realiza una referencia al comienzo del ‘Tema de Jabba’, coincidente con la referencia a la condición de esclavo de Anakin. A partir de 00:35:17, cuando el niño habla con Qui-Gon, el ‘Tema de Anakin’ se desarrolla aún más libremente.



*Ejemplo 109: Vídeo Discusión*

Con el cambio de secuencia (00:35:40), otra vez hay música atmosférica sin direccionalidad para plasmar la incertidumbre de la situación de espera. Y al pasar a la escena siguiente (00:35:59) destaca el sutil *stinger* en la percusión y el inicio<sup>470</sup> de lo que será el ‘Tema de Qui-Gon’ cuando Anakin ve por primera vez el sable de luz del caballero Jedi. Después hay un pasaje de transición.

<sup>470</sup>Las cuatro primeras notas, aunque con una relación rítmica diferente a la de la versión modelo.



Ejemplo 110: Audio Stinger y comienzo Tema

Al entrar en casa de Anakin (00:36:38) hay una sección con entidad autónoma. Está dividida en dos partes. La primera corresponde a la presentación de su madre y contiene una línea melódica en Re<sup>b</sup> Mayor lírica. A partir de 00:37:08, cuando se presenta a C-3PO, la música pasa a basarse en células breves que se repiten y puntuación en *pizzicato*, todo ello para remarcar el carácter mecánico del androide de protocolo.

En el nuevo cambio de secuencia (00:38:05), con el dramático mensaje del Gobernador Sio Bibble la música vuelve a ser atmosférica, reflejando la sospecha de Qui-Gon<sup>471</sup>. En la siguiente secuencia, con el plano exterior del planeta Coruscant (00:38:33), tenemos una fanfarria en las trompetas como punto de sincronía. La conversación entre Darth Maul y Darth Sidious (00:38:45) está ilustrada con el ‘Tema del Lado Oscuro’. Como siempre, aparece en Sol Menor, aunque en esta ocasión tras la primera frase sólo queda tiempo para una breve coda (00:39:00). A pesar de ello, destaca el *sforzando* en el viento metal como marcador emocional que puntúa la primera frase de Darth Maul<sup>472</sup>. Por último, el cambio de secuencia, de regreso a Tatooine (00:39:06), sólo hay un descenso de la línea quebrada del viento madera como transición para concluir el segmento con un carácter diferente al del ‘Tema del Lado Oscuro’. A partir de 00:39:12 y durante la conversación mientras comen los protagonistas hay silencio.

Cuando Qui-Gon se revela como Jedi<sup>473</sup> (00:40:01), aparece una

<sup>471</sup> “Semeja un cebo para rastrear una conexión” (Qui-Gon Jinn, *La amenaza fantasma*).

<sup>472</sup> “Al fin nos mostraremos a los Jedi” (Darth Maul, *La amenaza fantasma*).

<sup>473</sup> “Usted es un caballero Jedi ¿no?” (Anakin); “¿Qué te hace pensar eso?” (Qui-Gon); “He visto su espada láser. Sólo un Jedi lleva esa clase de arma” (Anakin Skywalker, *La amenaza fantasma*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

versión desarrollada de su ‘Tema de Qui-Gon’ en Mi Menor. Se trata de una exposición lírica y prolongada, variando la línea melódica y evitando toda acentuación. Comienza en la cuerda y posteriormente se incorporan el corno inglés y la trompa. Hay una modulación a Mi Mayor para la exposición del ‘Tema de Anakin’ (00:41:57) cuando el joven da el argumento definitivo para convencer a su madre<sup>474</sup>. Comienza según la versión modelo, pero de inmediato comienza a variar la relación interválica y se repite alguna célula. La secuencia finaliza (00:42:22) con una declaración canónica de la primera semifrase de este tema.

El comienzo de la siguiente secuencia, cuando Qui-Gon, Padmé y Jar Jar se dirigen al taller de Watto, contiene un pasaje de música aparentemente sin significado relevante. Pero contiene una doble aparición en la flauta de la célula de tres notas de la ‘Marcha Imperial’ –Sol-Re-Si– del final del ‘Tema de Anakin’ (00:42:34) cuando se habla del destino<sup>475</sup>.



*Ejemplo 111: Audio Final Tema de Anakin*

Después de una breve coda, y durante la negociación de Qui-Gon con Watto, hay silencio (00:42:50 a 00:43:43).

Durante las apuestas (00:43:43) suena una versión muy desarrollada del ‘Tema de Anakin’, en Re Mayor en celesta y sintetizador en registro agudo. La coda a partir de 00:44:07, siendo también una versión desarrollada, se acerca más a intervalos del modelo. Hay un *crescendo* y aumento de la densidad orquestal para articular el cambio de secuencia.

En la escena de la comunicación entre Obi-Wan y Qui-Gon

<sup>474</sup> “Mamá, tú dices que el principal problema de este universo es que nadie ayuda a nadie” (Anakin Skywalker, *La amenaza fantasma*).

<sup>475</sup> “¿Está seguro? ¿Confiar nuestro destino a un chico al que apenas conocemos?” (Padmé, *La amenaza fantasma*).

(00:44:24) hay música atmosférica. El comienzo de la conversación entre Qui-Gon y Shmi Skywalker (00:44:40) tampoco tiene ninguna relevancia a nivel macroestructural, con la salvedad de que en 00:44:46 aparece un motivo<sup>476</sup> en el fagot en Do $\sharp$  Menor que prepara el tema de amor del Episodio II ('Across the stars').



*Ejemplo 112: Audio Prototema de Across the stars*

Después, la conversación lleva a hablar de la Fuerza y aparece el 'Tema de la Fuerza' (00:45:14) en la trompa en Si Menor con un subrayado rítmico en cada pulso débil de compás. El tema continúa según la versión modelo mientras Shmi explica la naturaleza especial del nacimiento de Anakin. Después de ello, como ocurre en tratamientos de temas en episodios anteriores, en la segunda frase se mantiene la penúltima nota –en lugar de finalizar en la tónica, permanece en el 5º grado– y así comienza a modular (00:45:39) hasta que se instala en Sol Mayor y continúa la música atmosférica, una vez que deriva el tema de conversación.

En 00:46:59 aparece la primera frase del 'Tema de Anakin' en Do Mayor cuando sube a la carlinga de la vaina de carreras. La conclusión del lío generado por Jar Jar (00:47:10) tiene conexión con la música del inicio del *sketch*, cuando se queda enganchado al motor (00:46:51).



*Ejemplo 113: Audio 00:46:51*

<sup>476</sup> "Debe estar orgullosa de su hijo. Da sin pensar en recibir" (Qui-Gon Jinn, *La amenaza fantasma*).



Ejemplo 114: Audio 00:47:10

Durante los primeros instantes de pulsación del interruptor (00:47:29 a 00:47:36) hay silencio. En el encendido del motor hay una breve pieza aparentemente autónoma. No será hasta más tarde cuando descubramos que esta pieza anticipaba en prolepsis la música de la despedida.



Ejemplo 115: Audio 00:47:29

A partir de 00:47:58, durante el diálogo entre Qui-Gon y Anakin otra vez hay música atmosférica sin relación con otros pasajes. Pero cuando le efectúa el análisis de sangre, que revelará su excepcional potencial como Jedi, reaparece la primera semifrase del ‘Tema de Anakin’ en Mi Mayor, en la flauta (00:48:20). Una vez que Qui-Gon se queda solo, habla por el comunicador con Obi-Wan (00:48:29). La música es atmosférica, independiente de otros pasajes. Sin embargo hay otro *Korah Rahtahmah* en *parlato* del coro (00:49:01). Esta intervención del coro supone tanto una anticipación de la secuencia siguiente como, sobre todo, una marcador de llamada sobre las implicaciones de la incertidumbre de los Jedi acerca del recuento midicloriano<sup>477</sup>.

<sup>477</sup> “Ni el maestro Yoda tiene un nivel midicloriano tan elevado” (Obi-Wan); “Ni ningún Jedi” (Qui-Gon); “¿Eso qué significa?” (Obi-Wan); “No estoy seguro” (Qui-Gon Jinn, *La amenaza fantasma*).

Simultáneamente a las palabras hay un ritmo constante en la percusión que es anticipación de la música de la siguiente secuencia. A partir de 00:49:04 hay una escena espacial en la que se ve la nave de Darth Maul llegando a Tatooine y se escucha al inicio el ‘Motivo de Darth Maul’. El resto de la música no tiene conexiones con otras escenas ajenas a la presencia, sea física o indirecta, del villano, con la excepción de los *Korah Rahtahmah* de 00:49:22 y 00:49:30. Tampoco cuenta con unidad o direccionalidad interna, ya que se alternan breves células de una o dos notas en distintos registros e instrumentos.

En 00:49:55, en el circuito de carreras hay más música diegética. En ningún caso vemos en Tatooine ningún instrumentista o fuente de la música en la pantalla, pero consideramos que se trata de música diegética por la aparición y desaparición o cambio de volumen en función de la localización de la cámara.

Con la nueva apuesta entre Qui-Gon y Watto (00:50:53) hay otro pasaje independiente. La instrumentación cambia en puntos clave del diálogo:

- Después de que Qui-Gon acepte la apuesta (00:50:53). Solo de clarinete.
- Cuando Qui-Gon dice: “Por el chico” (00:51:06). Homofonía de notas más largas en la cuerda.
- Después de que Watto diga: “Dejemos que el destino decida” (00:51:15). Se superponen las dos texturas previas. Además se incorpora el arpa al unísono del clarinete.
- Cuando va a lanzar el dado de la suerte (00:51:27). Hay un movimiento del viento madera relativamente descriptivo. No se puede hablar exactamente del tradicional *mickeymousing* porque los tresillos descendentes en movimiento ascendente comienzan antes de que Watto lance el dado. Además el lanzamiento es hacia el suelo y en desplazamiento lateral del dado rodando por el suelo.

Cuando llegan los Skywalker y Padmé (00:51:42) el segmento cambia de carácter e instrumentación. Hay algún pasaje que recuerda en textura a la música en la casa de Anakin (00:36:38), pero es lo suficientemente diferente como para no considerar a esta sección como un desarrollo de ese tema o células.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

En 00:52:23, cuando Anakin da otra muestra de su carácter, el atrevimiento<sup>478</sup>, aparece el ‘Tema de Anakin’ en Fa Mayor en el viento madera, en esta ocasión una reducción uniendo el principio y el final del tema. Con el cambio de secuencia (00:52:34), al ver al droide sonda hay, a modo de *stinger*, un golpe *sforzando* de viento metal como los de la llegada de la nave de Darth Maul y *Kosyahd Tahtah Kohrahtah* en *parlato* (00:52:36). En el final de la escena (de 00:52:41 a 00:52:47) hay una reaparición de los golpes de percusión del ‘Motivo de Darth Maul’.

La presentación del circuito de la carrera de vainas (00:52:48) va acompañado de una pieza autónoma en Mi<sup>b</sup> Mayor. Se expone y desarrolla ampliamente, pero no tiene conexiones con otras escenas. Este pasaje se prolonga en una coda a partir de 00:54:42, cuando queda un redoble de caja.

En 00:54:42, cuando Sebulba sabotea la vaina de Anakin, la música pasa a ser circunstancial, atmosférica. Cuando se presenta Qui-Gon (00:55:16) cambia la orquestación y se prepara la entrada de los violines. En 00:55:25 comienzan en la trompa las tres primeras notas del ‘Tema de Anakin’ en Mi Mayor, pero a partir de la cuarta –incluso ha contribuido al despiste la elongación de la anacrusa– resulta ser el ‘Tema de la Fuerza’ en Mi Menor. Anakin recibe la primera lección Jedi<sup>479</sup>.

Se escucha la primera frase y en la misma tónica se retoma la fanfarria inicial de la presentación del circuito (00:55:39).



Ejemplo 116: Audio Unión temas Anakin y Fuerza

<sup>478</sup> “¿No has ganado nunca?” (Padmé); “Bueno... lo que se dice ganar...” (Anakin); “¿Ni siquiera acabar?” (Padmé); “Kitster tiene razón. Lo conseguiré” (Anakin Skywalker, *La amenaza fantasma*).

<sup>479</sup> “Concéntrate en el momento. Siente. No pienses. Usa tu instinto” (Qui-Gon Jinn, *La amenaza fantasma*).

Con la entrada en el palco de Jabba el Hutt (00:55:46) aparece en contracanto el ‘Tema de Jabba’, en Re Menor en la tuba mientras prosigue la fanfarria en las trompetas de la pieza autónoma del circuito de carreras. A partir de 00:55:57 se queda sola la fanfarria, pero se incorpora el viento madera. Tras un último redoble de caja se produce silencio en la música con el encendido de los motores (00:56:03).

Durante casi toda la carrera hay silencio en el plano musical. En 01:04:14 se muestra el resultado del sabotaje en el vehículo de Anakin y hay una sección de música atmosférica. Cuando la pieza del motor se suelta y la vaina empieza a fallar (01:04:26) se escucha en La Menor el ‘Motivo del Pilotaje’. Comienza en esa tonalidad, pero pronto se desarrolla modulando ascendiendo de altura, cambiando de instrumentación y modificando tanto la línea melódica como el *ostinato* rítmico. En 01:05:52, cuando los dos bólidos se enganchan hay un cambio brusco, realizado mediante edición musical, a una sección de música atmosférica independiente de otros pasajes, incluido el desarrollo del ‘Motivo del Pilotaje’ previo. Cuando se desenganchan (01:06:20) y se produce el accidente de Sebulba hay silencio en la música.

Con la llegada triunfal a la meta de Anakin (01:06:34) hay una breve pieza autónoma. En el cambio de secuencia, a la celebración más íntima (01:07:13), se pasa al ‘Tema de Anakin’, en Sol Mayor. En la primera frase la variación es mínima, pero en la segunda se sustituye la conclusión (01:07:31) por el final del tema, consistente en las tres notas que sirven de anticipación a la ‘Marcha Imperial’, significativamente justo después de las palabras de Shmi a su hijo<sup>480</sup>. En la siguiente escena en el exterior (01:07:38), cuando Qui-Gon va a hablar con Watto, se escucha muy de fondo más música diegética, como en otras escenas de las calles de Mos Espa.

En la siguiente secuencia (01:08:21) aparece por primera vez completo el ‘Tema de Qui-Gon’. El Maestro Jedi ha logrado su objetivo de liberar al chico y hay un avance en su curso de acción. La frase de cuatro compases en que consiste se escucha en dos ocasiones en Do Menor y a la tercera está en Mi♭ Menor, siempre en la cuerda. El final del tema sirve como enlace con la secuencia posterior, en la que continúa apareciendo el maestro Jedi.

<sup>480</sup> “Has dado esperanza a aquellos que no la tienen. Estoy orgullosa de ti” (Shmi Skywalker, *La amenaza fantasma*).



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

En la escena del interior de la casa de los Skywalker (01:08:53) hay una música atmosférica, sin relación siquiera con la pieza autónoma de la primera aparición de la vivienda en la película (00:36:38). El pasaje de melodía con acompañamiento se expande a homofónico en las trompas en *divisi* (01:09:09) cuando Shmi habla a su hijo sobre el futuro que se le abre<sup>481</sup>. Este pasaje es otro anticipo de la despedida.

Sólo aparece material con función leitmotívica cuando Qui-Gon habla sobre los Jedi<sup>482</sup> (01:09:32) y se escucha el ‘Tema de la Fuerza’ en Re Menor en la trompa. Se trata de la primera frase y al final de ella la cuerda sube en movimiento ascendente.

En 01:09:47, cuando su madre le da a Anakin su opinión<sup>483</sup> aparece una versión desarrollada de la parte B del ‘Tema de Luke’. Esta nueva referencia interna es especialmente relevante al ilustrar la libertad de elección –en oposición al destino–, tal y como ejercitará Luke.



Ejemplo 117: Audio Desarrollo parte B del Tema de Luke

A partir de 01:10:00 la música es atmosférica. Destaca, en 01:10:21, la reaparición de la homofonía de trompas en *divisi*, cuando Anakin se entera que su madre no irá con él. Cuando toma la palabra Shmi<sup>484</sup> (01:10:28) la melodía de la pieza autónoma de la despedida ya se expone

<sup>481</sup> “Tus sueños podrán convertirse en realidad” (Shmi Skywalker, *La amenaza fantasma*).

<sup>482</sup> “Adiestrarse para ser un Jedi no es un reto sencillo. Y aunque lo superes es una vida dura” (Qui-Gon); “Pero yo quiero ir, eso es lo que siempre he soñado hacer” (Anakin Skywalker, *La amenaza fantasma*).

<sup>483</sup> “Anakin, es un camino que se ha abierto ante ti. La elección es sólo tuya” (Shmi Skywalker, *La amenaza fantasma*).

<sup>484</sup> “Hijo, mi sitio está aquí. Mi futuro está aquí. Es hora de que vuelas solo” (Shmi); “Yo no quiero que las cosas cambien” (Anakin); “Pero no puedes detener los cambios, como no puedes detener la puesta de los soles” (Shmi Skywalker, *La amenaza fantasma*).

completa, en Mi♭ Menor, en la flauta con un sutil acompañamiento en arpegio en el arpa.

Cuando Anakin va a prepararse (01:10:54) la música vuelve a ser atmosférica, con la entrada de la trompa. Se trata de un breve puente desarrollado libremente que finaliza con una cita a una célula de la parte B del ‘Tema de Luke’ (01:11:10). A partir de 01:11:13 Anakin se despide de C-3PO mientras dispone su equipaje. Reaparece la pieza de la despedida, pero como ésta es mucho menos importante que la despedida a su madre, tiene un desarrollo más libre.

En la siguiente secuencia (01:11:45), uno de los puntos clave de la trama, hay un desarrollo en el que dialogan entre sí células pertenecientes al ‘Tema de Anakin’ (01:11:57), al ‘Tema de Qui-Gon’ (01:12:05) y la pieza de la despedida –tanto en su versión melódica (01:12:19) como en referencia al anticipo homofónico (01:12:30)–. A partir de 01:12:38 otra vez se enuncia el comienzo de la melodía de la pieza de despedida, en el oboe, y continúa desarrollándolo. Se enlaza con una exposición del ‘Tema de la Fuerza’ en La Menor (01:12:56) sobre el que se superpone un contracanto autónomo.



Ejemplo 118: Vídeo Diálogo

Tras la cadencia y coincidiendo con el cambio de secuencia, pasando a Darth Maul (01:13:11) hay un *Korah Rahtahmah* en *parlato*. Continúan (01:13:14) la percusión rítmica del ‘Motivo de Darth Maul’ y el *glissando* del sintetizador correspondientes con el pasaje musical de

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

la llegada de Darth Maul a Tatooine (00:49:04). En el cambio de secuencia –la llegada de Qui-Gon y Anakin a la nave real– (01:13:34) reaparece el ‘Tema de Qui-Gon’ en Do Menor. Primero hay una introducción basada en el tema y luego entra el tema ajustado interválicamente al modelo (01:13:49). El tempo es más ágil que en apariciones anteriores. La melodía aparece al unísono en los violines y viento metal y el acompañamiento se enriquece con una rápida figuración en la celesta y viento madera. El final de la segunda frase reduce drásticamente la orquestación a sólo los cellos y contrabajos. Con el despegue de la nave hay una coda (01:14:07) desarrollada a partir del ‘Motivo del Pilotaje’.

La siguiente escena, con Qui-Gon ya dentro de la nave (01:14:22), comienza con una breve transición para reducir progresivamente la tensión del estallido de acción. En 01:14:31 se escucha el ‘Tema de Qui-Gon’ en Mi $\flat$  Menor en el clarinete y modificando las duraciones de algunas notas. A continuación hay otra breve transición (01:14:39) con cambio en la instrumentación para dar paso al ‘Tema de la Fuerza’, también en Re Menor justo en el momento en el que Anakin se presenta a Obi-Wan<sup>485</sup> (01:14:44).

Tras el Si $\flat$  en *crescendo* en el viento metal como punto de sincronía para subrayar el cambio de secuencia a los nemoidianos en Naboo (01:14:53) pasamos a otra sección de música atmosférica. Y en la siguiente secuencia, de vuelta a la nave real (01:15:24) cambia la música, pero prosigue la misma función y características. Cuando Padmé se dirige a Anakin hay unos instantes de silencio (de 01:15:56 a 01:16:00). Después comienza una versión desarrollada del ‘Tema de Anakin’. Las primeras notas suenan en el oboe, pero poco después pasa la relevancia a la flauta y la cuerda. En 01:16:32 la flauta y el clarinete al unísono retoman el tema desde el inicio, en La Mayor. Aparecen las dos primeras frases y prosigue una versión desarrollada de la parte B del tema (01:16:59).

En la siguiente secuencia, con la llegada a Coruscant (01:17:08) hay una pieza autónoma. Comienza con una fanfarria en las trompetas como punto de sincronía, aunque este marcador se prolonga durante más tiempo. Es diferente de la de 00:38:33 porque en ese momento la escena nocturna estaba protagonizada por los villanos. En esta ocasión es

<sup>485</sup> “Hola. ¿Usted también es un Jedi? Mucho gusto” (Anakin Skywalker, *La amenaza fantasma*).

brillante y triunfal ya que se trata de una escena diurna, luminosa, de la ciudad bulliciosa, y los héroes son recibidos por el Canciller Valorum.

Tras los primeros saludos a la Reina Amidala (01:17:56) la música pasa a ser atmosférica. Solamente hay dos breves citas:

- Cuando Qui-Gon informa privadamente al Canciller<sup>486</sup> (01:18:30) hay una referencia a la pieza de llegada a Coruscant a través de tres notas en la trompa.
- Cuando Anakin no sabe con quién ir (01:18:44 a 01:18:49) hay un breve desarrollo del ‘Tema de Anakin’.

Cuando la nave de transporte sale de la plataforma de aterrizaje (01:19:01) la música continúa desarrollando la pieza autónoma de la llegada a Coruscant. En el cierre de la secuencia se prolonga un Do grave con calderón y *diminuendo* para unir con el comienzo de la siguiente, tal y como se hacía en la trilogía clásica. Hay silencio durante la conversación en el despacho del Senador Palpatine (01:19:25 a 01:20:23).

La primera opción que sugiere el político no convence a la Reina Amidala. Cuando Palpatine presenta la peor alternativa<sup>487</sup> comienza la música, atmosférica. La última nota, en *diminuendo*, también se prolonga para unir con la siguiente secuencia. Entre 01:20:53 y 01:20:57 hay silencio. Durante la primera parte de la conversación en el Consejo Jedi hay otra sección con más música atmosférica. En el momento en el que se menciona explícitamente al “niño” como posible personificación de la profecía<sup>488</sup> reaparece el ‘Tema de Anakin’ (01:21:58) desarrollado mediante modificación de las duraciones (en particular por aumentación), transporte y breves puentes para unir las semifrases.

La siguiente secuencia (01:22:33), el diálogo de despedida entre Anakin y la Reina Amidala, contiene música atmosférica. Este segmento a nivel más global –no sólo la secuencia de la escena anterior– contiene

<sup>486</sup> “Debo ver al Consejo Jedi ahora. La situación se ha vuelto mucho más complicada” (Qui-Gon Jinn, *La amenaza fantasma*).

<sup>487</sup> “La segunda y última opción es presentar una alegación ante los tribunales” (Palpatine); “Son aún más lentos que el Senado en tomar decisiones” (Reina Amidala, *La amenaza fantasma*).

<sup>488</sup> “¿Te refieres a la profecía de aquél que traerá el equilibrio a la Fuerza? ¿Te parece que es ese niño?” (Mace Windu, *La amenaza fantasma*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

una coda (01:23:10) para enlazar con el cambio de secuencia a las imágenes del Senado. Esta coda no es desarrollo ni tiene relación con otros pasajes o material aparecido. Finaliza con un Si en los cellos con calderón y *diminuendo* hasta que desaparece en 01:23:21.

Durante la presentación del caso hay silencio en el plano musical. Cuando Palpatine aconseja a Amidala<sup>489</sup>, para manipular su opinión en favor de la opción que él desea, hay música atmosférica (01:24:35). En 01:25:03 hay otra sección, también atmosférica, de distintas especificaciones. Está centrada en el registro grave. Destaca la música en 01:25:25, justo después de la propuesta de moción de censura del Canciller. En los contrabajos, en segundo plano, aparece como *ostinato* una célula desarrollada a partir de la fanfarria de 00:38:33, reveladora de una intervención de Darth Sidious.



Ejemplo 119: Audio Intervención de Darth Sidious

Tras una coda en vientos madera y metal que ha unido secuencias (01:25:45), durante el diálogo entre Obi-Wan y Qui-Gon (01:25:52) hay otra sección de música atmosférica.

En la escena de la prueba de Anakin ante el Consejo Jedi (01:26:13) hay una versión desarrollada del ‘Tema de Anakin’. El clarinete comienza en La Mayor, pero se prolonga mucho la duración de determinadas notas. Esos momentos son ocupados por intervenciones de violines y flautas provocando disonancias más bien debido a una bitonalidad que por corrupción armónica. Tras la primera semifrase (que ha versado acerca de la percepción de imágenes) el desarrollo pasa a ser más libre (cuando

<sup>489</sup> “He ahí el burócrata. Los que de verdad gobiernan la República. Y además cobrando de la Federación de Comercio, puedo añadir. Ahora es cuando toda la fuerza del Canciller Valorum va a desaparecer” (Senador Palpatine, *La amenaza fantasma*).

Yoda le pregunta acerca de sus sentimientos, en 01:26:29). Después de que Ki-Adi-Mundi mencione a la madre del joven<sup>490</sup>, reaparece la primera semifrase del ‘Tema de Anakin’, ahora en Re♭ Mayor, y sin las intercalaciones, de modo que tiene lugar una redención armónica.

Cuando Yoda le imparte una enseñanza<sup>491</sup> se escucha el ‘Tema de la Fuerza’ (01:26:56), en Fa Menor en la trompa. La primera frase de la melodía aparece sin modificación, aunque sí varía el acompañamiento respecto a otras intervenciones, destacando especialmente la célula de tres notas asociada a Darth Vader como contracanto en la celesta tras la palabra “odio”. A partir de 01:27:12, con el juicio de Yoda, la transición del cambio de secuencia y el diálogo de Jar Jar y la Reina Amidala, la música es atmosférica. Con la llegada de Palpatine cambia la sección musical, pero sigue siendo atmosférica.

En 01:28:58, cuando Amidala resuelve regresar a Naboo, aparece en la cuerda una versión libremente desarrollada del ‘Tema de Qui-Gon’, puesto que éste acabará acompañándole en calidad de paladín protector.

En la siguiente secuencia (01:29:18), el anuncio de la decisión del Consejo, cuenta con música atmosférica. Llama la atención, sin embargo, cómo comienzan las dos primeras notas del ‘Tema de la Fuerza’ (01:29:27) en la trompa (Do-Fa) después de que Qui-Gon pregunte si será adiestrado<sup>492</sup>. Pero con la respuesta negativa de Mace Windu se trunca la exposición de ese tema.



Ejemplo 120: Audio Dos notas

<sup>490</sup> “Tus pensamientos se centran en tu madre” (Ki-Adi-Mundi); “La echo de menos” (Anakin Skywalker, *La amenaza fantasma*).

<sup>491</sup> “El miedo es el camino hacia el Lado Oscuro. El miedo lleva la ira. La ira lleva al odio. El odio... lleva al sufrimiento” (Yoda, *La amenaza fantasma*).

<sup>492</sup> Parece que sí va a serlo, porque Ki-Adi-Mundi ha dicho: “La Fuerza es muy poderosa en él”.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Qui-Gon insiste en que es el Elegido y se escucha la primera semifrase del ‘Tema de Anakin’ en la flauta en Do Mayor (01:29:35). Con la continuación de la discusión (01:29:43) la música continúa en su función atmosférica y características correspondientes. El cierre de la secuencia (01:30:46) consiste en un movimiento quebrado de tresillos en la cuerda sobre el que se incorpora la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ en La Menor en la trompa.

La música de la escena exterior de la plataforma de aterrizaje y despegue (01:30:54) contiene una orquestación idéntica a la de otros planos generales de Coruscant, si bien la figuración es diferente. Con el cambio de escena al diálogo entre los Jedi (01:31:02) la música continúa siendo atmosférica, pero la textura se aligera y la dinámica baja. Cuando Anakin comienza a hablar con Qui-Gon (01:31:27) reaparece el ‘Tema de Anakin’, en la flauta en La Mayor. La conclusión de la segunda frase se sustituye por la célula de tres notas del final del tema que anticipan la ‘Marcha Imperial’, si bien aquí solo corresponde a un efecto colorista y no por significado dramático.

En 01:31:56, cuando Qui-Gon explica la relación simbiótica entre las personas y los midiclorianos que se encuentran en el interior de las células vuelve la pieza autónoma del entorno submarino sin el coro femenino y desarrollado de manera que la línea principal sólo está compuesta por las notas clave. Así la música establece el paralelismo con la relación entre los habitantes de Naboo y los gungan. Al relacionar Qui-Gon la explicación que ha impartido con la vida de Anakin<sup>493</sup> suena una célula del ‘Tema de Anakin’ desarrollada (de 01:32:18 a 01:32:25).

Cuando el grupo sube a la nave real (01:32:43), se escucha una breve fanfarria en las trompetas desarrollada a partir de la primera célula del *ostinato* del ‘Motivo del Pilotaje’. La coda de esta fanfarria (01:32:52) es un desarrollo de las tres notas del final del ‘Tema de Anakin’.

En la siguiente secuencia (01:32:55) hay una comunicación entre el Virrey de la Federación y Darth Sidious. Por eso suena el ‘Tema del Lado Oscuro’, en Re Menor. La primera frase aparece de forma más similar a la versión modelo. En la segunda hay un desarrollo libre, lo que es

<sup>493</sup> “Cuando sepas acallar tu mente, oirás cómo te hablan” (Qui-Gon Jinn, *La amenaza fantasma*).

apropiado puesto que el Lord oscuro anuncia que enviará a Darth Maul a Naboo, lo que es una variable imprevista e imprevisible.

En la siguiente secuencia, durante el vuelo hacia Naboo (01:33:20) hay un *ostinato* en la cuerda inspirado en el *ostinato* del ‘Motivo del Pilotaje’. La sección de música es atmosférica. En la escena del aterrizaje (01:34:15), al igual que en todas las llegadas a un planeta, hay una fanfarria diferente. Con el diálogo entre los Jedi (01:34:25) la música vuelve a ser atmosférica. Al comienzo de la escena en que Jar Jar sale del lago (01:35:03) hay una versión desarrollada y con cambio de instrumentación del acompañamiento del ‘Tema de Jar Jar’. En cuanto continúa el diálogo entre los protagonistas (01:35:19) la música continúa siendo atmosférica. Al final de las palabras de Jar Jar hay una breve cita a dos células de su tema (01:35:36 a 01:35:38).

La nueva secuencia, con la llegada al santuario gungan (01:35:41) tiene otra sección de música atmosférica. Sin embargo, cuando comienza el proceso de desenmascaramiento de la Reina y su doble (01:36:13) hay una pieza autónoma contrapuntística no imitativa cuyo centro es un motivo de dos compases (01:36:41). A partir de 01:37:19 la música vuelve a ser atmosférica, pero el final de la secuencia consiste en una versión variada del motivo de la sección del desenmascaramiento (01:37:51), e incluye una referencia al comienzo del ‘Tema de Qui-Gon’. El Jedi estaba al corriente de la identidad falsa desde el principio.

En la conversación entre los nemoidianos y Darth Sidious (01:37:59) no aparece el ‘Tema del Lado Oscuro’ porque Sidious no es aquí agente activo<sup>494</sup>, sino reactivo. La música es atmosférica.

En la siguiente secuencia (01:38:19), con los preámbulos de la reunión del plan de batalla de los naboo, hay una pieza autónoma. El comienzo de la escena es a la vez resolución de la secuencia del desenmascaramiento y preparación de los eventos dramáticos de esta secuencia. Por eso la música resalta su función articulante. Cuando comienzan a desgranar el plan (01:38:58) la música pasa a ser atmosférica. En el final de la secuencia hay unos segundos de silencio en la música (01:40:17 a 01:40:22). La

<sup>494</sup> “No esperaba esta jugada por parte de ella. Es muy agresiva. Lord Maul, mucho cuidado. Deja que ellos den el primer paso” (Darth Sidious, *La amenaza fantasma*).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

sección musical durante el siguiente diálogo entre el Virrey y Darth Sidious (01:40:22) continúa siendo atmosférica.

La siguiente secuencia, que se inicia con el desplazamiento del ejército gungan hasta el lugar de batalla entremezcla una pieza autónoma extradiegética<sup>495</sup> construida sobre la rítmica en instrumentos de percusión junto con sonido diegético de instrumentos de viento gungan<sup>496</sup>. A partir de 01:41:20 hay un pasaje melódico atmosférico que se silencia cuando los gungan se han terminado de preparar (01:41:32). Durante el despliegue y primer ataque con disparos del ejército droide hay silencio en la música.

En la escena en la ciudad de Theed (01:41:57) hay música atmosférica. Con el primer disparo de los naboo hay silencio, precisamente como marcador emocional y elemento separador entre todo lo sucedido anteriormente y la batalla que comienza (01:42:15). cuando los droides reaccionan (01:42:17) comienza una un largo segmento climático con una sección musical en la que ya aparece la primera frase del ‘Tema Melódico del Duel of the fates’. Ésta es una de las tres ideas musicales –las otras dos son el ‘Ostinato’ y el ‘Coro’– que se combinan para conformar el tema totalmente desarrollado en forma de pieza autónoma principal del Episodio I. Las primeras apariciones de este tema son en estilo fugato libre.

De 01:42:36 a 01:42:42, en la breve escena de la reacción de los nemoidianos hay un puente sin relevancia. Al pasar a la lucha en el hangar hay un pasaje que desarrolla el ‘Tema de la Batalla Espacial’ primero en las trompas y luego en las trompetas.

A partir de 01:42:54 se aprecia claramente el ritmo dáctilo derivado del *ostinato* del ‘Motivo del Pilotaje’. Esta sección contiene una cita al

---

<sup>495</sup> Estimamos que se trata de música extradiegética porque no vemos instrumentos de percusión entre las filas de los gungan, no parece música militar para marchar, la sonoridad de la percusión es diferente a la que se escucha en la última escena de la película (cuando sí se ven gungans tocando tambores) y porque la sección no finaliza hasta dos segundos después de que el Capitán Tarpals haya detenido al ejército.

<sup>496</sup> Mezcla de sonido de digderidoo y cuerno manipulado por software informático.

comienzo del ‘Tema de Luke’<sup>497</sup> (01:43:17). En 01:43:43 aparece por primera vez el ‘Ostinato del Duel of the Fates’. En la escena siguiente, a partir de 01:43:41, hay una sección que se basa en un motivo rítmico en las trompetas derivado del *ostinato* del ‘Motivo del Pilotaje’.

En la batalla en las llanuras (01:43:58) hay silencio en la música hasta que se activan los androides (01:44:46). Entonces aparece el ‘Tema del Ejército droide’ sin variación respecto a la versión modelo. A partir de 01:45:24 hay una coda libre. En 01:45:40 se vuelve al hangar y hay un pasaje que actúa de puente.

En 01:45:52 comienza de la forma más completa el ‘Duel of the fates’. Cuando se abre la puerta y se ve a Darth Maul suena en el viento metal el pasaje homofónico correspondiente al ‘Coro’. A continuación se van sucediendo el ‘Ostinato’, el ‘Tema Melódico’ en contrapunto en trompa, tuba y trompeta y parte B del ‘Coro’ –todavía en viento metal– más el ‘Ostinato’. Finalmente cuando Darth Maul enciende la segunda hoja de su sable de luz las voces mixtas entonan el ‘Coro del Duel of the fates’ con la letra que se ha pronunciado en *parlato* a lo largo del film (01:46:31). De 01:46:41 a 01:46:45 hay un puente. Cuando Anakin enciende el caza donde se ha escondido y comienza a pilotar se escucha un pasaje que desarrolla el ‘Motivo de la Batalla espacial’ en Sib Mayor.

Cuando la escena se centra otra vez en el duelo de sables de luz (01:47:28) la música se centra en el ‘Duel of the fates’. Cuerda y viento interpretan la parte B del ‘Coro’, después las voces mixtas cantan la parte A del ‘Coro’ y en la segunda mitad de cada frase es contestado por el ‘Tema Melódico’. Cuando los tres contendientes acceden a la sala de los generadores de energía (01:47:46) las voces pasan a interpretar la parte B.

---

<sup>497</sup>No es posible acceder a la edición original de la Batalla de Naboo, antes de que George Lucas volviera a montarla y mediante el proceso de edición de la música se readaptara la composición de John Williams reordenando pasajes. Así pues, no podemos saber con qué evento en imágenes correspondía esta cita. Respecto a la adecuación tal y como queda en la versión final podemos optar por dos opciones en la explicación:

- La aparición de este motivo no cuenta con valor denotativo, sino que aparece por valor puramente colorista.
- Vemos un sacrificio (un soldado se interpone antes de que un disparo alcance al señuelo de la reina). Este acto de valentía desinteresada se adscribe a las cualidades propias de los héroes principales de *La guerra de las galaxias*.

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Al quedarse en la última nota de esa sección, el ‘Ostinato’ crece. En el instante en que se quedan parados (01:47:57) reaparece la parte A del ‘Coro’. Hay un cambio de escena al grupo del asalto al palacio (01:48:07) y prosigue el ‘Ostinato’, al que luego se incorpora el ‘Tema Melódico’.

En el siguiente cambio de escena al exterior, en el espacio (01:48:25), hay un cambio súbito al *ostinato* del ‘Motivo del Pilotaje’, que se sigue desarrollando tras el cambio de escena a la lucha en las llanuras. Y cuando vuelve el ataque a la nave de control droide en la órbita del planeta (01:49:03), se oye el ‘Tema Melódico del Duel of the fates’ sobre el *ostinato* del ‘Motivo del Pilotaje’ en las trompetas, lo que representa la íntima relación causa/efecto entre los resultados de los tres frentes de la lucha. En 01:49:20 predomina nuevamente el *ostinato* del ‘Motivo del Pilotaje’, primero en violines y viento madera, sustituyendo los tresillos de semicorchea por grupos de apoyaturas ascendentes y luego (01:49:35) con el ritmo original pasando por diferentes grupos de instrumentos.

Ese pasaje continúa desarrollándose durante el paso a la siguiente escena, en la que volvemos al grupo de asalto del palacio (01:49:57). Cuando utilizan las pistolas de ascensión (01:50:21) para superar el obstáculo y acercarse a su objetivo reaparece el ‘Ostinato del Duel of the fates’. Sirve como anticipación y aumento de tensión preparando la llegada a la siguiente escena. Este ‘Ostinato’ se detiene abruptamente con el cambio de escena, cuando pasa al duelo de sables de luz (01:50:41). Entonces se escucha el ‘Coro’ *a cappella* al que sigue el ‘Ostinato’ (01:50:55). Sobre éste se añade el ‘Coro’ y el ‘Tema Melódico’ en contracanto en 01:51:08. Se interpreta el ‘Duel of the fates’ hasta el final. La interrupción se produce justo con la separación entre los luchadores mediante muros de energía. Hay silencio entre 01:51:33 y 01:51:42.

Cuando Qui-Gon se arrodilla para meditar (01:51:46) la música es atmosférica. Hay un colchón armónico de sintetizador con *glissandi* de arpa. El piccolo hace intervalos sueltos de 2ª menor. En la siguiente escena, con la batalla en las llanuras (01:52:00), hay cambio a una pieza autónoma más rítmica. El inicio está lejanamente emparentado –por la repetición de células dáctilo– con el *ostinato* del ‘Motivo de Pilotaje’. Luego pasa a notas más largas, siempre de *tempo* más vivo, volumen más fuerte y predominio del viento metal. El comienzo de la cadencia de final

de sección (01:53:24) anticipa el cambio de escena (01:53:26), en la que el grupo de asalto al palacio son detenidos. La cadencia tiene una coda que es un redoble de timbales. Se produce una rápida reducción de la intensidad de todos los parámetros musicales.

En la siguiente escena, en la batalla espacial (01:53:40), primero hay un pasaje introductorio. Cuando un disparo impacta en el caza que pilota Anakin hay una versión variada del ‘Ostinato del Duel of the fates’ (01:53:50) durante los dos primeros grupos de cinco notas en la que cambia la acentuación. Una vez que se superpone el ‘Tema Melódico’, el ‘Ostinato’ vuelve a su versión original. El estallido adicional de acción que ha supuesto la pérdida de control de la nave accidentada finaliza con una coda en la que el viento metal repite la misma célula de intervalo de 2ª ascendente (01:54:02). Una vez que se ha detenido completamente la nave (01:54:08) la música vuelve a ser atmosférica.

En el cambio de escena, a la espera de poder continuar el duelo (01:54:19) se añade la percusión de altura indeterminada propia del ‘Motivo de Darth Maul’, como en 00:49:04 (en contraposición a las escenas en las que aparece como proyección holográfica o comparte escena con el más poderoso Darth Sidious).

En 01:54:25, cuando los muros de energía están a punto de abrirse, la música atmosférica cambia y vuelve la tímbrica del momento en que Qui-Gon se ha arrodillado para meditar (01:51:46), lo que aporta cohesión entre las dos escenas. En el momento en el que Obi-Wan queda separado de su maestro y de Darth Maul, mientras continua el duelo (01:54:40), hay un pasaje centrado en el *parlato* susurrado con distintas palabras del texto del ‘Coro del Duel of the Fates’ que se van alternando, anticipando y laminando. A la vez se escucha un lento trino en intervalo de 2ª menor en el piccolo.

En 01:54:59 tiene lugar el momento en que Darth Maul atraviesa a Qui-Gon con el sable. Hay un pasaje centrado en el ‘Ostinato del Duel of the Fates’, sonando simultáneamente la exposición original de las cinco notas con la versión por aumentación y luego en versión desarrollada. La escena cambia (01:55:15) y muestra la derrota de los gungan, pero continúa la sección musical con la recurrencia al ‘Ostinato’.

En la siguiente escena, cuando el detenido grupo de asalto al palacio

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

es llevado ante el Virrey (01:55:34) se escucha la percusión del ‘Motivo de Darth Maul’ aunque no esté en imagen. El cometido para el que le había enviado Darth Sidious, detener a la Reina, ha sido cumplido. A partir de 01:55:42 la música es atmosférica, excepto una breve cita al comienzo del ‘Motivo del Pilotaje’ en las trompas cuando se ejecuta la maniobra de distracción<sup>498</sup> (01:55:50).

