

La música fílmica de John Williams como transmisora de la esperanza ligada a la tierra

Andrés Valverde Amador
Universidad de Sevilla  

<https://dx.doi.org/10.5209/arab.97371>

Recibido: 27/07/2024 • Aceptado: 26/12/2024

ES Resumen. La presente investigación tiene como objetivo evidenciar la presencia de la idea de esperanza, como estado de ánimo ligado a la tierra, en la música fílmica de John Williams, mostrando los recursos empleados para ello por el compositor. De este modo, se propone el análisis de tres secuencias cinematográficas cuyo hilo conductor es la tierra como sustento vital del ser humano. En ellas la música constituye un elemento decisivo para la construcción narrativa de la esperanza, elemento que llega a ser esencial en momentos en que ni imagen ni diálogos hablan de ella. Partiendo de una metodología que se nutre, principalmente, del análisis musical y fílmico, junto a aportaciones de la filosofía, la estética, la psicología y la semiótica, se mostrarán los mecanismos generadores de esperanza en la música creada por Williams.

Palabras clave: música; cine; esperanza; John Williams; narrativa audiovisual; música sinfónica.

EN John Williams' Film Music as Transmitter of Hope Tied to the Land

EN Abstract. The present research aims to demonstrate the presence of the idea of hope, as a mood tied to the land, in John Williams' film music, showcasing the resources employed by the composer for this purpose. Thus, the analysis is based on three film sequences whose common thread is the land as the vital sustenance of human beings. In these sequences, music constitutes a decisive element in the narrative construction of hope, an element that becomes essential in moments when neither images nor dialogues speak of it. Drawing on a methodology primarily nourished by musical and film analysis, as well as contributions of philosophy, aesthetics, psychology, and semiotics, the mechanisms generating hope in the music created by Williams will be shown.

Keywords: music; film; hope; John Williams; audiovisual narrative; symphonic music.

Sumario: 1. Introducción. 2. Música y significado en el cine. 3. Tierra y esperanza, "leitmotiv" argumental. 4. "Esperanza en música", análisis de tres secuencias. 4.1. Secuencia 1. *Cuando el río crece* (1984). 4.2. Secuencia 2. *Un horizonte muy lejano* (1992). 4.3. Secuencia 3. *Caballo de batalla* (2011). 5. Conclusiones. Bibliografía. Referencias cinematográficas.

Cómo citar: Valverde Amador, A. (2025). La música fílmica de John Williams como transmisora de la esperanza ligada a la tierra, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(1), 51-66.

1. Introducción

Los estudios sobre el compositor norteamericano John Williams (1932-), ya sea en el ámbito académico como divulgativo, se han centrado en diversos enfoques y líneas de investigación. De esta forma, encontramos tanto aspectos historiográficos o narrativos de su filmografía como otros más centrados en la técnica musical. Ahora bien, la experiencia sensorial y psicológica que supone el visionado, y escucha, de sus secuencias fílmicas es un campo abierto aún a la profundización.

Este trabajo parte de la siguiente hipótesis: la capacidad de la música de Williams, en su maridaje con la imagen fílmica, para transmitir la dimensión multifacética (filosófica y psicológica) del concepto de esperanza. Así, nuestro objetivo es evidenciar esta capacidad de transmisión, partiendo del análisis musical y fílmico, para mostrar la presencia de dicha esperanza en tres secuencias cinematográficas, las cuales, a su vez, contienen un fuerte vínculo argumental: la tierra como sustento vital del ser humano. Para ello recurrimos a un criterio de combinación de seis modelos de análisis en la música fílmica, a partir del cual construimos nuestra metodología. Esta tiene como procedimiento la selección de las funciones y los términos específicos que se adecúan a la naturaleza de las secuencias. Dichos modelos son:

- Las funciones de la música de cine adaptadas por Philip Tagg (2013). En concreto la n.º 8: proporcionar empatía al espectador.
- La clasificación funcional de Alejandro Román (2014) en su propuesta de análisis mixto *musivisual* (lenguaje musical + lenguaje audiovisual).
- Las funciones expresivas de Teresa Fraile (2007).
- La narrativa audiovisual de la música en García Jiménez (1996).
- Las funciones de la música fílmica señaladas por Jaume Radigales (2008).
- Los parámetros de análisis de Josep Lluís i Falcó (1995).

Empero, al ser la esperanza un concepto abstracto, partimos de un marco teórico apoyado tanto en la filosofía como en el análisis musical y fílmico, a su vez enriquecido con aportaciones de la estética, la psicología y la semiótica. Todo ello con el objetivo de fundamentar la presencia de dicha idea de esperanza, en el contexto rural de las secuencias seleccionadas, en la música de Williams.

2. Música y significado en el cine

La música trasciende las posibilidades comunicativas de la imagen, pues parte de su significación “consiste en ser manifestación de un estado de la mente o de un universo emocional” (Alcalde, 2007, p. 119). Resonancias, como veremos, que remiten al motor narrativo de las secuencias elegidas, aportando “nuevos contenidos de significación a la película, perfeccionando la comunicación del mensaje audiovisual” (Román, 2014, p. 97). Hablamos de las relaciones entre música y afecciones del alma presentes en el pensamiento filosófico de la Antigüedad y que cristalizaron en la denominada teoría del *ethos*, la cual llegaba a ofrecer una suerte de catálogo de correspondencias entre música y emociones. Como sostiene Jámblico (2003) “toda la escuela pitagórica realizaba el llamado arreglo, la composición armónica y la ejecución de determinadas melodías apropiadas” (p. 89). En este marco de la expresión de los afectos a través de la música se desarrolla más tarde la teoría de los *affetti*, nacida en Italia entre el Renacimiento y el Barroco, “que cristaliza posteriormente en el paradigma del significado musical como expresión de las emociones y los sentimientos” (Chalkho, 2018, p. 72).

