

La estrategia retórica de John Williams en el cine. El uso del *leitmotiv* como etopeya musical

Recibido: 02/11/2025 | Revisado: 24/02/2025 | Aceptado: 14/03/2026
DOI: [10.17230/co-herencia.23.44.8486](https://doi.org/10.17230/co-herencia.23.44.8486)

Andrés Valverde Amador*
avalverde1@us.es

Francisco Javier Torres Simón**
fjtorres@us.es

Resumen

El *leitmotiv* es una herramienta fundamental en la retórica cinematográfica del compositor John Williams, que da voz e identidad a personajes, lugares e incluso elementos abstractos. Este artículo presenta tres casos de estudio que lo analizan en su funcionamiento como reflejo del carácter, la índole y las costumbres de los personajes mostrados en pantalla. Por ello, partimos de la idea de etopeya musical, que proponemos como concepto y subcategoría específica de dicho *leitmotiv*. Nuestro marco teórico se nutre de los estudios sobre el *leitmotiv* musical en el cine, la retórica aristotélica y el método iconológico de Panofsky. Este último se aplica como estructura metodológica para el análisis de las características musicales, la presencia del *leitmotiv* en el discurso audiovisual y la interpretación final de los signos audio-visuales. Todo ello para argumentar la presencia de la etopeya musical en los personajes cinematográficos musicalizados por Williams.

Palabras clave: Música cinematográfica, John Williams, *leitmotiv*, análisis audiovisual, iconología, etopeya, retórica.

John Williams' rhetorical strategy in film. Leitmotif as musical *ethopoeia*

Abstract

The leitmotif constitutes a fundamental device in the cinematic rhetoric of composer John Williams, providing voice and identity to characters, locations, and even abstract entities. This article presents three case studies that examine its function as a reflection of the disposition, temperament, and behavioral traits of the figures depicted on screen. To this end, the study introduces the concept of musical *ethopoeia*, proposed here as a specific subcategory of the leitmotif. The theoretical framework draws from studies on the musical

* Universidad de Sevilla, Sevilla, España. ORCID: 0000-0002-0729-1918.

** Universidad de Sevilla, Sevilla, España. ORCID: 0000-0003-2585-8145.



leitmotifs in film, Aristotelian rhetoric, and Panofsky's iconological method. The latter is employed as a methodological structure to analyze musical characteristics, the presence of the leitmotif within the audiovisual discourse, and the final interpretation of audiovisual signs. Ultimately, these elements serve to argue for the presence of musical *ethopoeia* in the cinematic characters scored by Williams.

Keywords: Film Music, John Williams, Leitmotif, Audiovisual Analysis, Iconology, Ethopoeia, Rhetorics.

El uso extendido del *leitmotiv* musical en la narrativa cinematográfica supuso un importante punto de inflexión, en especial cuando nos referimos al cine clásico. Como lo afirman Urdániz y Quiñonero (2019): “La composición cinematográfica saltó a un siguiente nivel cualitativo con el estilo clásico de Hollywood (1933-1960)” (p. 248). Y es en esta tradición donde se enmarca gran parte de la obra cinematográfica del compositor John Williams (1932-), cuyo legado de material musical identificativo va más allá de las películas, pues se convierte en iconografía musical e imagen de marca de las exitosas franquicias musicalizadas por él (*Star Wars*, *Indiana Jones* o *Harry Potter*). En palabras de White (2024): “*The fluidity and exportability of film music makes it a powerful agent in applying the aesthetic of the film-world to other non-filmic iterations and experiences*” (p. 129). Se trata, por tanto, de un material temático de potente valor significativo, capaz de aportar elementos iconográficos de las películas más allá del espacio fílmico.

El propósito de nuestra investigación es aportar una terminología y categoría específica que sirva para describir y catalogar el uso del *leitmotiv* cuando este expresa el carácter y la naturaleza, en términos de personalidad e idiosincrasia, de los perso-najes mostrados en la pantalla: lo que aquí denominamos etopeya musical. Para ello emplearemos un marco teórico y metodológico que sustente nuestro análisis y sirva para argumentar la presencia de dicha categoría. Por tal razón, nuestros objetivos son:

- Plantear una hibridación teórica de *a)* el *leitmotiv* musical cinematográfico; *b)* las ideas de Aristóteles en torno al carácter y la música, y *c)* el método iconológico de Panofsky.

- Proponer dicho método de Panofsky como *a)* herramienta de análisis del discurso audiovisual en torno al *leitmotiv* musical cinematográfico, y *b)* sistema para identificar dicha etopeya musical.

La hibridación teórica que proponemos será aplicada a tres casos de estudio. En concreto, a una selección de personajes pertenecientes a las siguientes películas: *Solo en casa* (Columbus, 1990), *La terminal* (Spielberg, 2004) e *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* (Spielberg, 2008).

De este modo, y sirviéndonos de un marco referencial que parte desde el concepto de *leitmotiv* hasta el método iconológico, analizamos la música de Williams partiendo de la siguiente hipótesis: las características recurrentes en el empleo del *leitmotiv* williamsiano, cuando están vinculadas a un personaje, pueden enmarcarse como una subcategoría independiente dentro del uso leitmotívico del material musical. En concreto, cuando “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 fílmico” (Valverde, 2025, p. 65). Por ende, partimos de esta figura retórica (*ethopoeia*) como base de la mencionada hipótesis.

La etopeya, cuya etimología proviene del griego *ethos* (hábito, costumbre, carácter) y *poiein* (crear, imitar, describir), se refiere por consiguiente a la creación o representación de dicho carácter. En palabras de Aristóteles (1999): “los personajes son tales o cuales según el carácter [...]. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones” (p. 148). Por ende, el acto descriptivo (*poiein*) de la música genera el carácter (*ethos*) del personaje: la etopeya musical.

En definitiva, “resulta evidente que la música puede imprimir una cierta cualidad en el carácter del alma” (Aristóteles, 1988, p. 469). Y la mencionada costumbre, además, forma parte de la retórica y naturaleza analítica de nuestra investigación: “La retórica es una combinación de ciencia analítica y de las costumbres” (Aristóteles, 2002, p. 67). Como vemos, son la idea de etopeya y las afirmaciones aristotélicas las pautas conceptuales que sirven de arranque en nuestra investigación.

Marco teórico: del *leitmotiv* al método iconológico

El enfoque de análisis propuesto asume el proceso de recepción de un significado y la interpretación de este. Es decir, la significación “se produce en la interrelación del texto y de los lectores (espectadores, públicos). En el caso de nuestras sociedades parece claro, por lo tanto, que el momento del consumo también es un momento de producción de significados” (Fecé, 2004, p. 254). Por consiguiente, lo iconológico está estrechamente vinculado con la recepción del texto audiovisual entre el público.

Aquí nos encontramos, por ende, inmersos en los códigos narrativos del lenguaje audiovisual, ya que estos “se configuran como instrumentos orientados a solucionar los problemas de interpretación, derivados de la diferencia que existe entre la percepción directa de la realidad referencial y la percepción de las formas audiovisuales que la representan” (Rodríguez, 1998, p. 31). Con lo cual, el uso del *leitmotiv* es un ejemplo magnífico de esto, ya que, por ejemplo, una imagen real de un hombre sonriente y en apariencia amable puede ir unida a una música tenebrosa que nos ayudará a solucionar los problemas de interpretación. En este caso por contraste. Nos referimos, por tanto, a una incongruencia musical cuyo efecto tendrá sentido si no se excede en su práctica (Willemsen & Kiss, 2013), además de tener valor más allá de la evidente diferencia emocional entre el sonido y la imagen (Ireland, 2018).