Cuando se activa la segunda parte del plan (01:56:02) hay una sección que desarrolla el ‘Ostinato’ y la primera semifrase del ‘Tema Melódico del Duel of the Fates’, primero en versión contrapuntística entre viento metal y celesta y luego en la cuerda dividiendo la semifrase en dos células separadas. El cambio de escena, a la pausa en el duelo de sables (01:56:22), comienza con el ‘Motivo de Darth Maul’. La música se silencia en 01:56:26, antes de que se abra el muro de energía para el final de la lucha.

En 01:57:08 hay un marcador emocional durante la música es atmosférica cuando Obi-Wan es arrojado hacia el pozo. En la siguiente escena, con Anakin encendiendo el motor de su nave (01:57:22) hay un *ostinato* basado en el ‘Motivo del Redoble’. Este *ostinato* continúa cuando se produce la explosión interna de la nave de control droide (01:57:56) y se superpone el ‘Tema Melódico del Duel of the fates’. En 01:58:01 aparece el ‘Tema de la Fuerza’ en La Menor en las trompetas con gran extroversión, preeminencia y volumen. Así, actúa como señal calificativa y funcional de Anakin. Se escucha completo, sobre el ‘Ostinato del Duel of the fates’ y cuenta con una coda en la que se insiste en la tónica (01:58:24).

Cuando se desactivan los androides en la llanura la música es atmosférica (01:58:35). Cuando la escena cambia al duelo entre Darth Maul y Obi-Wan (01:58:52), puesto que el Jedi se concentra para utilizar sus poderes, aparece el ‘Tema de la Fuerza’, en Si Menor, la primera semifrase en la trompa y la segunda en la trompeta. Cuando Obi-Wan hace la acrobacia (01:59:10), la trompeta se queda en la sensible y la cuerda hace un movimiento descendente.

Después hay un pasaje de puente (01:59:23) que sirve para modular y preparar la entrada en Do Menor del ‘Tema de Qui-Gon’ en el fagot

---

<sup>498</sup> “Virrey, su invasión ha finalizado” (Sabé); “¡Cogedla! Ésta no es más que un señuelo” (Nute Gunray, *La amenaza fantasma*).

(01:59:35) durante las últimas palabras del maestro Jedi. La resolución en semicadencia del final de la primera frase se retrasa mediante una apoyatura en la armonía<sup>499</sup> (01:59:52). Tras volver a la tónica se retoma la primera semifrase, variando la armonización, para unir con el comienzo de la siguiente secuencia.

A continuación tiene lugar la resolución del drama, en el que se presenta la situación en que quedan todas las partes tras el clímax. Hay silencio durante el final del aterrizaje de la nave de la República (02:00:15). En 02:00:19 se abre la compuerta y se escucha música atmosférica. En la siguiente secuencia, en el interior del palacio (02:01:14), aparece la primera semifrase del ‘Tema de Yoda’, ya que el maestro Jedi aquí actúa como cabeza de la Orden y dispone la nueva disposición para Obi-Wan y Anakin. En 02:01:21 la música es atmosférica hasta que en 02:01:35 se expone la primera semifrase de la ‘Marcha Imperial’ en viento en *pianissimo*, coincidiendo con los malos augurios<sup>500</sup>. A partir de 02:01:40 la música continúa siendo atmosférica.

En 02:02:05 comienza la pieza autónoma que es la elegía funeraria por Qui-Gon Jinn. Aunque aún no ha finalizado la secuencia, ya se anticipa con la introducción homofónica en el viento metal para que la entrada del coro coincida con el plano de la pira que está consumiendo el cuerpo de Qui-Gon (02:02:12). Se inserta la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ (02:02:30) cuando Anakin pregunta sobre su futuro<sup>501</sup>. Desde 02:02:39 continúa la pieza funeraria. En 02:03:02 hay una coda totalmente inconexa respecto a la pieza a nivel armónico, instrumental y de figuración de grupos de notas. Es muy significativo que aparezca justo cuando Mace Windu se plantea el misterio<sup>502</sup>.

En la siguiente secuencia<sup>503</sup>, con el desfile triunfal (02:03:12), hay música,

<sup>499</sup> Coincide con la palabra ‘equilibrio’ en la frase: “Él... él es el Elegido. Él traerá el equilibrio” (Qui-Gon Jinn, *La amenaza fantasma*).

<sup>500</sup> “No obstante, un grave peligro en su adiestramiento temo” (Yoda, *La amenaza fantasma*).

<sup>501</sup> “¿Y qué será de mí ahora?” (Anakin); “El Consejo me ha permitido adiestrarte. Te convertirás en Jedi. Te lo prometo” (Obi-Wan Kenobi, *La amenaza fantasma*).

<sup>502</sup> “¿Quién ha sido destruido? ¿El maestro o el aprendiz?” (Mace Windu, *La amenaza fantasma*).

<sup>503</sup> A diferencia de otros momentos de las películas aquí no hay barrido ni cierre de obturador ni ningún otro efecto, pero es evidente que se produce un cambio de espacio (a la plaza principal de Theed) y de tiempo (ya que estamos en un momento diurno).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

en principio, diegética. Se ve a los instrumentistas gungan con instrumentos de viento y percusión, pero a partir de 02:03:30 empiezan a incorporarse otros instrumentos ajenos al mundo diegético, tales como trompeta, silbato o coro de voces blancas, por lo que tendremos en consideración toda esta sección como música extradiegética, formando parte de ambos planos la música de los instrumentistas gungan. Es muy relevante, ya que consiste en una versión desarrollada, en La Mayor (tesitura más aguda, tempo más ágil y ritmo más marcado) del ‘Tema del Lado Oscuro’.



*Ejemplo 121: Audio Tema del Lado Oscuro*



*Ejemplo 122: Audio Celebración*

En los títulos de crédito finales aparece la primera frase del ‘Tema de Luke’ en Mi Mayor (02:04:33). En 02:04:42 pasa a la ‘Fanfarria rebelde’ y ‘Ostinato rebelde’. En 02:05:03 se queda solo el ‘Ostinato rebelde’ y regresa la primera frase del ‘Tema de Luke’ en Do Mayor en 02:05:06. En 02:05:14 el ‘Ostinato rebelde’ actúa como puente. Todo este segmento ha sido una introducción cuyas connotaciones tienen un valor principalmente extrafílmico, de concesión por parte del compositor, ofreciendo material musical coherente con los anteriores títulos de crédito y por ello esperado por los oyentes –ya que todos los títulos de crédito han comenzado con esos temas–.

Siguiendo a esto hay una versión “de concierto” del ‘Duel of the fates’ (02:05:23) en Mi Menor. Por último, se finaliza con la versión “de concierto” del ‘Tema de Anakin’ (02:07:39) en Mi Mayor.

### 6.2.3.2 *El ataque de los clones* como episodio de poema sinfónico romántico

La película comienza, como todas las demás, con la Fanfarria de 20<sup>th</sup> Century Fox. Tras unos segundos de silencio (00:20:00 a 00:29:00) el ‘Tema de Luke’ suena junto a los títulos iniciales. Al igual que el puente de 00:01:35, ambos son idénticos a los de otros episodios.

La música de la llegada de las naves a Coruscant (00:01:50) es atmosférica –a diferencia de la brillante fanfarria que encuadraba cada plano general de planeta en el Episodio I–. También la sigue siendo durante el aterrizaje y atentado.

En la escena dentro del despacho del Canciller Palpatine (00:04:14) la música continúa siendo atmosférica. Cambia a una referencia y expansión del ‘Motivo del Misterio’ (00:04:29) en Sol Menor en el trombón, justo después de que el dirigente exprese su enérgica determinación<sup>504</sup>.

Con la recepción de la comunicación (00:04:57) hay música atmosférica. El ‘Motivo del Misterio’ reaparece al mencionar al Conde Dooku<sup>505</sup> en 00:05:34. Tiene idénticas características iniciales a la exposición anterior, aunque difiere en su desarrollo a partir de la primera frase. A partir de 00:06:22 continúa el desarrollo mediante la eliminación de notas accesorias en la línea melódica y hay *divisi* de voces.

Cuando se establece que Obi-Wan protegerá a la Senadora (00:06:36) cambia el carácter –función atmosférica– y hay un breve enlace hasta que tiene lugar el cambio de secuencia (00:06:42). Hay un plano exterior del edificio donde se encuentra el apartamento de la Senadora Amidala y se escucha el ‘Motivo de Naboo’ en las trompas. En la escena del ascensor (00:06:49) hay música atmosférica.

<sup>504</sup> “Jamás permitiré que esta República, que ha vivido unida durante miles de años, se divida en dos” (Canciller Palpatine, *El ataque de los clones*).

<sup>505</sup> “Él es un político idealista. No un criminal” (Ki-Adi-Mundi) “¿Sabe, milady? El Conde Dooku había sido Jedi. Nunca asesinaría a nadie. No es su naturaleza” (Mace Windu); “Pero sin duda, Senadora, en muy grave peligro usted está” (Yoda, *El ataque de los clones*).



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Cuando Padmé reconoce al joven Skywalker<sup>506</sup> suena la primera frase del ‘Tema de Anakin’ del Episodio I<sup>507</sup> (00:07:57) en Sol Mayor en la orquestación y textura original de melodía en oboe acompañada. La frase finaliza con un *decrescendo* hasta que desaparece en 00:08:16. Durante el diálogo hay silencio.

La música tras la reprimenda de Obi-Wan (00:09:11) es atmosférica, aunque el primer motivo en la trompa deriva lejanamente del ‘Tema de Qui-Gon’, coincidiendo con la conclusión conciliadora de Amidala<sup>508</sup>.

En la siguiente secuencia, con el diálogo entre los dos cazarrecompensas (00:10:01) hay una sección atmosférica muy contrastante tanto por la orquestación –entre la que destaca la percusión– como por el carácter rítmico. En la escena siguiente, en el apartamento de la Senadora (00:10:21) hay otra sección diferente de música atmosférica. Hay otro cambio de escena, a la de los cazarrecompensas (00:11:17), y vuelve la sección atmosférica de percusión. En ninguno de estos casos hay desarrollo dentro de cada sección o variación significativa dentro de las respectivas secciones. En 00:11:28 volvemos a la música atmosférica del apartamento, aunque en este caso hay una breve línea en la flauta libremente inspirada en la introducción de la pieza de despedida del Episodio I. Esto es debido a la referencia a la madre de Anakin<sup>509</sup>.

Únicamente, dentro del apartamento, al pasar a la escena en el dormitorio de Amidala (00:12:09), hay un progresivo aumento de la tensión mediante un extendido *crescendo* de volumen, incorporación de instrumentación –en particular para jugar con efectos tímbricos como sordinas, *frullato* y *glissandi* cuando entran los insectos venenosos (00:12:36)–, contraste súbito en la detención y reactivación del movimiento (00:12:57 y 00:13:11).

---

<sup>506</sup> “¿Annie? ¡Vaya, sí que has crecido!” (Padmé Amidala, *El ataque de los clones*).

<sup>507</sup> Porque concluye: “Anakin, tú siempre serás para mí aquel niño de Tatooine” (Padmé Amidala, *El ataque de los clones*).

<sup>508</sup> “Tal vez su presencia baste para aclarar los misterios de esta amenaza” (Padmé Amidala, *El ataque de los clones*).

<sup>509</sup> “Pareces cansado” (Obi-Wan); “Eso es porque no duermo bien” (Anakin); “¿Es por tu madre?” (Obi-Wan); “No sé por qué sigo soñando con ella” (Anakin Skywalker, *El ataque de los clones*).

Con el estallido de acción a raíz de la detección del peligro (00:13:35) hay música atmosférica a partir de componentes musicales diferentes. Sin embargo el punto de sincronía es tan acusado como los aparecidos en otros episodios. Aún quedan unas frases que pronuncian los Jedi y la sirvienta de Padmé como reacción. El plano musical cobra más importancia a partir de la consecuente pieza autónoma, durante la cual en gran parte se eliminan los diálogos, si bien queda parcialmente oculta por los efectos de sonido. Con el cambio de escena, a partir de 00:13:57 comienza dicha pieza autónoma correspondiente a la persecución. Entre 00:14:48 y 00:15:18, cuando vemos a la cazarrecompensas, aparece la percusión que en 00:10:01 servía como música atmosférica en la escena de diálogo y preparación del ataque. Aquí se integra formando parte de la pieza autónoma. Otros rasgos característicos de la pieza es la repetición de los mismos motivos rítmicos transpuestos en distintas tesituras y con creciente densidad orquestal y la abundante presencia de *sforzandi* en notas repetidas en la misma altura. La mencionada percusión articula la pieza, especialmente al indicar la finalización de la primera parte de la persecución –durante la que Obi-Wan está agarrado al dron del cazarrecompensas– y el inicio de la huida de la cazarrecompensas. La percusión también aparece, pero ya con menor relevancia respecto a otro material musical simultáneo en 00:20:09, cuando ha concluido la persecución en vehículo y continúa a pie.

Cuando se cierra la persecución, porque los Jedi tienen a Zam Wesell localizada dentro de un bar (00:20:54), la música pasa a ser atmosférica. Es destacable que, de toda la saga, este es el único establecimiento público que no cuenta con música diegética. Así se refuerza la idea de Obi-Wan de que Zam se ha introducido para pasar desapercibida<sup>510</sup>. En el caso de haber música diegética, podría interpretarse que esa caracterización individualizaría el entorno.

Cuando Obi-Wan la desarma y los Jedi la capturan (00:22:52) reaparece el ‘Motivo del Misterio’, con idénticas características a la de la primera exposición. Durante el interrogatorio la música vuelve a tener función atmosférica (00:23:15). Destaca un *stinger* de poca acentuación

<sup>510</sup> “Paciencia. Utiliza la Fuerza” (Obi-Wan); “Lo siento, maestro” (Anakin); “Piensa. Ha entrado para ocultarse, no para huir” (Obi-Wan Kenobi, *El ataque de los clones*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

dinámica, pero que tímbricamente señala el descubrimiento de una pista<sup>511</sup>. Después hay una coda que anticipa la secuencia siguiente actuando como medio de enlace. Ésta consiste en un movimiento ascendente de trompeta, *glissando* de arpa y una célula en la cuerda de dos corcheas iguales, ambas con apoyatura superior. Al pasar a la escena interior del salón del Consejo, la célula de dos notas pasa a la flauta. Hay un *decrescendo* y la música queda en silencio en 00:23:57.

Cuando se reincorpora la música, siempre atmosférica (00:24:35), su función es anticipar el cambio de secuencia (00:24:41). Durante el diálogo entre Palpatine y Anakin contrasta el juego tímbrico de extremos alternantes entre los graves en el viento madera y los violines y flauta en registro agudo y sin centro tonal. Con el cambio de secuencia al interior del templo Jedi (00:25:29) hay una nueva sección atmosférica de carácter homofónico en viento metal. En la siguiente secuencia, con la despedida a Jar Jar en el apartamento de Amidala (00:26:13), hay otra diferente, más *cantabile* con la destacada intervención al unísono del vibráfono con la cuerda.

El diálogo entre Anakin y Padmé (00:26:52) también tiene música atmosférica. Es significativo el cambio. Partiendo de la instrumentación (viento madera en registro grave) y direccionalidad circular de la línea melódica que tiene lugar en 00:27:37, cuando Anakin se muestra orgulloso y se queja de su maestro, hay transformación. La música pasa a la cuerda, notas largas y modulación para la preparación de la siguiente tonalidad en 00:27:54 cuando Amidala reconduce la conversación. El material melódico es autónomo, aunque hay una célula que deriva de la pieza de despedida del Episodio I<sup>512</sup> (00:26:56).

En 00:28:05 se expone la primera semifrase del ‘Across the stars’, en el oboe, en La Menor, cuando Padmé habla de la madurez<sup>513</sup>. La segunda semifrase no se completa porque aún no sabe dónde resolver, repitiéndose en varias ocasiones la célula descendente sin concluir en la cadencia. A partir de 00:28:25 hay una coda atmosférica hasta el fin de la secuencia.

<sup>511</sup>“Un dardo tóxico” (Obi-Wan Kenobi, *El ataque de los clones*).

<sup>512</sup>Lo que hace que Padmé diga: “Anakin, has madurado” (Padmé Amidala, *El ataque de los clones*).

<sup>513</sup>“Anakin, no quieras madurar muy deprisa” (Padmé); “Ya he madurado. Tú misma lo has dicho antes” (Anakin Skywalker, *El ataque de los clones*).

La música de la escena de la llegada al espacio-puerto (00:28:32) consiste en un pasaje homofónico en el viento metal que actúa como articulador dramático. Enlaza directamente con una sección atmosférica (00:28:45) durante las despedidas. Cuando comienza la primera misión en solitario de Anakin (00:29:32) aparece el ‘Tema de la Fuerza’ como señal funcional en el viento madera en La Menor. En cuanto finaliza la primera frase se pasa a una sección de música atmosférica (00:29:43). Al final de la secuencia hay un *crescendo* y aumento de la densidad orquestal que vuelve a funcionar como articulación dramática.

Durante la secuencia en el bar de Dexter hay música diegética (00:30:19). En 00:32:19 comienza la música de la siguiente secuencia (00:32:24). Hay un punto de sincronía consistente en un acorde en *crescendo*, tras el cual la música se atenúa. A través de él se remarca expresivamente dicho cambio de secuencia y la continuación del enigma acerca del origen de los ataques a la Senadora. Durante la consulta en la biblioteca reaparece el ‘Motivo del Misterio’, como siempre, con idénticas características.

En 00:33:24 hay otro cambio de secuencia, trasladándonos al transporte a Naboo. El plano exterior de la nave cuenta con un pasaje musical en la cuerda y viento metal más agitado. En cuanto pasa al interior (00:33:30) pasa a ser música atmosférica, con menor volumen, orquestación más ligera y transformación de la homofonía en melodía acompañada. Cuando Anakin habla del significado del amor para los Jedi y Padmé vuelve a darse cuenta de cómo ha madurado<sup>514</sup> se expone el ‘Across the stars’ (00:34:14). Se escuchan las dos primeras frases completamente formadas, en Sol Menor.

Con el cambio de secuencia tiene lugar la misma estructura articulante que en varios momentos anteriores de la película: primero hay un plano breve sin diálogo que sirve para situar al espectador y en él hay una Fanfarria con un solo de trompa. Cuando cambia la toma hay un cambio en la música. En esta ocasión hay música atmosférica cuando vemos a Obi-Wan por un

<sup>514</sup>“(…) La compasión, por contra, que para mí no sería sino el amor incondicional, es primordial en la vida de un Jedi. Así que podría decirse que se nos alienta a amar” (Anakin); “¡Cuánto has cambiado!” (Padmé); “Tú no has cambiado nada. Eres igual que la que se mantiene viva en mis sueños” (Anakin Skywalker, *El ataque de los clones*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

corredor en el templo Jedi (00:34:35). Al pasar a la sala en la que Yoda está impartiendo una lección (00:34:44) escuchamos el ‘Tema de Yoda’ en Sol Mayor. Aunque se expone todo el rato en el viento madera, la segunda frase se transporta una 8ª descendente.

Cuando se interrumpe la clase para atender a la consulta de Obi-Wan (00:35:03) la música pasa a ser atmosférica. Tras un pasaje de puente, comienza una etérea sección de voces blancas en *boca chiusa* acompañadas por el arpa como marcador expresivo de la belleza impalpable del planetario lumínico tridimensional. No consideramos esta sección pieza autónoma sino atmosférica puesto que no tiene la suficiente identidad individual y no señala un evento relevante en la trama. Sólo se trata de un diálogo mediante el cual Obi-Wan continúa avanzando en la investigación, aunque el misterio genere más implicaciones (en este caso el borrado de información).

Cuando se apaga la proyección del mapa (00:36:28) hay más música atmosférica que guarda relación con la del comienzo de esta escena. Pero al llegar a las conclusiones<sup>515</sup> (00:36:35), se escucha el inicio del ‘Tema de la Fuerza’ en la trompa, en Si Menor, y tras la primera semifrase el contrabajo varía y se aleja de la melodía y armonía esperables, se trata de una velada referencia a la culpabilidad del Conde Dooku, antiguo caballero que se apartó de la senda Jedi.

En la siguiente secuencia, con la llegada de la nave al idílico planeta Naboo (00:36:49), reaparecen las dos primeras frases del ‘Across the stars’. No se trata de la versión íntima, pausada, centrada en el oboe, sino de una más exuberante con la melodía en los violines, contracanto en el viento metal. Por ampliación de la asociación aparece también en la llegada a Naboo, puesto que en este entorno continuará creciendo el amor entre los dos jóvenes.

A partir de 00:37:10, durante el diálogo entre Anakin y Padmé, hay música atmosférica, consistente en melodía acompañada. En la siguiente secuencia con la audiencia con la Reina Jamillia (00:37:47) hay otra sección de música atmosférica, en este caso homofonía que sólo cambia con la breve discusión entre Anakin y Padmé, cuando pasa a destacar una única voz al repetir el mismo motivo en cellos y contrabajos, remarcando la tonalidad

---

<sup>515</sup> “Arduo y peligroso este rompecabezas es. Sólo un Jedi pudo borrar esos datos. Pero ¿quién y por qué?” (Yoda, *El ataque de los clones*).

menor. Finaliza con una breve coda en oboe, acompañado por la cuerda. Así armónicamente enlaza con la sección siguiente.

La siguiente secuencia nuevamente presenta la estructura ‘introducción brillante-música atmosférica/autónoma’. Es procedente puesto que, a diferencia de Coruscant y Naboo, se trata de la primera presentación en este episodio de un nuevo planeta que no había aparecido en el anterior. Hay una breve fanfarria (00:39:14) con la llegada del caza de Obi-Wan al planeta Kamino. En cuanto se pasa a un primer plano del Jedi (00:39:25) hay una pequeña transición hacia la pieza autónoma que caracteriza a este planeta (00:39:33). Esta pieza, tras una introducción descendente de dos compases en la trompa, se centra en un motivo de un compás que se mantiene constante, variando sólo de instrumentación y altura.



Ejemplo 123: Audio Kamino

Obi-Wan se sorprende con el recibimiento<sup>516</sup>, lo que conlleva que se amplíe el enigma. Se escucha el ‘Motivo del Misterio’ (00:40:13) idéntico a apariciones anteriores. Con el cambio de escena, a la sala del Primer Ministro (00:40:28), hay una cita a la primera célula de la introducción de la pieza de Kamino, célula que aparece variada en 00:40:34 en el arpa como parte integrada en la música atmosférica en *diminuendo*. En 00:40:53 hay silencio.

Cuando Obi-Wan se entera de que han estado fabricando un ejército de clones por encargo de un antiguo Jedi fallecido recomienza la música atmosférica –relacionada con el final del segmento anterior– (00:41:40).

La siguiente secuencia, en Naboo (00:42:12) utiliza durante la escena de introducción la célula central de la pieza de Kamino, como

<sup>516</sup> “Maestro Jedi, el Primer Ministro le está esperando” (Taun We); “¿Me esperaban?” (Obi-Wan); “Desde luego” (Taun We, *El ataque de los clones*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

prolongación de la secuencia anterior. Cuando ya comienza el diálogo entre Padmé y Anakin en la siguiente escena (00:42:26) hay una pieza autónoma que caracteriza el paso al enamoramiento mutuo centrada en la flauta y cuya línea luego imitan los violines. El movimiento descendente por grados conjuntos será desarrollado en ‘Across the stars’.



*Ejemplo 124: Audio Enamoramiento*

Así, en 00:43:25 se escucha el ‘Across the stars’. Comienza en solo de oboe sobre acompañamiento de arpa y cellos la primera frase y luego se incorpora toda la cuerda y la trompa. Pero no se completa la primera semifrase de la segunda frase porque Padmé detiene el beso que se están dando. Tras un instante de silencio e indecisión, las trompas en *divisi* continúan, pero el tema pasa a desarrollarse a través del desorden de los segmentos, como desordenados son los sentimientos y pensamientos que experimentan.

El final de los violines en la secuencia en Naboo se prolonga durante el comienzo de la de Kamino. En 00:43:57 hay una breve fanfarria en el viento metal durante el plano de introducción. La escena continúa con música atmosférica en una sección en la que destacan notas largas en los violines que actúan como colchón armónico sobre el que se despliegan alternativamente breves células en distintos instrumentos.

En 00:45:22 se prepara la siguiente escena mediante una introducción. De esta manera el inicio del ‘Tema del Ejército droide’ del Episodio I coincide con el plano de la parada militar del ejército clon (00:45:37), paralelo en formación y función al del ejército de la Federación. La versión del tema es según el modelo, con la salvedad de que la segunda semifrase se prolonga un compás para coincidir con la duración de la escena. Destaca el aumento de volumen por la sobresalencia de la escena dentro del drama.

La siguiente secuencia, en los prados de Naboo (00:45:51), desarrolla el material de la música autónoma de 00:42:46. Pasa a ser música atmosférica mediante un cambio tímbrico y de movimiento melódico en 00:47:06, cuando hablan de temas espinosos<sup>517</sup>, aunque continúa con la pieza autónoma cuando parece ser que Anakin bromeaba (00:47:16).

En la siguiente escena (00:47:26, aunque la anacrusa comienza al final de la que hemos comentado), durante los juegos, regresa el ‘Across the stars’ desarrollado mediante transformación del ritmo en determinados pulsos y un contracanto ornamentado para dar mayor sensación de exultación. Tras un interludio de tres compases, coincidiendo con el accidente de Anakin hay un subido *ritardando* y *decrescendo* al final de la segunda frase. En 00:47:52 la música es atmosférica, hasta que se revela que Anakin fingía para gastar una broma a Padmé. Entonces (00:48:03) la música continúa desarrollando células de la pieza autónoma del enamoramiento, destacando en esta ocasión el refuerzo de celesta.

Con el cambio de secuencia a Kamino (00:48:15) vuelve a haber una introducción, en este caso en la trompa, y con el cambio a plano general de las instalaciones (00:48:26) aparece la parte central de la pieza de Kamino. Con el nuevo cambio de escena a la puerta del apartamento de Jango Fett (00:48:33) hay una coda en que baja la dinámica, disminuye la textura instrumental y se ralentiza el movimiento.

En 00:48:39, durante el comienzo de la escena de la visita a Jango Fett la música es atmosférica. Cuando tiene lugar la presentación suena el ‘Motivo del Misterio’ (00:49:06), lo que evidencia la implicación del cazarrecompensas en el complot. A partir de 00:49:22, durante el interrogatorio, se desarrolla el tema mediante cambio de instrumentación de la línea melódica y adición de violines en *tremolo* como acompañamiento. Desde 00:49:55 la música vuelve a ser atmosférica. Pero con la declaración de Jango, que complica más el entramado<sup>518</sup>, regresa una versión desarrollada del ‘Motivo del Misterio’ (00:50:06), con la misma

<sup>517</sup>“(…) Eso me suena a una dictadura, más bien” (Padmé); “Bueno, si funciona...” (Anakin Skywalker *El ataque de los clones*).

<sup>518</sup>“A mí me reclutó un hombre llamado Tyrannus en una de las lunas de Bogden” (Jango Fett, *El ataque de los clones*).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

instrumentación, pero en la que se juega con el orden de las distintas alturas que forman parte de la primera célula.

En 00:50:23 cuando Jango cierra la conversación reaparece el ‘Motivo del Misterio’ con la melodía en su versión original, aunque con intervención alterna de acompañamiento de un redoble de timbal y segunda voz en violines. El final de la secuencia, cuando Jango y Boba se han quedado solos, contiene música atmosférica.

La siguiente secuencia tiene una breve introducción con el plano general de la villa junto al lago (00:50:49 a 00:50:52) en la que hay un arpeggio en el piano y unas notas en el viento madera. El carillón de barra da paso a la escena en la que Anakin y Padmé están cenando. La música es la pieza autónoma del enamoramiento.

En 00:51:48, en la siguiente secuencia, cuando Anakin comienza a declararse, se pasa a una versión íntima del ‘Across the stars’, en La Menor en arpa con un sutil acompañamiento de la cuerda en *pianissimo*. Desde 00:52:11 la música pasa a ser atmosférica al expresar su sufrimiento. Cuando Padmé le rechaza (00:52:56) se expone la primera frase de la parte B del ‘Across the stars’. Como es la primera vez que aparece, y no lo hace de manera destacada puesto que se ha llegado a ella mediante una transición suave, no se identifica como tal. A posteriori cobra el significado de que ella también le ama en este momento, aunque no lo reconozca. Desde 00:53:15 la música vuelve a ser atmosférica. Cuando Padmé rechaza tener un romance en secreto (00:54:01) aparece una versión desarrollada de la parte B del ‘Across the stars’, que se divide en células (en violas y cellos) y entre ellas se intercalan respuestas cortas en violines.

En 00:54:21 comienza la música de la introducción de la secuencia siguiente (00:54:24). Se trata de un breve pasaje contrapuntístico en la cuerda. Cuando se pasa a la escena de despedida de Obi-Wan (00:54:28) la música pasa a ser atmosférica. Cuando sale del edificio (00:54:42) hay una sección que se desarrolla variando la célula central de la pieza de Kamino en *tempo* lento. Primero aparece en la cuerda, cambiando la armonía en distinto momento dentro del pulso según cada grupo y luego, cuando la escena pasa al hogar de los ancianos en el templo Jedi (00:55:07) –donde Yoda y Mace Windu reciben el mensaje de Obi-Wan–, prosigue en vibráfono con *tremolo* de violines. A partir de 00:55:28 pasa a contrabajos

y luego se añaden arpa y viento metal. Cuando concluye la conversación (00:56:08) la música es atmosférica, en la que destaca el cambio a registro grave en viento metal cuando Yoda señala el peligro acerca del conocimiento por parte del Lord oscuro de la debilidad de los Jedi.

La escena de la premonición de Anakin (00:56:31) contiene música atmosférica, con un *agitato* en la cuerda. El cambio de secuencia (00:56:48) contiene la introducción homofónica de cuerda y trompa que, en esta ocasión se prolonga el último acorde durante dos segundos de la siguiente escena. Así, con la entrada de Padmé da la impresión de que va a escucharse el ‘Across the stars’ en la trompa, pero lo que parece identificarse como la anacrusa y primera nota del tema en Fa $\sharp$  Menor, resulta ser una melodía de música atmosférica.

Aparece una cita a un intervalo del ‘Tema de Anakin’ del Episodio I (00:57:15). Las notas ‘Re-Do’ corresponderían a la relación interválica entre la 5ª y 6ª nota del tema. No parecería ser lo suficientemente representativo para considerarlo cita a ese tema. Pero se escuchan en la flauta –de forma aislada puesto que sólo aparece para dar esas notas–, instrumento característico del ‘Tema de Anakin’ y justo después Padmé hace referencia a la pesadilla del aprendiz de Jedi (que ha tenido que ver con de su madre).



Ejemplo 125: Audio Intervalo del Tema de Anakin

En 00:57:21 se expone la primera semifrase de ese ‘Tema de Anakin’ en La Mayor en el clarinete, ya que el pensamiento de Anakin está con su madre. El final de cada célula se prolonga y durante esa nota hay en contracanto un motivo disonante en las flautas. A partir de 00:57:39 la música vuelve a ser atmosférica cuando habla a Padmé, pero aprovecha a modular y el ‘Tema de Anakin’ vuelve en 00:57:54 en Re $\flat$  Mayor.

En una rápida modulación, cuando Anakin comunica a Padmé que

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

debe irse, se pasa al ‘Tema de la Fuerza’ (00:58:03) en Fa Menor. Se trata de una señal calificativa, pues es una referencia al aspecto de su persona como Jedi. La última nota de la primera frase, el 4º grado, es alterado accidentalmente. Al subir  $\frac{1}{2}$  tono se enlaza con la música de la siguiente secuencia.

La música de la toma de Geonosis que actúa como introducción (00:58:15) consiste en una cadencia auténtica. En cuanto cambia el plano y comienza el enfrentamiento entre Obi-Wan y Jango Fett (00:58:22) la música pasa a ser una pieza autónoma de acción, con muchos pulsos acentuados en notas repetidas y acordes de carácter percusivo alternando las distintas familias orquestales.

Con el traslado a la llegada de la nave de Amidala a Tatooine (01:01:04) la sección de introducción es más larga, pero como en casi todas las introducciones por cambio de secuencia, no tiene conexión con otro material musical. Este punto de articulación es menos marcado que otros ya que Tatooine es un planeta ya conocido acerca del cual no es necesario informar mediante un impacto emocional extra a los espectadores. Una vez que aterrizan (01:01:22), la música es diegética<sup>519</sup>. Durante el diálogo de Anakin con Watto hay silencio (de 01:01:59 a 01:02:57).

Cuando Watto le informa que vendió a su madre “hace algunos años”, la música retoma su función atmosférica, desarrollada libremente a partir de una versión modificada de la célula inicial de cinco notas del ‘Tema de Qui-Gon’ e insistiendo en ella. La última nota (La) se prolonga con calderón y *decrescendo* al final para unir con la siguiente secuencia (01:03:39). Hay silencio en la música a partir de 01:03:46.

Durante la primera parte del combate espacial, en la que Jango persigue a la nave de Obi-Wan disparándole descargas láser, hay silencio. En la segunda parte, cuando Jango se prepara para disparar misiles teledirigidos (01:06:02), se reincorpora la música en una pieza autónoma con la voz principal en la cuerda, puntuada alternativamente por el viento metal. Jango Fett cree haber derrotado a su adversario y en ese momento la música pasa a ser atmosférica (01:06:49) y sin direccionalidad de las

<sup>519</sup>No se ve la fuente de origen, al igual que en el Episodio I. Y la pieza finaliza justo cuando Anakin se dirige a Watto. Sin embargo, por coherencia y continuidad en la instrumentación y carácter pseudofolclórico respecto a las piezas diegéticas en *La amenaza fantasma* la consideramos del mismo tipo.

voces. Con la llegada a Geonosis no encontramos el punto de articulación propio de nuevo planeta muy destacado. Es más importante narrativamente la circunstancia de la supervivencia de Obi-Wan y es ésta música atmosférica la que sirve de introducción para la nueva sección a la que cambia cuando el Jedi llega a la superficie del planeta (01:07:43).

En la siguiente secuencia, al llegar Anakin y Padmé a casa de los Lars (01:08:22), la música es una pieza autónoma. Cuando el joven pregunta por su madre comienza un nuevo pasaje (01:09:08) pero éste con función atmosférica. Al describir Cliegg Lars el secuestro de su esposa, la madre de Anakin (01:09:39), comienza una nueva pieza autónoma con notas largas en violines sobre un acompañamiento arpegiado. Ésta enlaza directamente con el ‘Tema de la Fuerza’ (01:10:20) en Sol Menor en la violines y trompa, con una línea de bajo descendente en cellos y contrabajos. Con la escena de la puesta de sol se establece un diálogo con la del Episodio IV. Si bien en ésta Luke rechazaba la llamada de la aventura y permanecía en casa, en la del Episodio II Anakin resuelve partir hacia lo que será su destino. Por ello la segunda frase no concluye según lo esperado de la melodía, sino que modula con una línea ascendente para unirse con el Tema del ‘Duel of the fates’ (01:11:44) cuando parte en busca de su madre.



*Ejemplo 126: Vídeo Puesta de sol y Coro*

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

El Tema del ‘Duel of the fates’ comienza con el ‘Ostinato’ en la cuerda. Después aparece el ‘Tema Melódico’ en las trompas en fugado. Cuando aparece el ‘Coro’ están los tres elementos simultáneamente. Al desaparecer el ‘Coro’ y el ‘Tema Melódico’, el ‘Ostinato’ prosigue hasta el final de la secuencia y uniéndose con la siguiente con una versión variada rítmicamente del grupo de cinco notas.

Nuevamente observamos a Obi-Wan en Geonosis 01:12:20 y hay una referencia a la percusión que caracterizaba las apariciones de Darth Maul en el Episodio I. Dicha inserción se ha hecho por elección estética colorista y no por su significado<sup>520</sup>. La escena continúa con música atmosférica, en la que hay intervenciones alternas de timbres variados. Después de escuchar la conspiración que están organizando los separatistas aparece el ‘Motivo del Misterio’ (01:13:40). En esta intervención cuenta con una coda mientras se escucha el objetivo del Conde Dooku<sup>521</sup> (01:14:28).

Durante la infiltración de Anakin en el campamento de los moradores de las arenas (01:14:35) la música es atmosférica, centrada en percusión de afinación indeterminada e breves intervenciones alternas de distintos instrumentos. Cuando el joven se reúne con su madre (01:15:36) hay una pieza autónoma melódica. Con la muerte hay una sección de transición en *crescendo* y en la que en cada repetición del motivo se van añadiendo notas e instrumentos. (01:16:47). La música de la caída de Anakin en el Lado Oscuro (01:17:10) es otra pieza autónoma contrapuntística. En el hogar de los ancianos del templo Jedi (01:17:34) Yoda está meditando y percibe el sufrimiento de Skywalker. La música es atmosférica, pero desarrolla un motivo derivado de la explicación que hace Cliegg Lars del secuestro de Shmi (01:09:42).

Cuando Yoda comparte lo que percibe con Mace Windu<sup>522</sup> la

<sup>520</sup> Podría interpretarse que la fábrica de los geonosianos no es sino un peón al servicio de Darth Sidious, al igual que lo fue Darth Maul, pero como este motivo musical no tiene una repercusión reiterativa similar a la del ‘Motivo de Darth Maul’ en el Episodio I, consideramos su inclusión con efecto colorista.

<sup>521</sup> “Los Jedi serán aplastados y la República accederá a todas nuestras exigencias” (Conde Dooku, *El ataque de los clones*).

<sup>522</sup> “Dolor... sufrimiento... muerte percibo. Algo terrible ha sucedido. El joven Skywalker sufre... sufre sin medida” (Yoda, *El ataque de los clones*).



Ejemplo 127: Audio 01:09:42



Ejemplo 128: Audio 01:17:34

‘Marcha Imperial’ empieza a cobrar forma (01:18:01). Con la salvedad de que aún le falta la característica célula rítmica ‘corchea con puntillo-semicorchea-negra’. La primera semifrase aparece en el corno inglés y la segunda (que anticipa su entrada para coincidir con la última nota de la primera semifrase) pasa a la trompa. El acompañamiento consiste en la figuración en la cuerda (en *pianissimo*) del comienzo de la sección atmosférica inmediatamente anterior.



Ejemplo 129: Audio Marcha Imperial

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

En 01:18:14 se anticipa la música atmosférica de la siguiente secuencia antes de que tenga lugar el barrido diagonal (01:18:18). Esta sección continúa desarrollándose en la siguiente secuencia (01:19:23) puesto que tienen en común la transmisión y recepción del mensaje de Obi-Wan. Si bien hasta ahora en las secuencias de cambio de lugar hemos tenido como punto de sincronía una introducción que especificaba la localización (casi siempre con una fanfarria o pasaje homofónico independiente) y luego comenzaba el evento, en esta escena primero hemos visto a R2-D2 recibiendo el mensaje y luego (01:19:43) aparece el plano general en el que vemos la granja de los Lars. Por eso aquí (01:19:43) se escucha la repetición del acorde en el viento metal y el descenso en *decrescendo* de la cuerda coincidiendo con la resolución de la cadencia.

Cuando Anakin baja de la moto-jet con el cadáver de su madre entre sus brazos hay otra pieza atmosférica (01:19:54) con el viento metal centrado en un ámbito reducido. En la siguiente secuencia, cuando Padmé intenta reconfortar a Anakin (01:20:19) continúa el segmento atmosférico, inspirándose de manera más cercana a la célula ondulada de cuatro notas del Episodio IV. En 01:22:00, después de confesar lo que ha hecho, al regodearse<sup>523</sup> se escucha el ‘Tema del Lado Oscuro’, en Sol Menor, en su versión modelo. Inmediatamente después sigue en Fa Menor la primera semifrase de la ‘Marcha Imperial’ (01:22:19) ya con toda la rítmica de la versión definitiva en el viento metal y la segunda en madera. Anakin ya está en proceso de convertirse en Darth Vader. En 01:22:30 continúa la primera frase del ‘Tema del Lado Oscuro’ en Sol Menor cuando Padmé trata de que Anakin empatice<sup>524</sup>. La escena termina con una coda (01:22:43) sobre la célula de tres notas de la ‘Marcha Imperial’, en Fa Menor.

En la siguiente secuencia, en el entierro de Shmi (01:22:52), hay una pieza autónoma lírica que incluye un solo de trompa. Esa pieza tiene una coda con función atmosférica, en la que hay un aumento del movimiento, a partir de 01:24:41, cuando R2-D2 se acerca para avisar sobre la

<sup>523</sup> “[Los maté] (...) Y no sólo a los hombres. También las mujeres. Al igual que los niños. Son como animales. Y los he aniquilado como a animales. ¡Y los odio!” (Anakin Skywalker, *El ataque de los clones*).

<sup>524</sup> “Enfurecerse es humano” (Padmé); “Soy un Jedi. Sé que estoy por encima de esto” (Anakin Skywalker, *El ataque de los clones*).

comunicación de Obi-Wan. Dentro de la nave (01:24:32) hay otra sección atmosférica diferente, es descriptiva de la acción del mensaje y posteriormente de la expresión de los sentimientos de los personajes. El final de la escena (01:26:17), como casi toda vez que se muestran un despegue o aterrizaje está descrita con una breve fanfarria en el viento metal. Finaliza con un *decrescendo* junto con el movimiento descendente para separar dramáticamente las escenas sin que haya interrupción musical.

En el despacho del Canciller Palpatine hay música atmosférica (01:26:24). Pero en 01:26:44 reaparece el ‘Motivo del Misterio’ al entrar en consideración otro factor<sup>525</sup>. Desde 01:27:00 hay una coda al segmento atmosférico que se prolonga durante el comienzo de la siguiente secuencia para enlazarlas, lo que puede dar a entender que hay relación entre los acontecimientos que rodean al Canciller y los sucesos en Geonosis. Hay un *crescendo*, *tremolo* y posterior *sforzando* en el último acorde para que el silencio llegue en cuanto se ve a Obi-Wan prisionero (01:27:20).

Durante el comienzo del diálogo entre Dooku y Obi-Wan hay silencio hasta que la conversación les lleva a que Obi-Wan pregunte por “la verdad”<sup>526</sup> (01:28:36). En ese momento comienza otra sección de música atmosférica, en *pianissimo*, *tempo* lento y registro grave.

