

LA MÚSICA DE CONCIERTO EN EL CINE DE WOODY ALLEN: ANÁLISIS Y APLICACIONES DIDÁCTICAS

Vicente Galbis López
Universitat de València

Resumen

En este artículo se pretende estudiar la utilización de la música de concierto preexistente en la filmografía de Woody Allen y aplicar las consecuencias de este análisis al desarrollo de actividades didácticas. Ante la gran cantidad de películas en las que el cineasta propone música de concierto, se ha efectuado una selección y una agrupación de sus filmes en dos bloques. En primer lugar, se analizan obras del inicio de su carrera, entre 1975 y 1982. En segundo lugar, se comentan algunas de sus producciones más recientes. Con ello se puede comprobar la continuidad en la utilización de la música de concierto en su filmografía. Además, se presta especial atención al sofisticado trabajo que Allen efectúa con la música diegética.

Woody Allen y la música

El contenido de este artículo está enmarcado por una situación bien conocida: la importancia de la música en la vida de este cineasta. Woody Allen (1935) es músico de jazz, aprendió a tocar el clarinete de forma autodidacta a los quince años y no ha dejado de interpretar este instrumento hasta el día de hoy. Se trata de un hecho difundido entre el público debido, sobre todo, a las giras internacionales que ha realizado en los últimos años como clarinetista de la New Orleans Jazz Band. Sus piezas jazzísticas favoritas como intérprete y oyente corresponden al período clásico y, precisamente, es el que introduce con abundancia en sus películas.

Sin embargo, el propio cineasta se reconoce como un gran aficionado a otros estilos de música que también utiliza en sus filmes. Hay que citar la frecuente presencia de la comedia musical clásica de Broadway: los Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, etc. Otro tipo de música popular urbana que escucha y utiliza en ocasiones es la de los bailes de salón: polkas, rumbas, etc. En cualquier caso, se trata de música siempre anterior a 1950. Allen no tiene reparo en admitir que no le interesa el rock, el pop

o estilos posteriores. Si aparecen alguna vez en sus películas es porque ha sido asesorado por su equipo de colaboradores¹.

Pasando al tema del artículo, se debe constatar el interés de Allen por la música de concierto, en un panorama amplio que va desde Bach hasta Bartók. Precisamente, en su monografía sobre las bandas sonoras de las películas de Woody Allen filmadas hasta 2005, Adam Harvey señala que la música de Bach es la que aparece en más ocasiones en sus filmes, al menos hasta el año citado². De nuevo, la mitad del siglo XX vuelve a constituir el límite cronológico en sus gustos sobre este tipo de música. En diversas declaraciones ha citado a sus compositores favoritos y lo cierto es que en este listado aparecen bastantes nombres. En una entrevista señaló que le gustan los mismos creadores que a todo el mundo: Beethoven y Mozart. Sin embargo, a continuación ponía por encima del resto a compositores tan diferentes entre sí como Mahler o Sibelius. Autores muy poco utilizados en sus películas, por otra parte³.

Allen utiliza de forma general música preexistente, aunque no siempre. La banda sonora creada por Marvin Hamlisch para *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, 1969) y *Bananas* (1971), la música de Mundell Lowe para *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo pero nunca se atrevió a preguntar* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask*, 1973) o el score de Philip Glass para *Cassandra's Dream* (2007) constituyen excepciones dentro de su corpus fílmico.

Dentro del control artístico absoluto que el cineasta ejerce en sus obras, le motiva especialmente utilizar la discografía para escoger una música y acompañar una escena⁴. En varias ocasiones, y esto resulta especialmente interesante, ha llegado a concebir la escena en función de la música preexistente, tal y como se explicará posteriormente.

La música de concierto en la filmografía de Woody Allen

La atención de este estudio se centra en la utilización de la música de concierto preexistente en su producción. Su presencia no es tan abundante como el jazz, pero se presenta de forma más frecuente de lo que se suele

1 LAX, Eric. *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Debolsillo, 2009, pp. 398-399.

2 HARVEY, Adam. *The soundtracks of Woody Allen, A complete guide to the songs and music in every film, 1969-2005*. Jefferson: McFarland & Company, 2007, p. 185.

3 BJÖRKMAN, Stig. *Woody por Allen*. Madrid: Plot Ediciones, 1995, p. 158.

4 LAX, *op. cit.*, p. 388.

pensar. Así, este tipo de música se puede escuchar en sus bandas sonoras formando monográficos de compositores, utilizándola para la caracterización psicológica de los personajes, etc. Otra razón que otorga atractivo a este objeto de estudio es el sofisticado tratamiento de la música de concierto presentada de forma diegética.

Aunque resulte un poco sorprendente por el peso del jazz en la filmografía de Woody Allen, existen más ejemplos de música de concierto que se podrían aplicar a la didáctica que los incluidos en este trabajo. En realidad, se ha tenido que efectuar una selección de películas debido al uso recurrente de la música de concierto a lo largo de toda su carrera.

En el artículo se proponen dos bloques de películas. En primer lugar, se analizan obras del inicio de su carrera, entre 1975 y 1982. En segundo lugar, se comentan algunos de sus filmes más recientes. Con ello se puede comprobar la continuidad de la utilización de la música de concierto en su producción. Otra justificación para el segundo bloque es que puede resultar más atractivo para el alumnado, desde el punto de vista didáctico, el proponer películas con actores actuales o paisajes cinematográficos más recientes.

Otro criterio de selección ha sido el uso de monográficos, es decir, bandas sonoras basadas en un solo compositor o películas cuya música se fundamenta en un determinado género, como la ópera o la música sinfónica. Por último, se han buscado ejemplos significativos en el tratamiento diegético de la música de concierto por la razón expuesta anteriormente.