En palabras de Quiñonero y Gutiérrez (2024): “La parte musical se integra como un elemento sintagmático del relato, extraído de una situación paradigmática, del imaginario cultural, para expresar un determinado contenido, constituyendo así una parte evidente de la transición de la prefiguración a la configuración” (p. 315). Hablamos de un proceso relacionado con la triple mimesis de Paul Ricœur (2004), siendo la primera la enraizada en “la pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles” (p. 116). De esta forma, nuestro marco teórico híbrido nos facilitará la aplicación del método iconológico de Panofsky como herramienta de análisis, ya que partiremos de lo estrictamente musical (prefiguración) para llegar a la configuración definitiva de los aspectos del carácter e idiosincrasia de los personajes cinematográficos que aquí nos ocupan.

Así, antes de poner en práctica el tránsito de la prefiguración a la configuración a través de nuestra metodología, es necesario profundizar en el marco teórico.

El leitmotiv musical en el cine

La música cinematográfica tiene diversas utilidades y capacidades expresivas. Esta puede servir para “insistir, en caso de *leitmotiv*, en el carácter o presencia de un personaje, o en una situación psicológica” (Staehlin, 1982, p. 293). En este sentido, es necesario recordar la importancia de la música de cine como caracterizadora de personajes. Como lo indica Shi (2024: “*Film music can portray the characters’ personalities and reflect the emotional changes in characters’ thoughts, because music can often resonate with people’s emotions*” (p. 38). A su vez, al poner en relación el término *leitmotiv* con el cine, aparece el nombre de Richard Wagner y su legado operístico, aunque su empleo como denominación genérica y que engloba cualquier tipo de uso es controvertida:

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’). [...] No perderemos de vista que el propio Wagner [...] evitaba ese término y prefería [...] muchos otros términos [...] 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 (Urdániz, 2016, pp. 34-35).

Por lo tanto, es necesario puntualizar que nuestro objetivo de investigación se vincula al pensamiento wagneriano en cuanto a la riqueza funcional de este motivo o tema musical. Es decir, nos alejamos del impreciso reduccionismo del término genérico de *leitmotiv* y, en todo caso, nos acogemos al de función leitmotívica de Urdániz (2016). Sin embargo, a lo largo de las décadas se ha extendido y asumido el uso de dicho término para englobar sus usos cinematográficos: “*The Wagnerian leitmotiv—a brief musical theme associated with a dramatic idea, place, situation, or character which has proven enormously influential on the Hollywood cinema. Its presence is easily detected in any number of classical scores*” (Flinn, 1992, p. 18).

Así mismo, autores como London (1992) asumieron la incapacidad de esta herramienta para profundizar en la caracterización de un personaje, al sostener que las posibilidades de amplio desarrollo dramático de la ópera wagneriana no eran

posibles en el cine: *“Leitmotiv in film music cannot be anything else than the title for a predominant mood, a characteristic sentiment, or the delineation of a person, which may assist the spectator’s understanding, and perhaps also shed some psychological light on the film”* (London, 1992, pp. 58-59).

En efecto, como sostiene Roldán (2006): *“El leitmotiv cinematográfico o audiovisual no tiene mucho que ver con el popularizado por Wagner, pero conserva con él la identificación y asociación de una melodía con un personaje, lugar o situación”* (pp. 206-207). En este sentido, dicha popularización ha generado cierta confusión respecto al término; sirva de ejemplo el caso de *Star Wars*. Como afirma Lehman (2018): *“Achieving definitional clarity is complicated by the inconsistent application of the strictly Wagnerian conception of leitmotif, both in the composition and reception of the Star Wars scores”* (p. 154). Es decir, en este tipo de películas el compositor aporta un nutrido conjunto de elementos musicales, e ideas compositivas incidentales, no necesariamente consideradas como *leitmotiv*. De ahí la validez del término función leitmotívica por su puntual o recurrente valor asociativo.

Ahora bien, esta técnica wagneriana, en un contexto operístico y sinfónico decimonónico, es innegable que forma parte de la saga galáctica, pues como recuerda Audissino (2024): *“Williams obliged with an operatic score that revived the Wagnerian leitmotif technique to the fullest, and the symphonic style of the long nineteenth century”* (p. 78). Además, la creación de esta partitura se enmarca en el contexto histórico del renacimiento del Hollywood clásico, siendo el uso del *leitmotiv* –y la asignación de instrumentaciones específicas– una de sus características fundamentales en la expresión musical para caracterizar a un personaje. Según Smith (2015): *“Williams employed the leitmotif principles that became common during the classical Hollywood era. [...] Like Korngold, he showed an unusual flair for orchestration, often passing these themes to different solo instruments or sections of the orchestra”* (p. 98). Vemos por consiguiente que, en esta saga fílmica, Williams, al igual que el compositor austríaco afincado en Hollywood Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), sigue una tradición wagneriana cuya retórica musical acabó profundamente enraizada en la narrativa cinematográfica estadounidense.

Por otra parte, este tipo de asociaciones musicales con la imagen son parte del legado del Hollywood clásico, debido a que “el *leitmotiv* es el recurso más empleado dentro de la música de cine desde sus inicios” (Roldán, 2006, p. 206). A su vez, este legado se nutre principalmente de un gran aparataje orquestal al servicio de la interpretación del material musical asociativo. Todo esto se enmarca en un neoclasicismo de la música de cine, en el que Williams se presenta como el autor más destacado. Como sostiene Audissino (2014): “*Listening to their scores, and comparing them, it is clear that the most neoclassical one is Williams’s. His score has a number of clearcut and very recognizable leitmotifs each appearing as its related character appears on-screen*” (p. 121).

En esa misma línea, Piñeiro (2015) afirma que “Williams ha incorporado magistralmente el *leitmotiv* wagneriano a sus bandas sonoras, convirtiéndolo en uno de los elementos definitorios de su sello personal” (p. 217). Esta afirmación, si bien es matizable –otro elemento de su sello es el denso sinfonismo–, da muestra de la asociación del *leitmotiv* con su figura. A su vez, esta herramienta musical adquiere diversas propiedades y transformaciones en función del objeto narrativo, siendo los personajes uno de los más importantes.

Así, “estos recursos, que a menudo se convierten en clichés, tienen que ver con esas asociaciones que se producen entre dichos recursos musicales y el significado que adquieren” (Centeno, 2022, p. 118). Algo que fortalece nuestra hipótesis al entender la función leitmotívica como reflejo del carácter de los personajes, a modo de catálogo de arquetipos musicales muy útiles en esta asociación. En este sentido, es preciso señalar el concepto de arquetipo para Carl Jung (2010): “[...] correlato indispensable de la idea de inconsciente colectivo, indica que en la psique existen determinadas formas que están presentes siempre y en todo lugar” (p. 41). De hecho, la estrategia retórica del Hollywood clásico, desarrollada y popularizada ampliamente por Williams desde el éxito del primer *Star Wars*, asume la visión del arquetipo jungiano para los rasgos de personalidad. Como recuerda Bribitzer-Stull (2015): “*In the 1970s, John Williams revived the orchestral, leitmotivic film scoring techniques of mid-twentieth-century composers like Erich Korngold and Max Steiner, in part at the behest of George Lucas*” (p. 141). Y en esta tendencia de renovación del cine clásico está presente el *leitmotiv* como etopeya.

