

La teoría de los tópicos aplicada a la música para cine, ¿una adaptación posible?

The topic theory applied to film music, a possible adaptation?

José Luis Centeno Osorio

Universidad Internacional de La Rioja

joseluis.centeno@unir.net

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1928-8369>

RESUMEN

La teoría de los tópicos musicales fue introducida por Leonard Ratner en 1980. Enmarcada en la semiótica musical, trata de demostrar la relación entre elementos de la música del siglo XVIII y el significado que adquieren gracias a las convenciones de uso de la época. La música que se ha escrito para cine tiene una clara influencia del pasado, por tanto, algunos de estos tópicos se pueden encontrar en ella. Los catálogos de cine mudo así lo demuestran, como la Enciclopedia de música para películas de Ernö Rapée (1925). Este artículo trata de indagar en la posibilidad de aplicar estas teorías en la música para cine, partiendo de la semiótica musical. Para ello, se plantea si es posible identificar esos tópicos en diversos géneros, y cómo, gracias a las convenciones del lenguaje audiovisual, el espectador les dota de significado.

Palabras clave: música para cine, tópicos musicales, clichés audiovisuales, semiótica musical, interculturalidad.



ABSTRACT

The music topic theory was introduced by Leonard Ratner in 1980. Framed in musical semiotics, it tries to demonstrate the relationship between elements of eighteenth-century music and the meaning they acquire thanks to the conventions of use at the time. The music that has been written for cinema has a clear influence of the past, therefore, some of these clichés can be found in it. The silent film catalogs show this, such as Ernő Rapée's *Encyclopedia of Film Music* (1925). This paper tries to investigate the possibility of applying these theories to film music, starting from musical semiotics. In order to do so, it is discussed whether it is possible to identify these topics in different genres, and how, thanks to the conventions of audiovisual language, the spectator endows them with meaning.

Key Words: film music, music topics, audiovisual clichés, musical semiotics, inter-culturality.

Centeno Osorio, J. L. (2022). La teoría de los tópicos aplicada a la música para cine, ¿una adaptación posible? *Cuadernos de Investigación Musical*, (16), pp. 117-130.

1. INTRODUCCIÓN

La música para cine (y por extensión, la música para medios audiovisuales y en cierta medida, para videojuegos) se caracteriza por apoyarse una serie de códigos, de convenciones audiovisuales, que se han ido formando a lo largo de los años, y que permiten al espectador generar unas expectativas basadas en experiencias previas. 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. Para estudiar este fenómeno, es conveniente acudir a la semiótica musical, y en concreto a la teoría de los tópicos. De esta manera, podremos indagar sobre la posibilidad de aplicar esta teoría a la música para cine, y elaborar un catálogo de recursos musicales relacionados con significados o asociados a géneros y situaciones concretas.

El concepto de tópico fue difundido a partir de la obra del musicólogo norteamericano Leonard Ratner. Los tópicos son aquellos elementos comunes que aparecen en las obras del clasicismo (entre 1750-1800 aproximadamente), que conocían los oyentes de aquella época, y que se refieren a tipologías que dichos oyentes identificaban y dotaban de significado. Ratner (1980) se plantea cómo estos tópicos funcionaban en la música instrumental. Para Ratner son “temas de discurso musical” (1980, p.9), y constituyen una suerte de catálogo de figuras musicales resultado de cómo vive la música la sociedad de una época. De esta forma se pueden asociar tópicos con estas figuras, previamente tipificadas, que el oyente cualificado decodifica y mediante un proceso de comprensión dinámico.

LA TEORÍA DE LOS TÓPICOS APLICADA A LA MÚSICA PARA CINE,
¿UNA ADAPTACIÓN POSIBLE?

Eero Tarasti (1994) plantea que los tópicos aparecen en la partitura como estructuras tipificadas, y realiza análisis de obras de esta época, distinguiendo tópicos como *Sturm und Drang*, la obertura francesa, el estilo galante, etc. Por su parte Agawu (1990) considera que los tópicos son significantes relacionados con un significado. Es decir, en el ámbito musical el significante sería una melodía con una línea determinada, una armonía, un ritmo concreto, la métrica, la dinámica o la textura, mientras que el significado estaría relacionado con una “unidad estilística convencional”, como una fanfarria, pastoral, marcha, etc., dotada de atributos referenciales (Agawu, 1991, p.49).