En principio, las aplicaciones didácticas están dirigidas a alumnos de la materia Historia de la Música, estudiada en niveles de educación superior o especializada. Este sería el caso del alumnado de las titulaciones de Historia del Arte o Magisterio Musical, titulados de grado medio o superior de Conservatorio y de Comunicación Audiovisual. Sería conveniente para su total aprovechamiento que los estudiantes tuvieran conocimientos básicos de audición musical y de elementos de lenguaje cinematográfico. De forma general, las actividades propuestas pueden ser utilizadas como refuerzo de explicaciones teóricas previas y, sobre todo, de prácticas realizadas a través de la audición.

La última noche de Boris Grushenko (Death and Love, 1975)

La última noche de Boris Grushenko es una comedia de 1975, incluida, por tanto, en la primera etapa de su carrera. Una época en la que se alternan los gags físicos con unos diálogos llenos de comicidad, mostrando un oficio desarrollado tras años de trabajo en los locales nocturnos y en

la televisión. Lo interesante es que, tal y como reconoce el propio Woody Allen, este filme recoge además su interés por temas como la literatura rusa del XIX (*Guerra y Paz*, *Los Hermanos Karamazov*), la filosofía (parodiada hasta el extremo en los diálogos) y, especialmente, dos temas recurrentes en su filmografía: la muerte y el amor (véase el título original)⁵. La acción del filme se sitúa en la Rusia de comienzos del XIX, enfrentada a Napoleón. En este contexto, Allen propone básicamente una sátira: Boris es un antihéroe, un cobarde que se convierte en un héroe por accidente (en un gag propio del *cartoon*, por cierto).

De forma coherente con su modo de trabajar, el director se planteó usar música rusa preexistente. En principio pensó en Stravinski pero, literalmente, le pareció demasiado “extraño, desalentador y perturbador”. Por esa razón aceptó la sugerencia del montador Ralph Rosenblum (precisamente, la persona que le había explicado la ventaja de usar música preexistente) para utilizar a Sergei Prokofiev (1891-1953)⁶. Por tanto, la banda sonora musical de *La última noche de Boris Grushenko* constituye un monográfico de este compositor. Desde el punto de vista didáctico resulta muy atractivo ya que aparece el Prokofiev satírico de *El teniente Kijé*, el nacionalista historicista de *Alexander Nevski* o el primitivista de la *Suite Escita*.

La música de Prokofiev constituye lo primero que el espectador escucha de la película, ya que acompaña a los títulos de crédito iniciales. Se trata de la *Troika* de la suite que el compositor preparó sobre su banda sonora para la película cómica *El teniente Kijé* dirigida por Alexander Feinzimmer en 1934. Es una música que suena a ruso pero, a la vez, se adecua a la idea de comedia: tiene una ligereza propia de la película original a la que acompañaba esta música. En efecto, la *Troika* resulta una música casi folklórica, con un tema principal basado en una canción de húsares, pero a ello se añaden los cascabeles que representan a un trineo que avanza rápidamente, la presencia caricaturesca del flautín y el uso exagerado de los *tutti* orquestales y de la dinámica.

Ahora bien, si se profundiza en las funciones intelectuales de la *Troika* utilizada en este contexto, tal y como las define el profesor Radigales⁷, y conocemos el argumento de *El Teniente Kijé*, el paralelismo resulta claro:

5 *Idem*, p. 438.

6 BJÖRKMAN, *op. cit.*, p. 158.

7 RADIGALES, Jaume. “Usos y abusos de la música “clásica” en el cine. Estudio de casos”. OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 20-25.

tenemos en ambas la historia de un engaño. En el filme de Feinzimmer las autoridades rusas se inventan un héroe militar (que da título al filme) para no contrariar al zar. En la película que se comenta, Boris Grushenko es un valiente a su pesar, un héroe de pacotilla, tal y como se demostrará después.

Concluidos los créditos, aparece la primera escena de la película. En este momento, la música de Prokofiev va a ser muy distinta: sobria, con unas texturas muy simples, limitando las voces de coro mixto a los timbres masculinos, lo que proporciona una sonoridad casi medieval. Todo ello acompaña el inicio de un *flashback* en el que Boris, la noche previa a su ejecución (de ahí viene el título español), recuerda su vida. En este inicio del filme recuerda su infancia. Como era previsible, Allen contrasta la sobriedad de la música con los gags visuales y de guión presentados en la escena. A eso se le puede añadir la función intelectual: se trata del fragmento titulado *Canto de Alexander Nevski*, perteneciente a la cantata *Alexander Nevski*, que el propio compositor elaboró a partir de su banda sonora para la famosa película homónima de Sergei Eisenstein, uno de sus directores favoritos. En este filme de 1938 se cuentan las hazañas de un héroe ruso de la Edad Media y, justo en este número, se narra cómo Alexander venció junto a su ejército a los suecos en una magnífica batalla. En el fragmento incluido por Allen, las voces de hombre representan la nobleza y dignidad de los guerreros rusos. Como se comentaba antes, todo ello contrasta con el comienzo de la película: una serie de gags que caricaturizan al Boris niño, a su familia y personas allegadas. Junto a la parodia, se puede trabajar didácticamente la caracterización musical a través una faceta de Prokofiev diferente a la de *El teniente Kijé*: el estilo satírico frente al nacionalista-historicista.

El segundo fragmento propuesto incide en las características musicales asociadas a la *Troika* de *El teniente Kijé*: los aspectos comentados en los créditos se adecuan de forma muy efectiva a la cómica escena en la que Boris marcha a la guerra (muy a su pesar) contra el ejército francés y prosigue con el inicio de su período de instrucción. El gag de su partida se basa en lo visual: sus padres le empujan para que entre al coche de caballos con sus hermanos pero él entra por una puerta y sale por la otra, se lleva al campo de batalla su colección de mariposas, etc. El inicio de la instrucción también se basa en el *slapstick*: se aprecia cómo Boris no es capaz de seguir con eficacia las órdenes y desfila con gran torpeza. Todo el fragmento funciona sin diálogo, la imagen sólo se apoya en la música de Prokofiev. En resumen, las características musicales de la *Troika* se pueden complementar con el paralelismo citado de los dos antihéroes militares: el inter-

pretado por Woody Allen y el héroe inventado de la película rusa.