Por ello, es preciso reconocer la partitura para el filme de Lucas como un importante punto de inflexión en la carrera de Williams en el uso del *leitmotiv*. En especial por su monumentalidad, de raigambre wagneriana, a través de la acumulación y el desarrollo de un extenso material temático asociado a ideas, conceptos, objetos, lugares, situaciones y personajes que se extiende a lo largo de nueve películas entre 1977 y 2019. Con lo cual, el valor simbólico de su material temático queda evidenciado en la importancia leitmotívica. En palabras de Thornton (2019): “*It could also be their leitmotif function and recurrence throughout their respective films that cements them in our memory and constructs their symbolic significance*” (p. 97). Algo extensible –es de justicia recordarlo– en otras sagas como las de *Indiana Jones*, *Jurassic Park* o *Harry Potter*.

Como vemos, existe una fuerte conexión entre la tradición decimonónica y hollywoodiense con el estilo de Williams. Asimismo, su estrategia retórica en el uso del *leitmotiv*, al remitir en buena parte de su filmografía al Hollywood clásico, queda asociada en muchas ocasiones a personajes específicos:

Although Hollywood uses leitmotifs to designate significant places, situations, or dramatic themes, most are associated with specific characters. [...] this use of music is hardly surprising, for it is certainly reasonable to expect that just as characters’ desires propel the drama, so would their traits shape the score (Flinn, 1992, p. 26).

He aquí, por tanto, una de las categorías leitmotívicas más importantes en Williams.

La base aristotélica

Para explicar en profundidad esta función leitmotívica como estrategia retórica williamsiana en el cine, partimos de la teoría planteada por Quiñonero y Gutiérrez (2024). Estos autores ofrecen un interesante planteamiento acerca de la función de la música en la narración audiovisual, pues lo hacen tomando como referencia la *Poética* de Aristóteles, para así aportar una explicación retórica a dicha narración. En primer lugar, es preciso advertir acerca de la variabilidad cultural de la imitación musical, ya que “la propuesta de Aristóteles admite la consideración de un componente cultural, alejándose de una concepción universal de los efectos de la música” (Quiñonero y Gutiérrez, 2024, p. 308).

Por otra parte, dicha explicación aristotélica nos ofrece claves fundamentales para comprender la naturaleza del *leitmotiv* williamsiano en su relación con los personajes:

Si la música se presenta como una voz que se refiere a otras voces, el modo que emplea es el diegético; si la música emana directamente de la voz de los personajes, el modo es dramático. La diferencia se halla, entonces, en si las emociones de los personajes son enunciadas musicalmente por ellos mismos o por un “cantor” intermediario (Quiñonero y Gutiérrez, 2024, p. 310).

De esta forma, y teniendo en cuenta la función leitmotívica que aquí nos ocupa, la partitura de Williams es la responsable de enunciar las emociones de los personajes. Con lo cual, el compositor a través de ella funciona como “cantor” intermediario. Lo que nos lleva a considerarlo como autor implícito al ofrecer una segunda voz o imagen autorial (Booth, 1961). Es decir, una imagen diferente a la del autor real, proyectada por el texto musical.

No obstante, dicha función, en lugar de expresar emociones transitorias vividas por los personajes, tiene como objetivo el retrato de la idiosincrasia común y recurrente de estos. En la mayoría de los casos de manera arquetípica, para así facilitar el acto comunicativo durante el pacto ficcional. Es por ello fundamental tener en consideración la *Política*, pues en ella “Aristóteles afirma que los ritmos y [las] melodías imitan las expresiones del carácter (*ethikon*)” (Zagal, 2019, p. 154). En palabras del filósofo: “en los ritmos y en las melodías, se dan imitaciones muy perfectas de la verdadera naturaleza de la ira y de la mansedumbre, y también de la fortaleza y de la templanza [...] y de las demás disposiciones morales” (Aristóteles, 1988, p. 467).

En este sentido, al ser la música un arte que apela a lo más íntimo de cada persona, “nos propicia a descubrir nuestro propio mundo interior, la comunicación con «el otro» o «los otros» y la captación y apreciación del mundo que nos rodea” (Lacárcel, 2003, p. 222). Tanto es así, que Aristóteles “pensaba que la música es moral por definición porque imita directamente las pasiones del alma y, por consiguiente, puede suscitarlas” (Ball, 2010, p. 448). De hecho, afirma que “en las melodías, en sí, hay imitaciones de los estados del carácter” (Aristóteles, 1988, p. 468). He aquí una capacidad mimética de la música, la cual proporciona un equivalente formal de una realidad imaginable (Halliwell, 2002).

Además, si entendemos la música como un reflejo del ciudadano al formar parte de su educación e incidir en su moral, la vemos como “una imitación tan directa que, por ende, resulta la más formativa para el carácter y allí radica su importancia política” (Forcillo, 2022, p. 466). De ahí que pueda construirse todo un sentido retórico, en concreto entre las características de un material temático musical específico y el carácter de un personaje, pues “al igual que la figura literaria (*ethopoeia*), la partitura retrata el carácter de dichos personajes” (Valverde, 2025, p. 65). Del mismo modo, encontramos otras conexiones entre lo musical, lo educativo y la asimilación de un determinado carácter, ya que “la música, que Aristóteles considera de suma importancia para la educación, no está dissociada del discurso, pues ambos tienen los mismos efectos sobre el carácter, al ser objetos de imitación por el alma del oyente” (García-Aguilar, 2019, p. 87).

El método iconológico como herramienta de análisis

El historiador del arte Erwin Panofsky (1892-1968) escribió su método sobre iconología en 1939, y en él “se plantea el estudio de la formación de las imágenes, de los arquetipos figurativos, de la evolución a través del tiempo y del espacio y de su papel simbólico” (Gutiérrez, 2006b, p. 146). De hecho, este método, al aplicarse en nuestra investigación sobre el *leitmotiv* asociado a los personajes, nos lleva a recordar que “los personajes tienen la función de desempeñar roles a través de sus historias y sus habilidades. Los roles son conocidos como arquetipos y están establecidos por la humanidad en un espacio-tiempo y contexto sociocultural” (Dorado, 2024, p. 13).

Dicho esto, la iconología trata de “la representación de las formas simbólicas, su significado profundo y lo que pretende el autor al incorporar elementos de esta naturaleza. Observa la estructura, la naturaleza y las funciones de esta realidad dinámica” (Gutiérrez, 2006a, p. 60). Cuestiones que en nuestro caso se aplican al simbolismo musical del material leitmotívico destinado a reflejar el carácter, la índole y las costumbres de los personajes.

El método iconológico de Panofsky, como explica el autor en su libro *El significado en las artes visuales* (1987), se divide en tres niveles:

- Nivel preiconográfico
- Nivel iconográfico
- Nivel iconológico

Todo ello se engloba en el término *iconología*, el cual es:

[U]n método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica (Panofsky, 1987, p. 51).

Este método, que en su origen se plantea como herramienta analítica de las artes plásticas y los estudios visuales, encuentra un puente conceptual –para nuestra propuesta, un vínculo con la música cinematográfica– en la *iconología filmica* de Staehlin (1982). De hecho, el propio autor nos da su propia definición de iconología como “el estudio teórico de la imagen ya formada” (p. 41). Por lo tanto, “a la hora de aplicar este planteamiento a la lectura e interpretación de imágenes de carácter mimético, el método iconológico de Panofsky es un referente innegable para idear los procedimientos” (Gregori-Giralt y Menéndez-Varela, 2022, p. 590). Ahora bien, dichos procedimientos se aplicarán entendiendo al *leitmotiv* como dicho conjunto de imágenes, en este caso sonoras, de carácter mimético.