Esto demuestra que la idea de expresión de sentimientos a través de músicas concretas y recursos viene de antiguo. Como recuerdan Segura García y Martínez Rodrigo (2010) “el centro del arte lo constituye el *pathos* o potencia de mover el ánimo pues sus representaciones son lo eficiente en la obra de arte” (p. 7). A ello se sumará más tarde la teorización de la propia belleza de la música a través de la estética, aportando en sí misma un valor positivo que contribuirá, como veremos, a la transmisión de la esperanza. Con lo cual, la estética de la música “no solo reconoce la condición expresiva del sonido en sí y de las particularidades que distinguen unos de otros [...], sino que teoriza sobre todo ello, considerándolo factor de belleza” (Zamacois, 1997, p. 11). En este sentido, dicha significación se rige por unos criterios estéticos aplicables tanto a la música en sí misma como a su aplicación cinematográfica. En palabras de Chion (1999) “el sentimiento de belleza sonora está unido a la percepción de ciertos criterios sonoros que, o bien se combinan armoniosamente, o bien se adaptan a un cierto contexto” (p. 236).

La música, como “medio de expresión sin límites que llega a lo más íntimo de cada persona” (Lacárcel Moreno, 2003, p. 221), es la única expresión artística capaz de llamar tan directamente a nuestros sentimientos y producir tantas emociones en virtud de las peculiaridades abstractas de su lenguaje (Martí i Vilalta, 2010). Es un arte asemántico que no utiliza el lenguaje común y, precisamente por ello, va más lejos al captar la “realidad” a un nivel infinitamente más profundo, pues “es la forma pura del sentimiento” (Fubini, 1991, p. 274). Por ello, como lenguaje connotativo es capaz de mover el ánimo del espectador/oyente. En este sentido, la música cinematográfica es un contenedor de representaciones que se definirán al entrar en contacto con el significado denotativo de las imágenes.¹ Por tanto, la música se afirma como un lenguaje que carece de referentes concretos, pero al mismo tiempo portadores de gran significación. De acuerdo con Alcalde (2007) “la música no quiere ‘decir’ [...] y, sin embargo, es portadora de significación, bien sea al nivel de la forma, de los usos culturales, o de las emociones que provoca en nosotros” (p. 22).

Esta capacidad para cargarse de significado, precisamente por su naturaleza abstracta y al “no estar mediada por ningún signo” (Zagal Arreguín, 2019, p. 162), la convierte en un medio más preciso a la hora de incidir en los estados anímicos. Así, gracias a usos particulares del material sonoro, la audiencia recibe un significado más profundo que las imágenes y los diálogos por sí solos no logran transmitir, pues “puede convencernos de que un personaje tiene una emoción que no podría deducirse de otra manera desde la imagen” (Buhler, 2019, p. 134). Su capacidad de expresar la esencia de las cosas hace que su empleo adecuado en escenas, argumentos, sucesos o entornos específicos la convierta en “el más preciso y nítido comentario” (Schopenhauer, 2016, p. 38). Es “uno de los elementos estructurales más importantes en la narración audiovisual ya que puede añadir a la historia, además de contenido, dirección y progresión” (Nieto, 2022, p. 72). Pero sobre todo “apela directamente a la emotividad y receptividad del espectador” (Colón et al., 1997, p. 232).

De este modo, en la ausencia de referentes semánticos concretos reside su poder, pues nosotros le atribuimos un sentido emocional². Por lo tanto, la imagen constituirá un referente semántico concreto en un proceso psicológico, en particular el de la neuroestética³, donde la relación entre música y emociones parte del placer estético e “implica de forma predominante al hemisferio cerebral derecho, concretamente a los lóbulos temporales y frontal” (Martí i Vilalta, 2010, p. 40). Ahora bien, es posible dar un paso más profundo, pues “la música puede llevarnos a disfrutar emociones diversas, más allá del placer” (Campos Bueno, 2010, p. 40). He aquí donde el proceso mental guarda relación, precisamente, con la esperanza, pues en la percepción de

¹ La relación entre la música y el estado emocional no depende exclusivamente de la pieza musical, sino que es “fundamentalmente la persona que está oyendo o interpretando aquella música, sus características culturales y sus experiencias personales las que determinan la emoción” (Martí i Vilalta, 2010, p. 40).

² No obstante, estos significados musicales se ven condicionados tanto por circunstancias socioculturales y acústicas –de la composición y la escucha– como de la expresión paramusical (Tagg, 2013).

³ Término acuñado por el neurobiólogo Semir Zeki (1940-), que hace referencia a un saber a medio camino entre la neurociencia y los estudios estéticos.

sus estructuras “las expectativas y la capacidad de anticipación desempeñan un papel crucial” (Schön *et al.*, 2019, p. 106).

3. Tierra y esperanza, *leitmotiv* argumental

Este estudio parte del análisis de tres secuencias cinematográficas, todas vinculadas a la tierra como sustento vital; y donde la esperanza en este contexto es un elemento nuclear de la narrativa visual y musical⁴. Los filmes son: *Cuando el río crece* (*The River*, M. Rydell, 1984), *Un horizonte muy lejano* (*Far and Away*, R. Howard, 1992) y *Caballo de batalla* (*War Horse*, S. Spielberg, 2011). *Cuando el río crece* relata las dificultades de una familia de agricultores de Alabama que intentan salvar su granja de las continuas tormentas que inundan el río, así como de la pretensión de construir una central hidroeléctrica en la zona afectada por las inundaciones. En *Un horizonte muy lejano* un joven irlandés emigra a EE. UU con la esperanza de obtener su propio terreno en Oklahoma y formar allí una familia. Finalmente, en *Caballo de batalla* –ambientada en Inglaterra durante la Primera Guerra Mundial– la necesidad de cultivar la tierra hace que se forje un estrecho vínculo entre un joven y su caballo.

En las tres secuencias seleccionadas buscaremos la identificación de elementos constitutivos de la esperanza, entendida como disposición mental o emocional. Esperanza que constituye “el armazón de la existencia del ser humano en el tiempo” (Polo, 1998, p. 157), pues forma parte de nosotros. Por otra parte, se convierte en motor narrativo de las historias, por cuanto el anhelo de los protagonistas hacia lo deseable hace que empaticemos con ellos. En palabras de Monroy (2022), “considerada como disposición existencial, la esperanza tiene una potencia inauguradora que abre a lo porvenir, que no está determinado, escrito, decidido, calculado” (p. 172). De hecho, lo indeterminado pero posible nos lleva a señalar al genuino optimismo como otro aspecto fundamental que nutre la esperanza, pues los protagonistas persiguen una vida mejor y son ejemplos de tenacidad y perseverancia, ya que los tres viven en la convicción de que su prosperidad depende de sus acciones.