El tercer fragmento corresponde al estudio del tratamiento que Allen efectúa de la música diegética. Boris ya se ha convertido en soldado y está de permiso en San Petersburgo. Acude con sus tíos a ver *La flauta mágica*, de Mozart, que es identificada por la tía del personaje como la mejor ópera del compositor salzburgués. La parodia, en este caso, se basa en el juego de seducción a través de los abanicos que se establece entre Boris y la atractiva condesa Alexandrovna. Lo que normalmente sería sutileza, en manos de Allen se convierte en un gag visual fundamentado en la exagerada gestualidad de Grushenko en contraste con las leves insinuaciones de la condesa.

En cuanto a la música diégetica, aparece totalmente justificada y funciona plenamente. Puesto que la ópera comienza, se escucha el comienzo de la obertura (el primer acorde) y, seguidamente, para acompañar al juego de los abanicos Allen no utiliza las dos secciones que va alternando Mozart en la obertura, el *Adagio* y el *Allegro*, sino ésta última, es decir, la parte más rápida. Precisamente, hace coincidir el final de la primera exposición del *Allegro* con el incremento de ese “sutil” proceso de seducción: el tempo se acelera, la dinámica aumenta y el final de la sección (con el *tutti* orquestal) coincide con el final del juego gestual. El trabajo didáctico se podría centrar en las razones que justifican esta utilización diegética.

***Manhattan* (1979)**

Manhattan constituye una de las películas más famosas y, a la vez, más elogiadas de la etapa en la que Allen pasa de la comedia basada en el puro gag a la que trata cada vez con mayor profundidad las relaciones entre los personajes⁸. Además, se basa en una combinación de dos elementos: la comedia de relaciones y un claro homenaje a la ciudad de Nueva York, en especial, al distrito que da nombre a la película. Este filme resulta muy significativo en la relación de Allen con la música preexistente. Como indica Elena Santos⁹, se trata casi de un musical, puesto que Allen plantea muchas escenas en función de la música de un compositor identificado en el inicio del filme: “Nueva York vibraba al ritmo de las maravillosas melodías de George Gershwin”.

Por tanto, Allen plantea, de nuevo, una película que constituye un mo-

8 FRODON, Jean-Michel. *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 19.

9 SANTOS, Elena. *Woody Allen. Manhattan*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 38.

nográfico sobre un compositor. Como ocurría con Prokofiev en la película anterior, estamos ante una aproximación muy completa a Gershwin. Por un lado tenemos el creador de obras para la sala de concierto (*Rhapsody in blue*) y, simultáneamente, al autor de magníficas canciones integradas en las comedias musicales de Broadway. A partir de esta dualidad, se puede establecer un trabajo didáctico a través de fragmentos concretos de la película.

Por otra parte, se observa un nuevo modo de trabajar la música preexistente por parte del director: la *Rhapsody in blue* aparece en su orquestación más habitual (aunque cortada por las necesidades del montaje); sin embargo, las canciones de Broadway aparecen en versiones orquestales o para pequeño grupo instrumental. Esta decisión podría extrañar, pero viendo los grandes planos de conjunto dedicados a la ciudad al comienzo y final de la película o las relaciones de los personajes enmarcadas por los paisajes urbanos de Manhattan, el procedimiento adquiere su sentido pleno. Los dos ejemplos siguientes van a ilustrar esta dicotomía, pero se podrían elegir otros muchos. Por otra parte, vamos a intentar huir del tópico al no utilizar el magistral inicio de la película ya comentado por Sergio de Andrés en una edición anterior del Simposio en el que se presentó este artículo¹⁰.

El comentario se inicia por un fragmento que ilustra al Gershwin de Broadway. La canción es *Someone to watch over me*, perteneciente a la comedia musical *Oh, Kay!* y acompaña en su versión orquestal al prelude de la relación entre Isaac (Woody Allen) y Mary (Diane Keaton) que se desarrolla por la noche, al volver juntos de una fiesta. Este comienzo está enmarcado por el puente de Queensborough, sobre el East River, uno de los monumentos más importantes de Nueva York. Con todo ello, el espectador está ante el doble objetivo del cineasta: las relaciones interpersonales y el homenaje de la ciudad. De hecho, la imagen constituye el icono visual de la película y como tal fue recogido en el cartel anunciador del filme.

El trabajo didáctico se podría desarrollar a partir de la comparación con la canción original, puesto que Allen utiliza la parte más conocida de la pieza: el estribillo. Así, se podrían establecer comparaciones con las diferentes versiones cantadas de la piezas (de Frank Sinatra a Elton John, pasando por Sting o Roberta Flack) y la versión orquestal. También se pueden programar actividades sobre la relación música-texto original

10 DE ANDRÉS, Sergio. "Gershwin va a Hollywood". OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 361-362.

de la canción. Por ejemplo, la traducción al español del título podría ser *Alguien que vele por mí* y, justamente, la sección seleccionada por Allen incide en el argumento que transmite el título: en el estribillo se habla de alguien que está perdido en el ámbito amoroso, que se siente solitario y que le gustaría encontrar alguien que velara, que cuidara de él. Esto explica el doble juego del director, por una parte anticipa lo que le va a suceder a Mary: se verá abandonada por Yale, el mejor amigo de Isaac, y pasará a ser cuidada, arropada por el personaje que interpreta Woody Allen. Pero, a la vez, se puede aplicar el título al homenaje a la ciudad: Isaac y Mary están velando, cuidando, el puente de Queensborough y, por extensión, a Nueva York.