En esta línea, resulta fundamental recordar los criterios analógicos de los objetos musicales. En concreto, cuando nos referimos a la imposibilidad de describir la música sin referirnos a su estructura. Es entonces cuando entra en juego el nivel iconológico, pues

si rechazamos referir ese sonido o esa voz a otros objetos sonoros, no queda otra solución que ir a buscar referencias a otra parte, en otros ámbitos de la percepción o del pensamiento, tales como la vista, el sentido cinestésico, la emoción, etc. (Schaeffer, 2003, p. 257).

En nuestro caso las referencias aluden, precisamente, a lo visual. Es entonces cuando adquieren, por los diseños musicales ofrecidos por Williams, absoluto valor referencial las caracterizaciones cinematográficas aquí presentadas. Caracterizaciones expresadas mediante la síntesis entre lo visual y lo sonoro, y en cuya reciprocidad adquiere sentido nuestra propuesta de etopeya musical.

Metodología

La naturaleza interdisciplinaria de nuestra investigación integra como base fundamental elementos de la musicología y la narrativa audiovisual. A partir de aquí, la relación entre música, narrativa y simbolismo nos lleva a plantear una convergencia metodológica. De este modo, y entendiendo el *leitmotiv* musical como signo, nos servimos del método iconológico de Panofsky (1987) para desentrañar la significación de dicho *leitmotiv* asociado a los personajes.

Para ello, hemos elegido tres muestras paradigmáticas del valor simbólico del *leitmotiv* como reflejo del carácter, y de la índole y las costumbres de los personajes. En concreto, tres tipos de personajes pertenecientes a las películas *Solo en casa* (Columbus, 1990), *La terminal* (Spielberg, 2004) e *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* (Spielberg, 2008). Personajes de los que justificamos su inclusión por la relación explícita entre la música y la caracterización de estos.

Una vez seleccionadas las muestras, empleamos la estructura tripartita del método iconológico para realizar los análisis respectivos:

- *Nivel preiconográfico (descripción formal)*. Aquí se identifica la melodía, armonía, ritmo, instrumentación y, en ocasiones, las formas musicales. En este apartado nuestro objeto de interpretación es el material musical: la “experiencia práctica (familiaridad con objetos y acontecimientos)” (Panofsky, 1987, p. 60).
- *Nivel iconográfico (interpretación contextual)*. Significación del *leitmotiv* dentro de la narración fílmica. Análisis del discurso audiovisual donde se plantean las herramientas y los métodos para analizar la relación, codependencia y retroalimentación entre la imagen y la música. Dicho nivel, en su interpretación, trabaja “la manera en la que, en distintas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos” (Panofsky, 1987, p. 60). Es decir, se aplica el bagaje interpretativo del espectador/oyente en el marco histórico del discurso audiovisual hollywoodiense.
- *Nivel iconológico (interpretación simbólica profunda)*. Representación del material musical más allá de la narrativa. Identificación arquetípica del carácter, de la índole y las costumbres del personaje a través de la música. Es decir, “las tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos” (Panofsky, 1987, p. 60). Aquí, mediante la función leitmotívica (etopeya musical) de los tres casos de estudio.

Cabe señalar que el paso del nivel iconográfico al iconológico estriba en comprender la música como un “ícono” con base en la semiótica de C. S. Peirce. Es decir, entendiendo el ícono como un signo que representa a su objeto, pues este se parece a lo que representa. Es más, la idea de etopeya necesita del ícono: “la única manera de comunicar directamente una idea es por medio de un ícono, y cualquier método indirecto para comunicar una idea depende, para ser establecido, del uso de un ícono” (Peirce, 1987, p. 263).

Así, nuestra metodología, a partir de los tres niveles analíticos planteados por Panofsky, realiza un análisis musicológico y del discurso audiovisual en torno a la función leitmotívica específica que aquí nos ocupa. Por consiguiente, la música “hay que interpretarla tomando en cuenta múltiples aspectos como el género y la función de la pieza, además de otros elementos que interactúan con las figuras (texto, tonalidades, instrumentación, forma, indicaciones de *tempo*, carácter, aspectos intertextuales, estilo, etc.)” (López-Cano, 2022, p. 45). Es por ello por lo que el primer nivel de análisis (preiconográfico) tiene en cuenta los diversos elementos de la construcción musical. De igual modo, se asume en este método el aspecto retórico del compositor a través de la visión aristotélica en obras como la *Política* o la *Poética*. Hablamos tanto de la idea del carácter (el *ethos*) como de las virtudes de la música.

Esta metodología, en definitiva, busca ofrecer peso argumentativo respecto a la idoneidad del término etopeya musical como subcategoría del *leitmotiv* en la obra cinematográfica de Williams.

Análisis de caso: tres tipos de etopeya musical

Al realizar un recorrido cronológico por la filmografía de Williams, observamos una acumulación de personajes en el repertorio leitmotívico del compositor. Dichos personajes quedan representados mediante una música, en ocasiones, arquetípica y que refleja en mayor medida el “cómo lo vemos” más que el “cómo es”. Es decir, en una oposición entre ontología –“ciencia de lo que es” (Smith, 2007, p. 47)– y epistemología –lo que de las cosas se dice; lo que de las cosas conocemos–, hablamos de una música de naturaleza epistemológica. Con lo cual, al decir que Williams “se basa en *leitmotivs* para sus personajes, es que son, conceptualmente hablando, temas asociativos. Utiliza temas musicales que se asocian con una imagen o idea y que se van desarrollando a lo largo de la película” (Molina, 2021, p. 35). Ahora bien, en muchas

otras ocasiones, y sin abandonar ciertos elementos arquetípicos para agilizar el pacto comunicativo con el espectador, sus partituras se adentran en el carácter, la índole y las costumbres de los personajes.

De igual modo, es necesario recordar la funcionalidad narrativa de la música respecto a estos:

Entre otras cuestiones, el personaje queda definido por tres aspectos básicos: su carácter de sujeto (como tal y como objeto de la acción), los predicados que lo distinguen y refieren (del ser y del hacer), y el conjunto de reglas que determinan su forma de ser, comportarse y evolucionar. La música, a través de su capacidad de subjetivación, es capaz de actuar en estos tres ámbitos de construcción del personaje (Gértrudix, 2006, p. 216).

Dichos ámbitos serán identificados en los ejemplos seleccionados por la subjetivación de la música williamsiana, mediante elementos recurrentes caracterizadores de los mismos a través del diseño melódico, armónico, rítmico, instrumental e incluso en la elección de la forma musical. Pues asumimos que existe “la posibilidad de articular elementos sonoros en estructuras con varios niveles de complejidad que incorporen convenciones culturales para conseguir apuntar con eficacia a conceptos que en mayor o menor medida compartimos” (Blecua, 2019, p. 137).

Por ejemplo, la figura del héroe contiene una serie de características en las partituras cinematográficas de Williams. En primer lugar, se emplea un *leitmotiv* claramente identificativo para señalar sus apariciones narrativas diegéticas y extradiegéticas. Dicho tema musical, entendido como material temático sujeto a transformación –en la dramaturgia y evolución del personaje–, ofrece un diseño melódico de tendencia ascendente en su intervállica. Algo presente en los amplios intervalos ascendentes de temas como los de Luke Skywalker (tema del personaje en el primer *Star Wars* de 1977) (figura 1) o *Indiana Jones* (figura 2).

Figura 1. Tema de *Star Wars*

♩ = 100 F B \flat B \flat Fm⁷(sus⁴) B \flat

ff

Key: B \flat major

Fuente: Frank Lehman, 2023, *Thematic Catalogues*, <https://franklehman.com/thematic-catalogues/>.

Figura 2. Tema de *Indiana Jones*

Figura 3. Tema de “El Emperador” (*El retorno del Jedi*, 1983)



Fuente: Elaboración propia.