La secuencia del Senado tiene la habitual estructura de introducción (01:29:47) y música atmosférica sin direccionalidad (01:29:52). Con las palabras del Canciller<sup>527</sup>, en uno de los puntos clave del drama, reaparece el ‘Motivo del Misterio’ (01:30:40), en esta ocasión en La Menor. Después continúa la música atmosférica (01:30:53).

En la secuencia de la llegada de la nave de la Senadora a Geonosis aparece el ‘Motivo del Redoble’ del Episodio I (01:31:31) en su versión original como punto de articulación e introducción. A partir de 01:31:39 la música es atmosférica con *glissandi* en arpa y sonoridad de sintetizador.

<sup>525</sup> “Esto es una crisis. El Senado debe dar un poder especial al Canciller. Así él podrá aprobar la formación de un ejército” (Mas Amedda, *El ataque de los clones*).

<sup>526</sup> “Él [Qui-Gon] conocía la corrupción del Senado pero no la habría consentido de haber sabido la verdad, como yo” (Dooku); “¿La verdad?” (Obi-Wan); “La verdad. ¿Y si te dijera que la República está bajo el control del Lord Oscuro del Sith?” (Conde Dooku, *El ataque de los clones*).

<sup>527</sup> “En el momento en que esta crisis haya remitido renunciaré al poder que me otorgáis” (Canciller Palpatine, *El ataque de los clones*).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

En la siguiente escena (01:32:29), cuando Anakin y Padmé salen de la nave, hay otra sección atmosférica diferente, aunque a partir de 01:32:38 se cita el *ostinato* en la tuba que había aparecido en el puente de mando de la nave nemoidiana al principio del Episodio I. Tiene sentido porque, aunque éste no es el planeta natal de esa raza, es aquí donde se fabrica su ejército droide. En 01:32:52 regresa la música con función atmosférica, si bien aquí comienza desarrollando libremente ese *ostinato*. A partir de 01:33:10, cuando R2-D2 decide salir, hay otra sección de música atmosférica diferente con cambio de orquestación a viento madera.

En 01:33:40, cuando comienza el ataque de los geonosianos a los héroes, se inicia una pieza autónoma. Cuenta con una introducción de percusión y luego se basa en ‘Across the stars’, pero aquí alterna la función exclusivamente colorista con la leitmotívica, pasando a asociarse a Padmé. Cuando la pareja se separa hay una breve y rápida cita al comienzo del tema en Sol Menor con un contracanto en el viento metal (01:33:56). A partir de 01:34:01 hay un pasaje de transición que enlaza con la siguiente referencia a la primera frase del ‘Across the stars’ (01:34:12), ahora en Si<sup>b</sup> Menor, con alguna medida modificada y la primera frase de la parte B de dicho tema. Entre 01:34:24 y 01:34:27 hay un breve puente. Le sigue otra referencia a la primera frase del mismo tema, en La<sup>b</sup> Menor y *tempo* apresurado. De 01:34:32 hasta 01:34:35 se extiende otro puente. Durante toda esta escena la imagen ha estado centrada en Padmé y cómo evita los obstáculos.

En 01:34:35 el centro de atención pasa a ser Anakin. Se escucha la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’, en las trompas en Re Menor –aunque se corrompe la armonización habitual del final de cadencia de la frase– y con un acompañamiento en flautas y piccolos.

En 01:34:47, con el pasaje centrado en C-3PO y R2-D2 hay música atmosférica. A partir de 01:35:13 aparece una sección con la pieza autónoma de la persecución de 00:13:57. No hay justificación narrativa para que se utilice esa pieza autónoma originalmente concebida sólo para la primera secuencia de acción. Por otra parte, es muy probable que la musicalización de esta *set piece* corriera a cargo del editor musical y la basara a modo de collage con fragmentos que actuaran a modo de *track music*. En 01:35:25, cuando la acción vuelve a Anakin aparece el ‘Tema

de Yoda<sup>528</sup> con un contracanto en las trompetas. En 01:35:33, aunque el centro de atención pasa a Padmé, continúa la frase para unir las escenas separadas. En 01:35:38 vuelve el pasaje de la pieza autónoma de la persecución (00:15:19).

Nuevamente se centra la cámara en Anakin (01:36:19) y se escucha la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’ en La Menor en las trompas y con acompañamiento en la cuerda. La última nota también queda mantenida y con una armonización diferente a la de la versión modelo. En 01:36:33 reaparece el pasaje de la pieza autónoma de la persecución y en 01:36:47 se repite el de 00:17:57, de la misma pieza. A partir de 01:36:54 la sección es diferente, aunque en 01:37:19 se vuelve a pasajes rítmicos de la pieza de la persecución.

Cuando R2-D2 libera a Padmé comienza una sección atmosférica diferente (01:37:41). A partir de 01:38:06, cuando Anakin se da cuenta de que se le ha partido el sable, la música es atmosférica durante la conclusión de la secuencia.

La introducción de la siguiente secuencia (01:38:30) cuenta con un motivo en la trompa que aparece durante las tomas generales y que se repite, transportado y en *pianissimo* durante los primeros instantes de la escena dialogada (01:38:40).

Después, la declaración de amor de Padmé va unida a la exposición completa de ‘Across the stars’ en Re Menor. Comienza llevando la melodía la cuerda. En la segunda frase se incorpora el oboe. En la tercera y cuarta sigue sólo la cuerda. Al recomenzar pasa a sólo el viento madera y conforme avanza se añade en *pianissimo crescendo* muy poco a poco el acompañamiento en cellos en *tremolo*. Con la última nota hay un *crescendo* en los violines, que cobran protagonismo para enlazar con la segunda frase de la parte B del tema. Tras un gran *glissando* en el arpa, cuando entran en la arena (01:39:59) comienza ‘Across the stars’ con toda la orquesta y en *forte*.

A partir de 01:40:23, cuando los van a atar a las columnas, la música es

---

<sup>528</sup>Recuérdese que Obi-Wan le había dicho –y como podremos ver–: “Si dedicaras tanto tiempo a la espada como a tu ingenio estarías a la altura del Maestro Yoda como espadachín” (Obi-Wan); “Creía que ya lo estaba” (Anakin); “Sólo en tu imaginación, mi jovencísimo aprendiz” (Obi-Wan Kenobi, *El ataque de los clones*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

atmosférica en cuyos últimos compases se repite el mismo acorde en la cuerda sin regularidad constante. Finaliza con un redoble de timbal y da paso a un fragmento de la película en que la música está en silencio (de 01:41:09 a 01:44:03), durante la primera parte del enfrentamiento contra las bestias.

Cuando Anakin logra domar a una de las bestias y se pone a cabalgar (01:44:03) hay una pieza autónoma en la que la que la melodía en el registro grave del viento metal se ve puntuada intermitentemente por acentos en *tutti* orquestal. Cuando Padmé y Anakin se reúnen hay una breve cita al ‘Across the stars’ en la versión de la primera frase incompleta, rápida y en Sol Menor (01:44:37). A partir de 01:44:41 prosigue la pieza autónoma. Destaca, en particular, el desarrollo libre que se hace entre 01:45:09 y 01:45:17 del motivo inicial de la pieza, pasándolo al trombón y tuba y eliminando notas de adorno. En 01:45:17 la música pasa a funcionar como atmosférica durante el despliegue de los droidekas.

En 01:45:34, cuando cambian las tornas y Mace Windu detiene la situación con el sable desenfundado aparece el *ostinato* en la tuba que se había escuchado en el puente de mando de la nave nemoïdiana en el Episodio I. No aparece el ‘Motivo del Misterio’ porque los Jedi no han llegado hasta la raíz del problema, sino hasta un agente más al servicio directo de Darth Sidious. Tras un puente atmosférico (01:45:52), mientras se muestra la aparición de los caballeros Jedi, vuelve el mismo *ostinato* al continuar el diálogo entre Windu y Dooku (01:45:56).

Cuando el ejército droide empieza a atacar (01:46:10) la música pasa a ser atmosférica, expresiva de la acción en el plano visual con mucho movimiento por grado conjunto, y rápido, en la línea de los violines. Tras la primera escaramuza, junto con el despliegue ordenado y continuado aparece el ‘Tema del Ejército Droide’ (01:46:39). Tras la primera frase, el puente que en otras ocasiones se utiliza para modular aquí actúa como coda (01:46:49) de la sección.

En 01:46:53 la música vuelve a ser atmosférica durante los momentos de intensa acción. Puesto que en 01:47:22 (con el despliegue de más droides marchando) baja el ritmo kinético, la nueva sección de música atmosférica también baja de dinámica, *tempo*, ritmo y movimiento en la figuración. Cuando se retoma la acción en los planos cortos de los caballeros Jedi (01:47:30) hay una pieza atmosférica reutilizada del

Episodio I (01:52:00 de *La amenaza fantasma*). Con “reutilizada” no nos referimos a una nueva interpretación sin desarrollo o variación del material musical mencionado, sino a la reposición de la misma grabación, sin prácticamente ningún retoque, dándole uso como *track music*. A partir de 01:48:33 hay una coda añadida mediante edición para completar la duración de la escena.

Durante la reacción de sorpresa del Conde Dooku por la derrota de Jango Fett (01:48:45) se reutiliza la cadencia previa al comienzo de la invasión del Episodio I (de 00:09:23 a 00:09:30 de *La amenaza fantasma*) y durante la escena que le sigue (01:48:52), de lucha, se reutiliza el pasaje basado en el *ostinato* del ‘Motivo del Pilotaje’ del Episodio I (a partir de 01:48:25 de *La amenaza fantasma*). Cuando en 01:49:29 se escucha el ‘Tema Melódico del Duel of the fates’ era porque en el Episodio I aparecía (en 01:49:03 de *La amenaza fantasma*) inmediatamente después del pasaje anterior. Para el final de la escena se reutiliza una cadencia editada del Episodio I (01:43:52 de *La amenaza fantasma*).

Durante la ayuda prestada por R2-D2 a C-3PO (01:49:59) suena un pasaje extraído de la carrera de vainas del Episodio I (01:04:14 en *La amenaza fantasma*). En 01:50:15 vuelve a aparecer el pasaje basado en el *ostinato* del ‘Motivo del Pilotaje’ del Episodio I. Al acabar este segmento y darse la orden de detención a los androides, se produce silencio en la música (01:50:49).

Cuando los Jedi se niegan a rendirse y el ejército droide vuelve a apuntarles, reaparece la música, aquí con función atmosférica (01:51:28). La llegada de Yoda a bordo de una nave junto con el ejército clon está señalada con la reutilización del ‘Motivo del Pilotaje’ del Episodio I (00:24:09 en *La amenaza fantasma*), incluyendo en su desarrollo el *ostinato* de dicho motivo.

En la escena de R2-D2 y C-3PO (01:52:44) hay una breve introducción que prepara la coincidencia del *ostinato* de la tuba con la escena de Boba Fett cogiendo el casco que había pertenecido a su padre (01:52:51). Puede entenderse esta nueva asociación del motivo a Boba Fett como la adquisición de una obsesión contra los Jedi similar a la que el Virrey de la Federación tiene contra Amidala.

Durante el comienzo de la batalla de Geonosis hay silencio (de

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

01:52:58 a 01:53:36). El cambio de escena se marca con un redoble de timbal. Al pasar al centro de mando del bando separatista (01:53:38) se escucha el ‘Motivo del Misterio’, nuevamente en La Menor. Cuando la escena cambia al campo de batalla se reutiliza la sección del *ostinato* del ‘Motivo del Pilotaje’ del Episodio I (01:33:20 de *La amenaza fantasma*). Entre 01:54:30 y 01:55:10 también se reutilizan y combinan otros pasajes de menor entidad del Episodio I. Una vez que Yoda llega al centro de mando clon la batalla continúa sin música.

Cuando la escena regresa al centro de mando separatista (01:55:33) reaparece el ‘Motivo del Misterio’, sin ninguna modificación excepto el transporte a Si| Menor. Y en el momento en que la escena vuelve al campo de batalla (01:56:18) se reutiliza, con función colorista, la versión del ‘Tema de Luke’ aparecida en el Episodio I (00:05:33 de *La amenaza fantasma*).

Al presenciar el comienzo de la huida de los líderes separatistas –y muy notablemente del Conde Dooku– (01:56:34) hay un redoble de timbal y se reutiliza la música de la llegada de Obi-Wan a Kamino (00:39:25). Tras una breve introducción, la música autónoma del planeta de los clonadores coincide con la huida del Conde Dooku. Entonces, en esta ocasión la reutilización no se utiliza con fines coloristas (o extratextuales), sino que la música podría llevar a interpretar que Dooku es quien había encargado el ejército clon bajo la identidad de Sifo-Dyas o que Dooku es el hombre llamado Tyranus que había contratado a Jango Fett. Entonces la música de Kamino aquí deja de ser la pieza autónoma y adquiere función referencial.

En la vuelta al campo de batalla (01:57:03) finalmente hay música atmosférica nueva. Pero en 01:57:13 vuelve a reutilizarse una sección del Episodio I (00:05:59 de *La amenaza fantasma*). Entre 01:57:30 y 01:57:55 continúa la música nueva atmosférica.

Durante la persecución a Dooku hay una sección diferente de música atmosférica (01:57:55), pero cuando Padmé se cae de la nave se escucha la versión ágil y con duración recortada de las notas largas del ‘Across the stars’ (01:58:33) en Si| Menor, la primera frase en la cuerda y el comienzo de la segunda en la trompa. En 01:58:45 prosigue la música atmosférica mientras discuten Obi-Wan y Anakin. Cuando Obi-Wan

apela al deber<sup>529</sup> aparece el ‘Tema de la Fuerza’ (01:59:03), en La Menor en las trompas. Al final de la primera frase hay un transporte a Fa Menor y paso a las trompetas que coincide con el primer plano de Yoda (01:59:13), lo que significa que el maestro Jedi está percibiendo a través de la Fuerza los sentimientos del joven Skywalker. Nuevamente se concluye el segmento cambiando el intervalo descendente de 2ª mayor final de la primera frase por uno ascendente de 2ª menor.

Cuando la escena vuelve a centrarse en la huida de Dooku (01:59:26) regresa la música atmosférica. Al entrar en el hangar (01:59:42) hay nueva sección de música atmosférica, en la que el ritmo, *tempo* se detienen y el nivel de dinámica baja.

En 01:59:54 aparece el ‘Motivo del Misterio’. Pero por fin se trata de una versión desarrollada (un tono más agudo que la versión normal, blanca sustituyendo las dos negras, finalización en la primera nota del segundo compás e interpretación en trompeta con sordina). Coincide con la impulsividad y ataque de ira de Anakin<sup>530</sup>, lo que señala que de algún modo están relacionados el misterio general y la conducción de Anakin hacia el Lado Oscuro.

En 01:59:56 comienza una pieza autónoma, con pasajes en instrumento de percusión de afinación indeterminada, otros de redoble de timbal y más tarde castañuelas. Se enlaza así musicalmente con el ‘Motivo de Darth Maul’. En comparación, y por su rítmica más consistente, podría considerarse que la percusión asociada al duelo con Dooku aparece más ‘moderna’ y ‘civilizada’ que el tambor de Maul.

Cuando la escena vuelve al lugar del accidente de Padmé (02:00:46) vuelve el ‘Across the stars’ desarrollado, eliminando el carácter más lírico y laminando las diversas entradas de la misma frase. En 02:01:07, con la continuación del duelo hay algún golpe suelto de timbal en *piano*. La orquesta entra a modo de *stinger* en 02:01:18, cuando Obi-Wan es herido. Hay una coda en 02:01:23 cuando Dooku se prepara para matar al maestro Jedi con una nota con calderón sintetizada.

<sup>529</sup> “Por favor, entra en razón. ¿Qué crees que haría Padmé si estuviera en tu situación?” (Obi-Wan); “Cumpliría con su deber” (Anakin Skywalker, *El ataque de los clones*).

<sup>530</sup> “Ataquemos despacio, entra despacio y...” (Obi-Wan); “¡No! ¡Yo ataco ya!” (Anakin Skywalker, *El ataque de los clones*).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Al evitar Anakin esa muerte y continuar el duelo (02:01:28) prosigue la pieza autónoma. Sólo es interrumpida por un *stinger* en el viento metal con sordina cuando Obi-Wan le lanza su sable de luz (02:01:37). También, entre 02:01:51 y 02:01:58 aparece una célula basada en el comienzo del ‘Ostinato del Duel of the fates’, pero está incompleto. Cuando continúa el duelo, vuelve la pieza autónoma. Cuando Dooku corta el brazo a Anakin hay otro *stinger* (02:02:16) con golpes orquestales.

En 02:02:28, con la entrada de Yoda y los ataques de Dooku utilizando la Fuerza la música es atmosférica, centrada en la tímbrica y los golpes orquestales. En 02:03:55 hay una pieza autónoma diferente, para remarcar el nivel más elevado de combate entre Dooku y Yoda respecto al de Dooku frente a Obi-Wan y Anakin. Se caracteriza por una introducción contrapuntística en el viento metal, incorporación de coro masculino y posterior sección homofónica del viento metal.

Cuando Dooku arroja un voluminoso soporte contra los Jedi heridos Yoda abandona el duelo para utilizar la Fuerza con el fin de protegerles (02:04:40). Entonces aparece en *forte* la primera frase del ‘Tema de Yoda’ en Sol Mayor. Las trompas llevan la melodía, hay acompañamiento en trombones y tubas y las trompetas realizan un contracanto.

Durante la huida del villano, en 02:04:54 hay un pasaje atmosférico en el que se introduce la pieza autónoma de Kamino (02:05:16). Con el cambio de escena, al exterior del planeta hay un acorde orquestal (02:05:23) y comienza una pieza autónoma.

Al regresar a la escena de los Jedi heridos (02:05:35) aparece la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ en la trompa y con un contracanto en la cuerda. A partir de 02:05:39 la música es atmosférica.

Por última vez en este episodio tiene lugar la estructura de introducción y parte central con los cambios de localización. El plano general del planeta Coruscant tras el cambio de secuencia (02:05:59) tiene una introducción en la que destacan las voces blancas en movimiento ondulante por grados conjuntos y la rápida figuración de la cuerda. Con el cambio de plano a la nave de Dooku (02:06:08) continúa la pieza autónoma iniciada en 02:05:23. En 02:06:31, conforme se acerca a su destino reaparece el ‘Tema del Lado Oscuro’, por primera vez en este episodio en *Lab* Menor y también por primera vez se añade redoble en *glissando* en el timbal.

En 02:06:56 durante el diálogo entre los dos Sith hay música atmosférica. La línea melódica en el solo de voz femenina se prolonga durante el plano de introducción de la siguiente secuencia (02:07:06). A la vez, en ésta hay un movimiento ascendente en violines. A partir de 02:07:32, durante el diálogo entre Obi-Wan, Windu y Yoda hay música atmosférica con una línea melódica sin direccionalidad en la flauta.

La siguiente escena muestra el ejército clon (02:08:28). Hay una introducción que conduce hasta la ‘Marcha Imperial’, en Do Menor (02:08:40). Con el final de la primera frase hay una fanfarria en las trompetas (02:08:49) con el resto del viento metal en contrapunto. Este puente sirve para modular y se reinicia la ‘Marcha Imperial’, ahora con las dos primeras frases en Mi Menor (02:08:57). Tal utilización de este tema obedece a representar la militarización de la sociedad y sustitución del diálogo por el conflicto armado, lo que conducirá a la implantación del totalitarismo del Imperio.

Con la cadencia se modula con golpe orquestal y *glissando* de arpa hacia el ‘Across the stars’ en Fa Menor (02:09:17) durante la escena de la boda de Padmé y Anakin. Aparece con mayor continuidad, seguidas las cuatro primeras frases y regreso a las dos primeras. A partir de 02:10:13 hay un alargamiento de la cadencia final, de manera que al concluir en la tónica, por la elisión, sirve de punto de partida para el ‘Tema de Luke’, en Mi $\flat$  Mayor en los títulos de crédito finales (02:10:20).

Después, continuando con la tradición, viene la ‘Fanfarria rebelde’ junto al ‘Ostinato rebelde’ (02:10:29), ‘Ostinato rebelde’ (02:10:50), ‘Tema de Luke’ (02:10:53) y ‘Ostinato rebelde’ (02:11:01). A continuación, como sucede en los títulos de crédito de la trilogía de precuelas sólo aparece la versión de concierto del tema principal, en este caso ‘Across the stars’ (02:11:08). Para terminar, a diferencia de la duración de la música de esta sección en otros episodios, en éste el ‘Across the stars’ finaliza en 02:16:00, quedando aún unos segundos de silencio antes del final de los títulos de crédito.



### 6.2.3.3 *La venganza de los Sith* como episodio de poema sinfónico romántico

El último episodio realizado por George Lucas es también el último de la saga precedido por la Fanfarria de 20<sup>th</sup> Century Fox.

Los títulos iniciales se pierden en el infinito al son del ‘Tema de Luke’ (00:00:27). En 00:01:33 está el puente, idéntico al de los episodios anteriores. Durante las últimas notas del puente, ya en 00:01:47, se adelantan golpes de bombo de la sección siguiente. Se trata de una introducción consistente en células rítmicas en la percusión (anacrusa y tiempo fuerte en compás ternario). En 00:02:02 comienza el ‘Tema de la Fuerza’, en Re Menor, en versión marcial, muy rítmica, con redobles de caja, y contracanto en las trompetas. Coincide con la aparición de los cazas Jedi. A partir de 00:02:27 hay un desarrollo muy libre de la sección.

Cuando comienza el diálogo en 00:02:55 hay una pieza autónoma que comienza con un redoble de caja derivado del *ostinato* del ‘Motivo del Pilotaje’ del Episodio I. Después (00:03:07), sobre este *ostinato* hay pasajes melódicos en el viento metal. Cuando los misiles comienzan a seguir a los cazas Jedi (00:04:24) la música pasa a ser atmosférica, alternando compases de  $\frac{2}{4}$  y  $\frac{4}{4}$ , y con golpe de percusión en cada tiempo fuerte del compás. En el momento en que Anakin dispara a los droides zumbadores (00:05:36) hay otra sección de música atmosférica diferente, de mayor movimiento de las distintas voces, pero cuando se da cuenta de que ha de cambiar de estrategia, se retoma (00:05:50) la música atmosférica de los golpes de percusión.

Cuando R2-D2 logra eliminar la amenaza del droide zumbador hay una breve cita a la ‘Fanfarria rebelde’ (00:06:43) exclusivamente por su carácter triunfal, esto es, con función expresiva. La música atmosférica continúa en 00:06:46. El segmento concluye en 00:07:15, tras el primer ataque de Obi-Wan con el sable de luz a los androides en el hangar de la nave del General Grievous.

En 00:08:05, con la escena de la entrada del general separatista en el puente de mando, aparece el ‘Tema de Grievous’. Esta exposición de las dos primeras frases se presenta en su forma más básica y concisa: golpe de timbal, trombones y tubas al unísono y redoble de timbal de cierre.

La ruptura del silencio sólo para este segmento tan breve (la música

desaparece otra vez en 00:08:16) señala la importancia de este personaje. La música regresa con la entrada de Dooku (00:11:21) en la sala donde está prisionero el Canciller Palpatine. Su función es de marcador emocional, con un acorde en *mesa di voce* y otro en *pianissimo*. Pero el diálogo y el comienzo del duelo prosiguen en silencio (de 00:11:47 a 00:12:35).

En 00:12:35, cuando Dooku va ganando a los dos Jedi y deja fuera de combate a Obi-Wan, hay otro pasaje de música atmosférica en el que alterna pasajes en la cuerda y viento metal, éstos últimos con puntuaciones en el viento madera. Luego, cuando Dooku queda desmembrado (00:13:23) la música presenta un marcador emocional de la intensidad del suceso con un *crescendo* e incorporación de notas agudas en el viento metal, tras lo cual cambia la orquestación a viento madera y violines y violas y se establece un colchón armónico. Un redoble de timbal en *forte* y *crescendo molto* sirve como otro marcador emocional cuando Anakin decapita a Dooku (00:13:47).

Inmediatamente después hay unos segundos de silencio (de 00:13:49 a 00:13:54). A continuación, durante las indicaciones de Palpatine, la música es atmosférica, con un movimiento descendente de los violines sin ritmo constante. El último acorde de este segmento enlaza realizando un *crescendo* con los primeros instantes de la siguiente escena (00:14:44) y luego hay silencio (de 00:14:45 a 00:15:22).

En ese momento (00:15:22), cuando la nave de Grievous comienza a perder el rumbo de navegación por los cañonazos láser se reutiliza el pasaje del ‘Motivo del Pilotaje’ del Episodio I (00:24:06 de *La amenaza fantasma*). Solamente se ha editado el final de este segmento para que el cierre coincida con el momento en el que Anakin puede agarrarse y detener la caída (00:16:17). Después hay silencio.

Durante la lucha en el puente de mando se reincorpora la música (00:19:29), siendo una sección atmosférica, en la que tiene preeminencia el viento metal en tesituras alternas. Desde 00:20:22 hay silencio en la música mientras la nave continúa sufriendo explosiones internas. Cuando la nave se parte en dos y entra en la atmósfera del planeta (00:21:09) se reutiliza otro pasaje de música atmosférica del Episodio I (01:57:08 de *La amenaza fantasma*) y luego, otra reutilización (01:57:45 de *La amenaza fantasma*) suprimiendo la cita al ‘Tema Melódico del Duel of the

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

fates’). Podría argumentarse que la aparición del ‘Tema de la Fuerza’ (en 00:21:34 de *La venganza de los Sith* y en 01:58:01 en *La amenaza fantasma*) sirve para señalar la extraordinaria habilidad para controlar el aterrizaje de los restos de la nave. La aparición del ‘Ostinato’ del ‘Duel of the fates’ es más difícilmente defendible en esta escena. El segmento finaliza justo cuando la nave toma tierra. Después hay silencio durante todo el frenado (00:22:15).

En la siguiente secuencia hay música atmosférica (00:22:38). Al igual que en los pasajes articulantes de presentación de planeta en los Episodios I y II, primero hay una introducción más brillante y con dinámica más fuerte y después, durante la escena de diálogo (00:22:59), el tempo y movimiento de las notas es más calmado, la orquestación menos densa y el volumen más bajo. En esta ocasión esta segunda parte es más breve, pues se opta por el silencio poco después de que comience el diálogo entre Obi-Wan y Anakin (00:23:14).

Durante el diálogo con los políticos continúa el silencio y la música sólo reaparece cuando Anakin ve a Padmé (00:24:39). Aquí hay una introducción consistente en una versión desarrollada de la parte B del ‘Across the stars’. A partir de 00:24:50 pasa a la primera frase de la parte A. Aunque varía en la orquestación, en esencia es bastante fiel a la versión modelo. A partir de 00:25:01 el desarrollo es más libre, cambiando de tesitura y repitiendo células.

Cuando Padmé le empieza a explicar la causa de su preocupación<sup>531</sup> (00:25:41) hay música atmosférica, de notas largas y color oscuro. Cuando Anakin acoge la noticia con alegría (00:26:09) reaparece la primera frase del ‘Across the stars’, en la que la principal variación tiene lugar en el despliegue arpegiado del acompañamiento, pero según la armonía esperada. Para el final de la secuencia hay una coda (00:26:22) que por elisión remarcada con platillos concluye con el comienzo de la siguiente sección.

En 00:26:26 hay un cambio de secuencia que muestra la llegada del general Grievous a Utapau. El ‘Tema de Grievous’ se desarrolla aquí recurriendo a una serie de elementos:

---

<sup>531</sup> “¿Qué sucede?” (Anakin); “Algo maravilloso y especial. Annie, estoy embarazada” (Padmé Amidala, *La venganza de los Sith*).

- Hay una introducción (00:26:26) con mucho movimiento en fusas en cellos y contrabajos y puntuada al final de cada semifrase por un breve motivo en las trompetas en *divisi*.
- La primera declaración de la melodía (00:26:35), en las trompas, sigue fielmente la enunciación de la versión modelo. Está acompañada con una demarcación del tempo mediante golpes de percusión, cuerda y luego viento metal en cada pulso del compás.
- Al acabar la melodía, en la última nota se superpone el motivo en las trompetas (00:26:44) y prosigue el movimiento en cellos y contrabajos de la introducción. En el segundo pasaje de este movimiento en la cuerda se modifica ligeramente la dirección interválica.
- A continuación (00:26:52), la melodía en las trompas tiene un despliegue discontinuo e incompleto, siendo interrumpida regularmente por una nota en las trompetas y golpe de platillos.
- El pasaje en cellos y contrabajos (00:27:01) es puntuado por notas sueltas y breves células en el viento metal.
- Cuando Grievous desciende de la nave, un coro de voces mixtas (00:27:04) canta sobre la célula rítmica ‘corchea con puntillo-semicorchea-corchea’ (identificatoria del ‘Tema de Grievous’) y es respondido por las trompas con la misma célula. A partir de la segunda célula en las trompas, a la que se añade una anacrusa para anticipar, la tercera intervención del coro también es anacrúsica, se adelanta la introducción de la trompa y se incluye la trompeta.
- Al abrirse la puerta de la sala (00:27:11) se repite varias veces un mismo grupo de fusas en cellos y contrabajos en versión variada de la de pasajes anteriores. La parte fuerte de cada tiempo es más larga y acentuada. Se trata de un Sol en los primeros tres tiempos y Mi en el último.

Durante la comunicación entre Darth Sidious y Grievous (00:27:22) la música es atmosférica. En el cambio de secuencia a Coruscant, la sección de la introducción de la localización (00:27:58) se basa en el comienzo del ‘Tema de Grievous’, de manera que hay continuidad musical a través de la prolongación, aunque no se produzca unión semántica.



*Ejemplo 130: Audio Introducción Coruscant*

En 00:28:12, cuando Padmé y Anakin hablan sobre su embarazo y su futuro se desarrolla el ‘Across the stars’ mediante la intercalación de una nueva voz, muy apropiado, puesto que con el embarazo se amplía la pareja. Comienza como solo de violín con acompañamiento de arpa, pero lo que en un principio parece ser una pieza autónoma, se relaciona como línea contrapuntística con el citado ‘Across the stars’ en Mi Menor en la flauta. Tras el comienzo de la segunda frase de dicho tema la sección se desarrolla más libremente (00:28:50).

En 00:29:11, durante las visiones de Anakin la música es atmosférica. Cuando se despierta (00:29:25) hay una nueva sección con la misma función. En 00:30:09 hay una cita del comienzo del ‘Tema de Anakin’ del Episodio I, en el clarinete, pero no está integrada orgánicamente en el contexto en el que aparece. No resulta coherente desde el punto de vista tímbrico (ese instrumento no se vuelve a utilizar en todo el segmento) y se produce una notable disonancia. Cuando Anakin confiesa lo que ha soñado<sup>532</sup> (00:30:53) la música pasa a ser una pieza autónoma tonal sólo en la cuerda. Con el giro de la conversación de vuelta al bebé (00:31:24) se reexpone la primera frase del ‘Across the stars’, en Mi Menor en la trompa.

La conclusión de la conversación<sup>533</sup> (00:31:42) pasa a música atmosférica, que se prolonga durante el la introducción de la siguiente secuencia (en el templo Jedi) para enlazarlas (00:31:54). En este caso la unión de secuencias no es solo sintagmática sino también semántica, ya que Anakin tiene conflicto con la Orden Jedi desde el Episodio I al ser

<sup>532</sup> “Cuéntame” (Padmé); “Solo era un sueño... Morías durante el parto” (Anakin); “¿Y el bebé?” (Padmé); “No lo sé” (Anakin); “Solo era un sueño” (Padmé Amidala, *La venganza de los Sith*).

<sup>533</sup> “No necesitamos su ayuda [de Obi-Wan]” (Anakin Skywalker, *La venganza de los Sith*).

rechazado en su primer intento de ingresar. Sin embargo un punto relevante es la célula de tres notas ‘La-Sol#-Fa#’ después de que Anakin, celoso y orgulloso, descarte pedir ayuda a Obi-Wan como proponía Padmé. Esa célula ya había aparecido desarrollada en el Episodio II (en 01:16:58 de *El ataque de los clones*) justo antes de que Anakin caiga en el Lado Oscuro.



*Ejemplo 131: Audio Episodio II*



*Ejemplo 132: Audio Episodio III*

En el diálogo que mantienen Anakin y Yoda acerca de las visiones del primero (00:31:57) hay una sombría música atmosférica atonal y sin pulso claramente definido.

Con el cambio de secuencia y las tomas que indican el cambio de sala dentro del templo Jedi hay una introducción consistente en una fanfarria en las trompas (00:33:14) y unos compases en la cuerda que la unen con la música atmosférica (00:33:24) del comienzo del diálogo entre Anakin y Obi-Wan. A partir de 00:33:32 hay silencio.

Cuando Obi-Wan advierte a Anakin<sup>534</sup> (00:33:56) hay una nueva sección de música atmosférica homofónica en el viento. Con el cambio de

<sup>534</sup> “Anda con cuidado con tu amigo Palpatine” (Obi-Wan); “¿Cuidado por qué?” (Anakin); “Ha solicitado tu presencia” (Obi-Wan Kenobi, *La venganza de los Sith*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

secuencia (00:34:15) y el plano del Senado, la introducción corresponde al mismo intervalo (2ª menor) que ha comenzado la música atmosférica previa, solo que aquí aparece en cellos y contrabajos. En 00:34:20, cuando vemos a Palpatine manipular a Anakin, hay música atmosférica, con notas largas en registro agudo en los violines y posterior reiteración de la misma célula de tres notas con orquestación variada. Dicha sección, tras un *crescendo*, subida de altura de notas y aumento en la textura orquestal, cuenta con una coda (00:35:15) en la que se libera esa tensión durante el cambio de secuencia al templo Jedi, ya que ambas están relacionadas por la relación directa causa-efecto. Hay silencio a partir de 00:35:23.

Cuando no se acepta el nombramiento de Anakin como Maestro y éste se irrita, vuelve la música (00:35:37). Se trata de una versión desarrollada de la ‘Marcha Imperial’, en una clara señal calificativa, y se insiste en la cadencia final, repitiendo variada la llegada a la tónica (Fa $\sharp$ ). Cuando se empiezan a tomar decisiones sobre el discurrir de la guerra aparece el ‘Tema de la Fuerza’, ahora en Sol Menor (00:36:29). Las trompas llevan la melodía, y la cuerda cambia la armonización respecto a la versión modelo. Esta corrupción armónica podría significar que la ausencia de Yoda de la capital a causa de su viaje a Kashyyyk es un factor determinante para no impedir el funesto discurrir de los acontecimientos.

En la siguiente secuencia, al continuar el diálogo, en privado, entre Anakin y Obi-Wan (00:36:43) la música vuelve a ser atmosférica, con una introducción en registro grave en el viento metal y posterior *tremolo* en los violines sobre el que destaca una línea del clarinete que despliega los arpeggios en línea quebrada. Sólo hay una cita a una versión variada del ‘Motivo del Misterio’ del Episodio II (00:37:36) cuando se menciona la sospecha del Consejo hacia el Canciller<sup>535</sup>. Después continúa la música atmosférica, que finaliza con el siguiente cambio de secuencia (00:38:36).

El diálogo entre Obi-Wan, Mace Windu y Yoda transcurre en silencio hasta que hablan de la posible malinterpretación de la Profecía (00:39:04). Entonces aparece el ‘Tema del Lado Oscuro’ en Si $\flat$  Menor, pero en un registro más agudo y sin coro masculino. Es una referencia y no representa la presencia directa. Cuando aterriza la nave en la que se

<sup>535</sup> “El Consejo desea que informes de todos los pasos que da el Canciller” (Obi-Wan Kenobi, *La venganza de los Sith*).

trasladan (00:39:24) hay una coda cuya última nota permanece con calderón y tras un *decrescendo* desaparece en 00:39:39, una vez comenzada la siguiente secuencia (00:39:34).

El diálogo entre Anakin y Padmé transcurre en silencio. Cuando Anakin se enfada con su esposa porque ella le pide que aproveche su relación con Palpatine<sup>536</sup> (00:40:20) hay otra sección de música atmosférica sin direccionalidad en la melodía.

Con el cambio de secuencia hay una única nota al unísono (Si –que coincide con la nota de resolución de la cadencia del final de la secuencia anterior–) como introducción en la presentación del teatro de la ópera de Coruscant (00:40:53). Desde 00:04:57, con los últimos instantes del plano general y la toma de Anakin caminando por el vestíbulo, ya se escucha como música diegética la pieza representada. En 00:42:35, cuando Palpatine habla de traición<sup>537</sup>, deja de escucharse la música diegética y comienza otra sección atmosférica diferente, alternando cellos y contrabajos con viento madera. A partir de 00:43:26 se reincorpora muy de fondo la música diegética mientras continúa la atmosférica. En 00:44:30, cuando Palpatine comienza a contar la tragedia de Darth Plagueis, hay otra sección diferente de música atmosférica tonal en la que hay movimiento homofónico lento en el viento metal. Con la interrupción de Anakin (de 00:44:58 a 00:45:21) hay otra sección en la que se incorporan armónicos en los violines. Al continuar Palpatine con la historia se retoma el desarrollo de la sección musical de la narración.

En la siguiente secuencia, durante la preparación del ejército clon y los wookiees en Kashyyyk (00:46:01), hay una pieza autónoma con una voz principal en las trompetas cuya marcada línea melódica reincide en la tónica y está acompañada contrapuntísticamente por trombones y tubas. Inmediatamente después hay una sección atmosférica diferente, con un unísono de flauta y clarinete *legato* y en *pianissimo* durante la comunicación de Yoda con el Consejo Jedi (00:46:29). A ese primer

<sup>536</sup> “Tú estás muy cerca del Canciller. Por favor, pídele que detenga los combates y que dé paso a la diplomacia” (Padmé); “No me pidas que haga eso. Presenta una moción en el Senado, que es donde corresponde” (Anakin Skywalker, *La venganza de los Sith*).

<sup>537</sup> “El Consejo Jedi persigue el control de la República... y planean traicionarme” (Canciller Palpatine, *La venganza de los Sith*).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

segmento le responde otro en el registro grave del viento metal cuando Mace Windu rechaza la idea de que Anakin lidere la captura de Grievous. Entre 00:47:21 y 00:47:30, con las órdenes de Yoda hay un puente y con el comienzo de la batalla se escucha el ‘Tema del Ejército droide’. Se trata de la reutilización de la misma versión modelo.

En 00:48:13, con el cambio de secuencia, hay un único acorde en *decrescendo* que se silencia en 00:48:18. Durante el diálogo entre Anakin y Obi-Wan hay silencio. Con la despedida final (00:49:08) se produce cohesión con la secuencia siguiente adelantando la introducción de la siguiente sección musical.

En la escena en el interior del crucero de la República y posterior despegue de Obi-Wan en su caza hacia Utapau se desarrolla el ‘Tema de la Fuerza’:

- De forma paralela a la llegada de Grievous a Utapau primero continúa la introducción con más movimiento en la cuerda que en el final de la secuencia anterior (00:49:33).
- Después entra la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’ en las trompas (00:49:36) en La Menor sobre la cuerda que prosigue con el mismo material que el segmento anterior como acompañamiento.
- Tras una detención intermedia, la melodía prosigue con la segunda semifrase (00:49:43), uniéndose el viento madera.
- Hay una exposición completa del ‘Tema de la Fuerza’ en cuerda y viento madera transpuesta a Mi Menor (00:49:51). El viento metal realiza un contracanto.
- Coda homofónica (00:50:09) en la que se libera la tensión reduciendo volumen, orquestación y descendiendo de altura.

La siguiente secuencia muestra otra visión de Anakin (00:50:15). La música atmosférica es diferente a la de la primera visión (00:29:11) porque también ésta es diferente, especialmente porque contiene el factor adicional de la aparición de Obi-Wan. Cuando la escena cambia a Anakin y su diálogo con Padmé (00:50:26) hay otra nueva sección atmosférica atonal. No hay direccionalidad ni centro tonal, puesto que el Jedi

reconoce que se encuentra “perdido”. Destaca como marcador emocional el *crescendo* del final de la secuencia tras las palabras de Anakin<sup>538</sup>.

En 00:51:42 tiene lugar la última llegada a un planeta con un carácter esperanzado por parte de los personajes. Aquí Obi-Wan llega a Utapau confiando capturar al general Grievous. La introducción es una fanfarria a tres voces en el viento metal. Después comienza una sección (00:51:48) que desarrolla la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’, en la cuerda, en Sol Menor, sobre un *ostinato* y con variaciones en el acompañamiento. Durante la llegada a la plataforma de aterrizaje (00:52:00) hay un pasaje de transición homofónico en el viento metal que tiene cierta autonomía. Finalmente, durante el diálogo de Obi-Wan con Tion Medon acerca de la presencia de los separatistas en su planeta (00:52:25), hay música atmosférica en la cual se incorpora el viento metal sólo cuando el nativo se tensa por el tema hablado. Cuando concluye el diálogo y Obi-Wan da las órdenes a su androide (00:53:13) vuelve el pasaje de transición, que se desarrolla hasta que finaliza la secuencia.

En la preparación (00:53:43) del próximo combate contra Grievous comienza una presentación del material musical del segmento (en particular los golpes de percusión y las células interválicas y rítmicas), pero sin desarrollarse.



Ejemplo 133: Audio Material del segmento

Con el paso a la escena de los líderes separatistas (00:54:08) se convierte en música atmosférica, limitándose a mantener el plano rítmico de la pieza autónoma. En 00:54:20, manteniendo la misma orquestación y acompañamiento que en la presentación de 00:53:43, aparece el ‘Tema de

<sup>538</sup> “No moriré durante el parto, Annie. Te lo prometo, amor” (Padmé); “No. Yo te lo prometo a ti” (Anakin Skywalker, *La venganza de los Sith*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

la Fuerza'. En la continuación de la escena de los líderes separatistas (00:54:28), otra vez la música pasa a ser atmosférica. Al llegar Obi-Wan al lugar de reunión (00:54:34) la primera semifrase de dicho tema se trunca súbitamente. En 00:54:41 la música otra vez es atmosférica, pero en esta ocasión tras dos notas en los trombones se centra en un tremolo mantenido. Hay una cadencia en *crescendo* que finaliza cuando Obi-Wan se deja caer junto a Grievous. Después hay silencio (00:55:09).

En 00:55:23, cuando Obi-Wan se enfrenta a los guardaespaldas de Grievous hay música atmosférica, homofónica en el viento metal. Se trata de una sección muy corta, puesto que el Jedi resuelve la situación rápidamente. Otra vez hay silencio a partir de 00:55:37.