En el segundo fragmento propuesto se va a comentar el tratamiento expresivo de la música diegética, más elaborado aún que en *La última noche de Boris Grushenko*. Argumentalmente, se observa una situación incómoda para los personajes: Isaac presenta a Mary como su nueva novia a Yale (recordemos que es su mejor amigo y, a la vez, antiguo amante de Mary) y, lo que resulta aún más interesante, le presenta a Emily, la mujer de Yale. Esta situación se hace aún más difícil cuando los cuatro acuden a un concierto: la incomodidad de Isaac ante la presencia del antiguo amante de su novia da lugar a un gag visual que se refuerza con música diegética, no se debe olvidar que asisten a un concierto.

Allen selecciona una música en principio muy conocida, pero no el momento que podría enganchar al espectador. La razón es intensificar esa incomodidad de Isaac, lo que crea una situación cómica al transmitir esa sensación a Mary y a Yale. Como señala Harvey¹¹, los personajes (y, por supuesto, el espectador de la película) escuchan al comienzo de la escena el tema inicial del primer movimiento de la *Sinfonía n° 40* de Mozart. Sin embargo, de forma inmediata se observa que no se trata de la presentación del primer tema ni siquiera del segundo, sino de la transición o puente entre ambos. Además, el director utiliza el puente de la reexposición, que en este movimiento aparece más transformada que en otros. Al usar dicha transición obtiene un paralelo entre la tensión musical y la que viven los personajes. La aplicación didáctica parece clara: reforzar la explicación de la forma sonata, sobre todo la función del puente como creación de una tensión que surge en el final del primer tema y se resuelve en el segundo.

El último fragmento propuesto coincide con la escena final de la película. Previamente, Isaac se da cuenta de que Tracy es su verdadero amor y se lanza corriendo por las calles de Manhattan para evitar que ella suba a

11 HARVEY, *op. cit.*, pp. 83-84.

un avión y se vaya a pasar seis meses a Londres. Esta carrera está acompañada por un *medley*, es decir, una unión de tres canciones de Gershwin que no se van a comentar y que pueden ser estudiadas en la obra de Harvey¹². Al final de esa carrera, Isaac alcanza a Tracy y se produce una conversación entre ellos. El fragmento propuesto es muy breve pero bastante significativo: se trata de la parte final del diálogo. Ante la insistencia de Isaac para que se quede, ella le convence de que debe irse pero que volverá a estar con él, que debe tener confianza en la gente. En este momento se unen los dos mundos de la película: el más personal (con el final de la conversación) y el del retrato idealizado de Manhattan, con los impactantes planos generales con los que concluye el filme y que son similares estilísticamente a los del inicio.

Para acompañar todo ello, Allen utiliza al Gershwin de la sala de concierto, la *Rhapsody in blue*, que ya había aparecido al inicio de la película. Lo interesante (y la posible aplicación didáctica) es analizar cómo Allen utiliza el fragmento de intensidad débil (sólo de violín) para acompañar el final de la conversación entre la pareja (el final romántico) y cómo presenta una parte de *tutti* de la *Rhapsody* asociada a las imágenes finales de la ciudad. El uso es muy inteligente puesto que el salto a la visualización de Manhattan se hace coincidir justo con la culminación del *crescendo* del solista en el *tutti* orquestal.

Tras los planos de la ciudad, la citada pieza sinfónica acompaña inicialmente a los títulos de crédito conclusivos. Justamente, el primero que aparece es el que corresponde a Woody Allen como director y guionista. Esto resulta algo inusual en su filmografía y provoca que su nombre aparezca ligado de forma inmediata a las imágenes de la ciudad, lo cual refuerza esa personal implicación con Manhattan.

La comedia sexual de una noche de verano (A Midsummer Night's Sex Comedy, 1982)

Sólo tres años después de *Manhattan*, Allen efectúa un cambio absoluto: el urbanita de Nueva York filma una comedia de relaciones que se desarrolla en una casa de campo y que se basa en *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare. De hecho, aquí se reproduce el juego de las tres parejas que aparece en la comedia del escritor inglés y también se incluye en la película el mundo de la magia, uno de los elementos recurrentes

12 *Idem*, p. 84.

en la filmografía de Allen¹³. Para mayor extrañeza de sus fans de aquella época, el director sitúa la acción a comienzos del siglo XX. Se trata de una comedia ligera (más liviana aún que *Manhattan*) y la acción retrocede en el tiempo; por tanto, la elección del cineasta resulta muy adecuada: la música de Felix Mendelssohn (1809-1847) será la que domine en la banda sonora.

Así, *La comedia sexual de una noche de verano* constituye otro monográfico musical, justificado por razones como el paralelismo, reconocido por el propio cineasta¹⁴, entre las imágenes de comedia y el carácter ligero, *scherzante*, de la mayor parte de la producción orquestal del compositor alemán. Aún existe otra justificación más obvia: una de las piezas más famosas de Mendelssohn es, precisamente, la música incidental que creó para la comedia de Shakespeare. Sin embargo, no toda la música que aparece en la película pertenece a *El sueño de una noche de verano*.

Como ejemplo de lo anterior tenemos el primer fragmento que se propone. El espectador asiste al disfrute de una mañana de verano en el campo por parte de las tres parejas. La escena resulta interesante porque apenas aparece diálogo, sólo encontramos a los personajes, la música de Mendelssohn y la magnífica fotografía de Gordon Willis. También se puede apreciar cómo se van desarrollando las atracciones entre algunos de los personajes. La música que acompaña la escena no es *El sueño de una noche de verano* sino el inicio del tercer movimiento del *Concierto de violín en Mi menor*, op. 64. En concreto, se trata de una sección de tempo muy rápido, en la que se transmite esa idea de ligereza *scherzante* que se adecua eficazmente a las imágenes. Desde el punto de vista didáctico, se puede aprovechar este fragmento para reforzar la explicación de la forma concierto solista, desde su nacimiento en el barroco hasta manifestaciones románticas como la del propio Mendelssohn.