Primer caso de estudio: The Burglars (Harry & Marv's Theme) (*Home Alone*)

El argumento de *Solo en casa* (*Home Alone*, 1990), dirigida por Chris Columbus, sigue la historia del pequeño Kevin McCallister (Macaulay Culkin), a quien su familia, por accidente, lo deja en la casa durante las vacaciones navideñas. En este tiempo deberá enfrentarse a los ladrones Harry Lime (Joe Pesci) y Marv Merchants (Daniel Stern), alentados por la suculenta colección de objetos que contiene el hogar de los McCallister. Con esta premisa Williams crea el tema de los ladrones.

A) Nivel preiconográfico. La melodía presenta un diseño que juega con la interválica (figura 4), donde a partir del tercer compás se aprecia una marcada tendencia descendente con el salto de una octava baja (F3-F2). Por otra parte, la armonización destaca por los cromatismos –cobrarán sentido analítico a partir del nivel iconográfico–. En cuanto al diseño rítmico, se trata de una melodía en 4/4 con predominancia de las corcheas y semicorcheas, las cuales aportan breves respiraciones durante el fraseo.

Asimismo, la instrumentación recurre al viento madera, y más concretamente al registro grave del fagot. No obstante, Williams expondrá el tema también en el clarinete, siendo por tanto la madera la instrumentación predominante.

En cuanto a la forma musical, por la rítmica y el juego con las otras voces, se encuentra cercana al *scherzo*, cuyo carácter ligero y a modo de juego, usado de manera recurrente en la comedia familiar, da sentido a su empleo en una película de estas características. Ahora bien, y es aquí donde el nivel preiconográfico alcanza completo sentido en el nivel iconológico, puede considerarse una “marcha para villanos” como lo señalan autores como Tillman (2018).

Figura 4. Tema de los ladrones, *Solo en casa* (1990)



Fuente: Frank Lehman, 2023, *Thematic Catalogues*, <https://franklehman.com/thematic-catalogues/>.

De hecho, el propio Tillman analiza con detalle las características de este tema musical para *Solo en casa*, señalando las convenciones musicales del cine mudo que son recuperadas por Williams:

The ascending gestures reach higher notes while the descending return to the deep register, thus increasing the contrast between the upward and downward movements. The short-breathed gestures with their constant changes between ascending and descending figures, as well as the low register and the piano dynamic, go back to conventions from silent film music. For instance, both the cues titled "Mysterious – Burglar Music" in J. S. Zamecnick's Sam Fox Moving Picture Music volume 1 (1913), clearly display these features (Tillman, 2018, p. 248).

Como vemos, esta descripción guarda relación directa con el nivel preiconográfico al mencionar tanto el cambio constante del diseño melódico ascendente-descendente como las breves respiraciones insertadas en la propia frase. Por ello, todos estos gestos musicales de Williams se nutren de referencias estilísticas previas, las cuales incluso ofrecen títulos explícitos para referirse a una música de ladrones.

Es decir, los niveles del método iconológico encuentran justificación en los manierismos del legado histórico hollywoodiense y, por consiguiente, en el uso convencional de los mismos. Es decir, dichos gestos musicales se deben a motivaciones descriptivas del carácter de los personajes.

B) Nivel iconográfico. Una vez conocemos las características puramente musicales, es momento de ponerlas en relación con la narrativa y el discurso que expone la película. En este sentido, los ladrones (figura 5), desde la primera vez que son referenciados o mostrados en pantalla, son musicalizados por Williams con el tema, en un empleo clásico del *leitmotiv* que justifica al instante lo sonoro con lo visual.

No obstante, la primera exposición del tema tiene lugar al inicio de la película cuando vemos al personaje de Harry disfrazado de policía en la casa de los McCallister. Aquí funciona como desvelamiento de la verdadera naturaleza del personaje y prolepsis narrativa, algo habitual en la retórica del compositor como herramienta descriptiva de la naturaleza del mismo a través de la música: *“A figure that is interesting narratively, but also musically because it is linked to leitmotivic scores”* (Heldt, 2013, p. 197).

A su vez, la interpretación contextual del arquetipo hollywoodiense remite a la imagen del villano cómico. Algo presente en una caracterización visual (fisionomía y vestuario) reflejada en la música. De ahí la elección del compositor hacia unas características que remiten al cine mudo, e incluso a la animación.

Figura 5. *Fotografía promocional de los ladrones*



Fuente: © 20th Century Fox, 1990.

C) Nivel iconológico. En este nivel ponemos de relieve aspectos musicales, en principio, relativos a una indefinición referencial de la partitura instrumental de Williams. Ahora bien, como lo afirma Martínez (2024), “tal indefinición no supone ausencia de elementos funcionales ni contenidos afectivos. La cuestión es cómo hacer explícitos estos procedimientos y la retórica y el análisis musical ofrecen marcos privilegiados para lograrlo” (p. 218). Por lo tanto, podemos nutrirnos ya de nuestro marco teórico y metodológico para identificar y definir referencias específicas presentes en el maridaje música-imagen.

Dicho esto, una de las primeras rupturas de la indefinición se nutre de los niveles preiconográfico e iconográfico. En concreto, en este primer caso, la subcategoría del villano cómico rompe con el uso exclusivo de un diseño melódico grave. Subcategoría

que identifica, además, el espectador con el carácter cómico que imprime el uso del fagot, en una tradición tímbrica que remite a obras como *Pedro y el lobo* (1936) de Prokófiev al asociar timbres instrumentales a personajes específicos.

A su vez, el timbre instrumental y la forma marcha aportan una idiosincrasia específica para este tipo de personajes. Ejemplo de ello son los villanos cómicos musicalizados por Williams, con clara presencia también del fagot, en la pieza "*The March of the Villains*" del primer *Superman* (R. Donner, 1978). Esto nos lleva a una asociación simbólica mediante el tránsito del nivel preiconográfico al iconológico. Dicho lo cual, en este último nivel encontramos lo siguiente: la relación directa de una música de estilo ligero (*scherzo*), la forma marcha con cambios interválicos ascendentes-descendentes, las breves respiraciones entre frases y la tímbrica instrumental como reflejo del carácter y la índole de dos villanos cómicos. A esto se suma un particular uso de la armonía y el ritmo, pues como afirma Aristóteles (1988): "Hay en nosotros una cierta afinidad con la armonía y el ritmo" (p. 469). Por consiguiente, esa idea de afinidad aristotélica es parte de este *leitmotiv*.

He aquí una primera muestra de etopeya musical williamsiana.

Segundo caso de estudio: Viktor's Theme (The Terminal)

La terminal (*The Terminal*, 2004), dirigida por Steven Spielberg y basada en un caso real, tiene como protagonista a Tom Hanks en el papel de Viktor Navorski. La película narra las vicisitudes de Viktor en la sala de tránsito internacional y en las inmediaciones del aeropuerto, pues mientras volaba a Nueva York estalla la guerra en su tierra –un país ficticio de Europa del Este–. Motivo que lo obliga a no salir del aeropuerto mientras se soluciona la situación bélica. A partir de aquí, Viktor se ve obligado a vivir en aquel espacio acotado; y con el tiempo se convierte en un querido compañero entre los trabajadores de la terminal, lo que genera a su vez todo tipo de situaciones divertidas. Se trata, en definitiva, de una reinterpretación con aire cómico del afable hombre común protagonista del Hollywood clásico.