Otro autor que estudia el concepto de tópico es Raymond Monelle, que pone el foco de atención en el contexto cultural. De esta forma consigue sistematizar las características de los significantes y significados de los tópicos de caza, pastoral o militar (Monelle, 2000). Cuando un recurso musical se repite en el tiempo, y se utiliza siempre de la misma manera, se crea una convención que lo asocia a un significado que el espectador de la época reconoce. Si aplicamos esto a la música de cine, parece claro que hay determinados recursos que han persistido y alcanzado ese estatus de tópico. Por ejemplo, desde la utilización de la música de texturas y masas sonoras de Penderecki en *El resplandor* (1980, Stanley Kubrick), con obras como *De natura sonoris*, la utilización de este tipo de técnicas compositivas se ha ido repitiendo a lo largo de los años. Podemos apreciarlas en películas como *El sexto sentido* (1999, M. Night Shyamalan), *Saw* (2004, James Wan), *Under the skin* (2013, Jonathan Glazer) o *The witch* (2015, Robert Eggers).

Otra aproximación es la de Nicholas Cook, que en su libro *Analysing Musical Multimedia* (1998) propone un método de análisis que sería válido para cualquier producto multimedia, y que pretende aplicar conceptos de la semiótica, la musicología y las teorías de análisis visual. Parte de la premisa de que no debe darse importancia a un elemento por encima del resto, y establece una serie de modelos multimedia basados en las relaciones que se dan entre ellos. Cook (1998), a partir del análisis distribucional, distingue entre dos tipos: relaciones de similitud y de diferencia. En cuanto a las de similitud, habría tres tipos: coherencia (se parte de la misma idea, pero se dan de formas distintas), de concordancia (se intenta integrar el conjunto de elementos para obtener un resultado uniforme, en forma y contenido) o de conformidad (música e imagen expresadas de formas diferentes, pero mantienen una concepción única sin que un elemento esté por encima del otro). En cuanto a las de diferencia, distingue entre contraste (cuando uno de los lenguajes añade significados, creando un significado global más completo) y de contradicción (cuando uno de los lenguajes se impone al resto). Cuando es la música la que crea significados, habla de un modelo intermedio de complementación. La principal pega que se puede achacar a este método analítico es que se apoya demasiado en la musicología y realmente no entra de lleno en el análisis visual, y no acaba siendo útil para comprender cómo funciona a un nivel semiótico la música dentro de una película.

Philip Tagg por su parte, ha estudiado el proceso de comunicación musical en el ámbito sociocultural, concluyendo que en cada sociedad podemos encontrar una serie de signos musicales que el creador tiene interiorizados para transmitir un determinado mensaje, y el receptor conoce y distingue por poseer el mismo bagaje cultural. Tagg (2013, p. 176) los

denomina *feels*¹, que serían “esferas connotativas de selección etnocéntrica” basadas en las convenciones socioculturales a través de actos previos de comunicación. Algunos de estos *feels* los podemos encontrar en la música de cine, y por tanto podríamos afirmar que son tópicos que asocian recursos musicales con significados concretos. Por ejemplo, Tagg (2013) menciona el *feel* Italian Western, que podríamos adaptarlo al tópico de la música del *spaghetti western* (recursos de Ennio Morricone, como los silbidos y otros efectos vocales, las guitarras distorsionadas o los *ostinatos* rítmicos). Además, reintroduce el concepto de musema (término acuñado por Charles Seeger en 1960), que define como la unidad básica de significado musical (Tagg, 2004, p. 2). Estos musemas son comprendidos por los oyentes porque son creados mediante un código común a la sociedad y contexto cultural. Las personas que viven en dicha sociedad comparan constantemente la música que escuchan y dotan de significado a las nuevas músicas que son similares, creando en la memoria una suerte de catálogo con significados y asociaciones. De nuevo nos encontramos que en la música para cine sucede también: aunque la música no sea exactamente igual, hay una serie de mecanismos que se disparan cuando escuchamos ciertas melodías, armonías, o instrumentos, que nos remiten a otras películas que hemos visto con anterioridad, y las relacionamos con los mismos significados, emociones o sentimientos. De esta manera se crean también tópicos que los compositores de cine tienen en cuenta y saben que van a desencadenar determinadas emociones por esa memoria colectiva.