Cuando Grievous se prepara para enfrentarse en duelo con Obi-Wan (00:55:54) empieza otra sección de música atmosférica, con una única línea en los trombones puntuada por esporádicos golpes de bombo. Cuando las espadas chocan por primera vez (00:56:25) aparece el 'Tema de Grievous'. Se suceden la versión del unísono de trombones y tubas y una variación de la versión en las trompas con acompañamiento de cuerda (00:56:34). Con la llegada del ejército clon (00:57:01) el desarrollo se interrumpe y hay una pieza autónoma con una breve fanfarria en las trompetas que precede a una alternancia de semifrases de trompetas frente a trombones junto a tubas.

La siguiente escena transcurre en el templo Jedi (00:58:24). Durante la comunicación sobre las noticias de la guerra hay música atmosférica. Contiene una breve cita al comienzo del 'Tema del Lado Oscuro' –en versión derivada, en tesitura más aguda y variando el desarrollo, pero insistiendo sobre las tres primeras notas Do $\sharp$ -Mi-Do $\sharp$  – (00:58:58) cuando Mace Windu hace referencia a Palpatine<sup>539</sup>. Esta sección finaliza cuando concluye la secuencia (00:59:21).

Durante el comienzo del diálogo entre Palpatine y Anakin hay silencio. Al revelar Palpatine que es un Sith<sup>540</sup> comienza una sección de música atmosférica (01:00:45), notas largas en *pianissimo* en registro grave de contrabajo a las que luego se unen flauta, trompa y violines. Después de

<sup>539</sup> El Lado Oscuro de la Fuerza envuelve al Canciller” (Mace Windu, La venganza de los Sith).

<sup>540</sup> “Mi mentor no me ocultó nada sobre la Fuerza. Tampoco la naturaleza del Lado Oscuro” (Canciller Palpatine, *La venganza de los Sith*).

decir a Anakin lo que percibe<sup>541</sup> hay una cita del ‘Tema del Lado Oscuro’ (01:02:17), en Fa Menor, la primera frase en contrabajos y trompas al unísono. A partir de 01:02:32 hay un desarrollo libre del tema hasta el cierre de la secuencia (01:02:42). Hay otro *crescendo molto* al final de la escena como marcador emocional<sup>542</sup> y articulación dramática.

Durante la persecución de Grievous hay silencio hasta el momento de máxima tensión, cuando Obi-Wan se encarama en el mismo vehículo en el que se desplaza el general separatista (01:03:13). Esta segunda parte del combate tiene música atmosférica de agitación rítmica y abundantes golpes de *tutti* orquestal. Tras unos instantes de no haber apenas movimiento de figuras y dinámica en *pianissimo* tras la muerte de Grievous, vuelve a haber un *crescendo* en la cadencia que cierra la secuencia.

El diálogo entre Anakin y Mace Windu tiene una sección de música atmosférica diferente (01:04:51). Hay una breve cita a una versión variada del comienzo de la ‘Marcha Imperial’ en 01:05:20, cuando Anakin le asegura a Windu que Palpatine es el Lord oscuro. El registro es más agudo y destaca la melodía acompañada que lleva el corno inglés. A través de la música se produce la explicación causa-efecto según la cual es su encubierta manipulación a través del Lado Oscuro de la Fuerza la que le ha llevado a gobernar. A continuación la cuerda muestra un movimiento constante de línea quebrada sin que se dirija a ningún punto concreto.

Con el cambio de secuencia (01:06:16), durante el montaje que muestra la distancia abierta entre Padmé y Anakin hay una pieza autónoma. Consiste en un lamento en voz femenina tremulante y ritmo *ad libitum* a la que luego se incorpora un acompañamiento de acordes largos en contrabajos y trompas. Cuando Anakin decide ir al despacho de Palpatine (01:07:45) aparece la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’, en ternario y con un contracanto de trompetas y acompañamiento en la cuerda. La elección del ‘Tema de la Fuerza’ corresponde al redoble narrativo que se impone por el paralelismo a la escena del Episodio II cuando Anakin parte a buscar a su madre, aunque

<sup>541</sup> “Anakin, puedo sentir tu ira: incrementa tu fuerza, potencia tu concentración” (Canciller Palpatine, *La venganza de los Sith*).

<sup>542</sup> “Tu sabiduría es muy grande, Anakin. Conoce el poder del Lado Oscuro, el poder que salvará a Padmé” (Darth Sidious, *La venganza de los Sith*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

no se enlaza con el tema del ‘Duel of the fates’ porque aún tiene oportunidad de decidir.

En la siguiente secuencia, en el despacho del Canciller (01:07:56), el enfrentamiento con los Jedi tiene música atmosférica. Hay intervenciones puntuales en los trombones sobre un *tremolo* en *pianissimo* en la cuerda. Una vez que comienza el duelo aumenta la participación de todo el viento metal, destacando la alternancia entre trombones y tubas con las trompetas.

La escena de llegada de Anakin (01:09:08) tiene otra sección con idéntica instrumentación pero mayor constancia rítmica y cuadratura en la repetición de periodos. Durante la continuación del duelo (01:09:23) se vuelve a la música atmosférica del enfrentamiento y sus irregularidades. Hay una coda homofónica en el viento metal desde que Palpatine es desarmado (01:09:55). La música se silencia cuando Mace Windu le detiene (01:10:07).

Cuando Palpatine parece haber sido vencido y deja de atacar (01:11:04) nuevamente hay música atmosférica. Se introduce mediante un redoble de timbales y unas notas en los trombones. Al abogar Anakin por él<sup>543</sup> (01:11:15) aparece el ‘Tema de la Fuerza’ en el viento metal y una línea de acompañamiento en los violines que no concuerda con la armonía habitual. En *tempo* lento y grave, se llega hasta la penúltima nota de la primera frase. En 01:11:33, cuando Mace Windu va a acabar con Palpatine hay un pasaje de música atmosférica que sigue el discurrir de los acontecimientos (traición de Anakin, muerte de Mace Windu y resolución de Palpatine) de forma tripartita (sección contrapuntística en el viento metal en movimiento ascendente, voz de trompeta acompañada por la orquesta detenida en altura, y notas largas *pianissimo* en registro grave respectivamente).

Cuando Palpatine expone la situación a Anakin<sup>544</sup>, se incorpora el ‘Tema del Lado Oscuro’ (01:12:23). Esta intervención consiste en una doble exposición de la primera frase en su versión sin coro masculino, en Mi Menor. A continuación (01:12:54), cuando hablan sobre el poder de

<sup>543</sup> “Tiene derecho a un juicio” (Anakin); “Tiene el control del Senado y de los tribunales. Es demasiado peligroso para dejarle vivir” (Mace Windu); “Estoy muy débil. No... no me mates, por favor” (Palpatine); “No es el estilo Jedi. Debe seguir vivo” (Anakin Skywalker, *La venganza de los Sith*).

<sup>544</sup> “Estás cumpliendo con tu destino, Anakin. Conviértete en mi aprendiz. Te enseñaré a utilizar el Lado Oscuro de la Fuerza” (Canciller Palpatine, *La venganza de los Sith*).

salvar a Padmé, la música cambia a una sección atmosférica con un *pianissimo* en los violines al que se incorpora una línea descendente imitativa en los trombones. En cuanto Palpatine nombra a Anakin Darth Vader aparece la ‘Marcha Imperial’ (01:13:45) en el viento metal sobre el coro masculino del ‘Tema del Lado Oscuro’. La última nota de la primera frase se prolonga durante toda la escena de Yoda, quien lo ha percibido todo (de 01:14:01 a 01:14:08). En 01:14:08, de regreso a la escena de Palpatine y Vader se retoma el ‘Tema del Lado Oscuro’ en la versión con coro masculino incluido, en Sol Menor. Se interpreta la primera frase completa y su primera semifrase. Después directamente se transporta (01:14:31) y se repite en Fa Menor la misma sección.

A continuación<sup>545</sup> (01:14:54) y en la misma tonalidad aparece la melodía de la ‘Marcha Imperial’ –la primera semifrase– sólo en contrabajos. Así pues, esta aparición resulta ser una señal intrarreferencial a los sucesos bélicos de la trilogía clásica. Tras la orden de Sidious (01:15:03) hay otra sección de música atmosférica.

En 01:15:57, con el asalto del templo Jedi por parte de Vader y sus soldados, se reutiliza la pieza autónoma aparecida en 00:46:01 aquí ya en su versión completa. Aunque reaparece, no consideramos que este tema cumpla con la función leitmotívica puesto que no tiene ninguna variación ni desarrollo a pesar del cambio de contexto al de su exposición previa. Tampoco sirve para denotar al ejército clon ya que hasta ahora otros batallones han aparecido en imagen sin tener esta música asociada a ellos. En 01:16:29 hay un cambio de escena a la batalla de Utapau, pero dicha pieza autónoma continúa. Por ello interpretamos que se trataba de una anticipación de la música de esta escena de combate, si bien dicha anticipación ha sido mucho más prolongada que en cualquier caso anterior. Y su función es conjuntiva, para establecer conexión entre las escenas de guerra clon en Kashyyyk y Utapau.

En 01:16:55, cuando Obi-Wan se reúne con el comandante Cody, hay música atmosférica, con un solo de tubas, que tiene reminiscencias de la sección de 00:53:43. Cuando el clon recibe el mensaje de Palpatine acerca de la ejecución de la orden 66 (01:17:17) hay otra sección diferente

<sup>545</sup> Cuando Sidious dice: “Si no los destruimos a todos [los Jedi] estallará una guerra civil eterna” (Darth Sidious, *La venganza de los Sith*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

de música atmosférica, una introducción de flauta que adquiere una rítmica más agitada e insistencia en la misma célula de golpes orquestales con el comienzo del ataque.

En 01:17:45, cuando comienza a tener lugar el asesinato de caballeros Jedi, se inicia una pieza autónoma bipartita. El plano musical destaca sobre las pistas de diálogo y efectos de sonido, para el impacto emocional extra. La primera parte, muy lírica, con la cuerda en *legato*, a la que se une un coro mixto con carácter elegíaco, finaliza cuando Yoda elimina a los clones que iban a matarle (01:19:55). La segunda tiene una reducción de la densidad orquestal y de dinámica y prosigue durante las diferentes reacciones y el ataque al templo Jedi.

Cuando tiene lugar ante el senador Organa el ataque del aprendiz Jedi a los soldados y su posterior muerte (01:21:24) la música es una sección atmosférica. Hay un aumento del tempo y alternancia de intervenciones de breves periodos entrecortados en el viento metal. En 01:21:43 la secuencia cambia, pero aún falta por concluir el último acorde de la sección anterior. Otra sección atmosférica diferente comienza en 01:21:46, en registro grave y sin movimiento, durante la ocultación de Obi-Wan.

De igual manera, con el cambio de secuencia a Kashyyyk (01:22:00) hay otra sección distinta de música atmosférica. Es un pasaje de ritmo marcial, con la voz principal en la trompeta. En él se incluye una referencia a la célula inicial de la ‘Marcha Imperial’ en 01:22:09. Se trata de una versión variada y en *pianissimo*. El ejército clon anticipa ya lo que será el ejército de soldados imperiales. En la siguiente escena tiene lugar la despedida de Yoda (01:22:18) y se escucha una versión del ‘Tema de Yoda’ que se desarrolla mediante un movimiento ascendente y aumento en la densidad de la orquestación.

En 01:22:55 comienza otra secuencia. Ésta y la siguiente (a partir de 01:23:12) comparten la misma música atmosférica desarrollada a partir de la célula de cinco notas ‘anacrusa de tresillo de corcheas-semicorchea y corchea con puntillo ligada a blanca con puntillo’. La música no cambia de sección ya que en estas secuencias entran en contacto las tramas de Bail Organa y Obi-Wan Kenobi y tienen relación de causa-efecto<sup>546</sup>.

<sup>546</sup> “Esperemos poder avisar a algunos Jedi antes de que sean víctimas de esta catástrofe” (Bail Organa, *La venganza de los Sith*).



*Ejemplo 134: Audio Célula de cinco notas*

La siguiente secuencia, con la reunión de Padmé y Anakin (01:24:16), comienza con música atmosférica desarrollada a partir de material de la segunda parte de la pieza autónoma de las reacciones a la orden 66 (01:19:55). A partir de 01:24:38<sup>547</sup> y durante el resto del diálogo hay música atmosférica, con movimiento sin direccionalidad en trombones y contrabajos. Cuando se dan el beso de despedida (01:25:42) otra vez la música vuelve a las características del comienzo de la secuencia.

La introducción de la secuencia siguiente (01:26:13) es una reutilización de una de las fanfarrias del Episodio I (01:32:44 de *La amenaza fantasma*), aunque en *La venganza de los Sith* aparece íntegra, sin ser editada –en el Episodio I, en 01:32:55, hay un cambio de secuencia y un paso inmediato al ‘Tema del Lado Oscuro’–. En 01:26:34, durante el diálogo entre Obi-Wan, Yoda y Bail Organa hay música atmosférica, con un solo de trompa.

En la siguiente secuencia, en las escenas exteriores en Mustafar (01:27:15), hay una pieza autónoma basada en una célula rítmica derivada del ‘Tema de Grievous’ con la voz principal en los trombones sobre breves redobles de caja. A ese planeta han acudido los líderes separatistas siguiendo las órdenes del Lord oscuro a través del general droide. Una vez que pasa a la escena de la comunicación de Darth Sidious (01:27:35) cambia la música a una sección atmosférica. A los violines en *pianissimo* le sigue un arpeggio descendente *crescendo* en trombones y tubas.

La siguiente secuencia tiene una introducción descendente en el viento madera y metal (01:27:55). Cuando se recibe el mensaje de la

<sup>547</sup>Después de: “Los Jedi querían acabar con la República” (Anakin Skywalker, *La venganza de los Sith*).



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

oficina del Canciller (01:28:02) hay una sección de música atmosférica con un contraste en la simultaneidad del registro grave en el viento metal y el agudo en los violines.

En 01:28:44, con la llegada de Darth Vader a Mustafar continúa la pieza autónoma de 01:27:15. A estas dos escenas les une la relación causa-efecto, pues va a completar el plan de Darth Sidious. Con el cambio de escena al interior de la sala donde se encuentran los separatistas (01:29:23) la música pasa a ser atmosférica, en *crescendo* y aumentando la orquestación para acrecentar la tensión conforme se va a producir el comienzo del desenlace. Cuando Nute Gunray se da cuenta de la llegada de Vader hay una fugaz aparición de la primera semifrase de la ‘Marcha Imperial’<sup>548</sup> (01:29:42).

La siguiente secuencia, en el templo Jedi (01:29:48), tiene música atmosférica, contrapuntística en el viento metal. Una vez que Obi-Wan y Yoda se han abierto paso hay una aparición de la primera semifrase del ‘Tema de la Fuerza’, en las trompas, con variación en la rítmica (01:30:05). Este tema prosigue durante el plano de introducción (01:30:07) de la siguiente escena en el Senado. Es así para remarcar que sólo es cambio de escena y no de secuencia, como en otras ocasiones.

En 01:30:12, cuando Palpatine se presenta ante el Senado, se escucha la primera semifrase del ‘Tema del Lado Oscuro’ sin coro masculino. Desde 01:30:22 hasta el final de la escena la música es atmosférica, con homofonía en el viento metal. En 01:30:33 pasamos al interior del templo Jedi y hay música atmosférica diferente, en este caso reminiscente del lamento vocal de las secuencias de la purga Jedi, aunque aquí la voz ha sido tratada sonoramente.

En 01:31:05, con Vader eliminando a los separatistas, hay una pieza autónoma que comienza con un pasaje derivado por aumentación del ‘Coro’ del ‘Duel of the fates’. Al pasar otra vez al Senado (01:31:13) cambia a una parte instrumental, en *piano* pero *crescendo* poco a poco y aumentando la tesitura con instrumentos de registro más agudo con cada aparición del motivo constructor. Durante el paso a Mustafar (01:31:35) continúa la parte instrumental de la pieza. La parte vocal se incorpora con

<sup>548</sup> “Lord Vader, le estábamos esperando” (Nute Gunray, *La venganza de los Sith*).

la penúltima víctima de Vader (01:31:43) y la transformación de sus ojos en Sith. Al retomar la escena en el Senado (01:31:49) vuelve la parte instrumental. En cuanto Palpatine declara la instauración del Imperio –siendo punto clave del drama– la voz vuelve a entrar (01:32:11) y prosigue durante la muerte de Nute Gunray a manos de Darth Vader.

En la siguiente secuencia (01:32:39), con los Jedi accediendo a los archivos del templo, hay música atmosférica, en *pianissimo* y sin direccionalidad de las voces. La misma sección prosigue durante la secuencia posterior (01:34:30) –cuando Obi-Wan intenta descubrir el paradero de Anakin– al estar tan íntimamente relacionadas. Obi-Wan le dice a Padmé que Anakin se ha pasado al Lado Oscuro y entonces (01:34:59) la célula descendente de tres notas aparece y se desarrolla, alargándola a cinco, luego a siete, nueve y finalmente ocho notas y transportándose a distintas alturas.



*Ejemplo 135: Audio Célula descendente*

Esa célula sigue desarrollándose más libremente al cambiar la escena a Mustafar (01:36:36). Este segmento prosigue hasta el final de la secuencia en 01:37:12.

Tras unos segundos de silencio mientras Padmé habla con el capitán Typho, cuando se prepara para despegar (01:37:26), hay un segmento de transición que contiene una referencia al ‘Across the stars’ –con un desarrollo centrado en la célula descendente– (01:37:34) y un anticipo (01:37:34) de una célula que formará parte de la pieza autónoma ‘Battle of the Heroes’.

Este último grupo de seis notas se desarrolla contrapuntísticamente para unir la escena de la partida con el comienzo de la siguiente, en la sala de Palpatine (01:38:06), donde más tarde tendrá lugar otro duelo. La música desaparece en 01:38:09 tras un *decrescendo*.



Ejemplo 136: Audio Célula Battle of the Heroes

Cuando se detecta la llegada de la nave de Padmé a Mustafar se reincorpora la música (01:38:38), nuevamente con función atmosférica. Cuando aterriza y la senadora reflexiona aparece el ‘Across the stars’ (01:39:03) en viento madera con acompañamiento en la cuerda. En esta última exposición tiene lugar una redención armónica. Sigue el modelo, ya que es el último intento para que Anakin/Vader vuelva al Lado Luminoso. Con la última nota de la primera frase se incorpora una respuesta en el viento metal que abre una sección de música atmosférica con notas largas en trombones y tubas por movimiento contiguo y posterior incorporación de la cuerda. Cuando Darth Vader amenaza a Padmé<sup>549</sup> (01:41:17) aparece una variación del comienzo de la ‘Marcha Imperial’ modificando la interválica.

A partir de 01:41:23, durante el ataque de Darth Vader a Padmé y posterior diálogo entre Obi-Wan y Vader (que hace que el Jedi se dé cuenta de que no hay posibilidad de salvación para Anakin), hay una pieza autónoma, lírica. Mediante elisión, en el momento en que empieza el duelo (01:43:29), comienza la pieza autónoma ‘Battle of the Heroes’, en Re Menor. Con el paso a la escena en la sala de Palpatine (01:43:50) hay música atmosférica en *pianissimo* con subrayado de trombones y tubas. Con el primera ataque que inflige el Emperador (01:44:25) aparece la ‘Marcha Imperial’, en Si Menor, con el acompañamiento en la cuerda y el ritmo final alterado. El tema representa al bando del mal en su globalidad.

En 01:44:32 la acción pasa a Mustafar y continúa la pieza de ‘Battle of the Heroes’ en esa misma tonalidad. En 01:44:59, la escena cambia a

<sup>549</sup> “Los Jedi se volvieron contra mí. No te vuelvas tú contra mí” (Darth Vader, *La venganza de los Sith*).

la sala de Palpatine. Tras unos segundos de transición en 01:45:03 se reutiliza un pasaje del Episodio V que contiene la ‘Marcha Imperial’ (01:42:04 de *El Imperio contraataca*). El final está editado para prolongarlo hasta el momento en el que Yoda empuja al Emperador utilizando la Fuerza (01:45:32) y la música pasa a ser atmosférica, con una reiteración sobre el mismo motivo ascendente y descendente en la cuerda. Después de que el Emperador observe que el destino de Darth Vader está unido al suyo<sup>550</sup> (01:45:59) se reutiliza otro pasaje del Episodio V con la ‘Marcha Imperial’ (01:41:45 de *El Imperio contraataca*) editado para que encaje con la duración de la escena.

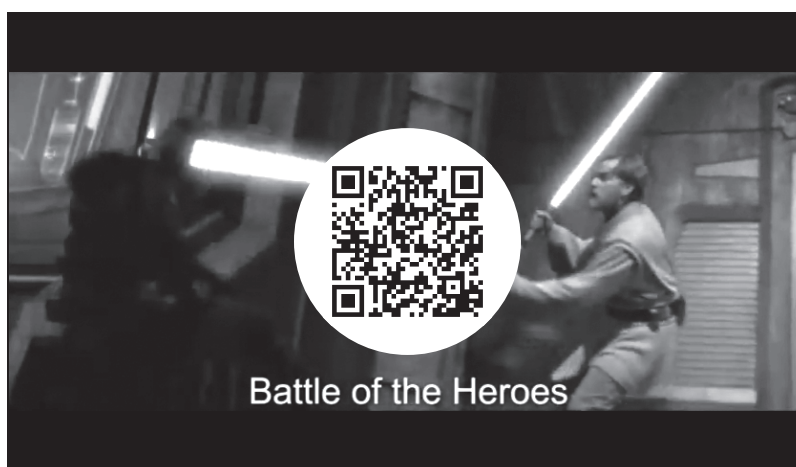
En 01:46:24 continúa la lucha en Mustafar. Hay un pasaje de introducción con golpe de timbal cada dos tiempos mientras Darth Vader está a punto de acabar con Obi-Wan. Cuando se libera (01:46:36), el ritmo se convierte en corcheas por los contrabajos y pasa a segundo plano y continúa la pieza autónoma ‘Battle of the Heroes’. La pieza prosigue a pesar del cambio de escena al duelo entre Palpatine y Yoda (01:46:50), muestra de la interrelación entre ambos y cohesión entre escenas. Cuando estos dos últimos contendientes quedan enzarzados y mantienen el apoyo en el sable (01:47:09) hay un momento de transición en que se detiene el movimiento. Cuando se liberan y continúan lanzándose mandobles (01:47:13) hay unos golpes de percusión.

Con el siguiente cambio de escena a Mustafar (01:47:17) prosigue ‘Battle of the Heroes’. En 01:47:28, Obi-Wan y Vader, muy igualados, realizan simultáneamente el empujón mediante la Fuerza. Por primera vez en toda la saga el ‘Tema de la Fuerza’ tiene acompañamiento coral, que realiza el movimiento interválico de las tres primeras notas del ‘Tema del Lado Oscuro’. Se escucha la primera frase y se alarga mediante una breve coda (01:47:40), de manera que coincidiendo con la desactivación del escudo protector (01:47:44) continúa la pieza ‘Battle of the Heroes’. Suena el motivo en trombones y tubas casi completo. Se quedan en la penúltima nota (Fa) (00:47:48) mientras trompetas y flautas se alternan para hacer breves células en *crescendo*.

<sup>550</sup> “[Usted] no podrá detenerme. Darth Vader será mucho más poderoso que cualquiera de nosotros” (Emperador Palpatine, *La venganza de los Sith*).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Entonces llega el momento clave y punto de convergencia de toda la trilogía de precuelas: en 01:47:57 comienza el ‘Ostinato’ del ‘Duel of the Fates’. Y la entrada del ‘Coro’ y el ‘Tema Melódico’ del ‘Duel of the Fates’ coincide con el paso a la escena en la sala principal del Senado (01:48:05). La caída de Anakin y de la República han ido paralelas y el Duelo de los Destinos implicaba la destrucción de la democracia. Con la derrota de Yoda a manos de Palpatine (01:49:25) hay una coda con carácter de pasaje de música atmosférica, movimiento descendente, dinámica *decrescendo* y protagonismo de trombones y tubas.



Ejemplo 137: Vídeo Duelos

En la continuación del duelo en Mustafar (01:49:39) se sigue desarrollando la pieza ‘Battle of the Heroes’, cambiando orquestación, variando libremente secciones e introduciendo contracantos y líneas contrapuntísticas imitativas.

En la siguiente escena de Yoda escapando (01:50:21) la música es atmosférica. La escena de Mustafar (01:50:51) continúa con la pieza ‘Battle of the Heroes’. El rescate de Yoda (01:51:39) presenta una descomposición libre de la línea melódica del ‘Tema de Yoda’ y en corrupción armónica. En 01:52:05, en el duelo de Obi-Wan y Darth Vader sigue la pieza ‘Battle of the Heroes’.

En 01:53:36, cuando los dos hablan por primera vez desde que ha

empezado el duelo<sup>551</sup>, reaparece el ‘Tema de la Fuerza’ en la versión con acompañamiento coral. En 01:53:51 continúa ‘Battle of the Heroes’. En el momento en que Obi-Wan desmiembra a Vader (01:54:43) hay silencio. Durante el diálogo final<sup>552</sup> entre los dos (01:54:50) hay otra pieza autónoma lírica, *legato* en la cuerda y también de carácter patético, con frecuentes disonancias. Esta pieza se prolonga cuando Darth Vader arde a causa del contacto con la lava. Esta pieza de despedida sigue desarrollándose cuando Kenobi regresa a la nave (01:56:16).

En 01:57:17, con las imágenes del cuerpo de Vader abrasado, hay música atmosférica, con trombones y tubas. Con la llegada de Palpatine para buscar a Vader suena la primera frase del ‘Tema del Lado Oscuro’ (01:57:28) en versión instrumental. Hay un puente en 01:57:44 –durante el aterrizaje– y luego continúa la música atmosférica (01:57:49), con la incorporación de violines y campanas tubulares.

Con el cambio de secuencia a la del escondite de Organa y Yoda (01:58:25) hay una sección atmosférica, en la cuerda. Cuando llega Obi-Wan vuelve el ‘Tema de la Fuerza’ (01:58:48) en versión exclusivamente instrumental en *Sib* Menor. Aparece en cuerda y viento madera. En lugar de finalizar la primera frase en la 4ª, lo hace en la 6ª para enlazar con la música atmosférica de 01:58:58.

En la llegada de Palpatine a Coruscant (01:59:09) se escucha el ‘Tema del Lado Oscuro’ en Sol Menor con coro. En 01:59:32 la escena de Padmé en el hospital contiene música atmosférica, con la flauta en *pianissimo* y glockenspiel. En el cambio de escena a la reparación de Darth Vader es otra música atmosférica. Cambia el timbre y registro en la orquestación, a trombones y tubas, e introduce en contracanto (02:00:15) las tres últimas notas de la ‘Marcha Imperial’, las mismas que las últimas tres notas del ‘Tema de Anakin’.

<sup>551</sup> “Te he fallado, Anakin. Te he fallado” (Obi-Wan); “Debí haber sabido que los Jedi intentaban derrocar el gobierno” (Darth Vader); “Anakin, el Canciller Palpatine es malvado” (Obi-Wan); “Desde mi punto de vista, los Jedi son malvados” (Darth Vader); “Entonces estás perdido” (Obi-Wan Kenobi, *La venganza de los Sith*).

<sup>552</sup> “Tú eras el Elegido. Tú ibas a destruir a los Sith, no unirte a ellos. Traer el equilibrio a la Fuerza, no sumirla en la oscuridad” (Obi-Wan); “¡Te odio!” (Darth Vader); “Tú eras mi hermano. Yo te quería” (Obi-Wan Kenobi, *La venganza de los Sith*).



*Ejemplo 138: Audio Tres notas de Marcha Imperial*

En 02:00:26 la música atmosférica vuelve a ser la correspondiente al hospital de Padmé. En 02:01:10 hay otro cambio a la escena de Vader, con la música atmosférica previa que la caracteriza. El final del segmento consiste en el final de la ‘Marcha Imperial’, en La Menor, en cellos y contrabajos. Hay un *decrescendo* hasta que llega el silencio en la música cuando la armadura queda herméticamente sellada (02:01:41).

La escena de la muerte de Padmé (02:01:46) comienza con la pieza del funeral de Qui-Gon, con la diferencia de que en este episodio cuenta con un contracanto en los violines (02:02:10) antes de continuar con el ‘Tema de la Fuerza’ (02:02:13). Éste finaliza justo con el cambio de escena al levantamiento de la camilla de operaciones donde yacía Vader (02:02:21), pero continúa la pieza del funeral, lo que denota también la “muerte” de Anakin Skywalker.

Cuando Lord Vader responde a su maestro (02:02:46) hay breve puente tras el que comienza otra vez la pieza funeraria (02:02:55) – cuando Palpatine le dice que mató a Padmé–. Con la llegada de la nave de Bail Organa a Naboo, en la introducción (02:03:38) sólo hay una cadencia de cuatro acordes en el viento metal sobre nota pedal en la cuerda. El diálogo posterior (02:03:45) contiene música atmosférica. Al ofrecerse Bail Organa a adoptar a la niña se escucha la primera frase del ‘Tema de la Princesa’ (02:03:54) en Mi Mayor. Cuando Yoda decide mandar a Luke a Tatooine aparece la primera frase del ‘Tema de la Fuerza’ (02:04:10) en La Menor en la cuerda, por la referencia a que Obi-Wan velará por él, y que esperarán a que llegue el momento apropiado<sup>553</sup>.

<sup>553</sup>El cual tiene lugar simbólicamente con la escena de la puesta de soles en el Episodio IV y que también tiene el ‘Tema de la Fuerza’.

En 02:04:24 hay un puente en el oboe para unir con una nueva exposición del ‘Tema de la Fuerza’ (02:04:46) en el viento madera, ahora en Re Menor, con acompañamiento y final de frase diferentes cuando se habla del conocimiento que ha alcanzado el fallecido Qui-Gon Jinn. En la siguiente escena, al hablar acerca de los droides (02:05:03) se desarrolla un pasaje a partir del motivo aparecido en el Episodio I cuando se presentan mutuamente R2-D2 y C-3PO (00:37:46 en *La amenaza fantasma*).



*Ejemplo 139: Audio Episodio I*



*Ejemplo 140: Audio Episodio III*

En la secuencia del funeral de Padmé Amidala hay una pieza autónoma que se trata de una versión más desarrollada de la pieza del funeral de Qui-Gon Jinn:

- La introducción (02:05:15) deriva del intervalo de 2ª mayor descendente del inicio de la pieza autónoma de despedida del Episodio I.
- La parte central de la pieza durante la procesión acompañando el cuerpo de Amidala (02:05:43) corresponde a la sección del funeral de Qui-Gon Jinn.
- En la siguiente secuencia, a bordo del crucero se comienza a escuchar el ‘Tema de la Fuerza’ (02:06:01) conforme Vader



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

avanza por el puente, pero sólo aparece la primera semifrase. Se corta la continuación, igual que se trunca la vida como Jedi de Anakin en el contexto de las guerras clon.

- Al llegar junto a Palpatine/Darth Sidious (02:06:13) se representa la superposición de dos acontecimientos que el Sith ha cometido: la muerte de Padmé (por eso la última declaración de la sección funeraria en toda la orquesta) y su propia conversión en Darth Vader (de ahí que los trombones y tubas interpreten el motivo central de la ‘Marcha Imperial’).
- Como coda (02:06:29), el último acorde de la sección funeraria pierde presencia (sin llegar a desaparecer) y la gana el motivo de la ‘Marcha Imperial’. Pero, aunque se queda solo y consumido por el Lado Oscuro, según reconocía Padmé y reconocerá Luke aún queda el bien en su interior.

Esta pieza autónoma es una síntesis de la trama de Anakin Skywalker en la trilogía de precuelas.

En 02:06:37 tiene lugar la llegada a Alderaan. Tras una introducción atmosférica en la que se cita el ‘Tema de la Fuerza’ (al fin y al cabo están ejecutando un plan que han acordado Bail Organa con Yoda y Obi-Wan) hay una sección que contiene la primera frase del ‘Tema de la Princesa’ (02:06:57). En la secuencia de Tatooine la música empieza con el ‘Tema de Luke’ (02:07:21) con desarrollo contrapuntístico en el acompañamiento. En 02:07:40 hay un puente y en 02:07:47 se escucha por última vez el ‘Tema de la Fuerza’, en la trompa a la que se une en la segunda semifrase un desarrollo enriqueciendo el acompañamiento. A través del paralelismo de escenas se establece que Luke será la ‘nueva esperanza’ del Episodio IV que recibirá la llamada de la aventura.

Mediante este segmento se anticipa cómo la futura convergencia de la trama de Anakin Skywalker con las de Leia y Luke llevará al Jedi caído a alzarse y cumplir, al final del Episodio VI con la profecía del ‘Elegido’, aquél que traerá el equilibrio a la Fuerza.

Los títulos de crédito finales de *La venganza de los Sith* retoma más material previo que los episodios anteriores de esta trilogía:

- ‘Tema de Luke’ (02:08:16).
- ‘Fanfarria rebelde’ y ‘Ostinato rebelde’ (02:08:26).

- ‘Ostinato rebelde’ (02:08:39).
- ‘Tema de Luke’ (02:08:42).
- Puente (02:08:51).
- ‘Tema de la Princesa’ (02:09:01).
- ‘Battle of the Heroes’ en versión de concierto –incluyendo cita al ‘Tema de la Fuerza’– (02:10:23).
- ‘Ostinato rebelde’ (02:12:50).
- ‘Tema de Luke’ (02:12:51).
- ‘Fanfarria rebelde’ (02:13:23).
- Parte lírica de la ceremonia de entrega de medallas del Episodio IV (02:13:51).
- Coda sobre anacrusa del ‘Tema de Luke’ (02:13:58).



*Ejemplo 141: Vídeo Final*



# Conclusiones



## 7.1 Resultados parciales de la trilogía clásica

### 7.1.1 Isomorfismo y estética clásica

De cara al planteamiento de nuestra comparación vamos a tener en cuenta una serie de factores:

- Debido al hipertrofismo, seremos laxos en la consideración de la amplitud de las secciones.
- No consideramos los pasajes de silencio como elementos articuladores. Aunque la detención del movimiento en nota larga con calderón y *decrescendo* es un recurso recurrente – especialmente en cambios de secuencia– cuando se produce silencio, éste tiene lugar con función expresiva y no estructural. Así pues, ya que la banda sonora ha de concebirse en su globalidad, referiremos la comparación entre la partitura completa de cada film (incluyendo silencios, ya sean unos instantes o unos minutos) con el movimiento de sonata/sinfonía.
- Como hemos visto en el apartado 4.2.3.1.1, puede darse cierto grado de flexibilidad incluso de los rasgos más característicos de la forma, pues ésta no es inamovible.

Una vez expuestas estas consideraciones, planteamos que se verifica la hipótesis expuesta concerniente a la trilogía clásica: la disposición de los temas corresponde a la de una sonata clásica en tres movimientos. A pesar de ello, no hay asimilación de las grandes secciones en cuanto a tonalidades y su interrelación de acuerdo con el paradigma de esta forma. En la música de estas películas el cambio de tonalidad es uno de los recursos compositivos utilizados para variar los temas con función leitmotívica a lo largo del discurso narrativo. Dicha variación obedece al

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

criterio elegido por Williams en cada momento:

- Colorista. En la mayoría de los casos ésta es la opción tomada. Relacionada con este criterio, una de las principales características de los temas del bando de los héroes consiste en la multiplicidad de tonalidades diferentes en que pueden aparecer a lo largo de la obra. Esto contrasta con la menor variación de tonalidades en las reapariciones de los temas del bando de los villanos. La adaptabilidad humana y la superación de los obstáculos a través de la variabilidad del acercamiento es una virtud como rasgo significativo del drama que aparece reflejado de esta manera.
- Centros de gravedad puntuales. Ocasionalmente, para representar la dialéctica –sea sintonía entre dos personajes o sometimiento de una fuerza a otra– entre dos temas, uno de ellos se adapta para aparecer en la misma tonalidad que el otro.

En cualquier caso tales secciones están ordenadas de acuerdo al modelo de sonata clásica, son contrastantes, yuxtapuestas y cuentan con transiciones.

El Episodio IV se corresponde con el allegro de sonata. Cada una de las tres partes del movimiento se corresponde prácticamente con un acto:

- Acto I → Exposición. Los títulos y la primera secuencia presentan el Tema A y el grupo B. A continuación hay un obstáculo en la subtrama de los androides (el periplo por el desierto y su captura por parte de los jawas), sección que sirve como pasaje de puente o transición musical. Tras el incidente incitante<sup>554</sup> y un obstáculo en la trama principal (la muerte de los tíos de Luke) hay un segmento de cierre de acto que contiene el clímax musical y narrativo. Éste supone la primera asociación efectiva del ‘Tema de la Fuerza’ a Luke<sup>555</sup>. Al finalizar este acto se han expuesto en forma similar a la versión modelo todos los temas principales (Luke, Fuerza, Princesa y el grupo de tema y motivos relativos al Imperio)<sup>556</sup>.

<sup>554</sup>Que integra la subtrama de los androides en la trama principal.

<sup>555</sup>La aparición del ‘Tema de la Fuerza’ en la escena de la puesta de soles binarios corresponde a una anticipación del futuro de Luke. No se trata de una referencia a su presente, como sucede en la escena de la aceptación de la llamada de la aventura.

<sup>556</sup>Casi siempre ha correspondido con la primera intervención del tema.

- Acto II → Desarrollo. En este acto los protagonistas pasan por una serie de obstáculos que progresivamente aumentan en dificultad. Primero se van superando en orden. Posteriormente la dimensión del obstáculo será tal que, para mantener la tensión, se alternarán escenas de la trama principal con las de la subtrama de Obi-Wan Kenobi<sup>557</sup>. En todo caso se produce una alternancia entre el tema A y el grupo de temas B, con puntuales intervenciones de los temas secundarios, siempre con las variaciones expuestas en el apartado 6.
- Acto III → Reexposición. El primer obstáculo (el combate espacial del Halcón Milenario huyendo de la Estrella de la Muerte) podría considerarse el final del segundo acto. Nosotros la integramos en el tercero. Desde el punto de vista semántico supone un reflejo especular de la escena de inicio de la película (aquí triunfan las fuerzas rebeldes en lugar del Imperio y por ello se impone la ‘Fanfarria rebelde’ a los temas imperiales). Además, su función dentro del plano estructural corresponde más con un anticipo de la batalla final que a una coda del desarrollo. El mismo uso de la ‘Fanfarria rebelde’ evidencia la conexión con el plano visual respecto a escenas de la batalla espacial posterior. Hay una importante excepción respecto al paradigma de allegro de sonata consistente en la ausencia temporal del tema A (‘Tema de Luke’). Pero en la exposición el ‘Tema de Luke’ había aparecido durante los títulos iniciales y, una vez comenzada la acción, no había regresado hasta la aparición de Luke. En esta reexposición una aparición del Tema A sería superflua puesto que no hay títulos iniciales. Es pertinente que, al estar Luke integrado en la flota rebelde, su tema no reaparezca hasta que se produzca su sobresalencia individual. Por lo demás, durante el combate definitivo (el ataque a la Estrella de la Muerte) primero destaca el grupo B y el final presenta un predominio del tema A, al igual que en la exposición.
- Títulos de crédito → Coda.

---

<sup>557</sup> Que también afecta a la trama principal.



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

El Episodio V tiene un tratamiento diferente de la música y de la narración. Adscribimos la banda sonora a una forma ternaria ABA'. También establecemos la interrelación casi exacta entre cada una de esas secciones y cada acto. Es debatible si la primera escena de la huida del Halcón en el espacio es resolución del Acto I o ya es el comienzo del Acto II. Consideramos que, al ampliarse la separación de las tramas (todos abandonan el entorno compartido y toman rutas distintas), se hace más próxima narrativamente a las escenas del Acto II.

La organización narrativa y musical interna de este film es diferente a la del Episodio IV. Por una parte está la trama principal, la del viaje del héroe de Luke, y el desarrollo musical está centrado en la interacción del 'Tema de Luke' con otros temas, diferentes según el momento de la trama. También existe una destacada subtrama, la del naciente romance entre Han y Leia. En ella, el 'Tema de Han y Leia' sufre el intento de imposición de la 'Marcha Imperial' en sus secuencias. Hay una frecuente alternancia entre los dos hilos argumentales para mantener el ritmo e interés del espectador, en particular en la parte B. Esta trama secundaria afecta a la principal, puesto que es el sufrimiento de sus amigos el que lleva a Luke a precipitarse a luchar contra Vader<sup>558</sup>.

Cada una de las dos tramas contiene una serie de obstáculos tanto principales como secundarios, y está organizada en base a segmentos narrativos. Dichos segmentos suelen contener material leitmotívico previo con función tanto denotativa como expresiva. También se incorpora música circunstancial y única para ese segmento. Ante tal situación, la aparición de los temas con función leitmotívica relativos a los héroes suele ser reactiva en lugar de proactiva, reflejo de su actitud dramática. La 'Marcha Imperial' actúa a modo de cantilena recurrente que está detrás de cada obstáculo.

- Acto I → A. La primera secuencia expone los tres temas principales de la película, el 'Tema de Luke', la 'Marcha Imperial' y el 'Tema de Han y Leia'. Desde el punto de vista narrativo, esta sección corresponde al planeta Hoth. El núcleo consiste en la batalla en la superficie del planeta –en la que vence el bando imperial– y la 'Marcha Imperial' tiene mayor presencia conforme gana terreno.

---

<sup>558</sup>Entonces se trata de una buena película según el criterio de imbricación de la subtrama en la principal, tal y como define Cowgill en el epígrafe 4.2.2.1.1.

- Acto II → B. Con la huida del planeta, la separación de las dos tramas se hace más patente, lo que diferencia esta parte intermedia del desarrollo en el Episodio IV. Han y Leia sufren una implacable persecución. La aparición de la ‘Marcha Imperial’ no es tan frecuente como en los otros actos, puesto que se limita a esta subtrama (con la excepción del mensaje del Emperador y la mención durante el diálogo entre Yoda y Luke al final del acto), pero cuando lo hace, es menos sutil. Mientras tanto, Luke comienza su entrenamiento Jedi en Dagobah. Su tema se alterna con los de ‘Yoda’ y ‘la Fuerza’.
- Acto III → A’. Se divide en dos secciones. Primero Darth Vader logra capturar a Han y a Leia y posteriormente vence en el duelo contra Luke. El predominio de la ‘Marcha Imperial’ es total. Únicamente en la resolución reaparecen los temas de ‘Luke’ y ‘la Fuerza’, ambos asociados con el joven protagonista cuando comprende cuál es el camino a seguir.
- Títulos de crédito → Coda.