A) Nivel preiconográfico. La melodía ofrece una tendencia interválica ascendente, cuya armonía se construye con base en el acorde de Mi menor (figura 6). Por otro lado, el diseño rítmico en 4/4, al igual que el tema de los ladrones de *Solo en casa*, se

nutre de las corcheas y semicorcheas, lo que aporta un sentido de ligereza afín al nivel iconológico que veremos más adelante. Al mismo tiempo, la instrumentación es para solo de clarinete en la exposición del *leitmotiv*. De hecho, se trata de una obra para clarinete y orquesta en el arreglo de concierto presente en los créditos finales.

En cuanto a la forma musical, puede identificarse en la categoría de la danza con un colorido fondo étnico; por tanto, tenemos un tipo de forma asociada al estereotipo de un personaje de Europa del Este. Como lo sostiene Alaminos-Fernández (2020): “La música, y en particular los estilos musicales, son un elemento sustantivo en la caracterización de estereotipos” (p. 90). Ahora bien, sustituyendo aquí el estilo (*jazz*, *pop*, *rock*...) por la forma (*marcha*, *scherzo*, *vals*...), y donde la danza se asocia a lo folclórico o étnico del contexto social en el que se inserta el personaje.

Figura 6. Tema de Viktor (*La terminal*)

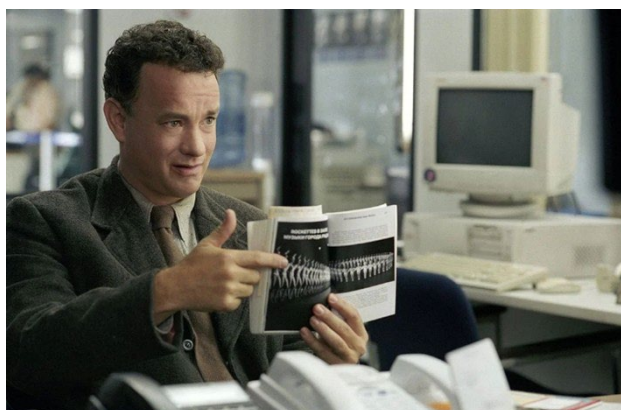


Fuente: *Viktor's Tale* (from “*The Terminal*”) [full score]. Hal Leonard.

B) Nivel iconográfico. En el ámbito narrativo, el personaje de Viktor Navorski (Hanks) (figura 7) queda asociado al clarinete, aunque Williams no expone el tema ni el solo instrumental en su primera aparición en pantalla. De hecho, habrá que esperar a la primera aparición cómica de Viktor para afianzar el empleo de este material temático, para así constatar la naturaleza de etopeya musical del mismo. Es decir, la partitura adquiere sentido cuando sirve de reflejo del carácter y la actitud del personaje, una vez contextualizado como residente de la terminal con las secuencias que expresan sus situaciones cómicas.

En concreto, con la aparición de Viktor –secuencia de las cámaras de seguridad– caminando con un albornoz por la sala de tránsito internacional. Imagen que genera el desconcierto de los responsables de la seguridad del aeropuerto y motivo para el explícito desarrollo del tema musical.

Figura 7. El personaje de Viktor Navorski en una escena del filme



Fuente: © Amblin Entertainment; Parkes/MacDonald Productions, 2004.

C) Nivel iconológico. La figura del hombre común, como hemos visto, ha estado presente en la filmografía de Williams en varias ocasiones. Sin embargo, al buscar un caso paradigmático –con *leitmotiv* propio, característico y recurrente– en la expresión musical de la idiosincrasia para este tipo de personaje, hemos seleccionado el caso específico de Viktor Navorski. Aquí la elección se debe no solo a la expresividad del carácter y a la índole del personaje a través de la música, sino a las referencias explícitas del compositor en las notas de la edición comercial de la partitura (figura 8).

Es aquí donde el propio autor argumenta sus elecciones musicales (nivel preiconográfico) para retratar al personaje (nivel iconológico). Elecciones que, por otra parte, no dejan de estar vinculadas a la visión del arquetipo jungiano, pues recurren a lugares comunes y reconocibles por el espectador/oyente.

Figura 8. Notas del compositor en la edición oficial de la partitura

The largely fictitious character of Viktor Navorsky was the central player in Steven Spielberg's entertaining film, *The Terminal*.

In the story, Viktor left his home in an imaginary Eastern European country, arriving at a U.S. airport where his adventures began. To portray Viktor's warmth and friendliness, I decided to write a dance-like piece for clarinet and orchestra that would capture something of his colorful ethnic background.

In recording the soundtrack of the film, I was very lucky to have the services of clarinetist Emily Bernstein, who performed the music with great style, technique and taste.

Handwritten signature of John Williams.

Fuente: *Viktor's Tale* (from "The Terminal") [full score]. Hal Leonard.

Como puede leerse, Williams menciona las palabras *warmth* y *friendliness* para referirse a una persona cálida y amigable que empatiza con el espectador, pues “la música incita de alguna manera a la virtud” (Aristóteles, 1988, p. 464). Así mismo, para enriquecer el retrato étnico de Viktor como ciudadano de un país ficticio de Europa del Este, decide crear una especie de danza para clarinete y orquesta. De igual forma, la anotación del compositor al inicio de la parte solista contribuye a la caracterización del personaje. Nos referimos al término *jauntily*, cuya traducción se refiere a una persona que actúa de manera animada, confiada, alegre o despreocupada. Por lo tanto, la concepción musical es de nuevo afín a la etopeya.

Tercer caso de estudio: Irina's Theme (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull)

El personaje de Irina Spalko en *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* (Spielberg, 2008) responde a una particular mezcla del carácter y la índole en su construcción, rompiendo además la dinámica argumental de cintas previas en la saga. Es decir, el villano de la película es una mujer, algo que brinda a Williams la posibilidad de jugar de nuevo con elementos del Hollywood clásico, aunque la caracterización no se corresponde con algunos convencionalismos femeninos en la franquicia de *Indiana Jones*. Así, la primera mujer en ocupar el papel de villano protagonista tiene su propio *leitmotiv*: el tema de Irina.

A) Nivel preiconográfico. La melodía, en tonalidad menor, presenta un doble diseño ascendente/descendente (figura 9), el cual alcanza en el último compás la distancia interválica más amplia. En este sentido, presenta una simetría dual a modo de pregunta (ascendente) y respuesta (descendente), además de tener especial resonancia en los niveles iconográfico e iconológico por su desarrollo ondulante. En cuanto al ritmo, y al contrario de los dos temas precedentes, se emplea una destacada presencia de la negra y la blanca con el fin de alargar el fraseo.

A su vez, las corcheas funcionan como células de transición y unión de dichas blancas y negras. De igual modo, la instrumentación en la exposición melódica se nutre del saxofón alto. Algo que adquiere especial valor en el nivel de análisis iconológico, pues veremos que la elección de este instrumento responde a una identificación arquetípica del personaje dentro de las narrativas del Hollywood clásico.

Figura 9. Tema de Irina

A

$\text{♩} = c. 80$

F min: i Ger⁺⁶/1 i V/iv B \flat min: V⁺

HC

Fuente: Frank Lehman, 2023, *Thematic Catalogues*, <https://franklehman.com/thematic-catalogues/>.

B) Nivel iconográfico. La presentación del personaje en pantalla (figura 10) viene marcada por el tema musical, pues la primera aparición de Irina (Cate Blanchett) es también la del *leitmotiv*, lo que genera desde el inicio del filme una identificación directa y explícita. De hecho, esta presentación visual y musical es la más desarrollada de toda la cinta.

Figura 10. Foto promocional del personaje de Irina



Fuente: © Lucasfilm, 2008.