López-Cano (2002) plantea que el oyente establece el tópico mediante un proceso cognitivo en el que, partiendo de un objeto sonoro, se le asocia un significado, y de esta forma se genera una estructura que completa el recorrido semiótico del objeto. Para López-Cano (2002, p.28), los requisitos necesarios para que un tópico sea considerado como tal, son los siguientes: que produzca relaciones complejas, que sea una herramienta que dote de sentido, que se constituya como argumento contundente que no de lugar a equívocos y que funcione como indicador de un tema concreto. Por ello, el tópico musical debería entonces contener marcadores de tópico (rasgos musicales que remitan a tipos abstractos), un género de referencia basado en la competencia musical y una red tópica que guíe la escucha y los procesos cognitivos (López-Cano, 2002, p.28).

2. MÚSICA PARA CINE Y SIGNIFICADOS ASOCIADOS

Por otro lado, a la hora de analizar la música de cine debemos tener en cuenta el proceso cognitivo resultante de unir el aspecto visual y sonoro. Michel Chion plantea el concepto de síncrexis, que define como la “soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional” (Chion, 1993, p. 65). Autores como Neumeyer profundizan en este y otros conceptos planteados por Chion (valor añadido, vococentrismo), planteando que, “si consideramos que la música consiste en estructurar el sonido a lo largo del tiempo, [...] la compleja interacción entre música, sonido ambiente, diálogos, efectos, silencios, etc. se podría comprender como una forma de

¹ Tagg enumera varios de la sociedad contemporánea, tales como *romantic sensuality, noble suffering, Spaghetti Western, horror, erotic tango, alienated urban loneliness, twinkling happy Christmas, bippy meditation*.

LA TEORÍA DE LOS TÓPICOS APLICADA A LA MÚSICA PARA CINE,
¿UNA ADAPTACIÓN POSIBLE?

composición musical” (Neumeyer, 2015, p. 100). Plantea que la música de una película no debe ser analizada desde un punto de vista puramente musical, sino que se debe tener en cuenta la banda sonora como conjunto, su relación con la imagen, lo que contribuye a la narración y su papel como herramienta narrativa (Neumeyer, 2015, p. 100) El hecho de que se hayan establecido unas convenciones audiovisuales que se han ido creando a lo largo de los años, posibilita que los compositores tengan en mente estos tópicos de la música para cine, utilizando ciertos recursos en momentos determinados como parte de la narración.

La utilización de clichés en la música para cine ya la encontramos en el cine mudo, cuando varios catálogos son publicados para acompañar durante las proyecciones. La idea parte de Max Winkler, empleado de una editorial musical. Se da cuenta de que sería útil juntar en un mismo libro de partituras varios tipos de música que se pudieran utilizar según el género de la película o la secuencia que se viese en ese momento. Al principio son pastiches y mutilaciones de obras de grandes compositores sin derechos de autor. Poco a poco se van perfeccionando y aparecen a disposición de pianistas y directores de orquesta varios catálogos, como por ejemplo *Edison Suggestions for Music* (1909), *Sam Fox Moving Picture Music* (1913), *Kinobibliothek* de Giuseppe Becce (1919, Berlín), *Motion Picture Moods, for Pianists and Organists* (1924, Ernö Rapée) o *Encyclopedia of Music for Pictures* (1925, Ernö Rapée).

Allegro No. 1
(A joyful crowd, pursuit, races, etc.)

599

Aéroplane 2
Band 5
Battle 10
Birds 21
Calls 273
Chase 599
Chatter 28
Children 31
Chimes 259
Dances 39
Gavottes 39
Marches 102
Mazurkas 48
Minuets 54
Polkas 61
Tangos 94
Valses lentes 78
Valses 65
Doll 129
Festival 140

Adolf Minot

Allegro

Fig. 1. Extracto de *Motion Picture Moods, for Pianists and Organists* (1924, Ernö Rapée).

Como se puede apreciar en el ejemplo, esta pieza se podría utilizar en escenas con “una multitud alegre, una persecución, carreras, etc.” Es decir, hay cierta asociación entre el tipo de música de cada pieza, pero no es demasiado preciso, o al menos no en todos los casos. Por otra parte, se puede apreciar que en estos catálogos siguen presentes clichés que vienen de la música clásica, y es aquí donde podemos entroncar con la teoría de los tópicos (podemos encontrar ejemplos de música pastoral, de marcha, fanfarrias, exótica, etc.)