El segundo fragmento propuesto aparece posteriormente en la película. El juego de la seducción entre las parejas ya está surtiendo efecto y se observa una escena de comedia casi clásica: los componentes de las parejas se mienten y se escapan unos de otros. Allen presenta unos diálogos que contrastan con las imágenes que se pueden visualizar y, además, añade algún gag visual. Para ilustrar toda esta comicidad, escoge uno de los iconos de la producción de Mendelssohn: el *Scherzo* de *El sueño de una noche de verano*. Dicho fragmento musical (que Allen volverá a utilizar en otros momentos de la película) constituye una adecuada banda

13 FRODON, *op. cit.*, p. 110.

14 BJÖRKMAN, *op. cit.*, p. 110.

sonora para todo este juego de comedia. La aplicación didáctica se podría basar, justamente, en el concepto de *scherzo*, estableciendo la diferencia entre los primeros ejemplos aportados por Beethoven y la aplicación que le otorga Mendelssohn, usando como refuerzo esta escena.

En *La comedia sexual de una noche de verano* vuelven a aparecer referencias de guión a Mozart. Estas menciones al compositor de *Don Giovanni* ya se podían escuchar en *Annie Hall* (1977) y se reiteran en *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*, 1986) y en *Maridos y mujeres* (*Husbands and Wives*, 1992). Sin embargo, en estos filmes no se incluye música de Mozart. Una hipótesis que puede explicar esta recurrencia de guión que no se corresponde con lo que suena es la comparación con su utilización del jazz. En este ámbito musical, Allen señala que no incluye en las bandas sonoras piezas de sus compositores favoritos (Jelly Roll Morton y George Lewis) porque “no puedo utilizarlo de manera inofensiva, como música de fondo; me molestaría mucho, porque su música significa demasiado para mí”¹⁵. Si se establece un paralelismo, se puede deducir que el autor salzburgués podría considerarse su compositor de música de concierto preferido. Sin embargo, en su última película estrenada en España, *Conocerás al hombre de tus sueños* (*You Will Meet a Tall Dark Stranger*, 2010), las dos parejas principales acuden a un concierto sinfónico que incluye una obra de Mozart, utilizada, por tanto, como música diegética.

A continuación se efectúa el salto cronológico comentado en la introducción y se van a comentar brevemente algunos de los últimos filmes estrenados por Woody Allen en los que utiliza música de concierto. Se ha realizado una selección porque el director incluye música de concierto en todos; la excepción es, como ya se citó anteriormente, *Cassandra's Dream* (2007), con un *score* firmado por Michael Nyman.

***Melinda y Melinda* (*Melinda and Melinda*, 2004)**

El propio Allen señala a *Melinda y Melinda* como una película menor en su filmografía¹⁶ pero, a la vez, resulta muy significativa para entender la trayectoria creativa del director: un cineasta que triunfa inicialmente en la comedia pero que, casi desde el inicio de su carrera, aspira a realizar un cine más serio¹⁷. Precisamente, esa dicotomía entre comedia y tragedia constituye la base de este filme y, por ello, ha sido valorado positivamente.

15 LAX, *op. cit.*, p. 389.

16 *Idem*, pp. 84-85.

17 *Ibidem*, p. 66.

te por estudiosos de Allen como Jorge Fonte¹⁸. El cineasta presenta a un mismo personaje (Melinda), interpretado por una misma actriz (Radha Mitchell), pero lo coloca en dos historias muy diferentes: una tragedia y una comedia, que se van alternando a lo largo de todo el metraje. En cuanto a lo musical, resulta interesante porque estos dos estilos (lo trágico y lo cómico) se pueden distinguir ya desde los créditos iniciales gracias, justamente, a la música. En este comienzo, Allen propone algo infrecuente: fragmentos de dos obras, de estilos diferentes, para unos mismos títulos de créditos. Tal y como sucederá a lo largo de la película, la música de concierto se asocia con la tragedia y el jazz con la comedia. La elección de la pieza de concierto da lugar ya a una identificación que luego tendrá utilidad didáctica: se trata del segundo movimiento del *Concierto en Re para orquesta de cuerda* de Igor Stravinski (1882-1971). En este punto se debe recordar que es el mismo compositor que le resultaba demasiado inquietante para *La última noche de Boris Grushenko*.

Esta asociación musical con la Melinda trágica de los créditos iniciales se confirma poco después, cuando Allen utiliza esta misma pieza para acompañar la primera aparición del personaje en su vertiente seria. De nuevo, se muestra su habilidad en la aplicación de la diégesis musical. La música de Stravinski no entra inicialmente como diegética, puesto que acompaña al personaje en plena calle; pero, a continuación, se convierte en diegética al pasar la acción a la cena en la que va a irrumpir Melinda y en la que, precisamente, se está escuchando un disco de la citada pieza. Por si fuera poco, uno de los asistentes a la cena identifica la obra.

Resulta evidente que no se trata del Stravinski de sonoridad más extraña al espectador que Allen podía haber seleccionado. Por ejemplo, podría haber elegido alguna pieza dodecafónica. Sin embargo, las sonoridades que se escuchan no son exactamente las de un compositor dodecafónico como Mendelssohn. La razón es que el *Concierto en Re para orquesta de cuerda* pertenece al neoclasicismo musical. Stravinski utiliza una estructura del pasado (la forma concierto en tres movimientos) pero le aplica unas sonoridades que no son precisamente las del siglo XIX. A ello añade una articulación melódica exagerada y un acompañamiento excesivamente marcado. El director asociará esta música a la Melinda trágica hasta un momento determinado de la película que es el que se propone a continuación.