Así mismo, las características del tema, como reflejo musical del personaje, son analizadas en investigaciones previas:

A steady, legato, saxophone alternates sliding steps with leaps of a third, over muted brass, enigmatically colouring Dr. Spalko's introduction. The allure of intrigue seems to take prominence over creating a clarity of identity. Despite her relatively androgynous gender presentation, and her gender not influencing Indy's actions nor his relationship to her, the saxophone theme imposes codes of female-associated sensuality onto her. While Williams uses a noir-styled theme, Spalko does not embody the genre's typical femme fatale: her costuming does not change, she does not use sex as a means to an end, and her established goal and methods are scientific, as exemplified in her final line, "I want to know", a desire which becomes her undoing (Power, 2022, p. 95).

Aquí se destaca el carácter pausado y ligado del diseño melódico, así como el uso del saxofón como timbre identificativo del personaje. Estas afirmaciones de Power (2022) demuestran, de nuevo, la validez de la hibridación significativa de lo preiconográfico (aspectos estrictamente musicales) y lo iconográfico de la dramaturgia fílmica (presentación visual de Irina). Todo ello nos lleva a la unificación final de lo iconológico, que en este caso adquiere un mayor valor al estar explicado de forma explícita por el compositor –lo veremos a continuación–, y donde adquiere especial relevancia la reescritura arquetípica de la retórica propia del cine negro.

Es decir, las características visuales de Irina no se ajustan totalmente al modelo de la *femme fatale*. De modo que Williams opta por construir el tema sobre dicho modelo para luego reinventarlo.

C) Nivel iconológico. Williams, dentro de los documentales de la edición en DVD de la película, revela su proceso de composición a la hora de retratar a Irina. Un proceso que da clara muestra de la etopeya musical que aquí proponemos, pues aporta una serie de características al servicio del retrato sonoro del personaje. Por lo tanto, su función se adhiere a la subcategoría de *leitmotiv* aquí defendida:

Cate Blanchett, as Irina Spalko, she [sic] presented, to me, an opportunity to create a sexy film noir theme to accompany a femme fatale from, maybe, the movies of the 1940s where you would hear a slithering saxophone and certain harmonic progressions that would depict this dark side of sensuality, and power, and its uses and so on. She's very sensual. She's very powerful. And she's depicted musically with this theme that is an homage to the great film villainesses of the 1940s (Bouzereau, 2008, citado en Power, p. 95).

Como puede leerse, el compositor explica aquí su intención de poner en práctica una serie de recursos musicales vinculados con el Hollywood clásico. En concreto, a aspectos de nivel preiconográfico con fines iconológicos como son el uso del saxofón a modo de expresión tímbrica de la *femme fatale* del cine negro, así como un diseño melódico y armónico asociado a la sensualidad y al poder del personaje; en especial, el desarrollo ondulante de la melodía como reflejo de un carácter misterioso. Por ende, las palabras de Williams ponen de manifiesto la relación directa de las elecciones creativas musicales, sirviendo como retrato de la idiosincrasia de un personaje plasmado tanto en el guion literario como en la puesta en forma visual.

En suma, este tema asimila de nuevo las características que definen a la etopeya, para traducirlas y expresarlas musicalmente a través del *leitmotiv*.

Conclusiones

Entre las diferentes categorías del *leitmotiv* constatamos la referida a los personajes como la más recurrente en el Hollywood clásico. En consecuencia, es una de las más importantes en la filmografía de Williams debido a su vínculo con esta tradición cinematográfica. Por otra parte, hemos evidenciado la importancia de la música y los rasgos del carácter (*ethos*) en el pensamiento aristotélico, los cuales asumimos y sintetizamos en el concepto de etopeya musical en torno al compositor estadounidense. Así pues, se hace patente la explicación retórica del *leitmotiv* partiendo de esta visión aristotélica –presente en textos como la *Poética* y la *Política*–, pues Williams funciona como transmisor musical que da voz a los personajes, ya que logra expresar por medio de la música sus diferentes rasgos de carácter.

Asimismo, el método iconológico de Panofsky, que en nuestro caso ha funcionado como estructura identificadora e integradora de los elementos musicales y visuales, ha facilitado la interpretación audiovisual mediante el análisis de los tres casos de estudio aquí presentados. Primero como material disociado, y más tarde, en su unión y correspondencia audiovisual, como construcción simbólica e identificativa de dicha etopeya sonora.

Los casos estudiados, en su relación con la imagen, muestran elementos de esta figura retórica a través de la música, pues revelan el carácter, la índole y las costumbres de los personajes mediante un uso particular del *leitmotiv*. Y todos ellos, con sus diferencias, lo expresan con recursos instrumentales, estilísticos, armónicos y rítmicos

ligados íntimamente a los rasgos que los caracterizan. Por lo tanto, nuestra investigación demuestra la validez del término “etopeya musical” para el uso del *leitmotiv* asociado a personajes cinematográficos. Término aplicable tanto a la filmografía de Williams como a la de otros compositores y medios audiovisuales.

Así, las aportaciones principales de nuestra investigación, en cuanto al marco referencial y la metodología, son:

- La hibridación tripartita del marco teórico (*leitmotiv* en el cine, base aristotélica y método iconológico) como recurso transversal e interdisciplinar para verificar nuestra hipótesis.
- La aplicación del método de Panofsky, en el ámbito discursivo del *leitmotiv* cinematográfico de Williams, como modelo multinivel para el análisis e identificación de la etopeya musical. Algo aplicable a otros compositores.

Por lo tanto, la construcción musical y visual (nivel preiconográfico e iconográfico) conduce a la etopeya final como nivel iconológico, pues en él adquieren completo sentido caracterizador las decisiones musicales planteadas por el compositor. Es aquí donde se conforma la particular simbología sonora aplicada por Williams, cuyos significados culturales y comunicativos se nutren del catálogo de arquetipos musicales asumido por el espectador/oyente.

En conclusión, el valor y uso recurrente de esta subcategoría independiente del *leitmotiv*, asociada a la idiosincrasia de un personaje cinematográfico como herramienta narrativa, nos lleva a proponer el empleo más específico, y útil para futuros análisis, del término *etopeya musical*.

Referencias

- Alaminos-Fernández, A. F. (2020). La caracterización musical transmedia de las identidades juveniles: el caso de la serie *Stranger Things*. *Fonseca, Journal of Communication*, 21, 87-105. <https://doi.org/10.14201/fjc20202187105>.
- Aristóteles. (1988). *Política* (M. García Valdés, Trad.). Gredos.
- Aristóteles. (1999). *Poética de Aristóteles* (A. García Yebra, Trad.). Gredos.
- Aristóteles. (2002). *Retórica* (A. Bernabé, Trad.). Alianza.