Con la llegada del cine sonoro, se van creando nuevos tópicos sobre la música contemporánea a cada época. Como apunta Neumeyer (2015, p. 183), la música de la segunda escuela de Viena se asoció al género de terror, a pesar de que Schönberg tenía un sólido pensamiento detrás. Aun así, resulta curioso cómo el propio Schönberg compuso tres piezas para un catálogo de cine mudo alemán, tituladas *Peligro*, *Miedo* y *Catástrofe* (Neumeyer, 2015,

JOSÉ LUIS CENTENO OSORIO

p. 183). Fue Hans Salter, alumno de Alban Berg, quien llevó a Hollywood este lenguaje, asociándolo al género de terror y ciencia ficción. Más tarde, desde la utilización por parte de Kubrick de la música de Ligeti y Penderecki en películas como *2001 Una odisea del espacio* (1968, Stanley Kubrick) y *El resplandor* (1980, Stanley Kubrick), los recursos y técnicas compositivas de estas obras (basadas mayormente en masas sonoras, una utilización innovadora de los timbres y las texturas, clústers con toda la orquesta, etc.) van a convertirse en el nuevo tópico de música para cine de terror, y en cierta medida, de lo desconocido en la ciencia ficción. En este sentido, cabe mencionar que según Hatten (citado por Neumeyer, 2015, p. 184) el tópico hace referencia a una serie de gestos musicales establecidos, que se asocian inequívocamente a estilos, géneros y significados, mientras que el tropo sería la combinación de tópicos que de una manera creativa se yuxtaponen en un momento retórico concreto. Según Neumeyer, esto plantea el dilema sobre si se puede hablar de tópicos en la música de cine, puesto que como hemos visto, un tópico, para ser considerado como tal, debe ser estable, repetido en el tiempo, y entendido inequívocamente. Neumeyer (2015, p. 185) considera que en la música para cine se debería hablar de tropos (porque los compositores hacen uso creativo de los tópicos, van evolucionando y cada película es diferente), pero que, a efectos prácticos, se pueden tratar formalmente de la misma manera.

También hay teóricos que han escrito sobre música para cine y cómo componerla. Por ejemplo, Marlin Skiles, en su libro *Music Scoring for TV and Motion Pictures* (1975) propone una serie de categorías asociadas a instrumentos y registros en concreto. Por ejemplo, sonoridades típicas del género de ciencia ficción serían sintetizadores, voz de soprano, o armónicos en la sección de cuerda, entre otros (ver Fig. 2). Las sugerencias que realiza tienen en cuenta, según Young (2013), que cada género ha desarrollado un estilo propio que el oyente entiende como un tópico, pero que es necesario investigar cómo esos significados se asocian a esa música en concreto, y cómo han ido evolucionando. El propio Young investiga el tópico de la música de superhéroes, su evolución y los recursos musicales que utilizan los compositores de estas películas.

<p>Science Fiction</p>	<p>Moog synthesizer Yamaha organ Female soprano voice Vibraphone (haze effects) Many percussion effects Strings (harmonics) Flute (high register)</p>
----------------------------	---

Fig. 2. Extracto de las categorías de estados anímicos asociados a instrumentos.

Fuente: Skiles, citado por Young (2013).

3. TÓPICOS EN LA MÚSICA PARA CINE: UNA APROXIMACIÓN

Llegados a este punto, a continuación, vamos a realizar una aproximación acerca de tópicos musicales que podríamos encontrar en la música para cine. Es obvio que el objeto de estudio es inmenso, por tanto, vamos a ceñirnos a mostrar una breve pincelada de los casos más evidentes que podemos encontrar. No se pretende un análisis exhaustivo de

LA TEORÍA DE LOS TÓPICOS APLICADA A LA MÚSICA PARA CINE,
¿UNA ADAPTACIÓN POSIBLE?

música de películas, sino identificar algunos de estos tópicos que se han ido repitiendo y asentado a lo largo del tiempo. Para ello nos vamos a centrar en películas o sagas de Hollywood de los últimos años que hayan tenido éxito en taquilla, pertenecientes a los siguientes géneros: terror, acción, y melodrama romántico. Además, hay que tener en cuenta que, aunque una película se pueda etiquetar dentro de un determinado género, la mayoría son híbridos que combinan aspectos de varios de ellos. Por tanto, más que intentar identificar tópicos genéricos, se van a mencionar algunos de los tópicos asociados a situaciones, tipos de escenas o el talante (lo que sería el *mood* en inglés) que se pretende transmitir.