Por tanto, la esperanza se construye a partir de un optimismo que conduce a dicha perseverancia, pues a estos personajes les mueve un intenso deseo de cambio. Esto lleva a “una predisposición del alma [...] a persuadirse de que lo que desea, ocurrirá” (Sellés, 2010, p. 38). En este sentido, “el verdadero optimismo no es un optimismo cualquiera, sino el abierto hacia el futuro. [...]. El que vive la esperanza afirma que estamos en un mundo mejorable” (Polo, 1998, pp. 157-158). Ahora bien, este optimismo que pone su foco en un mundo mejorable se vincula a lo comunitario y, en definitiva, a la cooperación. En palabras de Monroy (2022) “aquello para lo que la esperanza nos abre es originariamente para el carácter comunitario del mundo” (p. 172). Por lo tanto, “la aventura de la esperanza no se puede acometer si no se cuenta con la ayuda de los demás” (Polo, 1998, p. 160).

En resumen, el objetivo de nuestro análisis, al identificar la presencia de la esperanza desde un punto de vista argumental, es plantear evidencias de esta desde lo musical o, dicho de otro modo, cómo la música contribuye a construir la dimensión multifacética del concepto de esperanza mediante recursos concretos. Es decir, identificar la traducción sonora de tres aspectos inherentes a este concepto desde la dimensión filosófica y psicológica, entendida como estado de ánimo (optimismo), como virtud o actitud (perseverancia) y como acción y cambio (cooperación).

4. “Esperanza en música”, análisis de tres secuencias

Partiendo de los seis modelos de análisis funcional en la música filmica, en este apartado se analizan las tres secuencias elegidas para argumentar la presencia de la esperanza; en concreto la ligada a la tierra. Presencia que, en el contexto rural y narrativo de estas películas, se identifica mediante tres aspectos recurrentes: optimismo, perseverancia y cooperación. Es decir, las

⁴ La RAE “en su primera acepción” define la esperanza como el estado de ánimo que surge cuando se presenta como alcanzable lo que se desea.

imágenes nos muestran a personajes que viven la esperanza en torno a un terreno como sustento vital, y donde la música la expresa a través de recursos específicos y afines a los tres aspectos que aquí, necesariamente por narración y discurso, están ligados a lo rural.

En *Cuando el río crece* Tom y Mae Garvey (Mel Gibson y Sissy Spacek) reciben la ayuda del pueblo para salvar su tierra, tanto de las inundaciones como de la pretensión de Joe Wade (Scott Glenn) de construir una central hidroeléctrica. Seguidamente en *Un horizonte muy lejano* vemos a Joseph Donnelly (Tom Cruise) galopar por los campos de Oklahoma, pues ansía un terreno propio donde pasar la vida con su amada Shannon Christie (Nicole Kidman). Finalmente, en la secuencia de *Caballo de batalla*, Albert Narracott (Jeremy Irvine) logra con esfuerzo y perseverancia, gracias a la cooperación de su caballo Joey, arar un pedregal para su siembra.

4.1. Secuencia 1. Cuando el río crece (1984)

Tom y Mae, tras enfrentarse a la crecida del río, logran construir una presa y proteger los campos de sus antepasados. Pero deben enfrentarse a Joe, decidido a detonarla para construir una central hidroeléctrica –final de la película-. Sin embargo, una detonación rompe la presa y el agua del río comienza a inundar dichos campos. Aquí Rydell muestra los rostros de impotencia de la familia Garvey mientras solo escuchamos, jugando con el dentro y fuera de campo, el sonido del agua. Esta situación nos prepara para la configuración de una pieza que responde, a pesar de su evidente naturaleza extradiegética, a una concepción discursiva diegética, pues se vincula a las acciones que vemos en pantalla, además de al orden y duración del montaje. Como afirma García Jiménez (1996) “la música responde con propiedad a su compromiso con el discurso narrativo en cuanto tal, cuando ejerce su función sobre la acción y sobre el tiempo” (p. 259). En base a esto, la estructura musical se compone de: pasaje grave inicial, cinco apariciones del tema principal y dos del secundario.

Así, vemos a Tom detenido frente a la presa hasta que toma una determinación, anunciada con el inicio de la partitura mediante una nota pedal en el registro grave de la cuerda (1:53:19-1:57:02) (Figura 1). Una decisión nada baladí, pues en la estética de la música del siglo XIX encontramos una relación entre la construcción armónica y la voluntad. Como afirma Schopenhauer (2016) “yo veo en los tonos más bajos de la armonía, en el bajo fundamental, los grados inferiores de objetivación de la voluntad” (p. 38). En este sentido, cabe recordar que la voluntad forma parte de la esperanza.

Seguidamente se expone la melodía principal –cuerda y vientos al unísono– (Figura 2) cuando este coge unos sacos de barro, que enlaza con la segunda vuelta y desarrollo de la melodía, para contener el agua en un intento por tapar la presa. Aquí Williams comienza a acumular densidad orquestal con el plano de la mujer de Tom (Mae), que acude a auxiliarlo y justo después se suma el hijo. El tema sigue creciendo tanto en intensidad como en instrumentación, y un nuevo pasaje melódico (1:54:40) –con especial protagonismo de la cuerda– aparece cuando el resto del pueblo, que presenciaba impasible lo ocurrido, decide ayudarlos.

Posteriormente, escuchamos una tercera vuelta de la melodía principal al aumentar el apoyo de la gente, seguido por la repetición del segundo tema cuando una excavadora arrastra un jeep para tapar la presa. Este pasaje enlaza con la cuarta vuelta del tema principal (1:55:55) al cooperar ya todo el pueblo. Finalmente, un plano general de la muchedumbre repartiendo sacos (1:56:21) coincide con la quinta y última vuelta temática, hasta alcanzar el clímax sinfónico cuando todos logran cubrir la presa (1:56:51).