A partir de la escena que se va a comentar, en la parte seria de la película se va intensificar la tragedia. Tras una dura trayectoria vital, Melinda

18 FONTE, Jorge. *Woody Allen*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 449.

encuentra lo que ella cree que será su amor definitivo pero, posteriormente, este personaje le engañará con su mejor amiga. Esta intensificación de la tragedia es reforzada por Allen con una mayor “dureza” en el lenguaje de la música preexistente. La sonoridad general pasa a ser más extraña para el espectador medio, puesto que estamos ante uno de los cuartetos de cuerda de Béla Bartók (1885-1945); en concreto, el IV Movimiento del número cuatro. El director lo introduce de la forma más natural: Melinda y su amiga acompañan al novio de la protagonista a una grabación de la citada pieza, ya que el novio es compositor y tiene amigos entre los intérpretes. La maestría de Allen en el uso de la música diegética resulta evidente: la música de Bartók sirve para unir a la futura pareja y para ilustrar la reacción negativa que produce en Melinda.

De forma coherente, en lo que resta de película el acompañante musical de la Melinda trágica no será el Stravinski neoclásico sino el más avanzado Béla Bartók. Se debe destacar, además, que dicho movimiento está basado en el *pizzicato*, con un carácter claramente percutido y “agresivo”. Esta asociación entre la Melinda seria y el *Cuarteto para cuerda n° 4* resulta muy elocuente en la desgarradora escena en la que la protagonista descubre a su mejor amiga en la casa del que ella consideraba su pareja.

La aplicación didáctica podría basarse en comparar el uso de dos lenguajes musicales de la primera mitad del siglo XX muy diferentes: por un lado el neoclasicismo y, por otro, el estilo mucho más personal y avanzado de Bartók, intensificado por la extrañeza sonora que puede suponer el uso del *pizzicato* en todo el fragmento incluido.

Match point (2005)

Match Point constituye una obra clave en la producción de Woody Allen: no sólo es su película más taquillera de los últimos años sino que el propio cineasta reconoce que es su obra preferida, su filme más redondo. Representa el ideal de película seria al que había aspirado durante su trayectoria anterior y que posteriormente le gustaría repetir o, si pudiera ser, mejorar¹⁹. Desde el punto de vista musical, la historia del ascenso social de Chris (Jonathan Rhys-Meyers) y su relación pasional con Nola (Scarlett Johansson) constituye un monográfico de fragmentos operísticos. Inicialmente, Allen justifica esta dedicación con un razonamiento cierto pero muy reduccionista: los personajes acuden mucho a la ópera. Sin em-

19 LAX, *op. cit.*, p. 133.

bargo, también añade algo mucho más significativo: el argumento de *Match Point* presenta todos los elementos de una trama operística. Utilizando las palabras del propio director: “amor y lujuria, pasión y celos, traición y tragedia... y, por supuesto, la confluencia del destino y la suerte”²⁰.

En cualquier caso, la presencia de la ópera en la película supone un elemento de gran importancia. Este conocimiento sobre ópera explica un dato bastante desconocido por el público general: en septiembre de 2008, Woody Allen debutó como director de escena con una producción de la ópera *Gianni Schicchi*, de Giacomo Puccini, representada en Los Angeles Opera. De forma sintomática, se trata de la única comedia en sentido estricto que escribió el compositor de *La Bohème*.

Por cuestión de espacio, se van a seleccionar algunos fragmentos en función de una aplicación didáctica de gran importancia en la ópera: la relación música-texto. Esto ya resulta comprobable en los títulos de crédito iniciales puesto que se escucha una de las arias más conocidas del repertorio y, en particular, de Gaetano Donizetti (1797-1848): *Una furtiva lacrima*, perteneciente a la ópera *L'elisir d'amore*. Sin embargo, reconocemos que se trata de esta aria por la melodía, puesto que los créditos no arrancan con el inicio del texto que, por cierto, da título al aria. Por tanto, se ha producido una selección de texto (la supresión de las primeras líneas) por parte de Woody Allen. Como señala Harvey²¹, todo ello resulta importante porque este fragmento musical de los créditos tiene una gran trascendencia por lo que transmite y por su abundante utilización a lo largo de la película. Además, acompaña a la narración inicial de Chris en la que habla de uno de los temas fundamentales del filme: la importancia de la suerte.

A continuación, se incluye el texto del aria para proponer una posible aplicación didáctica:

L'ELISIR D'AMORE

Atto II - Scena Ottava

NEMORINO

Una furtiva lagrima
negli occhi suoi spuntò...
quelle festose giovani
invidiar sembrò...

Una furtiva lágrima,
en sus ojos despuntó...
A aquellas jóvenes alegres
parecía envidiarlas...

20 Cit. en HARVEY, *op. cit.*, p. 88.

21 *Idem*, pp. 88-89.

Che più cercando io vo?
M'ama, sì, m'ama lo vedo.
Un solo istante i palpiti

del suo bel cor sentir!..
I miei sospir confondere
per poco i suoi sospir!...
I palpiti, i palpiti sentir!

Confondere i miei
co'suoi sospir
Cielo, si può morir;
di più non chiedo.
Ah! Cielo, si può, si può morir;
di più non chiedo.
si può morire,
si può morir d'amor.

¿Qué más puedo desear?
Me ama, sí, me ama, lo veo.
¡Un solo instante el palpito de su
corazón
deseo sentir!...
¡Mis suspiros confundir
con los suyos!
El palpito, sentir el palpito de su
corazón
Confundir mis suspiros
con los suyos.
Cielos, así podría morir,
no quiero más que eso.
Oh, cielos, podría morir
No quiero más que eso
Podría morir
Podría morir de amor.

En negrita aparece el texto seleccionado por Allen, lo que supone que lo anterior ha sido eliminado. Con esta supresión, el director consigue dos resultados importantes. Lo primero es evitar un tópico generalizado que se explica por la popularidad del aria pero que desvirtúa su sentido: el oyente que no conoce la ópera y no entiende el texto tiende a relacionar dicha aria con un momento de tristeza y melancolía. Al leer el texto se comprueba que ello no es así: en este momento de la ópera, Nemorino (el protagonista masculino) constata que Adina corresponde a su amor (véase la traducción de la sexta línea: "Me ama, sí, me ama").