La identificación de estos tópicos en la música para cine parte de una analogía con los que autores como Hatten, Agawu, Ratner o Monelle proponen para la música del s. XVIII. Algunos estilos que señala Ratner, se podrían incluso tomar como precedentes de los que se enumeran a continuación, como por ejemplo el tópico de militar o de caza (películas bélicas), la *mussette* pastoral (escenas con la Naturaleza como protagonista), así como algunos tópicos que menciona Agawu como fanfarria (John Williams recurre a este elemento en numerosas ocasiones), marcha (de nuevo películas bélicas) o el *word painting* planteado por Hatten (que podríamos relacionar con la técnica del *mickeymousing*), según las tablas elaboradas por López-Cano (2002, pp.21-23).

3.1. TÓPICO DE PERSECUCIÓN

Este tópico, como hemos visto anteriormente en el catálogo de Rapée está presente desde los inicios de la música cinematográfica, y ha ido evolucionando a lo largo del tiempo. En los últimos años, podemos identificar una serie de recursos musicales que están presentes en escenas de este tipo: tempo rápido, protagonismo de la percusión (con la inclusión de instrumentos étnicos como el tambor *taiko*), utilización de compases irregulares como el 7/8, ocasionalmente *ostinatos* en la sección de cuerda y últimamente introducción de música electrónica.

Una de las películas que mejor traslada esta serie de recursos es la nueva versión de *Mad Max²* (*Mad Max: Fury Road*, 2015, George Miller), en la que el músico Junkie XL plasma toda su experiencia como DJ, productor y compositor. La película, que es prácticamente una persecución de principio a fin, utiliza la música como un elemento que varía sutilmente según la tensión que se genera en cada momento. En la secuencia en la que se incorpora el líder, el Inmortal Joe, se intensifica la sensación de peligro con un ritmo más acelerado y la aparición de un *ostinato* en la cuerda.

Otra película en la que podemos encontrar este tipo de recursos es en *Capitán América: Civil War³* (2016, Anthony y Joe Russo), en la secuencia en la que el Capitán América y Pantera Negra persiguen al Soldado de invierno. Como hemos mencionado antes, en una misma película, aunque pertenezca a un género muy concreto, pueden aparecer escenas que

² La escena se puede visionar en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=RYA1X3NBB5s> (Screen Themes, 2019).

³ La escena se puede visionar en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=1lJ6_HE4Dnw (TopMovieClips, 2018).

JOSÉ LUIS CENTENO OSORIO

compartan ese talante, ese *mood*, aunque el argumento y el tipo de película sea totalmente distinto. Además, en este caso, al utilizar la franquicia Marvel una serie de *leitmotifs*, el compositor Henry Jackman tiene la posibilidad de transformarlos y mezclarlos con estos recursos asociados a significados diferentes. En este caso, aparecen pinceladas del tema del Capitán América que desembocan en el tópico de música de persecución, justo cuando el Soldado de invierno huye por el túnel. De esta forma vemos que el tópico no es algo rígido, sino que se va transformando según las necesidades narrativas, gracias a la creatividad del compositor. En este caso los recursos que utiliza son igualmente un tempo rápido, *ostinato* rítmico con instrumentos étnicos, y la aparición ocasional de la cuerda y las trompas para enlazar con los *leitmotifs* citados.

Otra saga en la que encontramos numerosas escenas de persecución es la franquicia de *Misión Imposible*. En concreto, en *Misión Imposible: Fallout*⁴ (2018) podemos apreciar la utilización de este tópico en la secuencia de la motocicleta. Este caso es especialmente interesante porque anteriormente en la secuencia ya hay una persecución en la que los recursos mencionados (tempo rápido, *ostinato* rítmico, electrónica) aparecen junto a otros elementos (aparición de un motivo recurrente en el viento metal, utilización de los trombones de modo percusivo para crear tensión, aprovechar los ruidos de la escena como un instrumento más) para acompañar lo que va sucediendo, llegando a un grado de sincronía fina muy elevado. La persecución previa termina con el accidente de la furgoneta en una calle estrecha, mientras se escucha un crescendo y un trémolo y el ritmo de fondo. Después, tras una breve pausa, la persecución continúa en motocicleta, y vuelve el *ostinato* rítmico, esta vez acompañado de un tema en la orquesta, que es interrumpido por los problemas que tiene el protagonista para arrancar, que son acompañados por efectos percusivos del viento metal. Tras ello, vuelve el protagonismo de la percusión acompañada por *ostinatos* en los graves del viento metal y la cuerda, y un tema que aparece y desaparece, con la cuerda *in crescendo* en los momentos de mayor tensión.