Fig. 1. Tom no pierde la esperanza. Fuente: © Universal Pictures, 1984



Fig. 2. "The Ancestral Home". Melodía del tema principal (Transcripción del autor). Fuente: Elaboración propia

En esta secuencia, la tensión del inicio en registro grave prepara y anuncia el tema principal dentro de un uso evocativo de la música fílmica,⁵ creando un aura sensible no percibida por los personajes, pero sí por el espectador. La música construye, además, un espacio narrativo en torno a la exposición del conflicto, previo y necesario para la efectividad de la posterior esperanza. De este modo, prepara el camino para la “función expresiva” (García Jiménez, 1996, p. 25), la más relacionada con esta disposición mental.

La melodía principal alcanza una tesitura más aguda, a la que se suma el brillo de los vientos. Esto nos lleva a asociaciones vinculadas al optimismo –uno de los pilares de la esperanza según Polo (1998)–. Asimismo, el sentido ascendente del diseño melódico muestra un giro discursivo cuando Mae ayuda a su marido, pues comunica el estado afectivo –experiencia psicológica– de los personajes y “proporciona empatía” al espectador (Tagg, 2013, p. 547). En este sentido, aporta varias de las funciones expresivas señaladas por Fraile (2007) como son el “tono emotivo general [...] subrayado dramático [...] empatía con el personaje” (p. 532). Con lo cual, la perseverancia de Tom, que se niega a ver sus campos anegados, será producto de la esperanza vinculada a una melodía dramática, ya que contribuye en la disposición del pacto narrativo/emotivo entre compositor y espectador. Hablamos, según la clasificación funcional de Román (2014) de una “música representativa o descriptiva, caracterizadora de imágenes y a su vez de estados psicológicos” (p. 154).

⁵ Raymond Spottiswoode (1913-1970) en su libro *A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique* (1951) distingue cinco usos en la música de cine: imitativo, de comentario, evocativo, contrastante y dinámico. En palabras de Spottiswoode (1951) “3. Evocative use. The synchronized score is given its fullest positive value” [3. Uso evocativo. La partitura sincronizada recibe su valor positivo más completo] (p. 50).

A continuación, se introduce el tema secundario, de diseño melódico ascendente en la cuerda y fluidas notas ligadas. Mientras tanto, la densidad instrumental en la orquestación plasma también la esperanza desde el enfoque de la cooperación colectiva, creando una analogía entre la construcción musical y la narrativa visual. Así, la suma de otras personas para ayudar encuentra su reflejo musical al añadirse, como si de otras voces humanas se tratara, distintos timbres instrumentales al pasaje orquestal. En definitiva, “el trabajar en régimen de esperanza, el existir abierto a horizontes nuevos, es un carácter del ser humano que se desarrolla de modo comunitario” (Polo, 1998, p. 160).

El discurso musical traduce el carácter comunitario y la hospitalidad con repeticiones del tema y una creciente orquestación –recordemos que la soledad inicial de Tom se expresa mediante una instrumentación reducida en registro grave–. Asimismo, todos los que ayudan a los Garvey arriesgan sus empleos al decidir oponerse a la construcción de la central hidroeléctrica, en un noble acto de solidaridad en el que subyace la esperanza (Figura 3). Esta solidaridad comunitaria, presente en dicho régimen de esperanza, se traduce en una creciente y, al fin, nutrida orquestación donde las individualidades instrumentales armonizan en una sola dirección.



Fig. 3. Todos ayudan a los Garvey. Fuente: © Universal Pictures, 1984

La tercera vuelta de la melodía principal está ya vinculada al poder de la esperanza y el trabajo en equipo, narrando y dialogando con la imagen para dotarla de expresividad. Así, tras la repetición del segundo tema, vuelve dicha melodía con gran protagonismo de la flauta, aportando un brillo y luminosidad que destaca sobre el resto de la instrumentación. Esta, gracias a su tesitura aguda, funciona como símbolo del valor positivo presente en la esperanza común, siendo un arquetipo musical donde el registro agudo “transmite luminosidad [...] y produce sensación positiva” (Nieto, 2022, p. 92). Por otra parte, el diseño musical ofrece un valor poético que trasciende la narración y se vincula con aspectos estéticos de la música en sí misma, ampliando su significación más allá de lo denotativo. Hablamos de su concepción romántica, capaz de expresar las pasiones humanas, cuya naturaleza aporta, además, un añadido estético que enriquece la película en una relación de ósmosis que suma nuevos valores y significaciones gracias a la expresividad de la música en sí misma. Dicho lo cual, la interacción supone una adición de música empática, donde el grado de autonomía del arte sonoro sirve de contrapunto al enriquecer el “mensaje musivisual”. Por ello, va más allá con su “función emocional: creación de una emoción o sentimiento en el espectador” (Román, 2014, p. 171).

Finalmente, en la última vuelta del tema principal destaca el fraseo antes de la victoriosa resolución, con un progresivo desarrollo ascendente vinculado a la apertura y luminosidad de la esperanza. Así, la dicotomía entre instrumentos graves y agudos constata la eficacia del discurso narrativo afín a esta idea. Como vemos, la música, en su contraste de tesituras, demuestra que la esperanza solo es posible si se enfrenta a las contrariedades, de ahí la mayor efectividad del desarrollo grave y el posterior clímax victorioso y agudo, pues los Garvey vencen a su antagonista (Joe). En palabras de Polo (1998) “a la esperanza siempre se le oponen dificultades o contrariedades: un adversario que la pone a prueba” (p. 161). He aquí la maniquea victoria del bien sobre el mal, que de forma musical queda expresada en dicho contraste de tesituras.

En este sentido, se constatan ciertos arquetipos en la construcción musical (diseños melódicos, modos, timbres o efectos orquestales), creando así un efecto de empatía instantáneo entre música e imagen de función expresiva. Por otro lado, la función metatextual de la música es afín a la abstracción de la esperanza, pues está en su propia esencia “más allá de las palabras y de la imagen” (Radigales, 2008, p. 46). Dicha función guarda relación con la dimensión metalingüística descrita por García Jiménez (1996), para quien “la música transporta a la historia a una nueva dimensión metalingüística, más allá de los códigos de la lengua (primer nivel códico) y más allá de los códigos del relato (segundo nivel, semiótico o retórico del acto narrativo)” (p. 259). En ella reside la esperanza subyacente en sus diferentes estadios, y siempre dentro de un proceso semiótico que acude a ciertos tópicos musicales presentes en nuestro proceso receptivo. En palabras de Centeno Osorio (2022) “hay una serie de tópicos musicales que se repiten en la música para cine, con un significado concreto, y que remiten a la memoria del espectador y a las convenciones cinematográficas asumidas e interiorizadas por el espectador” (p. 128).