El segundo elemento que consigue resulta aún más relevante: se puede observar en la traducción que las dos ideas que transmite Nemorino son, en primer lugar, su deseo de estar con Adina (compartir los suspiros, los palpitos) y, en segundo término, la muerte de amor, un fallecimiento provocado por la felicidad. En el caso de la película, Allen transforma estas dos ideas: la aspiración de un amor duradero por parte de Nemorino se convierte en el deseo sexual que mueve a Chris a lo largo de todo el filme. Por otro lado, la muerte por amor no se convierte en una defunción por placer sino en un frío asesinato ejecutado por Chris al no acceder Nola a abortar, tal y como desea el protagonista masculino para no perder su lujosa vida. Resulta bastante macabro porque Nola muere por amor, pero

no en el sentido que transmite el aria de Donizetti.

En la primera escena propuesta se asiste a la confirmación de lo comentado anteriormente con respecto a los créditos iniciales: el uso de la segunda sección de *Una furtiva lacrima*, identificado en la película con el deseo sexual, que Chris personifica en Nola. Se trata del reencuentro entre los dos personajes. Tras su primera relación sexual, la protagonista femenina desaparece de la vida de Chris. Pasa el tiempo y el personaje que interpreta Rhys-Meyers acude a un museo para encontrarse con su mujer. Allí coincide casualmente con Nola (de nuevo el argumento principal de la suerte y el azar) y reaparece el deseo pasional. Resulta significativo que este reencuentro se prelude con la aparición de la música de Donizetti antes de que la casualidad propicie el reencuentro. En esta escena destaca la maestría de Allen al introducir y al eliminar la música de la imagen. Así, en plena persecución de Nola, Chris se encuentra con su mujer y, justo en ese momento, la música (el deseo) desaparece. Sin embargo, cuando se escapa de su esposa y, sobre todo, cuando vuelve a aparecer Nola, también reaparece Donizetti.

Para proponer otra alternativa a la posible aplicación de la relación música-texto en *Match Point* se va a comentar una música muy diferente a *Una furtiva lacrima*. En el tramo final de la película se produce la escena más dramática: los asesinatos perpetrados por Chris. La elección de la música por parte de Allen resulta muy lógica, escoge una de las óperas más trágicas del repertorio: el *Otello* de Verdi (1813-1901), basado en la tragedia homónima de Shakespeare. La selección del fragmento resulta aún más adecuada, el director acompaña la larga secuencia de los asesinatos con una sola (pero extensa) escena de *Otello*: se trata del momento en que el malvado y calculador Yago (interpretado por un barítono) convence al pasional protagonista (desempeñado por un tenor) de que su amada Desdémona le es infiel. La música de Verdi en esta escena resulta de vital importancia puesto que existe poco diálogo y el drama se sustenta básicamente en la imagen y en la banda sonora musical. Son casi doce minutos de tensión en la imagen reforzada por una música de gran dramatismo.

Por cuestión de espacio no se va a comentar toda la escena sino sólo los dos momentos más dramáticos (los dos asesinatos) porque pueden resultar aprovechables didácticamente en cuanto a la relación música-texto y, de forma específica, sobre el papel de la orquesta. La primera muerte resulta de gran crueldad ya que corresponde a un personaje totalmente inocente: Chris asesina a la vecina de Nola para que parezca el crimen de un drogadicto que desvalija a la anciana y que, posteriormente, al encontrarse con Nola la elimina para evitar testigos. La relación música-texto se comple-

menta totalmente con la imagen; de este modo, los momentos previos a la muerte coinciden (de forma plenamente estudiada por parte de Allen) con la palabra *Addio*, incluso se escucha *Addio, desio* prefigurando la muerte posterior. Algo similar sucede con la frase *E questo el fin*. Tras la muerte, la tensión dramática se intensifica con la aparición de la orquesta tocando con una dinámica muy fuerte y con el predominio del viento metal.

La tremenda escena continúa con *Otello* siempre de fondo y saltamos al segundo asesinato, la muerte de Nola. El trabajo didáctico se podría basar, inicialmente, en lo que sucede con la orquesta justo después del crimen. Los criterios utilizados en este momento podrían ser, entre otros, la dinámica (el *fortissimo* cuando Chris se derrumba) y la tímbrica. Otro elemento a comentar sería, evidentemente, el texto. En este sentido destaca especialmente cómo Allen selecciona la música de forma que el espectador escuche de forma insistente la palabra *sangue* cantada por Otello cuando Chris huye del edificio. La visualización de la escena completa muestra la inteligencia de Allen en el tratamiento de este fragmento verdiano: en ninguno de los dos asesinatos vemos la sangre pero la recurrencia de la música en la palabra *sangue* provoca que la sintamos casi sin verla.

Cabría efectuar una última reflexión en cuanto a la elección de la ópera de Verdi por parte del director. Tras ver toda la escena (en el contexto de la película completa) y, si se identifica la ópera en cuestión, se establece un interesante paralelismo que va más allá de la obviedad de que los protagonistas asesinan a alguien que han amado. Chris representa una combinación de los dos personajes que protagonizan la escena en la ópera: por un lado es el frío y calculador Yago (la planificación previa de los dos asesinatos) y, a la vez, es el pasional Otello que, al igual que en la película, se derrumba psicológicamente. Lo interesante es que se trata de causas diferentes: el personaje verdiano a causa de los celos y el de Allen por el peso emocional de la bestialidad que acaba de cometer. Sin embargo, poco después Chris acude a ver una comedia musical con su mujer, sin ningún tipo de problema de conciencia. Ello ofrece una idea de la personalidad del personaje creado por Woody Allen.

***Scoop* (2006)**

Sólo un año después de una película tan dura y, hasta cierto punto, tan real como *Match Point*, Allen estrena *Scoop*, una obra que supone un cambio de registro total por parte del cineasta. Un elemento atractivo es que esta mutación también se observa en el tratamiento general de la música de concierto: un drama (*Match Point*) frente a una comedia (*Scoop*) y, de

forma coherente, una película en la que domina la ópera frente a otra en la que prevalece la música sinfónica.