- 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*. The University of Wisconsin Press.
- Audissino, E. (2024). Canonizing John Williams. *19th Century Music*, 48(1-2), 76-85. <https://doi.org/10.1525/ncm.2024.48.1-2.76>.
- Ball, P. (2010). *El instinto musical. Escuchar, pensar y vivir la música* (V. Úbeda. Trad.). Turner.
- Blecua Morales, S. (2019). *Emoción y significado en las estéticas musicales contemporáneas. Estudio acerca de la percepción, la cultura y el lenguaje en la obra de György Ligeti "Lux Aeterna"* [Tesis doctoral]. Universidad Rey Juan Carlos. <http://hdl.handle.net/10115/17610>.
- Booth, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press.
- Bouzereau, L. (Director). (2008). *Diario de producción: el rodaje de Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal*. [Documental]. Paramount Pictures.
- Bribitzer-Stull, M. (2015). *Understanding the Leitmotif. From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge University Press.
- 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/NVESMUSIC.2022.16.05>.
- Columbus, C. (Director). (1990). *Solo en casa*. [Película]. Hughes Entertainment.
- Dorado Campayo, N. (2024). *Arquetipos y estereotipos: análisis del diseño de personajes vinculados a los roles dentro de los videojuegos* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://n9.cl/95ee4>.
- Fecé Gómez, J. L. (2004). El circuito de la cultura. Comunicación y cultura popular. En E. Ardèvol y N. Muntañola (Coords.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (pp. 235-284). UOC. <https://n9.cl/to0f5>.
- Flinn, C. (1992). *Strains of Utopia. Gender, nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton University Press.
- Forcillo, M. F. (2022). Aspectos filosóficos de la música en la antigua Grecia: la homeóstasis y gestión de la vida social. *Miscelánea Comillas*, 80(157), 455-477. <https://doi.org/10.14422/mis.v80.i157.y2022.011>.
- García-Aguilar, O. (2019). Retórica y educación: una propuesta interpretativa para la Retórica de Aristóteles. *Innovaciones Educativas*, 21(31), 76-88. <https://doi.org/10.22458/ie.v21i31.2695>.
- Gértrudix Barrio, M. (2006). La música en el relato audiovisual y multimedia: aplicaciones y funciones narrativas. En F. García-García (Coord.), *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria* (pp. 209-224). Laberinto.

- Gregori-Giralt, E. y Menéndez-Varela, J. L. (2022). La lectura e interpretación de fenómenos artísticos en el desarrollo de la alfabetización visual: un modelo para los estudios universitarios de arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(2), 585-607. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.74629>.
- Gutiérrez San Miguel, B. (2006a). *Teoría de la narración audiovisual*. Cátedra.
- Gutiérrez San Miguel, B. (2006b). La interpretación iconológica: iconología e iconografía. En F. García García (Coord.), *Narrativa audiovisual: televisiva, filmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria* (pp. 209-224). Laberinto.
- Hal Leonard. (s. f.). *Viktor's Tale (from "The Terminal") Clarinet and Concert Band*. <https://www.halleonard.com/product/2500791/viktors-tale-from-the-terminal>.
- Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press.
- Heldt, G. (2013). *Music and Levels of Narration in Film. Steps Across the Border*. Intellect.
- Ireland, D. (2018). *Identifying and Interpreting Incongruent Film Music*. Palgrave Macmillan.
- Jung, C. G. (2010). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (2.ª ed., C. Gauger, Trad.). Trotta.
- Lacárcel-Moreno, J. (2003). Psicología de la música y emoción musical. *Educatio*, 20, 213-226. <https://revistas.um.es/educatio/article/view/138>.
- Lehman, F. (2018). The Themes of *Star Wars*: Catalogue and Commentary. En E. Audissino (Ed.), *John Williams. Music for Films, Television and the Concert Stage* (pp. 153-186). Brepols.
- Lehman, F. (2023, junio 19). *Thematic Catalogues*. <https://franklehman.com/thematic-catalogues/>.
- London, K. (1992). *Film Music*. Ayer Company.
- López-Cano, R. (2022). *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Escola Superior de Música de Catalunya.
- Marquand, R. (1983). *Star Wars. Episodio VI - El retorno del Jedi*. [Película]. Lucasfilm.
- Martínez Domingo, C. (2024). Decir con música: reflexiones sobre la organización retórica de las obras instrumentales. *Signa*, 33, 201-222. <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38822>.
- Molina Sosa, J. J. (2021). *El leitmotiv musical y la dramaturgia cinematográfica: funcionalidad de los temas de John Williams en la película "El Imperio Contraataca" desde el punto de vista de su articulación con la imagen* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/11357>.

- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales* (N. Ancochea, Trad.). Alianza.
- Peirce, C. S. (1987). *Obra lógico-semiótica* (A. Sercovich, R. Alcalde y M. Prelooker, Eds.). Taurus.
- Piñeiro Otero, T. (2015). Composición, variación y funciones del *leitmotiv* en el universo Indiana Jones. *Revista de Comunicación de la SEECI*, (37), 211-237. <https://doi.org/10.15198/seeci.2015.37.211-267>.
- Power, C. (2022). Swashbucklers and Femme Fatales: Gender Coding in John Williams's Score to *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008). *Cuadernos de Investigación Musical*, (15, extraordinario), 91-104. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2022.15.09>.
- Quiñonero Pertusa, P. y Gutiérrez Delgado, R. (2024). La función de la música en la narración audiovisual desde la *Poética* de Aristóteles. *Revista de Comunicación*, 23(2), 299-318. <https://doi.org/10.26441/RC23.2-2024-3574>.
- Ricœur, P. (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (A. Neira, Trad.). Siglo XXI.
- Rodríguez Bravo, A. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Paidós.
- Roldán Garrote, D. (2006). El sonido en la narrativa audiovisual. En F. García García (Coord.), *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria* (pp. 191-207). Laberinto.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales* (A. Cabezón de Diego, Trad.). Alianza.
- Shi, M. (2024). The Effect of Music Theory in Hollywood Film Scoring. *Art and Society*, 3(4), 20-39. <https://www.paradigmexpress.org/as/article/view/1234>.
- Smith, B. (2007). Ontología. En G. Hurtado y O. Nudler (Eds.), *El mobiliario del mundo. Ensayos de ontología y metafísica* (pp. 47-71). Universidad Autónoma de México.
- Smith, J. (2015). The Auteur Renaissance, 1968-1980. En K. Kalinak (Ed.), *Sound. Dialogue, Music, and Effects* (pp. 83-106). Rutgers University Press. <https://doi.org/10.36019/9780813564289>
- Spielberg, S. (Director). (2004). *La terminal*. [Película]. Amblin Entertainment; Parkes/MacDonald Productions.
- Spielberg, S. (Director). (2008). *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal*. [Película]. Lucasfilm.
- Staehlin, C. (1982). *Teoría fundamental del cine. Tratado segundo. Iconología fílmica*. Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid.
- Thornton, D. (2019). Star Wars Soundtracks: The Worship Music of John Williams. *The Journal of Religion and Popular Culture*, 31(1), 87-100. <https://doi.org/10.3138/jrpc.2017-0014>.

- Tillman, J. (2018). The Villain's March Topic in John Williams's Film Music. En E. Audissino (Ed.), *John Williams. Music for Films, Television and the Concert Stage* (pp. 229-50). Brepols.
- Urdániz-Escolano, J. (2016). *Estudio y modelo analítico de la banda sonora original de la saga de películas "La guerra de las galaxias"* (Episodios I a VI) [Tesis Doctoral. Universidad Pública de Navarra]. Repositorio Institucional. <https://academica-e.unavarra.es/handle/2454/23667>.
- Urdániz Escolano, J. y Quiñonero Pertusa, P. (2019). El mito de la música: desarrollo narrativo a través del "leitmotiv" cinematográfico. En R. Gutiérrez Delgado (Coord.), *El renacer del mito: héroe y mitologización en las narrativas* (pp. 245-262). Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- 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. <https://doi.org/10.5209/arab.97371>.
- White, D. (2024). *The Music of Harry Potter and The Lord of the Rings. Sounds of Home in the Fantasy Franchise*. Routledge.
- Willemsen, S., & Kiss, M. (2013). Unsettling Melodies: A Cognitive Approach to Incongruent Film Music. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, (7), 169-183. <https://doi.org/10.2478/ausfm-2014-0022>.
- Zagal-Arreguín, H. (2019). La música en Aristóteles. *Revista de Filosofía Open Insight*, 10(19), 149-163. <https://doi.org/10.23924/oi.v10i19.358>.