El Episodio VI se corresponde con un Rondó-Sonata. La disposición musical tiene lugar en base a un estribillo que se centra en el ‘Tema de Luke’ y los del Imperio (‘Marcha Imperial’ y ‘Tema del Lado Oscuro’, incorporándose éste último a partir de la segunda sección A). Primero aparecen de manera contigua y luego interactúan a partir de que Luke se deja capturar y es llevado ante el Emperador.

- A. La exposición del ‘Tema de Luke’ y la ‘Marcha Imperial’ tiene lugar durante los títulos de inicio y la primera secuencia, como había sucedido en las películas anteriores.
- B. Consiste en el episodio del rescate de Han. La utilización de música única para caracterizar la serie de obstáculos deriva de la manera compositiva del Episodio V. El ‘Tema de Luke’ sólo regresa al final, con la acción en la lucha contra el rencor, a modo de anticipo de la muestra de habilidades en la siguiente sección.
- A. Al igual que la primera A, primero tiene lugar la exposición del ‘Tema de Luke’, cuando éste encabeza activamente (en lugar de como reacción) el proceso de liberación y huida de los personajes principales. Cuando superan el obstáculo principal

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

hay un cambio de secuencia relevante, trasladando el centro de la narración a la segunda Estrella de la Muerte, momento en que tras la ‘Marcha Imperial’ se presenta el ‘Tema del Lado Oscuro’, coincidente con la llegada del Emperador.

- C. Esta sección corresponde con las revelaciones en la trama principal con motivo de la muerte de Yoda. Aunque aparezcan momentáneamente los temas de Luke y el Imperio, tales apariciones son circunstanciales, en función del momento puntual del diálogo. Tienen mucha mayor relevancia y presencia los temas de ‘Yoda’ y ‘la Fuerza’. El episodio de preparación para la batalla hasta el momento en que se incorpora Luke a la reunión puede considerarse una transición.
- A. En esta sección otra vez aparecen los temas de ‘Luke’ y los dos del Imperio de forma consecutiva. Primero tiene lugar el reencuentro de Luke con sus amigos. Después se suceden el ‘Tema del Lado Oscuro’, con la escena de las órdenes del Emperador, y la ‘Marcha Imperial’ durante la llegada de la lanzadera a la luna de Endor y la interacción a través del intercomunicador entre las dos facciones. Suena la ‘Marcha Imperial’, porque es Darth Vader quien controla la situación y les deja pasar, aún sabiendo quiénes son. Nótese que, debido al sometimiento de Darth Vader al Lado Oscuro, éste tema altera el orden de reexposición en esta sección A, anteponiéndose a la ‘Marcha Imperial’.
- D. En la sección más elaborada y prolongada de todas tiene lugar la batalla de Endor (excepto su finalización) en los tres frentes<sup>559</sup>. En varios obstáculos que se suceden también hay música independiente estructuralmente.
- A’. En esta sección tiene lugar la llegada a todos los climas en todas las subtramas y sus correspondientes resoluciones. Como se explicará en el siguiente apartado, en esta sección tiene lugar la sustitución definitiva del ‘Tema de Luke’ por el ‘Tema de la Fuerza’ y el triunfo de éste sobre la ‘Marcha Imperial’ y el ‘Tema del Lado Oscuro’.
- Coda. Se trata de la música de los títulos finales de crédito.

---

<sup>559</sup>En el esquema en el Anexo 3 aparece señalada en color verde la acción en la superficie de Endor, en color amarillo la batalla espacial y en color blanco, la trama principal.

La banda sonora de la trilogía clásica cuenta con una serie de rasgos asociados con el Romanticismo: la grandiosidad de la forma y la orquesta, la apelación a la universalidad en la comunicación del mensaje, la interreferencialidad de los temas entre los distintos movimientos, la utilización de un lenguaje y recursos compositivos propios de ese estilo o la no adherencia estricta a la tonalidad como elemento organizativo unificador. A pesar de esto consideramos que, comparando con lo que mostraremos en el análisis de la trilogía de precuelas, el acercamiento es más propio del Clasicismo. Se enfatiza la estructura y la racionalidad. Se busca la claridad y precisión del contenido. Los temas se exponen y posteriormente se desarrollan o varían.

El tratamiento de los centros tonales no guarda una interrelación estrecha y más estricta en cuanto al respeto a la oposición ‘material en la tónica’-‘material fuera de la tónica’ típica de los temas A y B, así como el desarrollo como alejamiento y la reexposición como regreso tonal en la manera paradigmática de la forma sonata en la música ‘pura’. Pero comparte con la caracterización de dicha forma una serie de oposiciones polarizadas.

El primer tema, el ‘Tema de Luke’, define uno de los dos lados y proclama la importancia de la obra. El grupo de temas B, que en el caso que nos ocupa caracteriza al bando imperial, consta de una expresividad divergente respecto al primero. Por las diferencias a nivel microformal, si estableciéramos un paralelismo con los modos de persuasión en la retórica aristotélica, el ‘Tema de Luke’ se incluiría bajo el discurso del *ethos*, mientras que el grupo de temas B bajo el del *pathos*.

Sin embargo, el ‘Tema de Luke’ (al igual que los otros temas adscritos al bando ‘luminoso’) pasa por una gran variación de tonalidades, ambos modos y diferentes instrumentaciones y alteraciones rítmicas. Los temas y motivos asociados a distintos aspectos del lado del mal no cumplen con tal grado de desarrollo. Suelen aparecer casi siempre en la misma tonalidad (o cercanas) y puede haber fragmentación o bien desarrollo por disminución. Pero en estos no hay alejamiento, ni siquiera teniendo en cuenta que las variaciones o desarrollos en el tema con función leitmotívica en el cine suele ser menor que en la música exenta para que el espectador nunca pierda la fácil referencialidad.

Para facilitar la adaptación del material temático a las necesidades de

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

la película a nivel microformal John Williams utiliza en estas películas estructuras periódicas regulares en todos los temas. No se produce, entonces, oposición de fraseado simétrico frente a asimétrico. A pesar de ello sí hay diferencia entre la mayor longitud de los temas de los héroes que los de los villanos. Por otra parte suele recurrir en el desarrollo puntual de ambos grupos de temas a cambios de ritmo binario (en compás cuaternario) a ternario para conseguir un efecto de aceleramiento del ritmo interno y crecimiento de tensión sin necesidad de aumentar el tempo.

Los temas de los héroes están principalmente caracterizados por su perfilado melódico frente al rasgo eminentemente rítmico de los temas de los villanos. También hay contraposición en la aparición de abundantes alteraciones accidentales en estos últimos temas frente a la mayor consonancia en los temas de los héroes.

No hay gran diferencia en cuanto al grado de variación o fidelidad respecto a la exposición modélica en función de si un tema o motivo se encuentra en las secciones de desarrollo o recapitulación. Esto depende del momento dramático en que aparezcan a un nivel estructural menor.

A pesar de todo ello consideramos que hay una correspondencia en cuanto a la ordenación y clasificación de los temas respecto a las distintas secciones de cada movimiento y cierto material musical actúa como elemento articulador entre ellas. En ese interjuego de oposiciones es en el que nos centramos para fijar el esquema formal. El tratamiento musical de cada episodio corresponde al acercamiento propio de cada movimiento como hemos visto en el apartado 4.2.3.1.1. Vemos entonces que se puede adscribir a esa forma preexistente, como reflejamos en el Anexo 3.

#### **7.1.2 La dualidad “el Bien contra el Mal” representada en los temas A y B**

Como hemos visto, los elementos de una narración mítica son consubstanciales a su construcción. Su aparición no pretende remitir a la existencia de la realidad fuera del relato. De igual manera, la aparición de la forma sonata en la banda sonora de *La guerra de las galaxias* no corresponde a una voluntad de sacar al espectador del universo diegético a través de un artificio artesanal. El despliegue de los temas con función leitmotívica implica una dialéctica entre dos temas principales que discurre de manera paralela a la narrativa dramática.

Como se ve en el esquema (ver Anexo 3), desde el comienzo de los títulos iniciales hasta el final del abordaje de la nave de la princesa, hay una primera exposición del tema A (en color azul en el esquema) y el grupo de temas que conforman la antagonista parte B (en color rojo en el esquema). El ‘Tema de Luke’ durante los títulos de crédito aparece como obertura, pero sobre todo en calidad de tema con función leitmotívica representándole en su ausencia del plano visual. Por ello es tema A. Incluso es significativa la exposición de ambos grupos desde el punto de vista de la relación de los planos musical y visual. Si solamente apareciese el grupo de temas B significaría que, en ese momento de inicio, sólo existe el Mal. Se expone el Tema A, aún sin la presencia en pantalla del protagonista, puesto que así se acredita la existencia del Bien, aunque no se haya manifestado todavía.

El discurrir de A respecto a B representa la interacción entre el Bien y el Mal. El Bien está personificado en Luke Skywalker y su discurso y trayecto consiste en el viaje del héroe. El Mal está personificado en Darth Vader, y su relevancia evoluciona a lo largo de los tres episodios.

En el Episodio IV el tema A corresponde al ‘Tema de Luke’, quien se enfrenta al Imperio (temas B). Nótese que al principio de la exposición hay un predominio de los temas B, representativo del poderío de las fuerzas imperiales y que la presentación de Luke no es inmediata.

Respecto a las fuerzas imperiales, la representación es múltiple. En *Una nueva esperanza* los elementos de la amenaza del bando adversario son diversos (las tropas imperiales, la Estrella de la Muerte y Darth Vader). Por esto no hay un único tema, sino varios (que hemos denominado en el análisis como ‘Motivo Imperial’, ‘Ostinato Imperial’ y ‘Motivo de la Estrella de la Muerte’). Exceptuando ésta última, adscrita exclusivamente a la estación de batalla homónima, las otras no están asociadas unidireccionalmente a una sola identidad.

Durante el desarrollo hay alternancia entre A y B, fruto del diálogo entre las fuerzas opuestas. Al comienzo de la reexposición nuevamente se impone el grupo B, si bien de manera menos continuada. Al final de dicha sección prevalece A, con motivo de la relevancia de los actos heroicos de Luke.

Es destacable que en dos momentos clave de la narración el tema A no se trata del ‘Tema de Luke’, sino el de ‘la Fuerza’, a pesar de referirse

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

en la narración a la trama principal, la del joven Skywalker. En el esquema aparecen en color azul y con un asterisco. Tienen lugar en la secuencia del incidente incitante y la aceptación de la llamada a la aventura (clímax del acto I). Se trata de dos puntos claves de su iniciación en el viaje del héroe.

Igualmente es remarcable que en la preparación del clímax principal del Episodio IV (cuando Luke escucha la voz de Obi-Wan, decide desactivar la computadora de navegación y confiar en su instinto), el ‘Tema de la Fuerza’ no simboliza a Luke, sino a Obi-Wan y la Fuerza. Antes bien, el ‘Tema de Luke’ inmediatamente posterior aparece superpuesto al ‘Ostinato rebelde’, reflejando que todavía no ha trascendido y alcanzado el nivel de renovación propio de las últimas etapas del viaje del héroe. Por ello, aunque *Una nueva esperanza* sea el único episodio que puede verse con cierta autonomía, y algunos autores vean factible su análisis siguiendo los pasos del monomito, el ciclo no se ha completado y la trilogía debe continuar.

En el Episodio V el tema A continúa siendo el ‘Tema de Luke’, que pasa por diversas variaciones y aparece más a menudo que en la película anterior<sup>560</sup>. A pesar de que utilice la Fuerza en algún momento, el ‘Tema de la Fuerza’ no se asocia a Luke. Casi siempre se trata de señales funcionales y no identificativas. En *Una nueva esperanza* había estado asociado momentáneamente a Luke con motivo de la demarcación del comienzo del viaje del héroe, y en *El Imperio contraataca*, lo está cuando entra en contacto con su *anima*.

El tema B pasa a unificarse en la ‘Marcha Imperial’, ya que Darth Vader se convierte en el centro de gravedad, principal agente activo de su bando y amenaza más o menos directa tanto en la trama principal como en la subtrama de Han y Leia. Las variaciones de este tema son mínimas, para representar la inmovilidad e intransigencia del régimen.

A diferencia de la dialéctica establecida entre A y B en el Episodio IV (y por lo tanto allegro de sonata), la relación entre estos temas en *El Imperio contraataca* varía. Consideramos que ambas no discurren

---

<sup>560</sup> Si bien, como se ha expuesto, en estas películas no se establece un orden jerárquico de los temas en función de la frecuencia de aparición. Su relevancia depende de su disposición dentro de la forma y su interacción.

siempre por el mismo camino (esto es, la misma trama) y por ello este movimiento se trata de una forma ternaria simple. La relación consiste en:

- A. Hay una interacción progresiva entre los temas A y B conforme avanza la trama. Además, hay predominio del tema B con la batalla de Hoth.
- B. Los temas A y B discurren por tramas separadas y alternas (el tema A en la trama principal –el entrenamiento de Luke– y el tema B en la subtrama de la persecución de Han y Leia).
- A'. Los temas A y B vuelven a confluir al avanzar la trama y encontrarse en Bespin. Nuevamente se impone el tema B con la derrota de Luke en el duelo en Bespin.

En el Episodio VI el tema A es el ‘Tema de Luke’ hasta la reunión de Luke con sus amigos previa a la batalla<sup>561</sup>. Cuando rechaza el Lado Oscuro y siente compasión por su padre, se convierte en un caballero Jedi (clímax secundario que consiste en la ‘expiación en el padre’ del monomito). Luke pasa a ser representado por el ‘Tema de la Fuerza’ y este tema se convierte en el tema A en la última sección A’ del Rondó-Sonata. Éste es el momento que se anticipaba desde el Episodio IV a través de la utilización del ‘Tema de la Fuerza’ asociado a Luke.

En las tres primeras secciones A el tema A aparece yuxtapuesto a un grupo de dos temas que suponen los temas B (la ‘Marcha Imperial’ y el ‘Tema del Lado Oscuro’). Contrastando con la preponderancia de Darth Vader en el seno del Imperio durante el Episodio V, aquí éste comienza compartiendo protagonismo con el Emperador. Conforme avanza la narración Darth Vader pierde representatividad, y paralelamente se modifica la asociación en la función leitmotívica del tema. Cuando aparece la ‘Marcha Imperial’ se asocia con el ejército y no con el villano individual. Durante la lucha definitiva en el salón del trono del

<sup>561</sup>Es llamativo que las últimas veces que aparece el ‘Tema de Luke’ asociado al joven Skywalker son: 1) El resumen que hace C-3PO de la historia de *La guerra de las galaxias* y el momento en el que pone en práctica su habilidad como piloto para salir del hangar de la segunda Estrella de la Muerte. Como se señala en ‘el viaje mágico’ (ver Anexo 2), no se muestra “el fracaso humano o el éxito sobrehumano, sino el éxito humano” (Campbell, 1993, p. 207). Por esto, en esa última aparición no suena el ‘nuevo Tema de Luke’ (el ‘Tema de la Fuerza’), sino el ‘viejo Tema de Luke’ refiriéndose a su ya único significado como ‘guerra estelar’.



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Emperador ya no existe la ‘Marcha Imperial’. Sólo está el Lado Oscuro (y su tema) sobrevolando la acción. Sin embargo, en el clímax principal de la película y la saga completa tiene lugar la ‘apoteosis’ del monomito. De esta manera Darth Vader/Anakin Skywalker comparte momentáneamente el mismo tema que su hijo, el ‘Tema de la Fuerza’. Más tarde, durante su muerte, reaparece por última vez la ‘Marcha Imperial’, ya despojada de todo elemento musical terrorífico y compartiendo recursos compositivos que hasta entonces sólo se habían empleado con temas de los héroes. Anakin Skywalker ha trascendido a Darth Vader. A través de la pira funeraria, ambos, padre e hijo, alcanzan el ‘don definitivo’, de manera que el ‘Tema de la Fuerza’ estará permanentemente asociado a ambos.

El tema A, el que al principio de la trilogía era el ‘Tema de Luke’ y ha acabado siendo el ‘Tema de la Fuerza’, se ha impuesto sobre el tema B, que al principio era un grupo de tema y motivos, luego la ‘Marcha Imperial’ y finalmente el ‘Tema del Lado Oscuro’.

## 7.2 Resultados parciales de la trilogía de precuelas

### 7.2.1 ¿Isomorfismo? y estética romántica

El Romanticismo surgió como reacción contra el énfasis por la estructura y la racionalidad del Clasicismo. Ideológicamente se compatibilizó la inclinación por la grandiosidad y la comunión con la introspección y la singularidad personal.

En la trilogía de precuelas encontramos esta dualidad en el paralelismo que se establece entre la destrucción de la democracia (¡en toda la galaxia!) y la caída en desgracia de un joven (cuyo destino consiste en aportar equilibrio a la galaxia).

Nos encontramos con una macroforma de tamaño similar a la de la trilogía clásica. Incluso sobrepasa el modelo que tomamos para nuestra hipótesis, el poema sinfónico, ya que éste suele constar de un único movimiento. Aquí, fruto de la hipertrofia, contamos con tres episodios-movimientos. Pero el acercamiento es diferente al de una sonata o sinfonía.

Como cualquier obra de arte que existe en el tiempo tiene forma, si bien aquí no se puede señalar una comparación con un esquema musical

independiente preexistente. El diseño musical está engarzado en la narrativa. Según las características de la tragedia griega, tal y como hemos visto, durante gran parte del transcurso del drama no sucede nada. Hay mucho diálogo con puntuales estallidos breves de acción intercalados. Y la narrativa gravita hacia eventos de gran relevancia.

Adicionalmente, la estructura de tres grandes episodios está dividida en una serie de sub-episodios. Aunque cada uno consta de cierta entidad y autonomía, se produce cohesión a través de una serie de elementos:

- Un grupo de héroes viaja por distintos lugares de la galaxia viviendo una serie de aventuras. La articulación que se produce entre los diversos momentos en que varía la formación, los protagoniza uno de sus miembros, o el grupo está disgregado entre diferentes localizaciones, se equilibra a través de la homogeneización que supone el empeño común y continuo en la lucha contra el Lado Oscuro.
- Cada sub-episodio cumple con la continuidad en orden cronológico y cada viaje de un personaje o grupo de personajes se explicita mostrando la sucesión geográfica.
- Tal y como hemos visto en el epígrafe 6.2.1.1, los elementos formales integran las secuencias en una unidad.
- Hay relaciones de causalidad entre determinados sub-episodios.
- Un último elemento recurrente es el cumplimiento inexorable del destino, sobre el que nos extenderemos en el siguiente epígrafe.

La música sigue la misma planificación. De esta manera, no se produce la tradicional exposición-desarrollo-reexposición. Hay muchos pasajes con música atmosférica que caracteriza únicamente la escena en la que se encuentra. Al igual que en los dramas de Wagner, la disposición del material temático comienza siendo parcial o en versión simplificada. En los centros de atracción<sup>562</sup> se desarrollan dichos temas mediante un tratamiento expansivo, se densifica el trabajo motivico o se incorpora material nuevo de gran relevancia o entidad.

Evidentemente hay excepciones. El ‘Tema del Misterio’ no tiene prácticamente ningún desarrollo a lo largo de la película porque el plan

---

<sup>562</sup> “Attraktionszentren”, término acuñado por Rudolf Stephan (en Dahlhaus, 1970, pp. 13-14).

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

magistral existe tal y como es desde el principio. Cada una de sus apariciones corresponde a una pista o pieza del puzzle que van descubriendo Obi-Wan Kenobi y los espectadores. La versión más desarrollada tiene lugar con el ataque de ira de Anakin contra el Conde Dooku (01:59:54 en *El ataque de los clones*). Nos lleva a considerarla semánticamente como el efecto deseado por todo el despliegue del complot. Pero por regla general se produce una lenta aunque progresiva construcción de los temas, y a través de ellos, hacia el resultado, que no es un feliz regreso a la situación inicial, como corresponde a la forma sonata.

Considerando la aprehensión por parte de los oyentes, para evitar una excesiva escisión entre los elementos dispares, Williams incorpora un recurso en la planificación compositiva diferente a la establecida en la trilogía clásica. Especialmente lo utiliza en los Episodios II y III. Consiste en la superposición de un segmento musical en la unión entre dos escenas o secuencias contiguas. Así, en algunas ocasiones indicadas en el análisis se anticipa el material musical de la siguiente sección dramática desde los últimos momentos de la presente escena; o bien se prolonga material musical de la escena una vez que ha cambiado el contexto con una riqueza elaborativa mucho mayor al simple ‘nota con calderón y *decrescendo* hasta quedar en silencio’ de la trilogía clásica.

Por último también destaca, en particular en el Episodio III, la mayor frecuencia de pasajes de silencio en el plano musical, lo que refuerza definitivamente la concepción de banda sonora basada en números musicales.

#### 7.2.2 *Duel of the fates* como “parodos” (πάροδος) y “kommós” (κομμός)

Consideramos que el rol del coro griego recae en *La guerra de las galaxias* en el tema del ‘Duel of the fates’. No nos referimos exclusivamente a coro de voz humana, sino a todo el tema, conformado por y desarrollado a partir de tres componentes: el ‘Ostinato’, el ‘Tema Melódico’ y el ‘Coro’.

El texto (en idioma sánscrito) guarda relación simbólica con el

conflicto. Pero la letra no se incorpora para su recepción y comprensión literal por parte de los espectadores<sup>563</sup>.

La primera aparición de la pieza –exclusivamente dos palabras susurradas– coincide con la primera aparición de Darth Sidious (00:04:14 de *La amenaza fantasma*), quien es el causante de conducir a la ruina a la democracia y a Anakin. En ese momento tiene lugar el *parodos*, la primera canción que interpreta el coro griego tras su salida.

Durante el Episodio I se escuchan en varias ocasiones una o dos palabras de este coro en *parlato*. Estas apariciones acechantes corresponden a intervenciones de Darth Sidious poniendo en práctica su plan o de su agente Darth Maul. Es representativo que cuando Darth Sidious no está dando órdenes, sino que en la comunicación se presenta en actitud reactiva, no se escuchan los *Korah Rahtahmah* sino música atmosférica. La única ocasión en que suena el coro en *parlato* relacionado de forma más directa con Anakin tiene lugar cuando se le efectúa el análisis para el recuento midicloriano. Este análisis es el origen de la argumentación de la posibilidad de que Anakin sea el ‘Elegido’. Un marcador de su destino que influye en el tratamiento que recibe por parte de los demás –tanto por parte de Palpatine como de los Jedi–, y una de las causas de su *harmatia*.

En la batalla de Naboo, desde que aparece Darth Maul (01:45:52 en *La amenaza fantasma*), se desarrolla el ‘Duel of the fates’ con sus tres elementos. El discípulo de Darth Sidious resulta ser un peso desequilibrante en la contienda. Desde el punto de vista de la sociedad democrática, se ha conducido a un pueblo pacífico y pacifista (los Naboo) a verse finalmente obligados a resolver su situación mediante un conflicto bélico. En cuanto a Anakin, la muerte de Qui-Gon (la figura paterna que le había adoptado) cierra decisivamente la posibilidad de recibir una formación menos dogmática y más flexible y positiva que le permitiera crecer en sabiduría y no sólo en conocimientos.

<sup>563</sup> Al igual que las danzas simbólicas que acompañaban el recitado del coro en el teatro griego. En el caso de ‘Duel of the fates’, la letra proviene de un fragmento del poema anónimo del S. XIV *Cad Goddeu*, en idioma galés. John Williams trabajó con varios traductores hasta que se decidió por el sánscrito porque le gustaba “la cualidad de las vocales” (en n. d., 2001, documento audiovisual). Declaró haber introducido el coro para dar un sentimiento religioso y ritual al combate final (Ídem).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Este evento climático contiene el ‘Duel of the fates’ actuando con la función de *kommós*. Se trata de un canto lírico de lamento en las tragedias griegas. Tenía lugar en el punto climático de máxima tensión y era cantado juntos por un personaje y el coro. En la película, obviamente no interviene musicalmente el personaje dramático, pero es significativo que en esta secuencia es la única en la que intervienen interactuando los tres elementos del tema. En este momento se trata de un fenosigno.

En el Episodio II, con el reencuentro y romance entre Anakin y Padmé, no hay intervenciones del coro griego. Esto se interpreta de manera que el amor puede vencer al destino, a la caída que se prevé para Anakin. Pero en 01:11:44, cuando el aprendiz Jedi va en busca de su madre, escuchamos nuevamente el *kommós* del ‘Duel of the fates’. El destino, implacable, le arrebató a su madre y le conduce a la caída en el Lado Oscuro.

La aparición última y definitiva del ‘Duel of the fates’ como *kommós* tiene lugar en *La venganza de los Sith*. Durante el duelo entre Anakin y Obi-Wan ha sonado una pieza autónoma, ‘Battle of the Heroes’. Sin embargo, a partir de 01:47:57 comienza el ‘Duel of the fates’. El ‘Ostinato’ empieza a modo de anticipación de la siguiente escena, pero también para establecer una relación entre ambos duelos. A pesar de ello, el ‘Coro’ y el ‘Tema Melódico’ no aparecen hasta que la escena cambia a la destrucción del Senado.

Anakin ha seguido una trayectoria descendente paralela, pero sólo ha sido una herramienta en manos de Palpatine. El destino al que se hacía referencia en el *parodos* era la destrucción de la democracia a manos de los Sith. En este momento el tema se convierte en un genosigno.

En todos los casos en que aparece ‘Duel of the fates’ en *La guerra de las galaxias*, ese tema ha cumplido como voz del destino.

### 7.3 Conclusiones globales

George Lucas evolucionó como artista entre 1975-1983 (época de producción de la primera trilogía y 1997-2005 (época de producción de la segunda trilogía). Debido a su faceta de *auteur* no sólo fue diferente la historia de cada trilogía. Como agente narrador implícito también cambió la perspectiva, tono, atmósfera y estilo. En su papel de narrador

sincrónico, John Williams<sup>564</sup> también modificó su acercamiento al modo de musicalizar la historia según cada trilogía. A nivel estético es –como debía ser– diferente en cada una de las dos trilogías.

En la trilogía clásica prima la claridad y racionalidad. A pesar de las características autorales particulares, narrativamente se sigue un esquema propio del cine de la Edad de Oro de Hollywood. Este conservadurismo narrativo se debía a una voluntad explícita a remitir a formatos y estilos del pasado. Como hemos visto, George Lucas quería adscribirse a una tradición narrativa del pasado, un orden moralizante, sistematizado y, hasta cierto punto, constreñido por las limitaciones tecnológicas, económicas y creativas<sup>565</sup>. Reintrodujo *topoi*, estructuras y recursos de la narrativa tradicional y de la historia del cine<sup>566</sup>. En particular presenta el concepto de construcción y crecimiento a partir de un punto inicial tanto en la situación personal del protagonista como en el contexto en que se desarrolla la acción.

La música de John Williams debía servir como elemento unificador de las diversas influencias propuestas por George Lucas. También se integra conscientemente en la historia del cine, la historia de la música para cine y la historia de la música culta por extensión. Se desea recuperar una tradición de musicalización de la Edad de Oro de Hollywood. Así, la música cumple con un seguimiento más directo de la acción. La exposición de los temas con función leitmotívica coinciden con la aparición de (o referencia a) lo representado por ellos, ya sea en el plano visual o en la narración en función de la necesidad dramática. Los temas generalmente se desarrollan a partir de la versión expuesta en primer lugar, como reflejo de la construcción ‘desde’ ese punto. En la trilogía clásica la forma sigue el esquema de sonata clásica.

En las creaciones de la trilogía de precuelas predomina la invención y la fantasía. Ya no hay un seguimiento de un modelo. Sin ninguna presión económica, de los estudios, del miedo a la crítica, George Lucas se permite

<sup>564</sup> Que también había evolucionado en su carrera como compositor de música para cine –aunque eso queda fuera del alcance de nuestro estudio–.

<sup>565</sup> Ver epígrafe 4.2.1.1.

<sup>566</sup> Ver epígrafe 4.2.1.2.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

romper con los esquemas y experimentar, según su gusto. Realiza las películas como quiere, haciendo pocas concesiones a los espectadores. La trama y el drama también son más complejos, con múltiples subtramas, personajes con identidades dobles, misterios... Propio de la concepción trágica, se produce una construcción hacia puntos concretos de la historia.

El acercamiento en el plano musical también es diferente. Se parte de la idea de la ilustración musical de la época del cine mudo en el palacio de películas: la 'forma basada en números'<sup>567</sup>. La esencia del desarrollo temático consiste en que aquí no se construye 'desde' sino 'hacia'. A lo largo de las películas van apareciendo motivos o células que se combinan y desarrollan llegando, en los momentos climáticos, a la exposición más similar a la paradigmática. Hay mucha más música atmosférica y segmentos que se limitan a la caracterización de un evento o lugar. La constitución de la forma ya no se basa en el juego de oposiciones como en la trilogía clásica. Encontramos el poema sinfónico romántico que representa la liberación creativa y la individualidad del autor, contando a la vez con una linealidad de inmediatez menos rigurosamente definida que en la sonata clásica.

Retrospectivamente, observando la saga en orden de la cronología de la historia (I, II, III, IV, V y VI) –en lugar de por orden de realización (IV, V, VI, I, II y III)–, podemos constatar que tiene lugar el cambio de paradigma entre trilogías en función de la ciclicidad observada en el epígrafe 4.2.2.1.2.1<sup>568</sup>. Con la tragedia tiene lugar la destrucción de la forma. A la muerte de Anakin en el Episodio III sigue necesariamente el nacimiento de Luke. Para poder completar el ciclo tiene que haber una aproximación al problema en todos los planos. Y, entre otros, tal acercamiento pasa por la reafirmación de la forma. A la segmentación de conceptos musicales en el poema sinfónico le sigue la intrincada interconexión de la forma sonata. El plano narrativo-dramático, el musical y la combinación audiovisual muestran seguir esa lógica a nivel estético.

En la trilogía clásica los temas o motivos con función leitmotívica

---

<sup>567</sup>También destaca, a nivel puntual y anecdótico, la técnica de 'collage' adoptada mediante el uso de *track music* en las escenas de la Batalla de Geonosis (*El ataque de los clones*).

<sup>568</sup>No hay que confundir conceptos. En dicho epígrafe nos referimos a la procesualidad, no a la forma cíclica a nivel de significación narrativa ni de uso de los temas musicales.

comienzan siendo de tipo denotativo, acumulando significado con cada aparición –incluidas las referencias intertextuales a los episodios anteriores–. Por otra parte, algunos en seguida adquieren un valor connotativo extra. En este aspecto es especialmente significativa la aparición del ‘Tema de la Fuerza’ cuando Luke acepta comenzar el viaje del héroe (00:40:28 en *Una nueva esperanza*) como llamamiento a la dimensión referencial del signo. Remite a la conversión en Jedi que se producirá en el Episodio VI (01:49:37 en *El retorno del Jedi*).

En la trilogía de precuelas a la denotación se acumula un mayor grado de connotación:

- Existe la connotación a nivel referencia intertextual dentro de la propia trilogía. La más relevante es la utilización del ‘Duel of the fates’ en los puntos climáticos de cada episodio.
- También aparece la referencia intertextual entre trilogías. Por una parte hay breves citas puntuales a material temático del cual se hace referencia a alguna cualidad concreta en lugar del significado completo, bien colorista, bien como señal funcional<sup>569</sup>. Pero más importantes son los momentos en los que se establece una conexión. Especialmente destacado es el uso del ‘Tema de la Fuerza’ en la comparación del comienzo del viaje del héroe (00:40:28 en *Una nueva esperanza* y 01:12:56 en *La amenaza fantasma*) y la relación entre el final de la trilogía de precuelas y ‘comienzo’ de la trilogía clásica (02:07:47 en *La venganza de los Sith* y 00:24:49 en *Una nueva esperanza*).
- Por último se da el caso de que hay segmentos que aparecen por haber adquirido un significado extratextual. Al alcanzar el ‘Tema de Luke’ tal grado de popularidad y su correspondiente asociación con las películas de *La guerra de las galaxias* en la sociedad, se optó por incluir este tema como música de los títulos iniciales de la trilogía de precuelas<sup>570</sup>.

<sup>569</sup> Por ejemplo, la cita al ‘Tema de Luke’ en 00:05:33 de *La amenaza fantasma* para hacer referencia sólo al carácter de trepidante escena de acción y aventura fantástica.

<sup>570</sup> A pesar de que Luke no sólo no tendría protagonismo y no aparecería hasta los últimos minutos del Episodio III, sino que la música asociada a Anakin no tendría nada que ver con el Tema de Luke.



### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

El resultado de lo observado son formas preexistentes diferentes. Ambas se suceden produciéndose un diálogo a nivel estético entre las dos trilogías y complementándose a nivel significativo, de manera que se cierra el círculo dramático planteado por los Episodios I a VI. Consideramos que la música de John Williams es copartícipe de la construcción –en todos los aspectos– de esta obra fílmica, yendo muchísimo más allá de la simple reiteración de lo representado en el plano visual.

Por otra parte, que el resultado compositivo adscribible a formas preexistentes pertenecientes a la tradición de la música culta sea coincidencia o decisión artística premeditada no es relevante. De hecho, no es infrecuente descubrir en obras artísticas, mediante el análisis, elementos que el creador no era consciente de haber aplicado. Y aunque se confirma nuestra hipótesis, eso no modifica necesariamente la recepción por parte de la audiencia.

Sea como sea, lo que importa es la reflexión sobre una riqueza en la elaboración que vaya más allá del producto comercial y sea obra de arte de la narrativa en particular y la posible y deseable consideración de equilibrio entre la contribución visual y sonora a una película en general y el significado en particular.

George Lucas, mediante la colaboración de John Williams, logra trascender la coherencia interna en su obra. En *La guerra de las galaxias* se alcanza unidad orgánica, puesto que los elementos conformantes de las películas, al interactuar, hacen que se revele y refuerce la significación dramática. En virtud de ello, puede considerarse esta saga cinematográfica una obra de arte.

# Posibles líneas de investigación futuras



## **8.1 Posibles líneas de investigación futuras**

A lo largo de la elaboración de este estudio han surgido diversas cuestiones que podrían invitar a su investigación, no necesariamente por parte exclusiva del autor del presente estudio, sino por otros interesados.

En primer lugar hay que señalar que aspiramos a que haya más investigaciones sobre estructuralismo en la música para cine y su relación con la forma narrativa, de manera que ofrezca la posibilidad de realizar comparaciones. Tarasti explicaba que “para ver cómo está implicada la temática musical en la mítica, uno ha de encontrar varias realizaciones musicales del mismo mito o de mitos suficientemente similares” (1979, p. 16).

Hablando en términos generales: según se ha visto en el ‘Marco referencial’ (epígrafe 4.1), la función estructuradora es la menos estudiada de entre las que puede realizar la música de cine. Todas las investigaciones interdisciplinarias que contribuyan a aumentar este corpus existente serán bienvenidas.

También la investigación sobre el cognitivismo del cine “está en sus primeros pasos” (Smith, en Plantinga y Smith (eds.), 1999, p. 104). Por lo que hemos visto en el apartado 4.2.2.4, sería importante profundizar en la recepción de estímulos sonoros en la narración multimedia. Hay opiniones contradictorias, por lo que se necesitan más investigaciones acerca de la contribución –consciente o inconsciente– de la música a la percepción –también consciente o inconsciente– de la estructura narrativa.

Chion sintetiza la evolución de la música cinematográfica desde su origen hasta finales de la década de 1930 como un paso de la primacía del ritmo a la melodía “o más bien al recitativo” (1997, p. 111). Por otra parte, en el actual Siglo XXI se puede apreciar un regreso a la preeminencia

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

del ritmo, en particular en el cine de acción. El ritmo ha sido observado desde el punto de vista de los estudios de cine fijándose en particular en el montaje de las imágenes como dinamizador del concepto temporal. Parece plausible que también se puede continuar el estudio del ritmo y el *tempo* de la música cinematográfica desde distintos enfoques.

Atendiendo a investigaciones de escala más pequeña: en el apartado 4.2.1.2 se ha señalado cómo John Williams ha musicalizado las películas de *La guerra de las galaxias* en distintos momentos de su carrera artística. Destacan, en particular, los dieciséis años que transcurrieron desde la conclusión de la trilogía clásica y el comienzo de la de precuelas. Sería muy interesante comprobar su evolución comparando el estilo y estética compositivos entre trilogías. La realización de una gran monografía profunda quizás no llegará, como se ha expuesto en al inicio del apartado 4.1.5 hasta que su cuerpo de trabajo pueda considerarse completo.

Otro aspecto que se puede estudiar es, partiendo de la conciencia de compositor autorreferencial de John Williams, el trabajo que hay de referencia intertextual a recursos compositivos de otros autores de la historia de la música y de la música para cine y de recurrencia a *topoi* y *semes* expresivos enculturizados.

En la misma sección se señala cómo se producen cambios desde la primera visualización del film –aún sin terminar– por parte de Williams [las *spotting sessions*] hasta que se realiza el último montaje, tiempo después de haber realizado las sesiones de grabación. Especialmente la trilogía de precuelas es un caso paradigmático en el que el director se replantea y reelabora a posteriori la forma. Merecerían investigarse los cambios que sufre la composición. Nos tememos, sin embargo, que el acceso a la totalidad de las sesiones de grabación y diversos montajes de las películas debe ser extremadamente restringido, incluso para su estudio académico.

Resulta curioso el trabajo de supervisión de las mezclas de sonido del Episodio IV para su adaptación a las versiones dobladas en diversos territorios. Hubo reacciones muy diferentes a la pista sonora<sup>571</sup>. Esta

---

<sup>571</sup>Según Burttt “odiaron la música en Francia (...). Querían dejarla fuera gran parte del tiempo. En Italia les gustó la composición de la música, pero no les gustaba cómo estaba grabada” (citado en Rinzler, 2010b, p. 106).

recepción y el modo de afrontarlo antes de llegar a la estandarización de la práctica y la homogeneización internacional de la edición sonora podría ser contenido para un artículo.

En el punto 3.1 hemos concretado el objeto de estudio. Nos hemos centrado en la obra unitaria que es la música de John Williams para los episodios I a VI de *La guerra de las galaxias*. Esperamos que este estudio sirva de referencia para otros investigadores que decidan centrarse en la de los otros productos multimedia ambientados en el mismo universo de ficción, ya cuenten con música compuesta ex profeso por el mismo autor (o adaptada a partir de ella) o de otros compositores que puedan citar su material musical.

Tal y como hemos explicado en el epígrafe 4.2.2.1.2.1, con las seis películas se completa el ciclo. La nueva trilogía de episodios VII a IX queda fuera de la significación plasmada en la obra de George Lucas, quien además no está involucrado de ninguna manera en su desarrollo. Ésto no es óbice para que la banda sonora compuesta por John Williams no merezca ser estudiada.

Fuera de la saga galáctica, sería conveniente un mayor número de análisis a nivel de mesoestructura y macroestructura, tanto dentro de una película concreta como, si se da el caso, entre las distintas entregas de una serie o saga multiepisódica. De entre los ejemplos expuestos en el apartado 4.2.1.2 podría destacarse el de la serie *Terminator*. Como su mensaje central también es el de la inexorabilidad del destino, sería interesante comprobar cómo los compositores lo plasman en su partitura y cómo ésta trata los momentos de articulación narrativa en que se expone esa idea.

Por último, ya que además de su propiedad denotativa, el Leitmotiv a menudo es transmisor de emoción, sería muy interesante estudiar su valor expresivo. Este campo de estudio puede resultar muy vasto y complejo ante la dificultad de separar la emoción provocada por el plano musical de la causada por la combinación con el plano visual y su colocación en el tiempo. Pero en cualquier caso resulta apasionante.



# Anexos





## Anexo 1

### Sinopsis de la trilogía clásica de *La guerra de las galaxias*

#### ***La guerra de las galaxias: Episodio IV - Una nueva esperanza***

Hay guerra civil en la galaxia. La Alianza Rebelde lucha para combatir la tiranía del Imperio. Se ve superada en número y poder armamentístico, pero ha conseguido su primera victoria. La Princesa Leia Organa intenta escapar del ejército imperial llevando los planos robados de la estación de combate llamada la Estrella de la Muerte. Ésta es el arma definitiva que permitirá al Imperio eliminar cualquier oposición y conseguir la dominación total.

Justo antes de ser capturada por Darth Vader, logra enviar a sus androides con los planos en busca de Obi-Wan Kenobi. Este antiguo compañero de su padre se encargaría de hacérselos llegar, con la esperanza de encontrar un punto débil que permita destruir la superarma imperial. Pero los androides son capturados por unos chatarreros y vendidos a la familia de Luke Skywalker, un joven granjero huérfano que vive con sus tíos.

Tras la huida de uno de los androides, Luke va en su búsqueda y se encuentra con Obi-Wan Kenobi. El viejo eremita le cuenta que conoció a su padre y le pide que le acompañe en su misión. Luke se muestra reticente, pero al descubrir que, en su ausencia, tropas imperiales han matado a sus tíos, decide ir con él.

En el puerto espacial de Mos Eisley contratan al contrabandista Han Solo para que les transporte hasta Alderaan. Durante el viaje, Obi-Wan instruye a Luke en el conocimiento y uso de la Fuerza, una energía mística que subyace en la galaxia y permite logros extraordinarios. Pero cuando

### **Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...**

llegan, descubren que el planeta ha sido destruido por la Estrella de la Muerte. Mediante un rayo tractor son atraídos hacia el interior de la estación de combate. Logran ocultarse y establecen un plan de escape. Obi-Wan desactivará el campo de energía que impide salir a la nave de Han Solo. Mientras tanto Luke y Han rescatan a la Princesa.

Para permitir la huida del grupo, el viejo maestro Jedi se enfrenta en duelo a Darth Vader, un antiguo alumno que se volvió malvado, y se sacrifica dejándose matar. Luke, Han y Leia escapan hasta Yavin IV con los planes de la Estrella de la Muerte. Sin embargo, el Imperio les ha permitido la huida para descubrir la base secreta de la Alianza Rebelde.

Ante la inminente aniquilación de la rebelión tiene lugar un ataque de cazas espaciales para intentar disparar un torpedo hacia un pequeño pozo de ventilación, lo que destruiría la estación. Han Solo regresa para ayudar, haciendo alejarse a Darth Vader. Siguiendo los consejos de Obi-Wan, Luke usa la Fuerza, dispara en el lugar preciso y logra explotar la Estrella de la Muerte. Con una ceremonia de entrega de medallas se celebra la eliminación, al menos temporal, de la amenaza.