Uno de ellos es el arquetipo de la melodía ascendente y la instrumentación brillante –aquí es la flauta-. Así, la partitura transmite diferentes niveles de significación conectados con el desarrollo de la secuencia, donde la decisión de tapar la presa corresponde a la clasificación funcional de Román (2014) como “expresionista de la acción dramática” (p. 154); afín a lo que vemos. Sucede cuando Tom coge el saco mientras se escucha la nota pedal grave. De igual modo, la música contribuye enormemente en el pacto narrativo/emotivo como elemento dramático. Con lo cual, empatizamos con la esperanza que acompaña a Tom, su familia y el pueblo que coopera.

En esta secuencia la esperanza, en su contexto rural, se vincula con la protección de los campos de cultivo. De esta forma, el maridaje narrativo aporta el significado esperanzador mediante el siguiente discurso musical: 1) la cooperación –de la familia y más tarde el pueblo– en la progresiva densidad instrumental; 2) el optimismo con melodías ascendentes y una brillante orquestación; 3) la perseverancia con las cinco repeticiones del tema principal.

4.2. Secuencia 2. *Un horizonte muy lejano* (1992)

El periplo vital de Joseph lo lleva finalmente a las tierras del nuevo continente, y será en Oklahoma donde transcurra el épico final de la película. Hablamos de la colonización del Oeste norteamericano a finales del siglo XIX. En esta ocasión la estructura de la partitura es la siguiente: motivo inicial de chelos y contrabajos, breve fanfarria, exposición del tema principal (de amor), guiño folclórico irlandés, pasaje épico, variaciones del tema y reexposición final del mismo.

La secuencia da comienzo con un plano detalle del reloj de bolsillo del oficial militar, que espera a dar la señal de inicio de la carrera (2:00:10) (Figura 4). Este plano marca el inicio de la partitura y refleja la tensión del momento, mediante un breve motivo en los chelos y los contrabajos en 12/8 (de nuevo el registro grave inicial) (Figura 5).



Fig. 4. La cuenta atrás antes de la carrera. Fuente: © Universal Pictures, 1992



Fig. 5. Motivo inicial para chelos y contrabajos (Transcripción del autor). Fuente: Elaboración propia

Más tarde, se introduce el tema de amor (2:01:45) (Figura 6) dentro del contexto épico de las respuestas en el viento metal, aunque expuesto de manera algo discreta al no aparecer aún Joseph en pantalla; así, “el motivo musical anticipa y hace predecible el discurso de la imagen” (García Jiménez, 1996, p. 264). Más adelante, tras un guiño a la Irlanda natal de Joseph mediante flautas irlandesas (*tin whistle*) (2:02:01), este logra subir al caballo. Aquí se retoman los elementos épicos y aventureros de la música con un radiante fraseo de las trompetas, anunciando el comienzo de la carrera para él (2:02:17-2:02:30). A continuación, Williams introduce un potente arreglo del tema de amor (2:03:16), que supone el momento cumbre con el plano general de Joseph cabalgando velozmente entre las carretas (Figura 7).



Fig. 6. Tema de amor (Transcripción del autor). Fuente: Elaboración propia



Fig. 7. La carrera de Joseph. Fuente: © Universal Pictures, 1992

En esta ocasión, la estructura musical se sustenta en la exposición y variación del tema de amor como discurso diegético, pues la música responde a la estructuración narrativa de lo que vemos en la secuencia. Es decir, tanto lo que vemos como su duración y adecuación discursiva – el montaje– se contemplan en la composición musical. En este sentido, debemos señalar el valor diegético del recurrente material temático a lo largo de esta secuencia, cuyas repeticiones dotan de significado figurativo, gracias a su vínculo con la imagen y el discurso, a un arte en sí mismo “no figurativo” (Gorbman, 1987, p. 26). Asimismo, las variaciones instrumentales para la épica de la esperanza del tema de amor, amén de aportar dinamismo a los grandes planos generales, contribuyen al arco evolutivo de los personajes. De este modo, Williams mediante el arreglo épico y aventurero del tema de amor “acumula varios grados de significado al tema, contribuyendo así a la evolución dinámica del filme” (Gorbman, 1987, p. 27).

De nuevo será el registro grave de la orquesta el que marque el inicio de la composición y la tensión previa a la carrera, creando un aura sensible y emotiva que aquí perciben tanto los personajes como el espectador. Esto enlaza con la fanfarria, cuyo brillo no es victorioso sino esperanzador (función expresiva), pues los corredores aún no han obtenido su parcela de tierra. Con lo cual, la esperanza está presente desde el mismo inicio de la secuencia, y el pacto narrativo/ emotivo se resuelve con un discurso dramático. Estos compases fortalecen el gran plano general de la línea de salida, donde vemos a toda la multitud ponerse en marcha (2:00:55). A su vez, funcionan como destacable simbiosis narrativa entre la brillante instrumentación y los planos generales, dando así un mayor sentido y fluidez a la fotografía y el montaje. Nos referimos a la “capacidad para cargar de sentido el contenido del encuadre, y sobre todo su facultad de unir los encuadres entre sí, o, por el contrario, de señalar su separación” (Casetti y Di Chio, 1994, p. 104).

A continuación, se introduce el tema de amor en un contexto donde “la esperanza deriva del amor e intenta corresponder” (Polo, 1998, p. 163). En este sentido, el tema, de diseño melódico ascendente, parte de una función emocional (Román, 2014) con la que empatizamos a través de sus recursos formales, ya que “la expresividad de una melodía depende de la constitución interválica de su línea de sonidos y de la configuración rítmica de esta” (Zamacois, 1997, p. 35). A su vez, el pasaje musical expresa la épica de la esperanza mediante el amor, en especial cuando el fraseo heroico de las trompetas responde a la melodía a cargo de las trompas y la cuerda

(2:03:20). Además, las repeticiones del tema enfatizan la perseverancia del protagonista, pues la esperanza deriva, como hemos señalado, del amor.