3.2. TÓPICO DE TERROR

Este es uno de los tópicos de la música para cine que más ha evolucionado y que hoy día sigue transformándose. En concreto, los recursos que más se utilizan en este género son los siguientes: masas texturales, como las obras de los años sesenta de Ligeti y Penderecki, (ver Fig. 3, donde se aprecia cómo evoluciona la masa sonora en múltiples *divisi*), *glissandi* atonales, *clusters*, y técnicas extendidas de los instrumentos de la orquesta. Esta exploración tímbrica de la orquesta que realizan los compositores mencionados, va a resultar a nivel sonoro ideal para acompañar este tipo de películas, cuya música adquiere una serie de connotaciones no concebidas durante su creación.

⁴ La escena se puede visionar en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=91V6Xasps00> (Aegis, 2018).

LA TEORÍA DE LOS TÓPICOS APLICADA A LA MÚSICA PARA CINE,
¿UNA ADAPTACIÓN POSIBLE?

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: fl (flutes), ob (oboes), cl (clarinets), CT (Cymbal), tr (trumpets), strn (strings), vn (violins), vi (violas), VC (Violoncello), and vb (Vibraphone). The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* (forte) and *ppp* (pianissimo). There are also some handwritten annotations and a circled '5' at the top right of the page.

Fig. 3. Extracto de *De Natura Sonoris* (Penderecki). Fuente: PWM Edition, 1967.

Una de las razones de que estos tópicos se conviertan en tales, es que, si una película tiene éxito, las productoras van a tratar de que las futuras películas de ese género sigan las mismas estructuras y utilicen elementos similares. De ahí que la utilización de los *temp tracks*, es decir, la música de referencia que se coloca en el montaje preliminar condicione el resultado final. En el caso del género de terror, la influencia de la música de Penderecki utilizada en *El resplandor* (1980, Stanley Kubrick) es innegable, y compositores como James Newton Howard han reconocido en entrevistas que son obras que les han influido notablemente. En una de las secuencias de *El sexto sentido*⁵ (1999, M. Night Shyamalan), el niño protagonista se encuentra con un fantasma en la cocina, y podemos escuchar esa masa textural en la orquesta, de un *glissandi* ascendente en la cuerda que culmina con un efecto percusivo en el viento en el registro agudo (sincronía con las marcas de sangre en los brazos) seguido de un grave profundo cuando se refugia en su escondite. En general, la aparición de fantasmas y la reacción del niño escondiéndose viene acompañada de este tipo de recursos musicales, y de esta forma se produce esta asociación entre estas técnicas compositivas y elementos sobrenaturales.

En *I⁶* (2017, Andrés Muschietti) también encontramos numerosos ejemplos donde se utilizan estos recursos, asociados a escenas donde aparece Pennywise, el payaso, en las que amenaza a los niños protagonistas. En concreto, en la secuencia de la casa encantada, uno de

⁵ La escena se puede visionar en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=RXTRGjEXxkA> (Best Movies by Farr, 2016).

⁶ La escena se puede visionar en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=cVXbayIBwK0> (Movieclips, 2020).

JOSÉ LUIS CENTENO OSORIO

los niños se separa y se aparece a los otros dos. En ese momento se oyen *glissandi* en *cluster*, técnicas extendidas en el registro agudo y sincronías con los momentos de máxima tensión a modo de efectos percusivos de la orquesta. En la siguiente escena, de nuevo hay *clusters*, *glissandi*, efectos percusivos y sincronías con los momentos más aterradores. La tensión va en aumento a medida que Pennywise se va acercando a los chicos, que se sienten acorralados, sensación angustiosa que se ve acrecentada por la utilización de estos *clusters*, y los efectos percusivos.

Otro compositor que ha reconocido influencias de Ligeti y Penderecki es Mark Korven, autor de la música de *The Mitch*⁷ (2015, Robert Eggers). En una de las secuencias, uno de los hijos de la familia protagonista, se encuentra con la bruja en su guarida. Para ilustrar la fascinación y el terror que produce, Korven opta por una música claramente inspirada en *Lux Aeterna* de Ligeti, utilizando una técnica muy similar a la micropolifonía del compositor húngaro. A medida que la tensión en la escena aumenta, se van sumando voces al coro hasta lograr un gran cluster disonante, cada vez con mayor intensidad sonora, que culmina con un plano en el que se ve la garra de la bruja, sincronizado con un *pizzicato* Bartók para aumentar la sensación de peligro.