### ***La guerra de las galaxias: Episodio V - El Imperio contraataca***

La Alianza Rebelde continúa hostigada por el Imperio a lo largo de la galaxia. Se ocultan en el planeta Hoth, donde Luke tiene una visión de Obi-Wan. El espíritu de su primer mentor le insta a continuar su preparación Jedi con Yoda, el maestro que le enseñó a él.

Cuando la Rebelión es descubierta sufre un ataque imperial. Los héroes son derrotados y deben separarse y escapar. Luke acude a Dagobah, donde entra en contacto con Yoda y prosigue su entrenamiento. Simultáneamente Han y Leia, quienes se están enamorando, son perseguidos por Darth Vader.

Han y Leia pretenden llegar a Bespin y reparar allí su nave. Pero Lando, un amigo de Han, les traiciona coaccionado por Darth Vader. Luke tiene una visión del sufrimiento de sus amigos y se apresura a ir en su auxilio. Yoda y el espíritu de Obi-Wan intentan disuadirle ya que su aprendizaje es incompleto y podría caer en desgracia al ser tentado como sucedió con Darth Vader. Sin embargo Luke desoye sus consejos, anteponiendo el bienestar de Han y Leia.

En Bespin todo resulta ser una trampa urdida por Darth Vader y el Emperador Palpatine. El contrabandista y la princesa eran el cebo para Luke. Han es entregado a un cazarrecompensas pero Leia logra escapar con la ayuda de Lando. Vader y Luke se enfrentan en duelo y el joven se encuentra en inferioridad aplastante. El villano le pide que se una a él y le revela que es su padre.

Atormentado por la revelación, pero negándose a unirse al Lado Oscuro, Luke se tira por un abismo hacia su muerte. Queda enganchado en una antena y, gravemente herido física y psicológicamente, pide ayuda a Leia a través de la Fuerza. La princesa siente el mensaje y regresa para rescatarle. Logran huir del Imperio. Lando parte en búsqueda de Han y Luke queda recuperándose, habiendo aprendido que no podrá vencer a Vader desde la violencia.

### ***La guerra de las galaxias: Episodio VI - El retorno del Jedi***

Hay en marcha un plan para negociar el rescate de Han en Tatooine, pero los participantes (los androides, Chewbacca, Leia y Luke) son sucesivamente capturados. Cuando todos son condenados a muerte hay una lucha y consiguen liberarse.

Al salir del planeta Luke se dirige hacia Dagobah para finalizar su entrenamiento, antes de volver a reunirse con todos. Allí encuentra a un moribundo Yoda. Éste le anuncia que para convertirse en un Jedi únicamente le falta enfrentarse a Darth Vader, lo cual preocupa a Luke porque se ve incapaz de matar a su padre. Pero sólo entonces será un Jedi, el último y deberá transmitir su conocimiento. Luke descubre instintivamente que Leia es su hermana.

En la reunión de la Alianza Rebelde se comunica que hay una segunda Estrella de la Muerte en construcción, y el Emperador está a bordo. Atacarán con toda la flota en el combate definitivo, pero antes hay que desactivar el escudo protector que se proyecta desde la luna de Endor. Luke, Leia y Han comandarán el equipo de asalto en la superficie del satélite.

Darth Vader llega a Endor para capturar a su hijo e intentar, junto con el Emperador, convertirle al mal. Luke se entrega para reunirse con su padre. Intenta apelar a su humanidad y bondad y proteger el plan de sus amigos. Pero Darth Vader no cede y lleva a Luke ante el Emperador.

### **Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...**

El bando rebelde ha sido conducido a una trampa tanto en la superficie de Endor como en el espacio por parte del Emperador. Utilizan el sufrimiento de sus amigos para hacer caer a Luke en el Lado Oscuro. Pero Luke supera la tentación y prefiere morir antes que matar a Vader y convertirse en un servidor del mal. Durante la tortura a la que le somete el Emperador, Luke apela a la compasión de su padre. Éste, apiadado y tras ver el ejemplo de su hijo, le salva muriendo al acabar con el Emperador.

Los soldados rebeldes logran desactivar el escudo y las naves consiguen penetrar en la Estrella de la Muerte destruyéndola. Finalmente todos los héroes se reúnen en Endor en una celebración que se extiende por la galaxia.

## Anexo 2

### Esquema del viaje del héroe –el monomito según Campbell– aplicado a la trilogía clásica de *La guerra de las galaxias*

#### Partida - *Una nueva esperanza*

**La llamada a la aventura.** “Un error –aparentemente la simple suerte– revela un mundo insospechado y el individuo se ve abocado a una relación con fuerzas que no se comprenden adecuadamente” (Campbell, 1993, p. 51). Esto tiene lugar con la recepción del mensaje de la Princesa por parte de Luke (00:18:53).

**Rechazo de la llamada.** “Aunque el héroe regrese por un tiempo a sus ocupaciones familiares, se encontrarán infructuosas. Una serie de signos de fuerza creciente se harán visibles hasta que (...) la invocación ya no puede ser negada” (Ídem, p. 56). Tras el rechazo<sup>572</sup> (00:34:32), la muerte de sus tíos hace que Luke decida acompañar a Obi-Wan<sup>573</sup> (00:40:32).

**Ayuda supernatural.** “El primer encuentro del viaje del héroe es una figura protectora (...) que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón por las que está a punto de pasar” (Ídem, p. 69). Obi-Wan Kenobi, como encarnación de la Fuerza, entrega a Luke el sable de luz de su padre (00:31:16) y comenzará a instruirle en la senda Jedi.

<sup>572</sup> “¿A Alderaan? Yo no voy a Alderaan. Tengo que volver a casa. Es tarde y debo volver” (Luke Skywalker, *Una nueva esperanza*).

<sup>573</sup> “Quiero ir contigo a Alderaan. Ya nada me liga a este lugar. Quiero aprender los caminos de la Fuerza y ser un Jedi como mi padre” (Luke Skywalker, *Una nueva esperanza*).

**El cruce del primer umbral.** “El héroe avanza en su aventura hasta que llega al ‘guardián del umbral’ en la entrada de la zona de poder magnificado. Tales custodios limitan el mundo (...). Más allá está la oscuridad, lo desconocido y el peligro (...). Y sin embargo, sólo avanzando más allá de esos límites, provocando el aspecto destructivo de dicho poder, el individuo pasa (...) a una nueva zona de la experiencia (...). La aventura siempre y en todas partes es un pasaje más allá del velo de lo conocido a lo desconocido; los poderes que vigilan en la frontera son peligrosos. Tratar con ellos es arriesgado. Aunque para cualquiera con competencia y coraje, el peligro desaparece” (Ídem, p. 82). Luke y Obi-Wan llegan a Mos Eisley<sup>574</sup> (00:40:50) para contratar un vuelo y poder salir del planeta. Logran huir de las tropas imperiales (00:53:33) y Luke puede continuar su preparación<sup>575</sup> (00:56:49).

**El vientre de la ballena.** “La idea de que el pasaje del umbral mágico es un tránsito hacia una esfera de renacimiento está simbolizado en (...) el vientre de la ballena. El héroe, en lugar de conquistar o conciliar el poder del umbral, es tragado hacia lo desconocido. (Ídem, p. 90). En *Una nueva esperanza*, los héroes se ven tragados en una doble fase. En primer lugar hay un ‘tres progresivo’<sup>576</sup> en la llegada a la Estrella de la Muerte. Sin embargo en esta entrada no se conquista o concilia el poder del umbral. Debe ser engullido otra vez<sup>577</sup> para mostrar ante el guardián del umbral –aquí Darth Vader en su caza– que es capaz de “encontrar el mayor silencio del interior” (Ídem, p. 92) (01:50:48). Así lo reconoce el villano<sup>578</sup>.

“El héroe, cuyo apego al ego ha sido aniquilado, atraviesa libremente por los horizontes del mundo, dentro y fuera del dragón (...). Y ahí yace su poder, ya que su viaje y retorno demuestra que, a través de todas las contrariedades de la fenomenalidad, lo No creado-Perenne permanece, y no

---

<sup>574</sup>El puerto espacial de Mos Eisley. No encontrarás nunca otro lugar como éste, tan lleno de maldad y vileza. Hemos de tener mucho cuidado” (Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).

<sup>575</sup>“Has dado tu primer paso hacia un mundo sin límites” (Obi-Wan Kenobi, *Una nueva esperanza*).

<sup>576</sup>Cada vez se ven encerrados en un espacio más pequeño y constringente: Primero, el interior de la Estrella de la Muerte; después el pasillo de la zona de celdas; y por último el compactador de basuras.

<sup>577</sup>Representado en el ataque a través de la trinchera en la batalla espacial de Yavin.

<sup>578</sup>“¡Su Fuerza es muy intensa!” (Darth Vader, *Una nueva esperanza*).

hay nada que temer” (Ídem, p. 93). De ahí resulta la ceremonia de entrega de medallas en el salón del trono del templo en Yavin IV (01:53:40).

### Iniciación - *El Imperio contraataca*

**El camino de las pruebas.** “Una vez que se ha atravesado el umbral, el héroe se mueve en un entorno de ensueño de formas curiosamente ambiguas y fluidas, en las que debe sobrevivir a una sucesión de pruebas. (...) El héroe es ayudado por consejo, amuletos y agentes secretos del ayudante sobrenatural con el que se encontró antes de su entrada en esta región” (Ídem, p. 97). Luke se enfrenta al wampa (00:08:00) y al ejército imperial en la batalla de Hoth (00:25:22). Se encuentra con Yoda (00:44:17) y en su entrenamiento pasa por distintas pruebas. Por último atraviesa un laberinto –los pasillos de Beshpin– (01:34:28).

“Si cualquiera (...) realiza *por sí solo*<sup>579</sup> el peligroso viaje a la oscuridad descendiendo (...) hacia los renglones torcidos de su propio laberinto espiritual, pronto se encuentra en un paisaje de figuras simbólicas (cualquiera de los cuales se le puede tragar)” (Ídem, p. 97). Así Luke se ve impulsado a enfrentarse a Darth Vader cuando su entrenamiento todavía no ha finalizado<sup>580</sup> (01:36:21).

El héroe descubre su opuesto y es tragado. “Una a una las resistencias se rompen. Debe dejar de lado su orgullo, su virtud, belleza y vida y arrodillarse o someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces averigua que él y su opuesto no son de especies diferentes sino una sola carne” (Ídem, p. 108). Luke es derrotado en el duelo. Es desarmado y pierde una mano. Es obligado a escuchar la tentación de Darth Vader y la revelación final de que es su padre (01:44:55). Luke está en su momento más bajo, ha sido tragado por el monstruo, cae al abismo en Beshpin (01:47:40).

**El encuentro con la diosa.** “El encuentro con la diosa (que está encarnada en toda mujer) es el test final del talento del héroe para ganar el don del amor (caridad: *amor fati*) que es la vida en sí disfrutada como la encapsulación de la eternidad” (Ídem, p. 118). El modo de proceder de Luke para afrontar el conflicto con Darth Vader, desde la violencia, ha fracasado.

<sup>579</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>580</sup> “Desafortunado es que corrieras a enfrentarte a él... pues incompleto era tu entrenamiento” (Yoda, *El retorno del Jedi*).



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Luke ha de tener un acercamiento diferente si quiere seguir creciendo y triunfar. Éste es el momento clave del drama visto como “código de maduración” (Truby, 2009, p. 19) y pasa por aceptar su *anima*, que son sus emociones, y extender el amor y fe que siente Luke por sus amigos hacia su padre. Luke se pone simbólicamente en contacto con su *anima* al llamar a Leia<sup>581</sup> a través de la Fuerza para que le rescaten (01:49:05).

Campbell explica que, aunque poca, puede existir variación en la morfología de esta arquetipo (1993, p. 38). En *La guerra de las galaxias* no aparece el siguiente paso, el de la ‘mujer como tentadora’<sup>582</sup>.

### Iniciación (continuación) - *El retorno del Jedi*

**Reconciliación con el padre.** La expiación del héroe consiste “en el abandono de ese doble monstruo autogenerado: el dragón que se piensa que es Dios (superego) y el dragón que se piensa que es Pecado (identidad reprimida). Pero esto requiere un abandono del apego al ego (...). Uno debe tener fe en que el padre es piadoso y luego confiar en esa piedad” (Campbell, 1993, pp. 129-130). Luke renuncia al ego cuando rechaza enfrentarse a Darth Vader<sup>583</sup> (01:49:27). Tampoco se enfrenta al Emperador, ante quien está indefenso, y pide ayuda a su padre (01:51:50).

Para esta prueba el héroe extrae “esperanza y seguridad de la figura femenina ayudante (...). Puesto que es imposible confiar en el terrorífico rostro del padre, entonces la fe de uno debe estar centrada en otra parte (...) y con esa confianza como apoyo, uno soporta la crisis” (Ídem, pp. 130-131). Esto explica la conversación que tienen Luke y Leia (01:15:04) acerca de su madre y de por qué Luke ha de enfrentarse a su padre<sup>584</sup>.

<sup>581</sup> Como hemos comentado previamente, según Donington “hermano y hermana son símbolos clásicos de animus y anima, esto es, de masculinidad interna en la mujer y feminidad en el hombre” (1974, p. 123).

<sup>582</sup> La eliminación de algunos pasos no es extraña ni en mitos originales ni en la aplicación de la estructura a la narración en medios contemporáneos. Por ejemplo, en la síntesis del viaje del héroe que aparece en Vogler, (1992) no aparecen ni el ‘Encuentro con la diosa’, la ‘Mujer como tentadora’, la ‘Reconciliación con el padre’, la ‘Apotheosis’ y simplifica el regreso.

<sup>583</sup> “Jamás. No entraré en el lado oscuro.” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*).

<sup>584</sup> Las frases clave son: “Yo no recuerdo a mi madre. No la conocí” (Luke) y “¿Por qué tienes que enfrentarte a él?” (Leia) “Porque... existe el bien en él” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*).

En este paso del proceso “el investido ha sido desvestido de su propia humanidad y es representante de una fuerza cósmica impersonal. Él es el doblemente nacido: se ha convertido en el padre<sup>585</sup>. Y es competente, consecuentemente, para ejercer el rol de iniciador, de guía<sup>586</sup>” (Ídem, pp. 136-137). El héroe “abre su alma” de manera que es “maduro para comprender cómo la tragedia es completamente validada en la majestad del Ser. El héroe trasciende a la vida (...) y durante un momento se alza hasta poder hacer una mirada a la fuente. Observa el rostro del padre, comprende y los dos se expían” (Ídem, p. 147). Luke se convierte en Jedi<sup>587</sup> al rechazar el Lado Oscuro (01:49:38). Se salva a sí mismo y posibilita que su padre no muera sin la posibilidad de redimirse. En el mismo momento en que Anakin retorna como Jedi y son los dos en uno, Anakin y Luke, quienes derrotan al Emperador (01:52:07), tiene lugar la apoteosis.

**Apoteosis.** “El sufriente en nosotros es ese ser divino. Nosotros y ese padre protector somos uno. Esta es la mirada redentora” (Ídem, p. 161). Darth Vader se salva porque supera “los engaños de su antiguo ego auto-assertivo, auto-defensivo, auto-preocupado” (Ídem, p. 165), por lo que logra cumplir con su función heroica. Luke comprendía que su padre era un ser “auto-terrorizado que vive en el horror de su propia pesadilla” (Ídem, p. 166), de manera que el gran acto de compasión es regresar a él y morar con él “como un centro carente de ego” (Ídem, p. 166).

**El Don Definitivo.** Consiste en la superación de “la agonía de atravesar las limitaciones personales” que lleva a “la agonía del crecimiento espiritual”. Al sacrificarse para salvarse mutuamente, Luke consigue vencer al dragón y traer la paz a la galaxia, y Anakin atraviesa el umbral definitivo de manera que “trasciende todas las experiencias de la forma” (Ídem, p. 190) y por eso logra vencer a la muerte y se convierte en un espíritu de la Fuerza (02:02:00).

<sup>585</sup> “Yo soy un Jedi, como mi padre antes que yo” (Luke Skywalker, *El retorno del Jedi*).

<sup>586</sup> “Luke, cuando yo me haya ido, el último de los Jedi tú serás. Luke, la Fuerza está arraigada en tu familia. Transmite lo que has aprendido” (Yoda, *El retorno del Jedi*).

<sup>587</sup> “Ohhh. Aún no. Una cosa falta: Vader. Debes enfrentarte a Vader. Sólo entonces un Jedi serás” (Yoda, *El retorno del Jedi*).

### Retorno - *El retorno del Jedi* (continuación)

El final de la película y de la saga es muy breve pero totalmente optimista. El regreso e integración de Luke a la sociedad es aceptado y deseado por todos. Por esto se salta algunos posibles pasos de la arquitecra, en concreto el ‘rechazo del regreso’, el ‘rescate desde fuera’, ‘el cruce del umbral del retorno’ y ‘maestro de dos mundos’.

**El viaje mágico.** Puesto que el héroe ha triunfado, ha de regresar al mundo “con algún elixir para la restauración de la sociedad” (Campbell, 1993, pp. 196-197). Pero no se muestra “el fracaso humano o el éxito sobrehumano, sino el éxito humano” (Ídem, p. 207). Por eso se trata de un simple pilotaje escapando de la explosión de la Estrella de la Muerte<sup>588</sup> (01:57:00).

**Libertad para vivir.** Tal y como explica Campbell “el objetivo del mito es disipar la necesidad de tal ignorancia de la vida efectuando una reconciliación de la conciencia individual con la voluntad universal. Y esto se efectúa a través del darse cuenta de la verdadera relación del fenómeno del paso del tiempo con la vida imperecedera que vive y muere en todos” (1993, p. 238). Luke reconcilia el deseo de inmortalidad que llevó a su padre al Lado Oscuro aceptando la finitud de la vida con la pira funeraria de su padre (01:59:45).

En el final del viaje, “los poderes trascendentales deben quedar atrás; el héroe reemerge del reino terrible (...). El don que trae restaura el mundo” (Campbell, 1993, p. 246). Luke se une a sus amigos, incorporándose a la celebración en el poblado ewok que es contemporánea a la que tiene lugar a lo largo de la galaxia.

---

<sup>588</sup>De hecho, incluso más ‘milagrosa’ parece la salvación en el último instante de Lando Calrissian pilotando el Halcón Milenario escapando del núcleo en explosión de la Estrella de la Muerte.

## Anexo 3

## Esquema del análisis de la trilogía clásica de *La guerra de las galaxias*

*La guerra de las galaxias*

*Episodio IV: Una nueva esperanza / Allegro de sonata*

Exposición		Desarrollo		Reexposición	
Primera exposición de Tema A y grupo temas B	Luke		Puente	Obstáculo	Fanfarria Rebelde
	Fanfarria Rebelde		Motivo Imperial		Fuerza
	Toque de Guerra		Fuerza		Fanfarria Rebelde
	Fanfarria Rebelde		Luke		Estrella de la Muerte
	Fuerza	Obstáculo en subtrama de Han	Jabba	Batalla final 1ª sección	Toque de Guerra
	Princesa		Luke		Estrella de la Muerte
	Ostinato Imperial	Obstáculo	Motivo Imperial		Fuerza
	Peligro		Fuerza		Ostinato Rebelde/Fuerza
	Princesa		Ostinato Imperial		Motivo Imperial
	Motivo Imperial		Estrella de la Muerte		Puente
	Peligro		Peligro		Ostinato Rebelde
	Motivo Imperial	Intermedio	Toque de Guerra		Fuerza
	Estrella de la Muerte		Estrella de la Muerte		Estrella de la Muerte
	Puente		Toque de Guerra		Fuerza
Obstáculo en subtrama de droides	Jawas	Obstáculo	Fanfarria Rebelde	Batalla final 2ª sección	Puente
	Peligro		Ostinato Imperial		Motivo Imperial
	Motivo Imperial		Fuerza		Puente
	Jawas	Obstáculo	Motivo Imperial		Luke
	Luke		Luke		Fuerza

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

<b>Incidente incitante</b>	Princesa	Obstáculo 1ª parte	Toque de Guerra	<b>CLÍMAX</b>	Ostinato Rebelde/Luke
	Luke		Bajo Imperial		Luke
	Fuerza *		Puente		Toque de Guerra
	Fanfarria Rebelde	Obstáculo 2ª parte	Luke		Luke
	Luke		Toque de Guerra		Cadencia
Fuerza	Fanfarria Rebelde		Fanfarria Rebelde		
Obstáculo	Peligro		Princesa	Resolución	Fuerza
	Moradores				Luke
	Peligro		Puente		Luke
	Fuerza	Obstáculo 3ª parte	Motivo Imperial		Fanfarria Rebelde
	Peligro		Fanfarria Rebelde		Ostinato Rebelde
<b>Final de exposición</b>	Motivo Imperial		Motivo Imperial	Títulos de crédito (Coda)	Luke
	Fuerza	Obstáculo en subtrama de droides	Motivo Imperial		Ostinato Rebelde
	Princesa	Obstáculo	Compactador		Luke
	Fuerza		Puente		Princesa
	Estrella de la Muerte	Obstáculo	Luke		Ostinato Rebelde
	Fuerza *		Ostinato/Motivo Imper;		Luke
	Estrella de la Muerte		Ostinato Imperial		Fanfarria Rebelde
	Motivo Imperial		Luke		Luke
	Princesa		Princesa		
	Fuerza *		Ostinato Imperial		
		Puente			
		Luke			
	Obstáculo	Ostinato Imperial			
		Motivo Imperial			
		Puente			
	<b>CLÍMAX</b>	Fuerza			
		Princesa			

*La guerra de las galaxias*  
*Episodio V: El Imperio contraataca / Ternaria*

	A		B		A'	
<b>Exposición de temas principales</b>	Luke	Obstáculo subtrama Han y Leia	Imperio	Trama principal	Luke	
	Imperio		Campo asteroides	Subtrama Han y Leia	Han y Leia	
	Luke		Han y Leia	Obstáculo subtrama Han y Leia		
	Han y Leia	Trama principal			Bespin	
Obstáculo trama principal	Wampa		Dagobah	Subtrama Han y Leia	Fanfarría Rebelde	
Subtrama Han y Leia			Luke		Bespin	
	Princesa		Androides		Imperio	
	Han y Leia		Dagobah		Boba Fett	
	Androides		Androides	Trama principal	Luke	
Obstáculo trama principal			Obstáculo general	Imperio	Obstáculo subtrama Han y Leia	
	Wampa					Destrozo C-3PO'
	Fuerza	Fuerza			Androides	
	Luke			Subtrama Han y Leia	Imperio	
			Yoda	Obstáculo subtrama Han y Leia	Androides	
	Wampa	Subtrama Han y Leia		Subtrama Han y Leia	Han y Leia	
	Fuerza	Obstáculo general	Han y Leia	Trama principal		
	Puente		Imperio		Luke	
	Wampa		Plan Emperador	Subtrama Han y Leia	Imperio	
	Rescate				Han y Leia	
Obstáculo general		Trama principal	Fuerza	Obstáculo secundario subtrama Han y Leia	Furia Chewbacca	
	Imperio		Luke	Subtrama Han y Leia	Imperio	

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Trama principal	Luke	Trama principal	Yoda	Subtrama Han y Leia	Han y Leia	
	Imperio		Fuerza		Imperio	
	Luke'		Luke	CLÍMAX	Han y Leia	
Obstáculo general	Batalla Hoth	Obstáculo subtrama Han y Leia		Trama principal	Imperio	
	Imperio		Cueva asteroide		Yoda	
	Fanfarria Rebelde	Obstáculo trama principal		Obstáculo subtrama Han y Leia		
	Luke		Dagobah		Ayuda Lando	
	Batalla Hoth		Luke		Subtrama Han y Leia	Han y Leia
	Asteroides		Punto intermedio	Dagobah	Trama principal	
	Batalla Hoth			Luke		Imperio
	Imperio		Subtrama Han y Leia	Imperio	Subtrama Han y Leia	Yoda
	Batalla Hoth	Boba Fett		Bespin		
	Luke	Obstáculo subtrama Han y Leia	Avería Halcón		Han y Leia	
Obstáculo secundario	AT-AT	Subtrama Han y Leia	Imperio	Trama principal		
Obstáculo general	Batalla Hoth	Obstáculo trama principal	Dagobah'	CLÍMAX	Imperio	
	Luke		Yoda		Rescate	
Obstáculo secundario	Fuerza		Dagobah'			Fuerza*
Obstáculo general	Fanfarria Rebelde	Trama principal		Transición	Imperio	
	Imperio		Dagobah''	Obstáculo trama principal	Rescate	
Obstáculo subtrama Han y Leia	Huida base Eco		Luke	Transición	Princesa	
	Princesa		Fuerza		Imperio	
	Huida base Eco		Yoda	Obstáculo trama principal	Rescate	
	Imperio		Imperio		Imperio	
	Huida base Eco				Androides	
	Imperio		Subtrama Han y Leia	Imperio	Trama principal	Imperio
	Ostinato Rebelde'			Obstáculo trama principal	Rescate	
	Han y Leia	Han y Leia			Yoda'	
CLÍMAX	Imperio		Boba Fett	Trama principal	Imperio	
	Han y Leia	Trama principal	Yoda		Luke	
Trama principal	Han y Leia		Fuerza	Fuerza		
			Yoda	Resolución	Han y Leia	

		Obstáculo subtrama Han y Leia	Llegada a Ciudad Nube	Títulos de crédito (Coda)	Luke
		Subtrama Han y Leia			Fanfarria Rebelde
			Bespin		Yoda
		Obstáculo subtrama Han y Leia	Destrozo C-3PO		Imperio
		Trama principal	Luke		Han y Leia
			Fuerza		Fanfarria Rebelde
			Imperio		Imperio/Luke
			Yoda		
			Luke		
			Fuerza		



Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

*La guerra de las galaxias - Episodio VI: El retorno del Jedi / Rondó-Sonata*

A		B		A		C		A		D		A'	
Presentación		Episodio rescate Han		Luke-Imperio		Intermedio		Bloques Luke-Imperio		Batalla Endor		Conclusión	
Luke	Introducción	Androides	Luke	Luke	Yoda	Trama principal	Luke	Obstáculo secundario	Exploración del grupo	Climax secundario	Fuerza*		
Imperio			Fanfarria	Fanfarria	Fuerza	Episodio preparación para la batalla	Plan rebelde	Obstáculo secundario		Giro en la trama	Destrucción blindaje Ewoks 2'		
	Obstáculo secundario	Palacio Jabba	Luke	Luke	Yoda	Imperio'	Despegue		Reunión héroes	Obstáculo secundario			
			Fanfarria'	Fanfarria'	Imperio'				Ewoks 1	Obstáculo secundario 2º nivel	Fanfarria		
	Obstáculo secundario	Jabba	Ataque a Jabba	Ataque a Jabba	Luke	Antagonismo principal	Lado Oscuro	Obstáculo secundario		Trama principal	Lado Oscuro		
		Descongelación de Han	Fanfarria	Fanfarria	Fuerza		Fuerza		Explorador imperial	Climax principal	Fuerza*		
	Obstáculo secundario	Han y Leia	Muerte Jabba	Muerte Jabba	Yoda	Trama principal (revelaciones)	Imperio		Ewoks 2	Obstáculo secundario (continúa)	Batalla Episodio IV		
		Jabba	Transición	Transición	Fuerza		Fuerza		Ewoks 1	Trama principal	Imperio		
		Jabba	Luke	Luke	Yoda		Ostinato Endor	Trama principal	Imperio	Obstáculo secundario 3º nivel	Núcleo		
		Palacio Jabba'	Fanfarria	Fanfarria	Fuerza		Imperio		Lado Oscuro	Trama principal	Bajo Imperial / Toque de guerra		
	Trama principal	Lucha Rancor	Superación de obstáculo	Superación de obstáculo	Yoda'			Obstáculo secundario (continúa)	Princesa		Ostinato Rebelde/Luke		
		Fuerza	Luke	Luke					Han y Leia	Climax secundario	Huida		
		Luke	Fanfarria	Fanfarria	Princesa				Trampa Ewok	Resolución	Luke y Leia		









## Anexo 4

### Sinopsis de la trilogía de precuelas de *La guerra de las galaxias*

#### ***La guerra de las galaxias: Episodio I - La amenaza fantasma***

La República galáctica es una federación democrática conformada por innumerables sistemas planetarios. En ella, los caballeros Jedi –una orden de monjes guerreros con la habilidad de utilizar una energía mística llamada ‘la Fuerza’– son un cuerpo autónomo de agentes guardianes de la paz y la justicia. Un maestro Jedi (Qui-Gon Jinn) y su aprendiz (Obi-Wan Kenobi) son enviados por el Canciller Valorum para mediar en una disputa comercial: la Federación de comercio mantiene un bloqueo armado sobre el pacifista planeta Naboo.

Las negociaciones no tienen lugar porque se trata de un subterfugio. Siguiendo las órdenes de un hombre encapuchado llamado Darth Sidious, la Federación invade el planeta con su ejército de droides sin encontrar oposición. La Reina Padmé Amidala de los Naboo debe viajar, protegida por los dos caballeros Jedi, hasta Coruscant, la capital de la República, para solicitar ayuda ante el Senado. Pero en su escape sufren un ataque por parte de la nave de la Federación. Debido a la incapacidad de llegar a su destino, se ven obligados a detenerse en el remoto Tatooine, un planeta desértico al margen de la ley.

Allí se encuentran con Anakin Skywalker, un bondadoso esclavo que se ofrece a ayudarles a conseguir las piezas que necesitan para continuar su viaje. Qui-Gon descubre que el niño tiene habilidades extraordinarias. Podría tratarse del ‘Elegido’, “aquél que traerá el equilibrio a la Fuerza”,

### **Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...**

según una antigua profecía. Anakin logra su libertad y se incorpora al grupo con la esperanza de convertirse en aprendiz Jedi, pero debe dejar atrás a su madre.

En Coruscant, la Reina Amidala descubre la manipulación y corrupción que existe en el Senado, que impide la liberación de su pueblo. Siguiendo los consejos de Palpatine, el senador por Naboo, solicita una moción de censura para destituir a Valorum y elegir un nuevo Canciller. Posteriormente opta por regresar a Naboo y reunir un ejército para oponerse a las fuerzas de ocupación. En la batalla logran la victoria, pero Qui-Gon Jinn muere a manos de Darth Maul, un guerrero Sith –una antigua orden némesis de los Jedi– aprendiz de Darth Sidious. Palpatine es el nuevo Canciller. Anakin Skywalker, que ha contribuido a esta primera victoria sobre las fuerzas del mal ha perdido a su primer mentor, pero es admitido como aprendiz bajo la tutela de Obi-Wan Kenobi.

### **La guerra de las galaxias: Episodio II - El ataque de los clones**

Con el paso de los años la galaxia se está polarizando. Cada vez hay más sistemas planetarios que abandonan la República y se unen al bando liderado por el Conde Dooku, un antiguo Jedi que dejó la orden. Algunas voces piden que se declare la guerra contra los secesionistas. Padmé Amidala actualmente es senadora, aboga por la negociación y por ello sufre intentos de asesinato.

Anakin Skywalker se ha convertido en un destacado aprendiz de gran talento, pero orgulloso y egoísta. El Canciller Palpatine le ofrece consejos de dudosa finalidad y le da la misión de proteger a Padmé. Anakin se enamora de ella. Pero los Jedi tienen prohibido el amor.

Mientras tanto, Obi-Wan Kenobi investiga los atentados. Buscando al asesino, en el planeta Kamino descubre un ejército de soldados clones que presuntamente había encargado en secreto la República.

Unas visiones advierten a Anakin del sufrimiento de su madre. El joven Jedi y Padmé viajan a Tatooine pero descubren que ha sido secuestrada. Al ir a rescatarla, muere en sus brazos. Anakin se deja arrastrar por la ira y el odio, mata a los secuestradores y empieza a caer en el Lado Oscuro de la Fuerza, un camino de violencia, corrupción y autodestrucción.

Obi-Wan sigue las pistas y llega a Geonosis. Encuentra la preparación

de un gran ejército enemigo, lo notifica a las autoridades de la República y es capturado. Anakin y Padmé intentan liberarle, pero también son atrapados. Mientras tanto, en Coruscant, tiene lugar una votación y se conceden poderes especiales al Canciller Palpatine para que pueda organizar un ejército –que ya está creado– y declarar la guerra.

Durante el rescate de los Jedi en Geonosis comienza la guerra entre la República y el Bando separatista. El Conde Dooku logra escapar y se reúne con su maestro Darth Sidious. La militarización de la República y el desencadenamiento de la guerra forman parte del plan del misterioso personaje. Anakin se casa en secreto con Padmé Amidala.

### **La guerra de las galaxias: Episodio III - La venganza de los Sith**

Los caballeros Jedi, anteriormente guardianes de la paz, se ven obligados a ser generales en la guerra. El más destacado es Anakin Skywalker, pero su temperamento impulsivo y el miedo a que muera Padmé, embarazada, hacen aumentar su ansia de adquirir más poder.

Con ese objetivo llega al punto de traicionar a la orden Jedi y a su propia identidad. El Canciller Palpatine le revela su identidad como Darth Sidious, un maestro Sith conocedor del Lado Oscuro de la Fuerza. Tras unas dudas iniciales durante el intento de su arresto, Anakin opta por posicionarse a favor de Sidious, y adopta el nombre de Darth Vader. Supuestamente así conseguira el mayor poder posible.

Siguiendo la misión de su nuevo maestro, comienza a matar Jedis con la colaboración del ejército de clones. Palpatine se presenta públicamente como una víctima de un complot de los Jedi, oficializa su persecución y se autoproclama Emperador vitalicio ante el aplauso del Senado.

Los dos únicos supervivientes del Consejo Jedi (Yoda y Obi-Wan Kenobi) toman la decisión de enfrentarse a los dos Sith. Obi-Wan se encuentra con Darth Vader en el planeta volcánico Mustafar e intenta razonar con él. Pero cuando el Jedi es testigo de cómo su aprendiz ahoga a su propia esposa, preso de la furia, comprende que no hay redención posible. Tras un duelo, Obi-Wan derrota a Vader y le abandona al borde de la muerte, incapaz de acabar con su amigo.

Entretanto, tiene lugar un duelo entre Yoda y Darth Sidious. El Sith es muy poderoso, vence y el maestro de Jedi se ve obligado a huir.



### **Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...**

Después, Sidious parte para rescatar a Darth Vader. Recoge el cuerpo y mediante un tratamiento quirúrgico lo encierra herméticamente en una armadura con partes robóticas y así poder mantenerlo con vida, para siempre a su servicio. Darth Vader lo ha perdido todo y ha acabado sometido a quien le ha engañado para obtener sus propias metas: Palpatine-Darth Sidious.

Obi-Wan, Yoda, el senador Bail Organa y la herida Padmé Amidala viajan al planeta Polis Massa. En un complejo clínico la joven da a luz gemelos, pero su situación médica no mejora. Ha perdido las ganas de vivir y muere afirmando que aún existe el bien en su marido. Yoda parte hacia el exilio. Organa adopta a la niña, Leia, y Obi-Wan lleva al niño, Luke, para que lo cuiden el hermanastro de Anakin, Owen Lars y su esposa Beru. Lo vigilará desde la distancia hasta que llegue el momento adecuado.

## Anexo 5

### Esquema de la tragedia –según Booker– aplicado a la trilogía de precuelas de *La guerra de las galaxias*

A partir de un punto en el que el héroe disfruta de éxito (*La amenaza fantasma* 00:30:24)<sup>589</sup> comienza el camino que le lleva a la destrucción.

#### *La amenaza fantasma*

**Estado de anticipación.** “El héroe se siente en algún modo incompleto o irrealizado y sus pensamientos se conducen hacia el futuro en esperanza de alguna gratificación inusual. Se presenta algún objeto de deseo o transcurso de la acción se presenta y sus energías han encontrado un punto focal” (Booker, 2004, p. 156). Anakin es rechazado para ser instruido como Jedi (01:29:20) y pierde a su primera figura paterna –Qui-Gon-Jinn– (02:02:10). Aunque luego es aceptado como aprendiz (02:02:30) y se fija en Padmé como posible interés romántico futuro (02:04:00).

#### *El ataque de los clones*

**Estado de sueño.** “Está comprometido con su transcurso de la acción (...) y durante un tiempo las cosas van casi improbablemente bien para el héroe. Gana la gratificación que había soñado y parece ‘salirse con la suya’” (Ídem, p. 156). Anakin es un aprendiz Jedi (00:06:44) y va a ver a Padmé por primera vez en muchos años. Se le encomienda la misión de

<sup>589</sup> Anakin es un esclavo al servicio de Watto, pero no le trata mal –incluso tienen cierta complicidad– y el joven parece feliz.

### Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

protegerla (00:23:46), recibe los cumplidos del Canciller (00:24:43), Anakin y Padmé se enamoran y se besan (00:42:14).

**Estado de frustración.** “Casi imperceptiblemente las cosas comienzan a ir mal. El héroe no puede encontrar un punto de descanso. Comienza a experimentar un sentido de frustración y para asegurar su posición puede verse obligado a realizar ‘actos oscuros’ que le confirman en su transcurso de acción incluso más irrevocablemente. Puede aparecer una ‘figura sombría’ (...) que parece amenazarle de un modo oscuro” (Ídem, p. 156). Anakin y Padmé se sinceran acerca de la imposibilidad de su amor (00:51:37). El héroe no puede dormir bien ya que tiene pesadillas premonitorias (00:56:33). Intenta rescatar a su madre secuestrada (01:14:37) pero ella muere y Anakin cae por primera vez en el Lado Oscuro. En la persecución al Conde Dooku se ve obligado a dejar atrás a Padmé para cumplir con su deber (01:59:29) y al enfrentarse con él es derrotado y sufre la amputación de un brazo (02:02:00).

### *La venganza de los Sith*

**Estado de pesadilla.** “Las cosas se están escapando ya seriamente del control del héroe. Tiene un creciente sentido de amenaza y desesperación. Las fuerzas de la oposición y destino se ciernen sobre él” (Ídem, p. 156). Anakin comete actos que se escapan de su autocontrol: decapita a Dooku (00:14:00), tiene pesadillas acerca de la muerte de Padmé (00:29:16 y 00:50:18), es manipulado por Palpatine y puesto en contra de los Jedi, quienes dudan de las intenciones del Canciller. Anakin se sumerge en el Lado Oscuro (01:14:14), cumple con la Orden 66 (01:16:01), abandona a Padmé tras ahogarla (01:39:32) y se enfrenta a Obi-Wan, su maestro (01:41:49).

**Estado de destrucción.** “Ya sea por las fuerzas que ha invocado en su contra, o por algún acto final de violencia que le precipita hacia su propia muerte (...), el héroe es destruido” (Ídem, p. 156). Darth Vader es derrotado por Obi-Wan (01:54:33).

Ahí finaliza la trilogía de precuelas. A más largo plazo se verá que, desde el final del Episodio III (02:01:14) Anakin está en el tercer paso de la trama de ‘Renacimiento’, por la cual está “aprisionado en el estado de muerte en vida”, proceso en el que se encontrará hasta que llega la redención milagrosa por parte del hijo (Ídem, p. 204).