Más tarde, la plena resolución del tema se resuelve con una espectacular orquestación caracterizadora de imágenes y estados psicológicos, donde las trompetas repiten el brillo de la épica y la aventura afines al amor y el optimismo. Con lo cual, tenemos una función representativa o descriptiva (Román, 2014). Esta secuencia representa, de nuevo, la perseverancia y la esperanza, aunque en un contexto épico que se refleja en el brillo de la orquestación. De igual forma, es interesante señalar que la partitura no transmite el logro, sino el deseo y la perseverancia hacia el mismo. De hecho, la música comienza a difuminarse hasta desaparecer mientras Joseph sigue cabalgando, pues la esperanza sigue presente en el discurso visual.

Dicho esto, los componentes de la esperanza se expresan mediante: a) El brillo de los metales, donde las trompas y las trompetas ofrecen –superponiéndose al resto de secciones de la orquesta– progresivos intervalos ascendentes, expresando así la luminosidad de un deseo alcanzable. Es el optimismo hecho música; b) El *ostinato* de los trombones y la tuba marcando la incesante dirección de los corredores hacia su objetivo, la tierra. Un recurso afín a la perseverancia, pues la partitura se adecúa al ánimo de Joseph.

Por lo tanto, según los parámetros de Lluís i Falcó (1995), aporta una “función articuladora protagónica de interacción semántica convergente” (p. 178). Es decir, la música articula un discurso ligado a la naturaleza emocional del personaje protagonista, en una secuencia de acción y aventuras que muestra el objetivo de este. De igual modo, sirve de ejemplo paradigmático de los riesgos que se asumen en la trayectoria de la esperanza. Como sostiene Polo (1998) “el futuro propio de la esperanza requiere una dosis de aventura, de riesgo” (p. 160). En este sentido, la música refuerza el discurso épico de las imágenes a través de una elaborada escritura en el viento metal.

Tampoco podemos olvidar la importancia del montaje en la estructuración de la partitura, pues la extensión de la secuencia y los cambios de plano prefiguran una articulación de la estructura final que afecta a la sintaxis musical. Como afirma Nieto (2003) “el más importante de los elementos que van a influir muy directamente en la música de una película es el montaje” (p. 56). No obstante, hablamos de un subrayado de la acción en el discurso de acción y aventura, mientras que la esencia anímica de la secuencia, lejos de subrayarse, se reproduce exclusivamente gracias a la función metatextual y abstracta de la música para expresar la esperanza. En este sentido, desde el enfoque de la semiótica del cine, donde el carácter emocional y la actitud está relacionada con la acción y la diégesis, podemos enmarcar esta partitura dentro de la música empática –categoría acuñada por Michel Chion–, ya que “participa en y transporta las emociones de los personajes” (Stam et al., 1999, p. 84). Ahora bien, esta actitud, lejos de ser redundante, consideramos que aporta una significación que no está presente de forma explícita en las imágenes.

Finalmente, es importante destacar las funciones internas (psicológicas) de la partitura, pues en la secuencia contribuyen a provocar un sentimiento de empatía en el espectador. En este sentido, ofrecen un retrato psicológico específico de Joseph en dos niveles. Primero mediante la función prosopopéyica caracterizadora, la cual es capaz de “revelar la psicología o naturaleza de un personaje” (Román, 2014, p. 170). Algo presente a través de la expresión musical de su perseverancia, fundada en la esperanza, como reflejo de su carácter. En un segundo nivel –más profundo– tenemos la función prosopopéyica descriptiva, que logra “revelar los pensamientos y emociones de un personaje” (Román, 2014, p. 170). En este caso en el contexto de la carrera por Oklahoma, estando así muy presente la esperanza interna a través de la épica y la aventura externa.

4.3. Secuencia 3. Caballo de batalla (2011)

La familia Narracott puede perder su finca si no paga pronto la renta al propietario (Lyons). No obstante, Ted –el padre de Albert– se compromete a cumplir el plazo proponiendo como solución arar en el pedregal de la finca para su siembra. Así que Albert, que nunca ha perdido la esperanza, entrena al caballo (Joey) para el arado y logra preparar esta tierra para la siembra. Con

esta premisa narrativa, Williams compone la partitura con la siguiente estructura: *ostinato* grave, brillo de los metales, *ostinato* II, progresiva luminosidad sinfónica, solemne pasaje de cuerdas, introducción tema principal, *ostinato* III, *ostinato* IV y exposición completa del tema principal.

La imagen de un pedregal, con Joey, Albert y el arado, marca el comienzo del discurso dramático en el pacto narrativo entre el filme y el espectador, pues la música es narrativa y a su vez expresionista de la acción dramática de los sucesos argumentales. Aquí Williams recurre, de nuevo, al *ostinato* (Figura 8) grave para comunicar dentro del espacio narrativo la perseverancia producto de la esperanza (función expresiva). Por lo tanto, la interacción semántica convergente (Lluís i Falcó, 1995) de la partitura se adecúa denotativa y connotativamente al ánimo de Albert. A su vez, el diseño instrumental guarda relación con la fotografía poco luminosa, pues el entorno nuboso y gris de Inglaterra se refleja en la tonalidad menor de las maderas.



Fig. 8. El *ostinato* de la perseverancia (Transcripción del autor). Fuente: Elaboración propia

A continuación, encontramos signos de esperanza tanto en el guion literario como el musical, pues Albert alienta a Joey, convencido de la posibilidad de arar en el pedregal –contrapicado del caballo con Albert hablando fuera de campo- mientras Williams aporta por vez primera un noble y sutil brillo en los metales (0:28:39). Este apela a la épica de la situación en su vínculo con la línea de texto y, en definitiva, a la esperanza latente en la secuencia. Por lo tanto, se repite la función representativa o descriptiva (Román, 2014). Pero, en seguida, parece disiparse cuando Joey se muestra incapaz de continuar, comienza a llover y vemos a la gente del pueblo marcharse convencida de las nulas posibilidades de Albert para conseguirlo. Sin embargo, la música adelanta una esperanza que las imágenes y los diálogos nos niegan, pues adquieren un breve protagonismo las solemnes trompas (0:29:20) y regresa el *ostinato*, en esta ocasión con una modulación ascendente (0:29:30).