3.3 TÓPICO ROMÁNTICO

En este caso nos encontramos ante uno de los tópicos por antonomasia de la música para cine, que podemos encontrar en melodramas de varias épocas y que podríamos decir que, al contrario que el tópico de la música de terror, ha evolucionado menos. Se basa en el poder de una melodía expresiva, un lirismo superior y la utilización de instrumentos solistas como el piano o sobre todo el violín para los temas principales, así como un protagonismo casi absoluto de la sección de cuerda. El piano como eje central de los melodramas de época lo encontramos en películas como *La edad de la inocencia* (1993, Martin Scorsese) o *Sentido y sensibilidad* (1995, Ang Lee), y la utilización de estructuras combinadas de piano y cuerda en películas como *El fin del romance* (1999, Neil Jordan). En *El diario de Noa*⁸ (2004, Nick Cassavetes), podemos encontrar este tipo de melodías expresivas que en las escenas más románticas son las protagonistas sonoras de las mismas, acompañando generalmente un beso (por ejemplo, en la escena del bote en el lago). Por otro lado, películas que en principio pertenecen a otro género, en escenas románticas con beso se utilizan estos mismos recursos, como, por ejemplo, sucede en *Pearl Harbor*⁹ (2001, Michael Bay), película bélica, cuando uno de los protagonistas prepara una cena romántica en el muelle que concluye con un primer plano de ellos besándose, o en *¿Conoces a Joe Black?*¹⁰ (1998, Martin Brest), un drama fantástico con toques románticos donde de nuevo, en la escena del primer beso entre los protagonistas

⁷ La escena se puede visionar en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=atQYOl5KL-o> (Movieclips, 2017).

⁸ La escena se puede visionar en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=OSEWBFWmHOY> (El antepenúltimo mohicano, 2010).

⁹ La escena se puede visionar en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=sFWjr0ENvFk> (TheBestCinemaMusicMoments, 2020).

¹⁰ La escena se puede visionar en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=BXvryt6UCC0> (Movieclips, 2011).

LA TEORÍA DE LOS TÓPICOS APLICADA A LA MÚSICA PARA CINE,
¿UNA ADAPTACIÓN POSIBLE?

encontramos una melodía expresiva en primer plano, con la sección de cuerda en su máximo esplendor.

3.4. OTROS TÓPICOS

Para finalizar, se incluye una lista de tópicos que se pueden encontrar en la música para cine, con los recursos musicales más utilizados. Esta lista no es definitiva, ni pretende ser exhaustiva, sino una mera recopilación de tópicos que se pueden encontrar si se presta atención sin demasiado esfuerzo, en el cine contemporáneo.

- Tópico de acción/persecución: tempo rápido, protagonismo de la percusión, utilización de ritmos como 7/8.
- Tópico heroico: fanfarrias, protagonismo de viento metal, intervalos de 5ª.
- Tópico terror: masas texturales (Penderecki), *glissandi* atonales, *clusters*, técnicas extendidas.
- Tópico “pérdida”: ritmo lento, instrumentos solistas (oboe, cello), tono menor.
- Tópico escena amor: violines, cuerda en registro agudo (apoyados por trompas a veces).
- Tópico ciencia-ficción/futurista: del theremin a los sintetizadores
- Tópicos extraterrestres: timbres poco convencionales
- Tópicos de lugares (música relacionada con países o regiones)
- Tópico de guerra: relacionado con el tópico de marcha clásico
- Tópico épico: gran orquesta y coro
- *Letimotivs* como tópicos: asociados a significados concretos (personajes, situaciones, conceptos – John Williams y saga Star Wars)
- Tópico humor: *pizzicato* cuerdas, fagot, instrumentos de láminas.

4. CONCLUSIONES

Hemos visto cómo varios autores que han escrito sobre semiótica musical han adaptado la teoría de los tópicos planteada en un primer momento por Ratner, llegando a diferentes conclusiones. Si nos ceñimos a la semiótica musical, y a las condiciones que plantea López-Cano para considerar un tópico como tal, seguramente nos encontremos con dificultades al aplicarlo a la música para cine. Por ejemplo, el tipo de música asociada al tópico de persecución, podemos encontrarlo similar en escenas de acción (peleas, etc.) y el del tópico romántico con melodías expresivas en la cuerda, también se puede encontrar en escenas dramáticas. Hay diferencias sutiles, pero no se puede afirmar al cien por cien que ese tipo de

JOSÉ LUIS CENTENO OSORIO

recursos solo se utilizan en esas situaciones, y por tanto no se trata de un proceso comunicativo inequívoco.