## Anexo 6

### Esquema del análisis de la trilogía de precuelas de *La guerra de las galaxias*

#### *La guerra de las galaxias*

#### *Episodio I: La amenaza fantasma / Episodio de poema sinfónico*

Punto dentro de la estructura	Plano visual	Plano musical (uso de material con función leitmotívica o caracterización)
	Logotipos	Fanfarria 20 <sup>th</sup> Century Fox
	Títulos iniciales	Luke
PRÓLOGO	Aterrizaje	Atmosférica
	Puente de mando	Ostinato de Tuba
ENTRADA DEL CORO	Sala de espera	Atmosférica
		<i>Korah Rahtahmah</i> Lado Oscuro
PRIMER EPISODIO	Comunicación Sidious	
Escena de acción secundaria	Ataque a Jedi	Atmosférica Luke
	Puente de mando	Ostinato de Tuba
Escena de acción secundaria (continuación)	Ataque a Jedi	Atmosférica Fuerza
	Fin ataque a Jedi	Atmosférica
	Descubren plan invasión	Atmosférica

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

	Audiencia Amidala	Introducción Atmosférica
	Invasión	Ejército Droide
Escena de acción secundaria	Persecución Jedi	Silencio
	Presentación Jar Jar	Atmosférica
	Viaje submarino	Pieza autónoma
	Llegada a ciudad	Atmosférica
	Recepción	Atmosférica
	Audiencia Compasión Qui-Gon	Atmosférica Transición Pieza autónoma Atmosférica
Escena de acción secundaria	Viaje submarino	Pieza autónoma Atmosférica
	Comunicación Sidious	Lado Oscuro
Escena de acción secundaria (continuación)	Viaje submarino	Pieza autónoma Atmosférica
	Invasión	Ejército Droide Transición
Escena de acción secundaria (continuación)	Viaje submarino	Pieza autónoma Introducción
	Reina prisionera	Atmosférica
Escena de acción secundaria	Rescate	Atmosférica
Escena de acción secundaria	Despegue nave	Pilotaje
Intervención del coro	Comunicación Sidious	Introducción
		Lado Oscuro
		<i>Korah Rahtahmah</i>
	Viaje a Tatooine	Silencio
	Presentación Jar Jar	Jar Jar

	Llegada a Tatooine	Introducción Silencio Atmosférica Diegética
	Taller Watto	Anakin Puente Jar Jar
	Exterior	Diegética
	Comunicación con nave	Silencio
	Pelea con Sebulba	Atmosférica Anakin
	Espera Revelación Qui-Gon Jedi Casa de Anakin	Atmosférica Qui-Gon Pieza autónoma
	Mensaje de Naboo	Atmosférica
	Conversación Sith	Introducción Lado Oscuro
	Tatooine	Finalización segmento
	Cena Qui-Gon es Jedi Argumentación Anakin	Silencio Qui-Gon Anakin
	Diálogo Qui-Gon y Watto	Atmosférica (cita a célula final Anakin) Silencio Anakin Coda
	Comunicación Jedi	Atmosférica
	Conversación Shmi	Atmosférica Fuerza Atmosférica

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

	Preparación vaina	Anakin Atmosférica Despedida
	Diálogo Qui-Gon y Anakin	Atmosférica
	Análisis	Anakin
Intervención del coro	Comunicación Jedi	Atmosférica <i>Korah Rahmahtah /</i> Percusión Maul
	Circuito carreras	Diegética
	Apuesta Qui-Gon y Watto	Pieza autónoma
	Llegada Anakin Justificación Anakin	Atmosférica Anakin
	Droide sonda	<i>Kosyahd Tahtah Kohrahtah</i>
	Circuito carreras	Pieza autónoma Coda
	Sabotaje	Atmosférica
	Enseñanza Qui-Gon	Fuerza
	Circuito carreras Llegada Jabba	Pieza autónoma Pieza autónoma / Jabba
Escena relevante de acción	Carrera Resultado sabotaje  Accidente	Silencio Atmosférica Pilotaje Atmosférica Pilotaje Silencio
	Triunfo	Pieza autónoma
	Celebración íntima	Anakin
	Resolución apuestas	Diegética
	Transporte piezas a nave	Qui-Gon

	Notificación liberación  Despedida C-3PO	Atmosférica Anticipo Despedida Fuerza Parte B Luke Atmosférica Anticipo Despedida Despedida Atmosférica Parte B Luke Despedida
Punto clave	Despedida Shmi	Anakin / Qui-Gon / Despedida Fuerza
Intervención del coro	Localización por Maul	<i>Korah Rahtahmah</i> Percusión Maul
Escena relevante de acción	Primer duelo	Qui-Gon Coda
	Reunión en nave Presentación Obi-Wan	Qui-Gon Fuerza
	Nemoidianos en Naboo	Atmosférica
	Viaje a Coruscant Conversación con Padmé	Atmosférica Anakin
	Llegada a Coruscant  Diálogo con la Reina	Introducción Pieza autónoma Atmosférica
	Traslado por Coruscant	Pieza autónoma (cita a inicio Anakin)
	Despacho Palpatine Peor opción	Silencio Atmosférica
	Consejo Jedi Profecía	Atmosférica Anakin
	Despedida Anakin	Atmosférica Coda



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

Punto clave	Senado Consejo Palpatine Moción de censura	Silencio Atmosférica Atmosférica (célula Sidious Coruscant) Coda
	Diálogo Jedi	Atmosférica
	Pruebas Jedi Enseñanza Yoda Juicio Yoda	Anakin Fuerza Atmosférica
	Diálogo Jar Jar y Amidala Llegada Palpatine Resolución Amidala	Atmosférica Atmosférica Qui-Gon
	Decisión Consejo Profecía Discusión	Atmosférica Anakin Atmosférica Fuerza
	Plataforma despegue Diálogo Jedi Diálogo Anakin y Qui-Gon Enseñanza Qui-Gon (simbiosis) Despegue nave	Introducción Atmosférica Anakin Pieza autónoma Anakin Fanfarria (Pilotaje y Anakin)
	Comunicación Sidious	Lado Oscuro
	Vuelo hacia Naboo	Atmosférica
	Llegada a Naboo Diálogo Jedi Aparición Jar Jar Diálogo Jedi Intervención Jar Jar	Introducción Atmosférica Jar Jar Atmosférica Jar Jar
	Santuario gungan Desenmascaramiento	Pieza autónoma Pieza autónoma Atmosférica Pieza autónoma

	Conversación Sidious	Atmosférica
	Plan de batalla	Pieza autónoma Atmosférica Silencio
	Conversación Sidious	Atmosférica
	Desplazamiento ejército Despliegue droide	Pieza autónoma Atmosférica Silencio
Comienzo segmento climático	Ciudad de Theed Comienzo batalla	Atmosférica Duel of the fates
	Reacción nemoidianos	Puente
	Lucha en hangar	Batalla espacial Pilotaje (cita a inicio Luke) Duel of the fates Pilotaje
	Lucha en llanuras Activación droides	Silencio Ejército droide
	Hangar despejado Aparición Maul Llegada droidekas Encendido caza Anakin	Puente Duel of the fates Puente Batalla espacial
	Duelo	Duel of the fates
	Grupo asalto palacio	
	Lucha en espacio	Batalla espacial
	Lucha en llanuras	
	Lucha en espacio	Duel of the fates / Batalla espacial
	Grupo asalto palacio	
	Duelo Duelo interrumpido Qui-Gon meditando	Silencio Atmosférica

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

	Lucha en llanuras	Atmosférica
	Grupo asalto palacio	Coda
	Lucha en espacio Impacto en caza de Anakin  Detención caza Anakin	Introducción Duel of the fates Coda Atmosférica
Intervención del coro	Duelo  Derrota Qui-Gon	Percusión Maul Atmosférica <i>Korah Rahtahmah</i> Duel of the fates
	Derrota gungan	
	Grupo de asalto detenido Diálogo Distracción Ataque desde dentro	Percusión Maul Atmosférica Pilotaje Duel of the fates
	Duelo Apertura muro Obi-Wan al pozo	Percusión Maul Silencio Atmosférica
	Encendido caza Anakin	Introducción
	Explosión interna	Duel of the fates Fuerza Duel of the fates
	Desactivación droides	Atmosférica
	Duelo  Muerte Qui-Gon	Fuerza Puente Qui-Gon

Segmento de resolución	Llegada nave República	Atmosférica
	Diálogo Obi-Wan y Yoda	Yoda Atmosférica Marcha Imperial Atmosférica
	Funeral Qui-Gon Futuro de Anakin  Misterio	Pieza autónoma Fuerza Pieza autónoma Coda
	Desfile triunfal	Lado Oscuro
CODA	Títulos de crédito	Luke Fanfarria y Ostinato rebelde Ostinato rebelde Luke Duel of the fates Anakin

Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

*La guerra de las galaxias*

*Episodio II: El ataque de los clones / Episodio de poema sinfónico*

Punto dentro de la estructura	Plano visual	Plano musical (uso de material con función leitmotívica o caracterización)
	Logotipos	Fanfarria 20 <sup>th</sup> Century Fox
	Títulos iniciales	Luke
SEGUNDO EPISODIO Escena acción subtrama	Llegada naves a Coruscant y atentado	Atmosférica
	Despacho de Palpatine	Atmosférica Misterio Atmosférica Misterio Atmosférica
	Apartamento Senadora Ascensor Reconocimiento Anakin Diálogo Reprimenda Obi-Wan	Introducción Atmosférica Anakin Silencio Atmosférica
	Diálogo cazarrecompensas	Atmosférica
	Apartamento Senadora	Atmosférica
	Preparación ataque	Atmosférica
	Apartamento Senadora Dormitorio Amidala Detección peligro	Atmosférica Atmosférica Atmosférica
Escena de acción secundaria	Persecución	Pieza autónoma
	Localización cazarrecomp. Captura Interrogatorio	Atmosférica Misterio Atmosférica Coda
	Templo Jedi Salón del Consejo	Atmosférica Silencio

	Diálogo Anakin y Palpatine Pasillos del Templo	Atmosférica Atmosférica
	Apartamento Amidala Diálogo Anakin y Padmé	Atmosférica Atmosférica Across the stars Coda
	Puerto espacial Despedidas	Introducción Atmosférica Fuerza Atmosférica
	Bar de Dexter	Diegética Coda
	Biblioteca	Introducción Misterio
	Viaje hacia Naboo Diálogo Anakin y Padmé	Introducción Atmosférica Across the stars
	Pasillos templo Jedi Clase de Yoda Interrupción clase Búsqueda planeta Conclusiones	Introducción Yoda Atmosférica Atmosférica Fuerza
	Llegada a Naboo Diálogo Anakin y Padmé	Across the stars Atmosférica
	Audiencia con Reina Jamillia	Atmosférica
	Llegada Obi-Wan a Kamino  Recepción Reunión con Primer Ministro	Introducción Puente Pieza autónoma Misterio Pieza autónoma Silencio Pieza autónoma
	Retiro en Naboo Diálogo Anakin y Padmé Beso	Pieza autónoma Across the stars

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

	<p>Kamino Visita por las instalaciones</p> <p>Presentación ejército</p>	<p>Introducción Atmosférica Introducción Ejército droide</p>
	<p>Prados de Naboo</p> <p>Accidente Anakin</p>	<p>Pieza autónoma Atmosférica Pieza autónoma Across the stars Atmosférica Pieza autónoma</p>
	<p>Kamino</p>	<p>Introducción Pieza autónoma Coda</p>
	<p>Visita a Jango Fett Presentación</p> <p>Despedida</p>	<p>Atmosférica Misterio Atmosférica Misterio Atmosférica</p>
	<p>Naboo Cena Declaración</p>	<p>Introducción Pieza autónoma Across the stars Atmosférica Parte B Across the stars Puente</p>
	<p>Kamino Despedida Obi-Wan Comunicación Jedi</p>	<p>Atmosférica Pieza autónoma Atmosférica</p>
	<p>Premonición Anakin</p>	<p>Atmosférica</p>
	<p>Balcón palacio Diálogo Anakin y Padmé</p> <p>Anakin debe partir</p>	<p>Introducción Atmosférica Anakin Fuerza</p>

Escena de acción secundaria	Kamino Lucha Obi-Wan y Jango	Introducción Pieza autónoma
	Llegada a Tatooine Calles de Mos Espa Diálogo con Watto	Introducción Pieza diegética Silencio Atmosférica
Escena de acción secundaria (continuación)	Combate espacial Segunda parte combate Presunta muerte de Obi-Wan Llegada Obi-Wan a Geonosis	Silencio Pieza autónoma Atmosférica Atmosférica
Intervención del coro	Llegada a casa de los Lars Anakin pregunta por su madre Explicación sobre su paradero Reflexión sobre futuro Anakin parte en su búsqueda	Pieza autónoma Atmosférica Atmosférica Fuerza Duel of the fates
	Llegada a base separatista Infiltración base de Geonosis Conspiración	Percusión Maul Atmosférica Misterio Coda
Punto clave	Infiltración en campamento de moradores de las arenas Reunión Anakin con su madre Muerte de la madre de Anakin Caída en Lado Oscuro	Atmosférica  Pieza autónoma Puente Pieza autónoma
	Percepción de Yoda Comentario Yoda	Atmosférica Marcha Imperial
	Transmisión mensaje Obi-Wan Localización Tatooine	Atmosférica
	Llegada con cadáver Shmi	Pieza autónoma



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

	Intento confortar a Anakin Regodeo de Anakin	Atmosférica Lado Oscuro Marcha Imperial Lado Oscuro Coda (Marcha Imperial)
	Entierro Shmi Llegada R2-D2 Recepción mensaje Despegue	Pieza autónoma Coda atmosférica Atmosférica Puente
	Despacho Palpatine Propuesta poderes especiales	Atmosférica Misterio Coda atmosférica
	Geonosis Interrogatorio Obi-Wan	Silencio Atmosférica
Punto clave	Senado Discurso Aceptación poderes especiales	Introducción Atmosférica Misterio Atmosférica
	Geonosis Diálogo dentro de la nave Salida de Anakin y Padmé  Salida de droides	Introducción (Pilotaje) Atmosférica Atmosférica Ostinato de Tuba Atmosférica Atmosférica
Escena de acción secundaria	Combate en la fábrica droide  Conclusión lucha	Pieza autónoma (incluye Across the stars / Fuerza / Yoda) Atmosférica
	Preparación Anakin y Padmé Declaración amor  Entrada en la arena	Introducción Across the Stars Parte B de Across the stars Across the stars

Clímax secundario	Encadenados a columnas Enfrentamiento con bestias Anakin cabalga Reunión Anakin y Padmé	Atmosférica Silencio Pieza autónoma Across the stars Pieza autónoma
	Llegada Mace Windu Detención de la acción Despliegue de los Jedi Diálogo Windu y Dooku	Atmosférica Ostinato de Tuba Puente Ostinato de Tuba
Clímax secundario	Ataque droide  Combate Droides marchando Combate Combate con Jango Combate Detención droides Negación a rendirse de Jedi Llegada ejército clon	Atmosférica Ejército droide Coda Atmosférica Atmosférica Atmosférica Coda Reutilización material Episodio I Silencio Atmosférica Reutilización material Episodio I
	Boba coge el casco de Jango	Ostinato de tuba
	Comienzo batalla Geonosis	Silencio
	Centro de mando separatista	Misterio
	Campo de batalla	Ostinato Pilotaje Reutilización material Episodio I
	Llegada Yoda a centro mando	Silencio
	Centro de mando separatista	Misterio
	Campo de batalla	Reutilización material Episodio I
	Huida líderes separatistas	Introducción Kamino
	Campo de batalla	Atmosférica Reutilización material Episodio I Atmosférica

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

	Persecución a Dooku Caída de Padmé Discusión Jedi	Atmosférica Across the stars Atmosférica
	Yoda	Fuerza
Clímax principal	Huida Dooku Llegada hangar Ira de Anakin	Atmosférica Atmosférica Misterio
Clímax principal (continuación)	Duelo Obi-Wan y Dooku	Pieza autónoma
	Lugar accidente Padmé	Across the stars
Clímax principal (continuación)	Duelo Obi-Wan y Dooku	Pieza autónoma Coda
Clímax principal (continuación) Intervención del coro	Duelo Anakin y Dooku	Pieza autónoma Duel of the fates Pieza autónoma
Clímax principal (continuación)	Llegada Yoda Duelo Yoda y Dooku Salvación de los Jedi	Atmosférica Pieza autónoma Yoda
	Salida del planeta	Atmosférica (Kamino) Pieza autónoma
	Jedi heridos	Fuerza Atmosférica
	Llegada de Dooku a Coruscant	Introducción Pieza autónoma Lado Oscuro
Resolución	Diálogo entre los Sith Reunión Jedi	Atmosférica Atmosférica
Resolución	Muestra ejército clon	Marcha Imperial
Resolución	Boda Anakin y Padmé	Across the stars
CODA	Títulos de crédito	Luke Fanfarria y Ostinato rebelde Ostinato rebelde Luke Ostinato rebelde Across the stars

*La guerra de las galaxias*  
*Episodio III: la venganza de los Sith / Episodio de poema sinfónico*

<b>Punto dentro de la estructura</b>	<b>Plano visual</b>	<b>Plano musical</b> (uso de material con función leitmotívica o caracterización)
	Logotipos	Fanfarria 20 <sup>th</sup> Century Fox
	Títulos iniciales	Luke
TERCER EPISODIO Secuencia relevante de acción	Batalla de Coruscant Diálogo Misiles teledirigidos Disparos de Anakin Estrategia diferente Triunfo sobre el obstáculo Ataque a nave de Grievous	Fuerza Pieza autónoma Atmosférica Atmosférica Atmosférica Fanfarria rebelde Atmosférica
	Infiltración Jedi Entrada Grievous Infiltración Jedi (continuación)	Silencio Grievous Silencio
	Entrada Dooku Diálogo y duelo Obi-Wan fuera de combate Desmembramiento Dooku Resultado decapitación Dooku Indicaciones Palpatine	Atmosférica Silencio Atmosférica Atmosférica Silencio Atmosférica
	Huida Cañonazos a nave Grievous Continuación huida y captura Lucha en puente de mando Explosiones internas Aterrizaje de la nave Frenado	Silencio Pilotaje Silencio Atmosférica Silencio Reutilización material Episodio I Silencio

Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

	Llegada y recepción Coruscant Diálogo con políticos	Introducción Atmosférica Silencio
	Encuentro con Padmé Notificación embarazo	Parte B de Across the stars Across the stars Atmosférica Across the stars Coda
	Llegada Grievous a Utapau Comunicación Grievous	Introducción Grievous Atmosférica
	Coruscant Diálogo Anakin y Padmé	Introducción Across the stars
	Premoniciones	Atmosférica
	Despertar de Anakin Tema de conversación:visión Tema de conversación: embarazo	Atmosférica Anakin Pieza autónoma Across the stars
	Templo Jedi Conversación Anakin y Yoda	Atmosférica Atmosférica
	Pasillos templo Jedi Diálogo Anakin y Obi-Wan Advertencia Obi-Wan	Introducción Atmosférica Silencio Atmosférica
	Senado Conversación Anakin y Palpatine	Introducción Atmosférica
	Consejo Jedi Irritación de Anakin Decisiones sobre la guerra	Coda Marcha Imperial Fuerza

	Diálogo Anakin y Obi-Wan Sospecha Canciller	Atmosférica Misterio
	Diálogo Obi-Wan, Windu y Yoda  Profecía	Silencio  Lado Oscuro Coda
	Diálogo Anakin y Padmé Enfado Anakin	Silencio Atmosférica
Anagnorisis 1 Anagnorisis 1 (continuación)	Ópera  Traición Jedi Tragedia Darth Plagueis Interrupción de Anakin Tragedia Darth Plagueis	Introducción Diegética Atmosférica Atmosférica Atmosférica Atmosférica
Escena de acción secundaria	Kashyyyk Comunicación Yoda Órdenes de Yoda Comienzo de la batalla	Pieza autónoma Atmosférica Puente Ejército droide
	Puerto espacial Diálogo Anakin y Obi-Wan Despedida	Introducción Silencio Atmosférica
	Crucero de la República Despegue Obi-Wan	Introducción Fuerza Coda
	Premonición	Atmosférica
	Conversación Anakin y Padmé	Atmosférica
	Utapau  Conversación Obi-Wan y Tion Medon Órdenes al androide	Introducción Fuerza Puente Atmosférica Atmosférica

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

	<p>Obi-Wan cabalgando</p> <p>Reunión líderes separatistas</p> <p>Traslado Obi-Wan</p> <p>Reunión líderes separatistas</p> <p>Llegada Obi-Wan</p>	<p>Presentación material</p> <p>Atmosférica</p> <p>Fuerza</p> <p>Atmosférica</p> <p>Atmosférica</p>
Escena de acción secundaria	<p>Diálogo Obi-Wan y Grievous</p> <p>Enfrentamiento con guardaespaldas</p> <p>Diálogo Obi-Wan y Grievous</p>	<p>Silencio</p> <p>Atmosférica</p> <p>Silencio</p>
Escena de acción secundaria	<p>Preparación duelo</p> <p>Choque de espadas</p> <p>Llegada ejército clon</p>	<p>Atmosférica</p> <p>Grievous</p> <p>Pieza autónoma</p>
	<p>Noticias de guerra</p>	<p>Atmosférica</p>
Anagnorisis 2	<p>Diálogo Palpatine y Anakin</p> <p>Revelación Palpatine como Sith</p> <p>Percepción en Anakin</p>	<p>Silencio</p> <p>Atmosférica</p> <p>Lado Oscuro</p>
Escena de acción secundaria (continuación)	<p>Persecución Grievous</p> <p>Obi-Wan se sube en vehículo</p>	<p>Silencio</p> <p>Atmosférica</p>
	<p>Diálogo Anakin y Mace Windu</p> <p>Palpatine es el Lord Oscuro</p>	<p>Atmosférica</p> <p>Marcha Imperial</p>
	<p>Distanciamiento Anakin y Padmé</p>	<p>Pieza autónoma</p>
	<p>Decisión de Anakin</p>	<p>Fuerza</p>
	<p>Enfrentamiento Palpatine y Jedi</p>	<p>Atmosférica</p>
	<p>Llegada de Anakin</p>	<p>Atmosférica</p>

Anagnorisis 3 Peripeteia (continuación) Punto clave	Continuación duelo	Atmosférica Coda
	Detención ataque rayos Palpatine deja de atacar Anakin aboga por Palpatine Ataque de Windu y consecuencias	Silencio Atmosférica Fuerza Atmosférica
	Oferta del Lado Oscuro Diálogo sobre salvación de Padmé Nombramiento Darth Vader Diálogo entre los Sith  Orden de Sidious	Lado Oscuro Atmosférica Marcha Imperial / Lado Oscuro Lado Oscuro Marcha Imperial Atmosférica
Escena relevante de acción	Asalto al templo Jedi	Pieza autónoma
Escena de acción secundaria	Batalla en Utapau	
	Recepción mensaje Orden 66	Atmosférica Atmosférica
Escena relevante de acción	Aplicación Orden 66 Reacciones y ataque al templo Jedi	Pieza autónoma
Escena de acción secundaria	Ataque a aprendiz Jedi	Atmosférica
	Ocultación Obi-Wan	Atmosférica
	Exploración en Kashyyyk	Atmosférica (Marcha Imperial)
	Despedida de Yoda	Yoda
	Decisión de Bail Organa Recepción mensaje de Organa	Atmosférica
	Reunión Anakin y Padmé Diálogo Anakin y Padmé Beso de despedida	Atmosférica Atmosférica Atmosférica
	Reunión Organa, Obi-Wan y Yoda	Introducción Atmosférica
	Mustafar Comunicación de Sidious	Pieza autónoma Atmosférica
	Recepción mensaje de oficina del Canciller	Atmosférica



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

	Llegada Vader a Mustafar Interior sala de reuniones Recepción a Vader	Pieza autónoma Atmosférica Marcha Imperial
	Entrada del templo Jedi Jedi se abren paso	Atmosférica
	Senado Palpatine ante Senado Discurso en Senado	Fuerza
	Interior templo Jedi	Lado Oscuro Atmosférica
	Interior templo Jedi	Atmosférica
Escena de acción secundaria	Eliminación líderes separatistas	Pieza autónoma
	Discurso Senado	
	Muertes en Mustafar	
Punto clave	Discurso en Senado Instauración del Imperio	
	Última muerte en Mustafar	
	Acceso a archivos del templo Jedi	Atmosférica
	Diálogo Obi-Wan y Padmé Notificación del paso al Lado Oscuro de Anakin	
	Mustafar	
	Preparación de despegu	Puente (Across the stars')
	Despacho Palpatine	
	Comunicación de los Sith	Silencio
	Llegada Padmé a Mustafar Reflexión Padmé Diálogo Vader y Padmé Amenaza Ataque Vader a Padmé	Atmosférica Across the stars Atmosférica Marcha Imperial
	Diálogo Vader y Obi-Wan	Pieza autónoma
Escena relevante de acción	Comienzo duelo Vader y Obi-Wan	Battle of the Heroes

Escena relevante de acción	Diálogo Palpatine y Yoda Ataque de Palpatine	Atmosférica Marcha Imperial
	Duelo Vader y Obi-Wan	Battle of the Heroes
	Duelo Palpatine y Yoda	Marcha Imperial Atmosférica Marcha Imperial
	Duelo Vader y Obi-Wan	Battle of the Heroes
	Duelo Palpatine y Yoda	Puente
Intervención del coro	Duelo Vader y Obi-Wan	Battle of the Heroes Fuerza Coda Battle of the Heroes
		Ostinato Duel of the fates Duel of the Fates Atmosférica
	Destrucción del Senado Derrota de Yoda	
Clímax principal en paralelo	Duelo Vader y Obi-Wan	Battle of the Heroes
	Yoda escapando	Atmosférica
	Duelo Vader y Obi-Wan	Battle of the Heroes
	Rescate de Yoda	Yoda
	Duelo Vader y Obi-Wan Diálogo Vader y Obi-Wan Duelo Vader y Obi-Wan Desmembramiento Vader Diálogo Vader y Obi-Wan Vader arde	Battle of the Heroes Fuerza Battle of the Heroes Silencio
		Pieza autónoma
	Regreso de Obi-Wan a la nave	
	Vader quemado Viaje de Palpatine Aterrizaje Llegada Palpatine junto a Anakin	Atmosférica Lado Oscuro Puente Atmosférica

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

	Escondite Organa y Yoda Llegada Obi-Wan Aterrizaje	Atmosférica Fuerza Atmosférica
	Llegada a Coruscant	Lado Oscuro
Clímax secundario en paralelo	Padmé en hospital	Atmosférica
	Reconstrucción Vader	Atmosférica
	Parto de Padmé	Atmosférica
	Reconstrucción Vader	Atmosférica Marcha Imperial
	Muerte de Padmé	Funeral Qui-Gon Fuerza
	Levantamiento Vader	Funeral Qui-Gon
	Respuesta Vader a Palpatine	Puente Funeral Qui-Gon
	Llegada a Naboo Diálogo Organa, Yoda y Obi-Wan Plan de adopción Leia Plan de Luke a Tatooine Diálogo Yoda y Obi-Wan Órdenes sobre droides	Introducción Atmosférica Princesa Fuerza Fuerza Reutilización material Episodio I
Secuencia de resolución	Funeral Padmé Vader en crucero imperial	Introducción Funeral Qui-Gon Fuerza Funeral Qui-Gon/Marcha Imperial Marcha Imperial
	Alderaan Reunión familia Organa	Introducción (Fuerza) Princesa
SALIDA DEL CORO	Tatooine Puesta de sol binaria	Luke Puente Fuerza

<p>CODA</p>	<p>Títulos de crédito finales</p>	<p>Luke  Fanfarria y Ostinato  Rebelde  Ostinato rebelde  Luke  Puente  Princesa  Battle of the Heroes  Ostinato rebelde  Luke  Fanfarria rebelde  Ceremonia entrega de medallas  Coda sobre anacrusa Luke</p>
-------------	-----------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



# Bibliografía



## Libros

- Abbott, H. P. (2008). *The Cambridge introduction to Narrative*. Second edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Adams, D. (2010). *The music of The Lord of the Rings films*. Van Nuys: Carpentier.
- Adorno, Th. W. y Eisler, H. (2007). *Composición para el cine. El fiel correpetidor*. Obra completa, vol. 15. Madrid: Akal.
- Aguilera, M. de, Adell, J. E. y Sedeño, A. (eds.). (2008). *Comunicación y música I. Lenguaje y medios*. Barcelona: Editorial UOC.
- Almén, B. (2008). *A theory of musical narrative*. Bloomington: Indiana University Press.
- Arcos, M. de (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de cultura económica de España.
- Argullol, R. (1999). *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Aristóteles. Tovar A. (ed.). (1985). *Retórica*. Madrid: Centro de estudios constitucionales.
- Aristóteles. López Eire A. (ed.). (2002). *Poética*. Madrid: Akal.
- Arnheim, R. (1957). *Film as art*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, R. (1966). *Toward a psychology of art*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Arnheim, R. (1971). *Entropy and art. An essay on disorder and order*. Berkeley: University of California Press.
- Audissino, E. (2014). *John Williams's film music: 'Jaws', 'Star Wars', 'Raiders of the Lost Ark', and the Return of the Classical Hollywood music style*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Aumont, J. y Marie, M. (1988). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Nueva edición revisada y ampliada. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Balázs, B. (1957). *El Film*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Baxter, J. (2000). *George Lucas: A biography*. Londres: Harper Collins Entertainment.
- Bazelon, I. (1975). *Knowing the score: Notes on film music*. Nueva York: Arco Publishing, Inc.
- Belton, J. (1994). *American cinema / American culture*. Nueva York: McGraw Hill.
- Berg, C. M. (1976). *An investigation of the motives for and realization of music to accompany the American silent film 1896-1927*. Nueva York: Arno Press.
- Berger, A. (2013). *Media, Myth and Society*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Berthomieu, P. (ed.). (2006). *Star Wars: Le Rebelle et l'Empereur*. Paris: Ellipses Édition.
- Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Bicknell, J. (2009). *Why music moves us*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Binh, N. T., Moure, J. y Sojcher, F. (eds.). (2014). *Cinéma et musique, accords parfaits. Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. Bruselas: Les Impressions Nouvelles.
- Blas, J. A. de (dir.) (n. d.). *Música en pantalla*. Avilés: Centro de Profesores y de Recursos de Avilés.



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- Bloch, E. Hamacher W. y Wellbery D. E. (eds.). (1998). *Literary Essays*. Stanford: Stanford University Press.
- Boggs, J. M. y Petrie, D. W. (2008). *The art of watching films. 7th edition*. Nueva York: McGraw Hill.
- Bogue, R. (2003). *Deleuze on music, painting and the arts*. Nueva York: Routledge.
- Booker, C. (2004). *The seven basic plots: Why we tell stories*. Londres: Continuum.
- Booth, G. D. (2008). *Behind the curtain: Making music in Mumbai's film studios*. Nueva York: Oxford University Press.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Londres: Methuen.
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood cinema: Film style and production to 1960*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Boudon, R. (1968). *Á quoi sert la notion de 'structure'?*. Paris: Gallimard.
- Bouzereau, L. y Duncan, J. (1999). *Star Wars. The making of Episode I - The phantom menace*. Londres: Ebury Press.
- Bribitzer-Stull, M. (2015). *Understanding the Leitmotif. From Wagner to Hollywood film music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Broekman, J. M. (1974). *El estructuralismo*. Barcelona: Editorial Herder.
- Brooker, W. (2009). *Star Wars*, BFI Film Classics. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Brown, C. S. (1987). *Music and literature. A comparison of the arts*. Hanover: University Press of New England.
- Brown, R. S. (1994). *Overtones and undertones: reading film music*. Berkeley: University of California Press.
- Bruhn, S. (1997). *Images and ideas in modern French piano music: The extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. Stuyvesant: Pendragon Press.
- Bucari, J. D. (2012). *Importance of music in the narrative structure of a film. Volume 1: Steven Spielberg, composed by John Williams*. Marston Gate: Amazon.co.uk Ltd.
- Buhler, J., Flynn, C. y Neumeyer, D. (eds.). (2000). *Music and cinema*. Hanover: Wesleyan University Press of New England.
- Buhler, J., Neumeyer, D. y Deemer, R. (2010). *Hearing the movies: Music and sound in film history*. Nueva York: Oxford University Press.
- Buller, J. L. (2001). *Classically Romantic: Classical form and meaning in Wagner's 'Ring'*. Bloomington: Xlibris.
- Burch, N. (1981). *Theory of film practice*. Princeton: Princeton University Press.
- Burch, N. (1990). *Life to those shadows*. Oakland: University of California Press.
- Burt, G. (1994). *The art of film music*. Boston: Northeastern University Press.
- Campbell, J. y Moyers, B. (1991). *The power of myth*. Nueva York: Anchor Books.
- Campbell, J. (1993). *The hero with a thousand faces*. Londres: Fontana Press.
- Carmona, L. M. (2003). *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T&B Editores.
- Cassard, P. (2012). *Deux temps trois mouvements. Un pianiste au cinéma*. Paris: Capricci.
- Champlin, C. (1997). *George Lucas: The creative impulse. Revised and updated edition*. Londres: Virgin Publishing.
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.

- Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Citron, M. J. (2010). *When opera meets film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohan S. y Shires, L. M. (1988). *Telling stories. A theoretical analysis of narrative fiction*. Londres: Routledge.
- Cohen, K. (1979). *Film and fiction: The dynamics of exchange*. New Haven: Yale University Press.
- Cole, W. (1997). *The form of music*. Londres: The Associated Board of the Royal Schools of Music (Publishing) Ltd.
- Colón Perales, C. (dir.). (1986). *Joaquín Turina*. Separata en *Música de Cine. Encuentro Internacional de Sevilla*. Sevilla: Luis Cernuda Fundación.
- Colón Perales, C., Infante del Rosal, F. y Lombardo Ortega, M. (1997). *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Conrad, P. (1981). *Romantic opera and literary form*. Berkeley: University of California Press.
- Cook, N. (2004). *Analysing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Cooke, M. (2008). *A history of film music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cooke, M. (ed.) (2010). *The Hollywood film music reader*. Nueva York: Oxford University Press.
- Cooper, D. (2001). *Bernard Herrmann's 'Vertigo'. A film score handbook*. Westport: Greenwood Press.
- Copland, A. (1968). *The new music: 1900-1960*. Nueva York: W. W. Norton & Co.
- Copland, A. (2005). *Cómo escuchar la música*. Madrid: Fondo de cultura económica de España.
- Costa, A. (1988). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cowgill, L. J. (1999). *Secrets of screenplay structure*. Nueva York: Watson-Guptill Publications.
- Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Das Gupta, C. (ed.) (1981). *Satyajit Ray. An anthology of statements on Ray and by Ray*. Bombay: Tata Press Limited.
- Daubney, K. (2000). *Max Steiner's 'Now, Voyager'. A film score guide*. Westport: Greenwood Press.
- Daufí, X. (1987). *La sonata*. Barcelona: Ediciones Daimon Manuel Tamayo.
- Davie, C. T. (1966). *Musical structure and design*. Nueva York: Dover Publications, Inc.
- Davis, R. (1999). *Complete guide to Film Scoring. The Art and Business of Writing Music for Movies and TV*. Boston: Berklee Press.
- Davison, A. (2004). *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Aldershot: Ashgate.
- Davison, A. (2009). *Alex North's 'A streetcar named Desire': A film score guide*. Plymouth: Scarecrow Press.
- Debussy, C. Langham Smith, R. (ed.) (1977). *Debussy on Music*. Nueva York: Knopf.
- Deleuze, G. (2004). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Descartes, R. (2014). *Descartes I*. Colección "Grandes pensadores". Barcelona: RBA Coleccionables.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- Donington, R. (1974). *Wagner's 'Ring' and its symbols: The music and the myth*. Londres: Faber and Faber.
- Donnelly, K. J. (ed.) (2001). *Film music: Critical approaches*. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd.
- Donnelly, K. J. (2005). *The spectre of sound: Music in film and television*. Londres: British Film Institute.
- Donnelly, K. J. (2014). *Occult aesthetics: Synchronization in sound film*. Nueva York: Oxford University Press.
- Duncan, J. (2002). *Star Wars mythmaking: Behind the scenes of Attack of the clones*. Nueva York: Ballantine Books.
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Egorova, T. (1997). *Soviet film music: An historical survey*. Londres: Harwood Academic Publishers.
- Elhefnawy, N. (2015). *Star Wars in context*. Londres: Amazon.
- Esteban Plaza, R. (ed.) (2010). *La conexión Williams-Spielberg*. Madrid: Dibbuks.
- Ewans, M. (1983). *Wagner and Aeschylus: The 'Ring' and the 'Oresteia'*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fabe, M. (2004). *Closely watched films. An introduction to the art of narrative film technique*. Berkeley: University of California Press.
- Flinn, C. (1992). *Strains of utopia: Gender, nostalgia, and Hollywood film music*. Princeton: Princeton University Press.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism: Four essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Fubini, E. (1988). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Galipeau, S. A. (2001). *The journey of Luke Skywalker: An analysis of modern myth and symbol*. Chicago: Open Court Press.
- Gaudreault, A. (1988). *Du littéraire au filmique: Système du récit*. París: Méridiens Klincksieck.
- Gerani, G. (ed.) (1995). *The art of Star Wars Galaxy. Vol. 2*. Londres: Titan Books, Ltd.
- Gimello-Mesplomb, F. (ed.) (2010). *Analyser la musique de film: méthodes, pratiques, pédagogie*. París: Books on Demand GmbH.
- Goldmark, D., Kramer, L. y Leppert, R. (2007). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Gombrich, E. H. (1977). *Art and illusion*. 5<sup>th</sup> edition. Londres: Phaidon Press.
- González Martínez, J.M. (1999). *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gray, C. (1969). *Predicaments or Music and the future*. Freeport: Books for Libraries Press.
- Grey, T. S. (1995). *Wagner's musical prose: Texts and contexts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grout, D. J. y Palisca, C. V. (2001). *Historia de la música occidental. Volumen 2*. (Madrid: Alianza Editorial.

- González Martínez, J. M. (2007). *Semiótica de la música vocal*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Gutiérrez San Miguel, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Halfyard, J. K. (2004). *Danny Elfman's 'Batman': A film score guide*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc.
- Halfyard, J. K. (ed.). (2014). *The music of fantasy cinema*. Sheffield: Equinox.
- Hall, C. S. y Lindzey, G. (1970). *Theories of Personality*. 2<sup>nd</sup> ed. Nueva York: Wiley.
- Hanson, M. J. y Max S. K. (2001). *Star Wars: The new myth*. Bloomington: Xlibris.
- Harper, G., Doughty, R. y Eisentraut, J. (2009). *Sound and music in film and visual media: An overview*. Nueva York: Continuum Books.
- Hayward, S. (2000). *Cinema studies: The key concepts*. London: Routledge.
- Hayward, P. (ed.). (2004) *Off the planet: Music, sound and science fiction cinema*. Eastleigh: John Libbey Publishing.
- Hearn, M. (2005). *The cinema of George Lucas*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc.
- Heldt, G. (2013). *Music and Levels of Narration in Film. Steps across the border*. Bristol: Intellect.
- Henderson, M. (1997). *Star Wars: The magic of myth*. Nueva York: Bantam Books.
- Hodeir, A. (1988). *Las formas de la música*. Madrid: Edaf.
- Hofstede, D. (1994). *Hollywood heroes*. Lanham: Madison Books.
- Hubbert, J. (ed.). (2011). *Celluloid symphonies: Texts and contexts in film music history*. Berkeley: University of California Press.
- Huron, D. (2007). *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. Cambridge: The MIT Press.
- Jung, C. G. (1958). *Psychology and Religion. Collected works. Vol. 11*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Jung, C. G. (1981). *Archetypes of the Collective Unconscious. Collected works. Vol. 9 Part 1*. Princeton: Princeton University Press.
- Kalinak, K. (1992). *Settling the score: Music and the Classical Hollywood film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Kalinak, K. (2010). *Film music, A very short introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- Kaminski, M. (2008). *The secret history of Star Wars: The art of storytelling and the making of a modern epic*. Kingston: Legacy Books Press.
- Karlin, F. y Wright, R. (2004). *On the track: a guide to contemporary film scoring. Revised Second Edition by Karlin, F*. Nueva York: Routledge.
- Kasdan, L. y Lucas, G. (1997). *Star Wars: Return of the Jedi Screenplay*. Londres: Faber and Faber.
- Kassabian, A. (2001). *Hearing film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Nueva York: Routledge.
- Keller, H. Wintle, C. (ed.). (2006). *Film music and beyond. Writings on music and the screen, 1946-59*. Londres: Blumbago Books and Arts.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- Kerman, J. (1989). *Opera as drama*. Londres: Faber and Faber.
- Kline, S. (ed.). (1999). *George Lucas interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Knight, A. (1978). *The liveliest art*. Rev. ed. Nueva York: MacMillan.
- Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.
- Kracauer, S. (1971). *Theory of film. The redemption of physical reality*. Nueva York: Oxford University Press.
- Kramer, J. (1988). *The time of music*. New York: Schirmer.
- Krehbiel, H. E. (1891). *Studies in the wagnerian drama*. Nueva York: Harper & Brothers.
- Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Lack, R. (2002). *Twenty four frames under*. Londres: Quartet Books.
- Lang, E. y West, G. (1920). *Musical accompaniment of moving pictures*. Boston: The Boston Music Company.
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Lee, M. O. (2003) *Athena sings: Wagner and the greeks*. Toronto: University of Toronto Press.
- Levant, O. (1940). *A smattering of ignorance*. Nueva York: Doubleday, Doran & Co.
- Lévi-Strauss, C. (1995a). *Myth and meaning. Cracking the code of culture*. Nueva York: Schocken Books.
- Lévi-Strauss, C. (1995b). *Antropología estructural*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (2002). *Lo crudo y lo cocido*. Madrid: Fondo de cultura económica de España.
- Lexmann, J. (2006). *Theory of film music*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.
- Limbacher, J. L. (ed.). (1974). *Film music: From violins to video*. Metuchen: The scarecrow press, Inc.
- Lissa, Z. (1965). *Ästhetik der Filmmusik*. Berlín: Henschelverlag.
- Liszka, J. J. (1989). *The semiotic of myth: A critical study of the symbol*. Bloomington: Indiana University Press.
- London, K. (1970). *Film Music*. Nueva York: Arno Press & The New York Times.
- Long, M. (2008). *Beautiful monsters: Imagining the Classic in musical media*. Berkeley: University of California Press.
- Louden, B. (2006). *The Iliad. Structure, myth and meaning*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Luciani, S. A. (1942). *Il cinema e le arti*. Siena: Ticci.
- MacDonald, L. E. (1998). *The invisible art of film music. A comprehensive history*. Nueva York: Ardsley House Publishers.
- Manvell, R. y Huntley, J. (1957). *The technique of film music*. Londres: Focal Press.
- Mari, J.-C. (2007). *Quand le film se fait musique. Une nouvelle ère sonore au cinéma*. París: L'Harmattan.
- Marks, F. H. (1921). *The sonata, its form and meaning as exemplified in the piano sonatas by Mozart*. Londres: The New Temple Press.
- Marks, M. M. (1997). *Music and the silent film: Contexts and case studies 1895-1924*. Nueva York: Oxford University Press.
- Martín Sánchez, G. (2010). *La música y la evolución de la narración audiovisual: La*

- narración audiovisual en los vídeos musicales. Badajoz: @becedario.
- Martínez Rico, E. (2008). *La guerra de las galaxias. El mito renovado*. Madrid: Alberto Santos Editor.
- Matthaei, L. E. (1918). *Studies in Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McConnell, F. (1979). *Story-telling and Mythmaking*. Nueva York: Oxford University Press.
- Meyer, L. B. (2005). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Meyerhold, V. (1992). *Ecrits sur le théâtre. Tome IV, 1936-1940*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Miceli, S. (2013). *Film music: History, aesthetic-analysis, typologies*. Milán: Ricordi/LIM.
- Miller, G. A. (1974). *Introducción a la psicología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mitry, J. (2002). *Estética y psicología del cine, vol. 1. Las estructuras*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Mitry, J. (2002). *Estética y psicología del cine, vol. 2. Las formas*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Moormann, P. (2010). *Spielberg-Variationen. Die Filmmusik von John Williams*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft / Edition Reinhard Fischer.
- Morricone, E. y Miceli, S. (2013). *Composing for the cinema: The theory and praxis of music in film*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc.
- Mouíllic, G. (2011). *La música en el cine*. Los pequeños cuadernos de "Cahiers du Cinéma". Barcelona: Paidós.
- Münsterberg, H. (1970). *The film: A psychological study. The silent photoplay in 1916*. Nueva York: Dover Publishing.
- n. d. (1991). *John Williams Anthology. Revised & Updated*. Miami: Warner Bros. Publications Inc.
- Nasta, D. (1991). *Meaning in film: relevant structures in soundtrack and narrative*. Berna: Peter Lang.
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Navarro Arriola, H. y Navarro Arriola, S. (2005). *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Neale, D.M. (1969). *How to do sound films, 4<sup>th</sup> Revised edition* by Hole, R. A. Londres: Focal Press.
- Newman, W. S. (1963). *The sonata in the classic era*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Neumeyer, D. (ed.). (2014). *The Oxford Handbook of film music studies*. Nueva York: Oxford University Press.
- Niecks, F. (1906). *Pogramme music in the last four centuries: A contribution to the history of musical expression*. Londres: Novello and Co.
- Nieto, J. (1996). *Música para la Imagen. La influencia secreta*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Olarte Martínez, M. (ed.). (2005). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- Olarte Martínez, M. (ed.). (2009). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Pachón Ramírez, A. (1998). *La música en el cine contemporáneo*. 2ª edición ampliada. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.
- Pachón Ramírez, A. (2007). *Música y cine: Géneros para una generación*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.
- Paris, H. y Stoecklin, H. (2012). *Star Wars au risque de la psychanalyse. Dark Vader, adolescent mélancolique?*. Toulouse: Éditions Érès.
- Payán, M. J. (1999). *George Lucas: El mayor espectáculo del mundo*. Madrid: Ediciones JC Clementine.
- Peecher, J. P. (ed.). (1983). *The making of Star Wars: Return of the Jedi*. Nueva York: Ballantine Books.
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Pérez Pérez, M. A. (2004). *Hollywood film music: Cramping the composer's style*. Alicante: Universidad de Alicante, Departamento de filología inglesa.
- Piaget, J. (1970). *Structuralism*. Nueva York: Basic Books.
- Plantinga, C. y Smith, G. M. (eds.). (1999). *Passionate views: Film, cognition, and emotion* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Prendergast, R. M. (1992). *Film music: a neglected art. Second edition*. Nueva York: W. W. Norton & Co.
- Propp, V. (1985). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- Puchades, R. (coord. ed.). (2010). *Séptimo arte. Simbiosis audiovisuales*. Madrid: OCNE.
- Quincey, T. de (1893). *Theory of Greek tragedy*. Edited, with notes by W. D. Arnes. San Francisco: William Doxey.
- Radigales, J. (2008). *La música en el cine / Polo, M. La estética de la música*. Dúo 2 libros en 1, vol. 19. Barcelona: Editorial UOC.
- Lord Raglan. (1937). *The Hero: a Study in Tradition, Myth and Drama*. Nueva York: Oxford University Press.
- Rank, O. (1909). *Der Mythos von der Geburt des Helden*. Leipzig: Franz Deuticke.
- Ratner, L. G. (1966). *Music: The Listener's Art, 2<sup>nd</sup> ed*. Nueva York: McGraw-Hill.
- Ray, S. (1997). *My years with Apu*. Londres: Faber and Faber.
- Redner, G. (2011). *Deleuze and film music: Building a methodological bridge between film theory and music*. Bristol: Intellect.
- Richter, M. S. (2012). *Orchestral symbolism in Wagner's 'Das Rheingold'*. Pittsburgh: Martin S. Richter.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative fiction: Contemporary poetics*. Londres: Methuen.
- Rinzler, J. W. (2005). *The making of Star Wars Revenge of the Sith*. Londres: Random House.
- Rinzler, J. W. (2007). *The making of Star Wars*. Nueva York: Del Rey Books.
- Rinzler, J. W. (2010a). *The making of The Empire strikes back*. Londres: Aurum Press Ltd.
- Rinzler, J.W. (2010b). *The sounds of Star Wars*. Londres: Simon and Schuster.
- Rinzler, J. W. (2013). *The making of Return of the Jedi*. Londres: Aurum Press Ltd.