La música, en un claro contraste con la lluvia y la oscuridad de la fotografía, tiene una intensa función metatextual en torno a los aspectos abstractos, vinculados a las emociones y el estado de ánimo de los Narracott: perseverancia, orgullo y esperanza. De hecho, el *ostinato* adquiere más presencia y las tesis aumentan su brillo. En seguida la perseverancia da paso a la esperanza al introducirse un fraseo ascendente de la cuerda, que coincide con un plano detalle del zapato de Albert pisando el barro, pues comprueba la posibilidad de arar el pedregal gracias a la lluvia (0:29:54). A partir de aquí la música muestra progresivamente una luminosidad vinculada a la esperanza, que contrasta con el triste y oscuro ambiente fotográfico.

Al comenzar a ararse la tierra, un pasaje de las cuerdas –plano detalle del arado (0:30:24)– transmite la esperanza de los Narracott en un futuro próspero. La resolución melódica del tema se apoya en un registro grave (cuerda y metal) desde el que se dibuja un fraseo ascendente, que coincide con el *travelling* de acercamiento hacia el rostro orgulloso de Rose (0:30:35) (Figura 9). De esta forma se transmite, creando empatía en el espectador, la experiencia psicológica de Albert y Rose al combinar dos tipos de función prosopopéyica (Román, 2014): la caracterizadora de la perseverancia de Albert y la descriptiva de una madre orgullosa. A saber, la música comunica simultáneamente el valor caracterizador de lo que vemos y la expresión de lo que sentimos.



Fig. 9. Una madre orgullosa. Fuente: © Dreamworks Pictures, 2011

Tras esto, aparece el tema principal en las maderas cuando Albert empuja el arado (0:30:40), adquiriendo un carácter alegre y campestre con la imagen de Joey tirando de él cuesta arriba, para dar paso nuevamente al *ostinato* al acercarse los habitantes del pueblo que quieren presenciar lo ocurrido (0:31:11). A su vez, aumenta la fuerza y la naturaleza épica de la música con la inesperada victoria de Albert y Joey sobre el pedregal. Rose amenaza a Lyons reclamando respeto hacia sus propiedades, dando paso definitivo a la esperanza con el plano de Ted mirando orgulloso a su mujer. Esto lo resuelve Williams con metales para anunciar el clímax en tres vertientes simultáneas: la narrativa de la secuencia, la de la partitura correspondiente a todo el pasaje y la del tema principal (0:31:53) (Figura 10).



Fig. 10. Tema de la amistad/tema principal (Transcripción del autor). Fuente: Elaboración propia

Un cambio de plano muestra a Albert empujando el arado mientras su madre, en segundo término, lo anima orgullosa (0:32:00) (Figura 11). De este modo, se afianza tanto la amistad del joven con el caballo como la esperanza de un futuro mejor para la familia Narracott. Por lo tanto, el denso y expresivo empleo del tema en toda la orquesta tiene una naturaleza tanto denotativa como connotativa, pues se vincula tanto al discurso visual como psicológico de los personajes. Asimismo, el concepto de “empuje” que tuvo el *ostinato* (perseverancia) toma aquí una solución musical diferente, en aras de ofrecer una sonoridad más bella y enfática a través de la línea del bajo. Es, en el sustento del registro grave de la cuerda y los metales al unísono, desarrollando un fraseo por debajo de la melodía principal, donde reside la culminación expresiva de la esperanza en la partitura.



Fig. 11. Albert y su arado. Fuente: © Dreamworks Pictures, 2011

Tras esto, vemos un plano general del pedregal transformándose en una tierra fértil, a la que acompaña el fraseo final de la sección de cuerda y los últimos planos/compases de la secuencia. Como hemos podido comprobar, el maridaje música-imagen que aquí se presenta es claramente constitutivo de esperanza, pues alude al acto de esperar un futuro mejor a través de la siembra en el campo. Se depende del ser humano, ya que “cuando se siembra no es seguro que se logrará la cosecha” (Polo, 1998, 160). Esto vincula la esperanza con la obtención de un suelo cultivable para el sustento familiar; y si bien es un paso hacia la prosperidad, no garantiza el éxito de los Narracott. Estamos, en definitiva, en una esperanza como disposición existencial y potencia inauguradora indeterminada hacia el porvenir.

5. Conclusiones

Las tres secuencias analizadas nos llevan a confirmar nuestra hipótesis inicial como un enunciado verificado, pues identificamos la presencia de la idea de esperanza en la música de Williams al dialogar con la imagen. Así, la profunda simbiosis narrativa entre la partitura y el resto del mensaje cinematográfico queda patente, pues del mismo modo que los personajes persiguen una meta lo hará el desarrollo melódico, armónico e instrumental de la partitura. En este sentido, las tres secuencias analizadas conforman una suerte de “logro rural” al reflejar actos vinculados a la tierra, pero convertidos en hazañas épicas y extraordinarias gracias a la vehemencia de la música. De hecho, esta añade un profundo valor connotativo al denotativo que presenta el resto del contenido薄膜ico (imágenes, diálogos y efectos sonoros), completando y cohesionando así tanto las capas narrativas como discursivas. Es entonces cuando se genera un absoluto significado薄膜ico en la dramaturgia clásica hollywoodiense, afín a la tradición desarrollada por Williams y que se mantiene en los tres filmes estudiados.

Estas historias protagonizadas por personas del campo verifican, por tanto, nuestra hipótesis, pues la expectativa por lograr una vida mejor nos transmite dos de los elementos fundamentales que nutren la esperanza en estas secuencias: la perseverancia y el optimismo. De este modo, gracias a estímulos recurrentes en el desarrollo de las partituras, la música de Williams responde a estas características abstractas que subyacen en la esperanza. En primer lugar, el optimismo está ligado a tesituras más agudas de las melodías principales, apoyadas especialmente por el brillo instrumental de los vientos, además de la densidad sinfónica en la reexpresión de los temas vinculados a la esperanza. En segundo lugar, la perseverancia se refleja en la repetición melódica y el uso del *ostinato*, generando una tensión que precede a la brillante culminación narrativa de dicho estado. Como vemos, la música refleja y desarrolla el retrato de los personajes en el guion, muy perseverantes gracias a su optimismo.