En el análisis que se ha realizado de varias películas se ha comprobado que efectivamente están presentes una serie de recursos musicales y técnicas compositivas muy similares en escenas parecidas. Por tanto, desde ese punto de vista sí podemos afirmar que 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. Si en los ejemplos planteados escuchamos la música sin ver las imágenes, es muy probable que adivinemos qué tipo de escena acompaña a dicha música con un margen de error mínimo, porque en nuestra sociedad todo el mundo ha aprendido cómo suena la música de una persecución, qué tipo de música suena cuando te van a dar un susto en una película de terror, o qué tipo de música acompaña a una escena romántica donde los protagonistas se besan.

Por otra parte, tal y como plantea Neumeier, en la música para cine, al ser algo único que se crea para cada película, es evidente que el compositor va a adaptar esos tópicos a su lenguaje y a lo que le pida el director o requiera la escena, pero va a tener muy presente, aunque sea inconscientemente, estas asociaciones que se producen entre recursos técnicos compositivos y significado. En este sentido, podemos afirmar que, a efectos prácticos, considerar el tropo y el tópico en la música para cine como un todo, resulta más conveniente a la hora de analizar dicha música. Finalmente, podemos realizar aproximaciones, listas o tipologías que traten de clasificar ciertos estilos y técnicas compositivas, pero al ser algo vivo y en constante cambio, hemos de tener en cuenta que no se pueden aplicar a todas las películas, ni a todas las épocas y que, por tanto, es necesario acotar su concepción en un periodo y tipo de cine determinado.

BIBLIOGRAFÍA

- Aegis (2018). *Mission Impossible: Fallout (2018) - Motorcycle Chase*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=91V6Xasps00>.
- Agawu, K. (1991). *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Best Movies By Farr (2016). *Ghost in the Hallway and Kitchen! – “The Sixth Sense” (1999)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RXTRGjEXxkA>.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Cook, N. (1998). *Analyzing Musical Multimedia*. New York: Oxford University Press.

LA TEORÍA DE LOS TÓPICOS APLICADA A LA MÚSICA PARA CINE,
¿UNA ADAPTACIÓN POSIBLE?

- El antepenúltimo mohicano (2010). *El diario de Noa (The notebook). Escena Principal*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OSEWBFWmHOY>.
- López-Cano, R. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Cuicuilco Revista De Ciencias Antropológicas*, 9(25), pp.148–187. Recuperado de <https://revistas.inah.gov.mx/index.php/cuicuilco/article/view/435>.
- Monelle, R. (2000). *The sense of music*. Princeton: Princeton University Press.
- Movieclips (2011). *Meet Joe Black (1998) - That Was Wonderful Scene (7/10) | Movieclips*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BXvryt6UCC0>.
- Movieclips (2017). *The Witch (2015) - Witch's Lair Scene (4/10) | Movieclips*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=atQYOI5KL-o>.
- Movieclips (2020). *It (2017) - In the Haunted House Scene (9/10) | Movieclips*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cVXbayIBwK0>.
- Neumeyer, D. (2015). *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ratner, L. (1980). *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- Screen Themes (2019). *Mad Max: Fury Road (2015) – ‘Brothers in Arms’ / Motorbikes scene [1080p]*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RYA1X3NBB5s>.
- Tagg, P. (2004). *Musical Meanings: classical and popular. The case of anguish*. Recuperado de <https://www.tagg.org/articles/xpdfs/musemeuse.pdf>.
- Tagg, P. (2013). *Music's meanings, a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, Inc
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- TheBestCinemaMusicMoments (2020). *Pearl Harbor. Romantic Boat Scene. Rafe And Evelyn*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sFWjr0ENvFk>

JOSÉ LUIS CENTENO OSORIO

TopMovieClips (2018). *Black Panther Chase Scene - Captain America: Civil War (2016) Movie CLIP HD*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=1lJ6_HE4Dnw.

Young, M. D. (2013). *Musical Topics in the Comic Book Superhero Film Genre*. (Tesis Doctoral inédita). Austin: The University of Texas at Austin.

Fecha de recepción: 10/10/2021

Fecha de aceptación: 17/04/2022