- Robertson, R. (2009). *Eisenstein on the audiovisual. The montage of music, image and sound in cinema*. Londres: I. B. Tauris Publishers.
- Rodman, R. (2010). *Tuning in: American narrative television music*. Nueva York: Oxford University Press.
- Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (eds.). (2007). *Textos y manifiestos del cine: Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra.
- Román, A. (2008). *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros.
- Romilly, J. de. (2011). *La tragedia griega*. Madrid: Editorial Gredos.
- Rona, J. (2009). *The reel world: Scoring for pictures. Second edition revised and expanded*. Milwaukee: Hal Leonard Books.
- Rosen, C. (1988). *Sonata forms. Revised edition*. Nueva York: W. W. Norton & Co.
- Rubin, M. (2006). *Droidmaker: George Lucas and the digital revolution*. Gainesville: Triad Publishing.
- Sabaneev, L. (1978). *Music for the film*. Nueva York: Arno Press.
- Sadoul, G. (1952). *El cine, su historia y su técnica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Sala, E. (1995). *L'opera senza canto: Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*. Venecia: Marsilio Editori.
- Salewicz, C. (1998). *George Lucas: The making of his movies*. Londres: Orion Media.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2002). *Guión de aventura y forja del héroe*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2009). *Fantasia de aventuras: Claves creativas en novela y cine*. Barcelona: Ariel.
- Sansweet, S. J. e Hidalgo, P. (2005). *Star Wars Chronicles: The prequels*. San Francisco: Chronicle Books.
- Sansweet, S. J. y Vilmur, P. (2005). *The Star Wars poster book*. San Francisco: Chronicle Books.
- Sansweet, S. J. y Vilmur, P. (2007). *The Star Wars vault. Thirty years of treasures from the Lucasfilm archives*. Londres: Simon & Schuster.
- Scheurer, T. E. (2008). *Music and mythmaking in film: Genre and the role of the composer*. Jefferson: McFarland & Company Inc. Publishers.
- Schmidt-Beste, T. (2011). *The Sonata. Cambridge introductions to Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scholes, R. (1982). *Semiotics and interpretation*. New Haven: Yale University Press.
- Seguin, J.-C. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Acento Editorial.
- Sheppard, J. A. (1911). *Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Singer, I. (2008). *Cinematic mythmaking: Philosophy in film*. Cambridge: The MIT Press.
- Skiles, M. (1975). *Music scoring for TV and Motion pictures*. Nueva York: McGraw-Hill.
- Smith, J. (1998). *The sounds of commerce. Marketing popular film music*. Nueva York: Columbia University Press.
- Smith, J. (2003). *George Lucas*. Londres: Virgin Books.
- Smith, G. M. (2003). *Film structure and the emotion system*. Cambridge: Cambridge University Press.



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- Smith, S. C. (1991). *A heart at fire's center: The life and music of Bernard Herrmann*. Berkeley: University of California Press.
- Snyder, B. (2001). *Music and memory. An introduction*. Cambridge: The MIT Press.
- Souris, A. (1976). *Les conditions de la musique et autres écrits*. París: Éditions du Centre national de la recherche scientifique.
- Stam, R. Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Stevens, A. (1991). *Archetype. A natural history of the self*. Londres: Routledge.
- Stevens Jr, G. (ed.). (2012). *Conversations at the American Film Institute with the great moviemakers. The next generation. From the 1950s to Hollywood today*. Nueva York: Alfred A. Knopf Publishing.
- Tan, E. S. (2011). *Emotion and the structure of narrative film: Film as an emotion machine*. Milton Park: Routledge.
- Tan, S. L., Cohen, A. J., Lipscomb, S. D. y Kendall, R. A. (eds.). (2013). *The psychology of music in multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Tarasti, E. (1979). *Myth and music*. La Haya: Mouton Publishers.
- Tarasti, E. (2012). *Semiotics of Classical music: How Mozart, Brahms and Wagner talk to us*. Berlín: De Gruyter.
- Tasker, Y. (ed.). (2002). *Fifty contemporary filmmakers*. Londres: Routledge.
- Thomas, T. (1979). *Film score. The view from the podium*. Cranbury: Barnes and Co.
- Thomas, T. (1991). *Film Score: The art and craft of movie music*. Burbank: Riverwood Press.
- Thomas, T. (1997). *Music for the movies*. 2<sup>nd</sup> edition. Los Angeles: Silman-James Press.
- Toch, E. (2001). *Elementos constitutivos de la música: Armonía, melodía, contrapunto y forma*. Barcelona: Idea Books.
- Tomlinson, G. (2001). *Canto metafísico: Un ensayo sobre la ópera*. Barcelona: Idea Books.
- Trías, E. (1998). *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película 'Vértigo' de Alfred Hitchcock*. Madrid: Taurus.
- Truby, J. (2009). *Anatomía del guión. El arte de narrar en 22 pasos*. Barcelona: Alba Editorial.
- Valls Gorina, M. y Padrol, J. (1986). *Música y cine*. Estella: Salvat Editores.
- Valverde, A. (2013). *John Williams: Vida y obra*. Córdoba: Editorial Berenice.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión: Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Vaz, M. C. y Hata, S. (1994). *From Star Wars to Indiana Jones: The best of the Lucasfilm archives*. San Francisco: Chronicle Books.
- Vaz, M. C. y Duignan, P. R. (1996). *Industrial Light+Magic: Into the Digital Realm*. Londres: Virgin Publishing.
- Velayos, T. L. (1995). *George Lucas: El poder de la Fuerza*. Barcelona: Royal Books.
- Vogler, C. (1992). *The Writer's Journey; Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- Volz, C. (2009). *Die globale Bedeutung von John Williams für die Filmmusik: Musikdidaktische -berlegungen am Beispiel des Films 'Die Geisha'*. Saarbrücken: VDM Verlag.

- Voytilla, S. (1999). *Myth and the movies. Discovering the mythic structure of 50 unforgettable films*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- Wagner, R. (1907). *Richard Wagner's prose works. Vol. III. The theatre*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.
- Watson, D. M. (ed.). (1977). *The Star Wars Album: Official collector's edition*. Nueva York: Marvel Comics.
- Wierzbicki, J. (2009). *Film music: A history*. Nueva York: Routledge.
- Wierzbicki, J., Platte, N. y Roust, C. (eds.). (2012) *The Routledge Film music sourcebook*. Nueva York: Routledge.
- Williams, S. (2010). *Wagner and the Romantic hero*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, J. D. (1982). *The Romantic heroic ideal*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Winkler, M. M. (ed.) (2001). *Classical myth and culture in the cinema*. Nueva York: Oxford University Press.
- Wood, R. (1989). *Hitchcock's Films Revisited*. Nueva York: Columbia University Press.
- Worrell, D. (1989) *Icons: Intimate portraits*. Nueva York: Atlantic Monthly Press.
- Xalabarder, C. (1997). *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B.
- Xalabarder, C. (2006). *Música de cine. Una ilusión óptica*. n. d.: Libros en Red.
- Xalabarder, C. (2013). *The music script in film*. n. d.: MundoBSO.
- Zamacois, J. (1990). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor.
- Zoppelli, L. (1994). *L'opera come racconto*. Venecia: Marsilio Editori.

## Capítulos de libros

- Arhneim, R. (1961). "The Gestalt theory of expression". Henle, M. (ed.). *Documents of Gestalt psychology*. Berkeley: University of California Press. pp. 301-323.
- Arnheim, R. (1966). "Epic and dramatic film". MacCann, R. D. (ed.). *Film, a montage of theories*. Nueva York: Dutton & Co. pp. 124-128.
- Brown, M. (1992). "Origins of modernism: musical structures and narrative forms". Scher, S. (ed.). *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 75-92.
- Calabretto, R. (2003). "Un gran brutto pasticcio. Piezzetti e la colonna sonora di Scipione l'Africano". Iaccio, P. (ed.). *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*. Nápoles: Liguori. pp. 87-118.
- Calaf Masach, R.(2004). "Una mirada pedagógica para comprender la ciudad como contenedor de patrimonio: jardines y parques". Calaf Masach, R. y Fontal Merillas, O. (coords.). *Comunicación educativa del patrimonio: referentes, modelos y ejemplos*. Gijón: Editorial Trea. pp. 157-178.
- Carroll, N. y Carroll, P. (1989). "Notes on movie music". Palmer, R. B. (ed.). *The cinematic text: methods and approaches*. Nueva York: AMS Press. pp. 237-246.
- Carroll, N. (1996). "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment". Bordwell, D. y Carroll, N. (eds.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press. pp. 37-70.
- Chion, M. (2000). "Projections of sound on image". Stam, R. y Miller, T. (eds.). *Film and theory. An anthology*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd. pp. 111-124.

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- Desbrosses, O. (2011). "La renaissance du symphonisme". Tylski, A. (ed.). *John Williams: Un alchimiste musical à Hollywood*. París: L'Harmattan. pp. 43-56.
- Eisenstein, S. M., Pudovkin, V. I. y Alexandrov, G. V. (2006). "Declaración". Eisenstein, S. M. (edición preparada por Leyda, J.). *La forma del cine*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores. pp. 235-237.
- Feaver, D. (1969). "Words and music in ancient greek drama". Weisstein, U. (ed.). *The essence of opera*. Nueva York: W. W. Norton & Co. pp. 10-17.
- Fivaz, R. (1998). "Le temps et l'invention". Darbellay, E. (ed.). *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*. Ginebra: Librairie Droz S. A. pp. 79-101.
- Frago, M. (2012). "La adaptación de 'El Señor de los Anillos'". Pardo, A. y Segura, E. (eds.): *'El Señor de los Anillos' del libro a la pantalla: El viaje audiovisual hacia la Tierra Media* (Londres: Portal Editions. pp. 84-210.
- Gonin, P. (2011). "L'héritage wagnérien dans la musique de John Williams". Tylski, A. (ed.). *John Williams: Un alchimiste musical à Hollywood*. París: L'Harmattan. pp. 95-112.
- Grabócz, M. (1998). "Formules récurrentes de la narrativité dans les genres extramusicaux et en musique". Miereanu, C. y Hascher, X. (dir.). *Les Universaux en musique. Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale*. París: Publications de la Sorbonne. pp. 67-86.
- Gross, L. (2000). "Big and Loud". Arroyo, J. (ed.). *Action/Spectacle Cinema: A Sight and Sound Reader*. Londres: BFI. pp. 3-9.
- Hitchcock, A. (1997). "On style". Gottlieb, S. (ed.). *Hitchcock on Hitchcock: Selected writings and interviews*. Londres: Faber and Faber. pp. 285-302.
- Jameson, F. (1983). "Postmodernism and consumer society". en Foster, H (ed.). *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Seattle: Bay Press. pp. 111-125.
- Korngold, E. W. (1940). "Some experiences in film music". Rodríguez, J. (ed.). *Music and dance in California*. Hollywood: Bureau of Musical Research. pp. 137-139.
- Langley, A. (2015). "These archetypes you're looking for". Langley, T. (ed.). *Star Wars psychology. Dark side of the mind*. Nueva York: Sterling Publishing. pp. 111-122.
- Luciani, S. A. (1980). "La musica al cinematografo". Micciché, L. (ed.). *Tra un film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*. Venecia: Marsilio Editori. pp. 361-362.
- McClary, S. y Walser, R. (1990). "Start making sense! Musicology wrestles with rock". Frith, S. y Goodwin, A. (eds.). *On record rock, pop, and the written word*. Nueva York: Pantheon Books. pp. 237-249.
- Newcomb, A. (1994): "The Polonaise-Fantasy and issues of musical narrative". Rink, J. y Samson, J. (eds.). *Chopin Studies 2*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 84-101.
- Olarte Martínez, M. (2001). "¿Existe una frontera en la música aplicada a la imagen como elemento expresivo y estructural?". Lolo, B. (ed.). *Campos interdisciplinarios de la musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología. Vol. I. pp. 745-755.
- Rodman, R. (2006). "The popular song as Leitmotif in 1990s film". Powrie, P. y Stilwell, R. J. (eds.). *Changing tunes: The use of pre-existing music in film*. Aldershot: Ashgate Pub. Co. pp. 119-136.

- Rodríguez Adrados, F. (2015). "Introducción general". Esquilo. *Tragedias*. Madrid: Editorial Gredos. pp. ix-xxxviii.
- Stephan, R. (1970). "Gibt es ein Geheimnis der Form bei Richard Wagner?". Dahlhaus, C. (ed.). *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Vol. 23. Regensburg: Gustav Bosse. pp. 9-16.
- Stilwell, R. J. (2011). "Bad Wolf: Leitmotif in Doctor Who". Deaville, J. (ed.). *Music in television: channels of listening*. Londres: Routledge. pp. 119-142.
- Vernant, J. P. (1981). "Tensions and ambiguity in greek tragedy". Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P. (eds.). *Myth and tragedy in ancient Greece*. Nueva York: Zone Books. pp. 29-48.
- Warshaw, H. (2009). "The Dream Organ': Wagner as a proto-filmmaker". DiGaetani, J. L. (ed.). *Wagner outside the 'Ring': Essays on the operas, their performance and their connections with other arts*. Jefferson: McFarland & Co., Inc. pp. 184-198.

## Tesis universitarias

- Ahn, A. J. (en proceso). *Hearing the Story: Musical Analysis and Narrative Structure in the Film Music of Toru Takemitsu*. (Tesis doctoral). Graduate Center. City University of New York.
- Anderson, S. (2013). *Ideal performance practice for silent film: An overview of How-to manuals and Cue sheet music accompaniment from the 1910s-1920s*. (Tesis de máster). University of Ottawa.
- Ashmore, T. A. (2010). *The four temperaments in science fiction and fantasy franchise films: The hero by committee phenomenon*. (Tesis doctoral). California State University, Dominguez Hills.
- Azzam Gómez, M. (2011). *La música en el cine de Ingmar Bergman*. (Tesis doctoral). Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Salamanca.
- Botha, J. (2006). *The myth is with us: 'Star Wars', Jung's archetypes, and the journey of the mythic hero*. (Tesis de máster). Stellenbosch University.
- Brownrigg, M. (2003). *Film music and film genre*. (Tesis doctoral). University of Stirling.
- Chattah, J. R. (2006). *Semiotics, pragmatics, and metaphor in film music analysis*. (Tesis doctoral). College of Music. Florida State University.
- Díaz, G. (2011). *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. (Tesis doctoral). Departamento de didácticas especiales. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Fraile Prieto, T. (2008). *La creación musical en el cine español contemporáneo*. (Tesis doctoral). Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Salamanca.
- Goldberg, D. (2011). *Jung and 'Star Wars': The impact of jungian archetypes within the 'Star Wars trilogy' on moviegoers*. (Disertación). The Chicago School of professional psychology.
- Guadalupe Silveira, C. H. (2013). *La musique de film: Introduction à l'étude des attentes musico-filmiques du spectateur*. (Tesis doctoral). Faculté LESLA. Université Lumière Lyon 2.
- Jarvis, B. E. (2015). *Analyzing film music across the complete filmic structure: Three Coen*

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- and Burwell collaborations.* (Tesis doctoral). College of Music. Florida State University.
- Jewell, M. O. (2007). *Motivated music: Automatic soundtrack generation for film.* (Tesis doctoral). Engineering, Science and Mathematics School of Electronics and Computer Science. University of Southampton.
- Kausalik, E. A. (2008). *A fistful of drama: Musical form in the 'Dollars' trilogy.* (Tesis de máster). Bowling Green State University.
- Lanzoni, P. A. (2012). *Sinfonia fílmica: aproximações entre o discurso cinematográfico e o discurso musical em 'Sal de Prata'.* (Tesis doctoral). Faculdade de biblioteconomia e comunicação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Lee, E. M. (2014). *Doctoral thesis recital (violin).* (Tesis doctoral). Butler School of Music. University of Texas.
- Lehman, F. M. (2012). *Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood.* (Tesis doctoral). Harvard University.
- Lincoln, D. A. (2011). *The Art and Craft of John Williams.* (Tesis de licenciatura). Oregon State University.
- Lopinto, J. M. (2004). *John Williams' 'The five sacred trees Concerto for bassoon and orchestra': A pedagogical approach to developing technique through literature.* (Tesis doctoral). University of Southern Mississippi.
- McDaniel, P. J. (2004). *The Lucas effect: George Lucas and the New Hollywood.* (Tesis doctoral). University of Southern California.
- McGill, A. C. (2008). *The contemporary Hollywood film soundtrack: Professional practices and sonic styles since the 1970s.* (Tesis doctoral). University of Exeter.
- Meelberg, V. (2006). *New sounds, new stories: Narrativity in contemporary music.* (Tesis doctoral). Universiteit Leiden.
- Morgan, C. P. (2011). *Good vs. Evil: The role of the soundtrack in developing a dichotomy in 'Harry Potter and the Sorcerer's stone'.* (Tesis de máster). University of North Carolina at Greensboro.
- Motazedian, T. (en proceso). *Tonal Design in Film Music.* (Tesis doctoral). Yale University.
- Nömaier, J. (2014). *Kult-Soundtrack. Die kulturelle Bedeutung von John Williams' Filmkompositionen.* (Tesis de máster). Universität Wien.
- Nusz, A. (2012). *The foundational structures behind Star Wars.* (Tesis doctoral). College of Arts and Sciences. University of Louisville.
- Patrick, C. N. (1986). *Anatomy of a film score: Star Trek-The Motion Picture.* (Tesis de licenciatura). University of Queensland.
- Petersen, J. (2013). *Mediantische Harmonik und das Erhabene im Fantasyfilm nach der Jahrtausendwende.* (Tesis de máster). Universität Wien.
- Platte, N. R. (2010). *Musical collaboration in the films of David O. Selznick, 1932-1957.* (Tesis doctoral). University of Michigan.
- Raditsch, F. (2008). *Filmmusik: Gemeinsamkeiten und fnderungen basierend auf Max Steiners 'King Kong' und Erich Wolfgang Korngolds 'The adventures of Robin Hood' in Beziehung zu zwei Filmen eines neuen Zeitalters von John Williams.* (Tesis de máster). Universität Wien.

- Reutner, C. (2012). *Hans Zimmer und John Williams-Zwei Filmkomponisten mi Vergleich*. (Tesis de máster). Universität Wien.
- Roger, M. (2004). *Star Wars: musique et narration dans le cinéma spectacle*. (Tesis doctoral). UFR de Musique et Musicologie. Université Paris-Sorbonne.
- Sanz García, J. M. (2008a). *Miguel Asins Arbó, música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. (Tesis doctoral). Departament de Filosofia. Universitat de Valencia.
- Solis, I. (2013). *(Re)creating a hero's narrative through music: Different musical landscapes in six live action Batman films*. (Tesis doctoral). School of Music. University of Arizona.
- Torelló Oliver, J. (2015). *La música en els films: la subversió del llenguatge cinematogràfic en l'obra de Pere Portabella (1967-1976)*. (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona.
- Webster, J. L. (2009). *The music of Harry Potter: Continuity and change in the first five films*. (Tesis doctoral). School of Music and Dance. University of Oregon.
- Wilson, P. C. (1919). *Wagner's dramas and Greek tragedy*. (Tesis doctoral). Columbia University.
- Winegardner, B. J. (2011). *A performer's guide to concertos for trumpet and orchestra by Lowell Liebermann and John Williams*. (Tesis doctoral). University of Miami.
- Wingstedt, J. (2005) "Narrative functions of film music in a relational perspective" en *Narrative music: Towards an understanding of musical narrative functions in multimedia*. (Tesis de licenciatura). School of Music. Lulea University of Technology.
- Workman, D. (2011). *Doctoral thesis recital (bass trombone)*. (Tesis doctoral). Butler School of Music. University of Texas.
- Zacharopoulos, K. (en proceso). *I kinimatografiki mousiki tou John Williams (1975 eos simera)*. Universidad de Atenas.

## Artículos y comunicaciones

- Altman, R. "Moving lips: Cinema as ventriloquism". *Yale French Studies (Cinema/Sound)*. N° 60. 1980. pp. 67-79.
- Anónimo. "The music and the picture". *The Moving Picture World*. 16 abril 1910. p. 590.
- Anónimo. "Starlog salutes Star Wars". *Starlog*. N° 100. Julio 1987. pp. 40-54.
- Anónimo: "Star Wars world premiere". *Star Wars Insider*. N° 33. Primavera 1997a. pp. 20-24 y 53.
- Anónimo: "George Lucas interview". *Star Wars Galaxy Magazine*. N° 13. Noviembre 1997b. pp. 9-13.
- Anónimo: "Star Wars: Behind the Scenes". *RetroVision's Star Wars / Star Trek Special Issue* 1 of 4. 1998. pp. 2-4.
- Anónimo (entrevistas de Burns, J, Newbold, M., Wilkins J. y Chernoff, S.): "In their own words: Making 'The Empire strikes back'". *Star Wars Insider*. N° 119. Agosto-septiembre 2010a. pp. 32-42.
- Anónimo: "Mythmakers". *Star Wars Insider*. N° 121. Noviembre-diciembre 2010b. pp. 14-20.
- Andrés Vierge, M.: "Cuatro cartas de Fernando Remacha (1898-1984) a Jorge Oteiza (1998-2003)". *Príncipe de Viana*. LXXI:249. Enero-abril 2010. Separata.
- Arce, J. "Del Kinetófono a 'El misterio de la Puerta del Sol'. Los comienzos del cine sonoro



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- en España”. *Revista de Musicología*. VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Cáceres, 12 al 15 de noviembre de 2008). XXXII:2. Julio 2009. pp. 623-644.
- Boer, L. “‘La nuit américaine’ de Truffaut / Delerue”. *Vibrations*. Nº 4. Enero 1987. Dossier: ‘Les musiques des films’. pp. 179-202.
- Boltz, M. G. “Musical soundtracks as a schematic influence on the cognitive processing of filmed events”. *Music Perception*. 18:4. Verano 2001. pp. 427-454.
- Bordwell, D. “ApPropriations and ImProprieties: Problems in the morphology of film narrative”. *Cinema Journal*. Nº 27 (3). pp. 5-20.
- Breil, J. C. “Moving pictures of the past and present and the music provided for same”. *Metronome*. 32:11. p. 42.
- Bremond, C. “Le message narratif”. *Communications*. Nº 4. 1964. Recherches sémiologiques. pp. 4-32.
- Burns, J. H. “Lawrence Kasdan. Part 2: From scripting ‘The Empire strikes back’ to writing and directing ‘Body heat’”. *Starlog*. Nº 51. Octubre 1981. pp. 56-59.
- Bush, W. S. “Giving musical expression to the drama”. *The moving picture world*. 12 agosto 1911. p. 354.
- Bush, W. S. “The art of exhibition: Rothapfel on motion picture music-its object and its possibilities”. *The moving picture world*. 31 octubre 1914. pp. 627-628.
- Chernoff, S. “John Williams, música con fuerza”. *Star Wars Magazine*. Nº 1. Abril 2000a. pp. 6-11.
- Chernoff, S. “Episodio V. Entrevista a Lawrence Kasdan”. *Star Wars Magazine*. Nº 2. Junio 2000b. pp. 32-35.
- Chernoff, S. “La historia se complica”. *Star Wars Magazine*. Nº 9. Septiembre-octubre 2002. pp. 14-21.
- Cohen, A. J.: “Music cognition and the cognitive psychology of film structure”. *Canadian psychology*. 43:4. 1997. pp. 215-232.
- Drusko, D.: “Ein Diskurs über Leitmotive und ihre Anwendung in R. Wagners’ ‘Ring der Nibelungen’ und J. Williams’ ‘Star Wars’”. Munich: GRIN Verlag. Comunicación. 2007.
- Dufourt, H. “Music and cognitive psychology: Form-bearing elements”. *Contemporary Music Review*. 4:1. 1989. pp. 231-236.
- Dyer, R. “Making Star Wars sing again”. *Film Score Monthly*. 4:5. Junio 1999. pp. 18-21.
- Edson, F. “A moving picture score by Victor Herbert”. *Metronome*. 32:6. 1916. p. 16.
- Fano, M. “Musique de film”. *Encyclopaedia Universalis*. Vol. 4. 1968. pp. 521-522.
- Fernández de Larrinoa, R. “Lévi-Strauss en Beverly Hills”. *Audio Clásica*. XII:142. Febrero 2009. pp. 80-85.
- Fuld, H. S. “Using the resources of an orchestra to interpret a photoplay”. *Motion picture news*. 12 diciembre 1914. p. 114.
- Gallardo, J. y Gallardo, E. M. “Análisis musical de *La guerra de las galaxias*: el nuevo sinfonismo y el uso del *leitmotiv*”. *Doxa Comunicación*. Nº 17. pp. 79-97.
- García Martín, J. H. “IV Simposio ‘La creación musical en la banda sonora’: Salamanca, 24-26 de noviembre de 2008”. *Revista de Musicología*. XXXI:2. 2008. pp. 678-680.
- Girod, P., Robb, B., Denker, O. y Chernoff, S. “George Lucas: ‘La historia es lo primero’”. *Star Wars Magazine*. Nº 3. Septiembre-octubre 2001. pp. 32-37.

- González, N. “Ana Vega Toscano: Fantasía cinematográfica. Vol. 1”. *Revista de Musicología*. XXI:2. 2008. pp. 631-636.
- Gross, E. “Irvin Kershner on directing ‘Empire’”. *RetroVision’s Star Wars / Star Trek Special Issue 2 of 4*. 1999. pp. 9-12.
- Infante del Rosal, F. “John Williams: La virtud del scherzo”. Teatro de la Maestranza (ed.). *X Encuentro internacional de música cinematográfica y escénica*. 1996. pp. 31-37.
- Julien, J.R. “Défense et illustration des fonctions de la musique de film”. *Vibrations*. N° 4. Enero 1987. Dossier: ‘Les musiques des films’. pp. 28-41.
- Karl, G. “Structuralism and musical plot”. *Music Theory Spectrum*. N° 19. 1997. pp. 13-34.
- Lehman, F. “Music theory through the lens of film”. *Journal of Film Music*. 5.1-2. 2012. pp. 179-198.
- López González, J. “Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión”. *Trípodos*. N° 26. 2010. pp. 53-66.
- MacDonald, H. “Idée fixe”. Sadie, S. (ed.). *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Vol 12. Nueva York: Oxford University Press. 2001. p. 72.
- Madsen, D. “New filmmaking for a new trilogy”. *Star Wars Insider*. N° 33. Primavera 1997. pp. 6-7.
- Maremaa, T.: “The sound of Movie Music”. *The New York Times*. 28 marzo 1976. p. 145.
- Marks, M.: “Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research”. *Notes*. Second Series 36. N°2. Diciembre 1979. pp. 282-325.
- Maus, F. E. “Music as drama”. *Music Theory Spectrum*. N° 10. 1988. pp. 56-73.
- McAdams, S. “Psychological constraints on form-bearing dimensions in music”. *Contemporary Music Review*. 4:1. 1989. pp. 181-198.
- Mellers, W. “Film music: The musical problem”. Blom, E. (ed.). *Grove’s Dictionary of music and musicians*. 5th edition. Vol. 13. Londres: MacMillan. 1954. pp. 93-110.
- Metz, C. “Le film de fiction et son spectateur”. *Communications*. 23. 1975. Psychanalyse et Cinéma. pp. 108-135.
- Model, A. “La música en el sainete lírico. Una propuesta metodológica basada en el análisis de las funciones musicales de la banda sonora”. *Revista de Musicología*. XXXII:2. 2009. pp. 603-621.
- Molino, J. “Fait musical et sémiologie de la musique”. *Musique en Jeu*. N° 17. 1975. pp. 37-62.
- Morell, B. “Cómo se hizo ‘El Imperio contraataca’ (1980)”. *Fotogramas*. Suplemento especial del n° 1939. Mayo 2005a. pp. 20-27.
- Morell, B. “Cómo se hizo ‘Star Wars: Episodio I. La amenaza fantasma’ (1999)”. *Fotogramas*. Suplemento especial del n° 1939. Mayo 2005b. pp. 36-43.
- Morton, L. “The music of Objective: Burma”. *Hollywood Quarterly*. 1:4. Julio 1946. pp. 378-395.
- Morton, L. “Composing, orchestration, and criticizing”. *The Quarterly of film, radio and television*. 6:2. Invierno 1951. pp. 191-206.
- O’Neill, N. “Music to stage plays”. *Proceedings of the Royal Musical Association*. 37:1. 1910. pp. 85-102.
- Palmer, C. y Marks, M. “Williams, John (Towner) (ii)”. Sadie, S. (ed.). *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Vol. 27. Nueva York: Oxford



## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- University Press. 2001. pp. 409-410.
- Paulus, I. "Williams versus Wagner or an attempt at linking musical epics". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 31:2. 2000. pp. 153-184.
- Phipps, M. "The myth and magic of Star Wars: A jungian interpretation". *Educational Resources Information Center*. 1983. ED315833.
- Radigales, J., Lluís Falcó, J., Olarte, M., López, J. y Fraile Prieto, T. "Música y cine en España: Inventario documental analítico (1989-2005)". *Revista de Musicología*. XXXII:2. 2009. pp. 665-673.
- Rector, B. "La saga se ha completado". *Star Wars Magazine*. Nº 28. Diciembre 2005. pp. 2-9.
- Robb, B. J. "John Williams, más allá de las estrellas". *Star Wars Magazine*. Nº 10. Noviembre-diciembre 2002. pp. 22-30.
- Roston, T. "¡¡Lucha a muerte en las galaxias!!". *Fotogramas*. Nº 1939. Mayo 2005. pp. 98-107.
- Sadoff, R. H. "The role of the music editor and the 'temp track' as blueprint for the score, source music, and source music of films". *Popular Music*. 25:2. 2006. pp. 165-183.
- Sanz García, J. M. "Miguel Asins Arbó, música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga". *Revista de Musicología*. XXXI:2. 2008b. pp. 602-609.
- Schaeffer, P. "L'élément non visuel au cinéma (1): analyse de la 'bande-son'". *La Revue du Cinéma*. Nº 1. 1946. pp. 45-48.
- Sinn, C. E. "Music for the picture". *The moving picture world*. 14 enero 1911a. p. 76.
- Sinn, C. E. "Music for the picture". *The moving picture world*. 21 enero 1911b. p. 135.
- Sinn, C. E. "Music for the picture". *The moving picture world*. 22 agosto 1914. p. 1079.
- Stillwell, R. J. "Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996". *The Journal of Film Music*. 1:1. 2002. pp. 19-61.
- Thompson, W. F., Russo, F. A. y Sinclair, D. "Effects of Underscoring on closure in filmed events". *Psychomusicology*. Vol. 13. 1994. pp. 9-27.
- Thomson, A. "Entrevista a George Lucas". *Fotogramas*. Nº 1870. Agosto 1999. Extra Star Wars. pp. 12-18.
- Waddell, C. "Empire builder". *Star Wars Insider*. Nº 119. Agosto-septiembre 2010. pp. 14-20.
- Whittall, A. "Leitmotif". Sadie, S. (ed.). *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Vol. 14. Nueva York: Oxford University Press. 2001. p. 527-530.

## Otros

- Lucas, G. "Notas de disco", en Williams, J.: John Williams conducts John Williams. The Star Wars trilogy. Skywalker Symphony Orchestra, John Williams. 1990. CD. Sony Classical. SK 45947.
- Matessino, M. "Notas de disco", en Williams, J.: Star Wars: A new hope. The original motion picture soundtrack. London Symphony Orchestra, John Williams. 1997. CD. RCA Victor. 09026-68746-2.
- Williams, J. "John Williams on Star Wars. Spring 1977", en Williams, J.: Star Wars trilogy: The original soundtrack anthology. London Symphony Orchestra, John Williams. 1993. CD. 20th Century Fox Film Scores. 07822-11012-2.

## Documentos online

- Anónimo-CNN. (2002). *George Lucas: Mapping the mythology*. Recuperado de <http://edition.cnn.com/2002/SHOWBIZ/Movies/05/07/ca.s02.george.lucas/> (última comprobación: septiembre 2015).
- Anónimo. (2015). *The Star Wars Corporation*. Recuperado de [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Star\\_Wars\\_Corporation](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Star_Wars_Corporation) (última comprobación: septiembre 2015).
- Anónimo (2016). *Música de Star Wars*. Recuperado de [http://es.wikipedia.org/wiki/Música\\_de\\_Star\\_Wars](http://es.wikipedia.org/wiki/Música_de_Star_Wars) (última comprobación: febrero 2016).
- Allen, T. (2014). *A Musical History Of Death: 'Exit Music'*. Recuperado de <https://youtu.be/dLgvKwOYniY> (última comprobación: septiembre 2015).
- Aschieri, R. (1999). *Over the moon. La música de John Williams para el cine*. Recuperado de [https://books.google.es/books?id=LodQrgTgTlIC&pg=PA21&hl=es&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=LodQrgTgTlIC&pg=PA21&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false) (última comprobación: septiembre 2015).
- Behlmer, R. (2005). *Franz Waxman (1906-1967). Objective, Burma! The score*. Recuperado de [http://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.557706&catNum=557706&filetype=About\\_this\\_Recording&language=English](http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.557706&catNum=557706&filetype=About_this_Recording&language=English) (última comprobación: septiembre 2015).
- Burke, R. (2005). *Entrevista a Lucas*. Recuperado de [http://www.loresdelsith.net/3po/rep/c\\_burke.htm](http://www.loresdelsith.net/3po/rep/c_burke.htm) (última comprobación: septiembre 2015).
- Burlingame, J. (2012). *Spielberg and Lucas on Williams*. Recuperado de [http://www.filmmusicsociety.org/news\\_events/features/2012/020812.html?isArchive=020812](http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2012/020812.html?isArchive=020812) (última comprobación: septiembre 2015).
- Byrd, C. L. (1997). *John Williams interview*. Recuperado de <http://www.filmscoremonthly.com/features/williams.asp> (última comprobación: septiembre 2015).
- Fano, M. (1975). *Musique et film*. Recuperado de [http://www.michelfano.fr/Textes/Musique\\_et\\_Film.html](http://www.michelfano.fr/Textes/Musique_et_Film.html) (última comprobación: octubre 2015).
- Fernández Eyre, P. (2015). *Star Wars poetry*. Recuperado de <https://youtu.be/pWvoFE7W288> (última comprobación: septiembre 2015).
- Goldstein, P. (1997). *The Force never left him. Page 4 of 6*. Recuperado de [http://articles.latimes.com/1997-02-02/magazine/tm-24513\\_1\\_star-wars/4](http://articles.latimes.com/1997-02-02/magazine/tm-24513_1_star-wars/4) (última comprobación: septiembre 2015).
- Greiving, T. (2016). *John Williams on The Force awakens and the legacy of Star Wars*. Recuperado de <http://www.projectorandorchestra.com/john-williams-on-the-force-awakens-and-the-legacy-of-star-wars/> (última comprobación: febrero 2016).
- Klimo, M. (2014). *Ring theory: The hidden artistry of the 'Star Wars' prequels*. Recuperado de <http://www.starwarsringtheory.com/> (última comprobación: septiembre 2015).

## Estudio y modelo analítico de la banda sonora original...

- Krerowicz, A. (2013). 'A new hope' timeline of musical themes and motifs. Recuperado de [www.aaronkrerowicz.com/star-wars-blog/a-new-hope-timeline-of-musical-themes-and-motifs](http://www.aaronkrerowicz.com/star-wars-blog/a-new-hope-timeline-of-musical-themes-and-motifs) (última comprobación: febrero 2016).
- Kuhn, M. y Schmidt, J. N. (2014). "Narration in film (Versión revisada. 22 abril 2014)". Hühn, P. et al. (eds.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Recuperado de <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-film-revised-version-uploaded-22-april-2014> (última comprobación: enero 2016).
- Lippincott, A. (n. d. a). "Liner notes" en Star Wars Original soundtrack. 2LP. 20th Century Records 2T-541. Recuperado de <http://www.jw-collection.de/scores/swlp.htm> (última comprobación: febrero 2016).
- Lippincott, A. (n. d. b). "Liner notes" en The Empire strikes back Original soundtrack. 2LP. RSO-RS-2-4201. Recuperado de <http://www.jw-collection.de/scores/tesblp.htm> (última comprobación: febrero 2016).
- n. d., en Merriam-Webster Online Dictionary. (2015). *set piece*. Recuperado de <http://www.merriam-webster.com/dictionary/set%20piece> (última comprobación: mayo 2016).
- Porcile, F., en Cinémathèque française (2006). *L'Écran musical du Gaumont-Palace*. Recuperado de <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=289> (cerrado el 31 de diciembre de 2013).
- Real Academia Española. (2015). *Diccionario de la lengua española-'incidental'*. Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=incidental> (última comprobación: septiembre 2015).
- Rice, Ph. (2008). *The Nibelung Strikes Back. Fundamental connections in the leitmotivic treatment and structure of Wagner's operas and John Williams' Star Wars film-score*. Recuperado de [http://www.academia.edu/1495627/The\\_Nibelung\\_Strikes\\_Back\\_Fundamental\\_connections\\_in\\_the\\_leitmotivic\\_treatment\\_and\\_structure\\_of\\_Wagners\\_operas\\_and\\_John\\_Williams\\_Star\\_Wars\\_film-score](http://www.academia.edu/1495627/The_Nibelung_Strikes_Back_Fundamental_connections_in_the_leitmotivic_treatment_and_structure_of_Wagners_operas_and_John_Williams_Star_Wars_film-score) (última comprobación: septiembre 2015).
- Richards, M. (2015). *Celebrating Star Wars Themes, Part 1 of 6: Uses of the Force Theme*. Recuperado de <http://www.filmmusicnotes.com/celebrating-star-wars-part-1-of-6-uses-of-the-force-theme/> (última comprobación: abril 2016).
- Ryan, M.-L. (2014). "Narration in Various Media". Hühn, P. et al. (eds.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Recuperado de <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media> (última comprobación: enero 2016).
- Williams, J. (1999). *Star Wars: Episode I-The phantom menace. Composer John Williams. Transcript from May 6, 1999*. Recuperado de <http://web.archive.org/web/19991013020724/starwars.talkcity.com/starwars/trans/5-6-99.html> (última comprobación: septiembre 2015).

## Documentos audiovisuales

- Becker, E. (productora) y Burns, K. (director). (2004). *Empire of dreams: The story of the Star Wars trilogy*. [DVD]. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd.
- Kazanjian, H. (productor) y Marquand, R. (director). (2004). *Star Wars. Episodio VI: El retorno del Jedi*. [DVD]. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd.
- Kurtz, G. (productor) y Lucas, G. (director). (2004). *Star Wars. Episodio IV: La guerra de las galaxias Una nueva esperanza*. [DVD]. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd.
- Kurtz, G. (productor) y Kershner, I. (director). (2004). *Star Wars. Episodio V: El Imperio contraataca*. [DVD]. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd.
- McCallum, R. (productor) y Lucas, G. (director). (2001). *Star Wars. Episodio I: La amenaza fantasma*. [DVD]. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd.
- McCallum, R. (productor) y Lucas, G. (director). (2002). *Star Wars. Episodio II: El ataque de los clones*. [DVD]. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd.
- McCallum, R. (productor) y Lucas, G. (director). (2005). *Star Wars. Episodio III: La venganza de los Sith*. [DVD]. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd.
- n. d. (productor) y n. d. (director). (1993). *Star Wars trilogy: The definitive collection-Supplement. George Lucas interview*. [Laserdisc]. Estados Unidos: Fox Vídeo.
- n. d. (productor) y n. d. (director). (2001). *Star Wars. Episode I: The phantom menace. Behind the scenes n. 12 Movie music*. [DVD]. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd.
- Velasco, J. R. (productor) y Romero, V. (director). (1991). *Imágenes perdidas. Episodio 2: El sonido de la música*. España: RTVE.







**Tesis doctoral de  
JUAN URDÁNIZ ESCOLANO**

**upna**  
Universidad  
Pública de Navarra  
Nafarroako  
Unibertsitate Publikoa