Por otra parte, el motor discursivo de la esperanza, en su vínculo narrativo con la tierra (lo rural), ofrece tres variantes que el compositor norteamericano resuelve mediante el uso de un material temático representativo –y expresivo– del contexto narrativo según la película. Con lo cual, una misma idea, según la historia, gira en torno a los conceptos de protección, búsqueda u obtención. En *Cuando el río crece* la perseverancia de los protagonistas y la acción comunitaria se vincula a la protección del campo familiar, mientras que la épica resolución del tema de amor en *Un horizonte muy lejano* lo hace para buscar la ansiada porción de terreno en Oklahoma. Finalmente, la obtención de un sustento familiar en el trabajo de la tierra, desde una esperanza ligada a la amistad entre el joven y su noble animal, tiene su razón de ser en *Caballo de batalla*.

En conclusión, la retórica de Williams nos describe las características morales y psicológicas de los personajes, desarrollando una forma de “etopeya musical” de gran valor para el mensaje filmico. De hecho, al igual que la figura literaria (*ethopoeia*), la partitura retrata el carácter de dichos personajes. Además, lejos de quedarse en lo interno, describe los acontecimientos y fenómenos externos a estos, conformando a su vez un cuadro musivisual que complementa e interrelaciona lo narrado a través de las virtudes evocativas de la partitura. En este sentido, como dijimos al principio, el poder de la música trasciende las posibilidades comunicativas de las imágenes, y en los casos aquí tratados expresa la idea de esperanza con mayor vehemencia gracias al maridaje narrativo y discursivo con estas. Es, por tanto, una de las características más poderosas de la música que, al entrar en contacto con el mensaje filmico, logra una trascendencia en forma de experiencia cinematográfica que lo hace único.

Bibliografía

- Alcalde, J. (2007). *Música y comunicación. Puntos de encuentro básicos*. Fragua.
- Buhler, J. (2019). *Theories of the Soundtrack*. Oxford University Press.
- Campos Bueno, J. J. (2010). Neuroestética: hacia un estudio científico de la belleza y de los sentimientos estéticos compartidos en el arte. En A. Martín-Araguz, J. J. Campos-Bueno, V. Fernández-Armayor Ajo, O. de Juan Ayala (eds.), *Neuroestética* (pp. 29-50). Saned.
- Casetti, F., Di Chio, F. (1994). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Centeno Osorio, J. L. (2022). La teoría de los tópicos aplicada a la música para cine, ¿una adaptación posible?. *Cuadernos de Investigación Musical*, 16, 117-130. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2022.16.05%20>
- Chalkho, R. (2018). La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 66, 71-83. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi66.1180>
- Chion, M. (1999). *El sonido. Música, cine, literatura....* Paidós.
- Colón, C., et al. (1997). *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Alfar.
- Fraile, T. (2007). El elemento musical en el cine. Un modelo de análisis. En Gómez-Tarín, F. J., Marzal Felici, J. (eds.), *Metodologías de análisis del film* (pp. 527-538). Edipo.
- Fubini, E. (1991). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza.
- García Jiménez, J. (1996). *Narrativa audiovisual*. Cátedra.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. BFI Publishing.
- Jámblico. (2003). *Vida pitagórica*. Protréptico. Gredos.
- Lacárcel Moreno, J. (2003). Psicología de la música y emoción musical. *Educatio*, 20-21, 213-226. <https://revistas.um.es/educatio/article/view/138>
- Lluís i Falçó, J. (1995). Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica. *D'Art*, 21, 169-186. <https://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100453>
- Martí i Vilalta, J.L. (2010). *Música & Neurología*. Lunwerg, S.L.
- Monroy, E. (2022). Esperanza y verdad. Prolegómenos a una filosofía de la esperanza. *Cuestiones de Filosofía*, 8(30), 155-176. <https://doi.org/10.19053/01235095.v8.n30.2022.13364>
- Nieto, J. (2003). *Música para la imagen. La influencia secreta*. Iberautor Promociones Culturales.
- Nieto, J. (2022). *Música y estructura narrativa. Un estudio de la narración audiovisual desde el punto de vista de la música*. Letra de Palo.

- Polo, L. (1998). La esperanza. *Scripta theologica*, 30(1), 157-164. <http://dx.doi.org/10.15581/006.30.10666>
- Radigales, J. (2008). *La música en el cine*. UOC.
- Román, A. (2014). *Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica* [Tesis doctoral, UNED]. Repositorio Institucional (e-spacio). <https://hdl.handle.net/20.500.14468/19306>
- Schopenhauer, A. (2016). *Arthur Schopenhauer. Sobre la música*. Casimiro Libros.
- Schön, D., et al. (2019). *Psicología de la música*. Alianza.
- Segura García, R., Martínez Rodrigo, E. (2010). Música y sentimiento en los medios audiovisuales. *Razón y Palabra*, 73, 1-16. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199514908036>
- Sellés, J. F. (2010). *Los filósofos y los sentimientos*. Universidad de Navarra, S.A.
- Spottiswoode, R. (1951). *A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique*. University of California Press.
- Stam, R., et al. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós.
- Tagg, P. (2013). *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. The Mass Media Music Scholars' Press, Inc.
- Zagal Arregín, H. (2019). La música en Aristóteles. *Revista de Filosofía Open Insight*, 19, 149-163. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=421659484012>
- Zamacois, J. (1997). *Temas de estética y de historia de la música*. Span Press Universitaria.

Referencias cinematográficas

- Cortes, R. y Lewis, E. (productores) y Rydell, M. (director). (1984). *Cuando el río crece* [cinta cinematográfica]. Universal Pictures.
- Howard, R., et al. (productores) y Howard, R. (director). (1992). *Un horizonte muy lejano* [cinta cinematográfica]. Imagine Entertainment y Universal Pictures.
- Spielberg, S. y Kennedy, K. (productores) y Spielberg, S. (director). (2011). *Caballo de batalla* [cinta cinematográfica]. DreamWorks Pictures, Reliance Entertainment, Amblin Entertainment y The Kennedy/Marshall Company.