En efecto, la naturaleza de *Scoop* se puede deducir de la música de concierto que Allen propone en los créditos iniciales. Se trata de una música orquestal en la que el compositor apenas trabaja con dos familias instrumentales (cuerda y viento madera), que presenta un ritmo muy simple y una melodía no especialmente difícil. En resumen, se trata de una música casi infantil. En efecto, *Scoop* constituye una comedia ligera mezclada con una trama detectivesca, combinación muy utilizada por Allen a lo largo de su filmografía. Lo que ocurre es que los detectives que propone el director constituyen una parodia, algo similar a lo que ocurría en *Misterioso asesinato en Manhattan* (*Manhattan Murder Mystery*, 1993). En la película que se va a comentar se nos presenta a una estudiante de periodismo (Sondra Pransky, interpretada por Scarlett Johansson) y a Sydney Waterman, alias Splendini, un mago de baja categoría artística al que da vida el propio Woody Allen en lo que, de momento, constituye su última aparición en pantalla. Esta peculiar pareja tratará de demostrar que el peligroso asesino que atemoriza Londres es, en realidad, Peter Lyman, un joven aristócrata inglés, guapo y encantador, al que interpreta Hugh Jackman y del que se enamora rápidamente Sondra.

Volviendo a la música de los créditos, si el espectador reconoce el fragmento que los acompaña identificará la *Danza de los Pequeños cisnes*, perteneciente al ballet *El lago de los cisnes*, de Piotr I. Chaikovski (1840-1893). En principio, esta asociación con los títulos de crédito puede sorprender pero Allen la confirma al incluir, además, fragmentos de otros números del ballet a lo largo del filme: el *Vals*, la *Danza Húngara*, etc. Sin embargo, las escenas directamente relacionadas con la trama detectivesca son acompañadas por la *Danza de los Pequeños Cisnes*. En cualquier caso, el citado ballet constituye la presencia dominante en una banda sonora musical basada en obras orquestales y que incluye a otros compositores como Edvard Grieg o Johann Strauss hijo.

Al finalizar la película, la función intelectual de la abundante presencia del ballet de Chaikovski cobra significado: *Scoop* narra una historia de amor y magia, como en *El Lago de los Cisnes*. En la obra del compositor ruso aparecen como protagonistas un mago malvado, una bella mujer que se convierte en cisne y un maravilloso príncipe. Allen transforma parcialmente este argumento en la película: el Príncipe (es decir, Peter Lyman) es el personaje negativo, mientras que el mago representa un personaje positivo (aunque algo torpe). La similitud con el ballet se basa en que

la periodista novata se convierte en una gran reportera de investigación; siguiendo con el paralelismo, se transforma en cisne.

En el fragmento que se propone a continuación queda resumido todo lo anterior. Comienza en el momento en que, al final de la película, el mago Splendini descubre que la llave que encontró en la casa del aristócrata permite entrar en casa de la última víctima. A partir de ahí, comienza a sonar la *Danza de los Pequeños Cisnes* o, lo que es lo mismo, la música del suspense. Ello se debe a que el espectador no sabe si conseguirá llegar a tiempo con su “magnífico” coche para salvar a Sondra, que se ha ido con Lyman a su mansión sin saber que él ha descubierto toda su investigación previa y la va a eliminar para no dejar testigos. Por si hubiera dudas sobre la relación con el ballet, el espectador puede observar que Lyman pretende ahogar a Sondra en el lago de la mansión, un lugar por el que pasean majestuosos cisnes. En cuanto al tratamiento utilizado, es la única ocasión en toda la película en la que Allen incluye el final de la *Danza*, presentado en *forte* y con dos golpes de orquesta, pero ello resulta lógico porque sirve para dramatizar la palabra con que la Lyman sentencia a la periodista: “¡ahogarte!”.

Sin embargo, como Sondra es, en realidad, campeona de natación de su ciudad (es decir, un “cisne”) consigue salvarse y que arresten al malvado Peter Lyman. Por desgracia, a lo largo de esta conclusión se produce una baja: Splendini tiene un absurdo accidente en plena “operación rescate” y muere. En este momento, auténtico epílogo de la película, Allen nos coloca al mago en la barca de Caronte (por extensión, la muerte) junto otros personajes que acaban de fallecer. Sin embargo, la utilización de la típica verborrea del personaje creado por Allen y, sobre todo, la música de concierto utilizada, eliminan todo tipo de connotación dramática a la escena. Efectivamente, en la muerte de uno de los protagonistas principales (que además es el director de la película) no suena una marcha fúnebre o similar sino que nos ofrece un contraste que provoca la sonrisa. Como acompañamiento a esta escena, Allen propone la *Annen-Polka*, de Johann Strauss hijo, una ligera música de baile que le quita todo efecto dramático a la escena.

Las aplicaciones didácticas a desarrollar con estos fragmentos se centrarían en establecer el paralelismo entre *El lago de los cisnes* y su transformación argumental en la película y, por otro lado, el concepto de música de baile aplicado en un contexto sorprendente.

Si la cosa funciona (Whatever Works, 2009)

Este rápido viaje por la filmografía de Woody Allen concluye con *Si la cosa funciona*, una comedia que la crítica relacionó con obras realizadas

por el director a finales de los setenta²². La extraña pareja constituida por el maduro y pesimista científico Boris Yelnikoff (Larry David) y la joven e ingenua pueblerina Melody (Evan Rachel Wood) da lugar a una serie de situaciones cómicas porque, como da a entender el título del filme, la relación va funcionando. En esta pareja, Yelnikoff asume el papel de Pigmalión, de transmisor de su mentalidad y, sobre todo, de sus gustos. Entre ellos están los musicales y en este punto aparece una escena que resulta especialmente humorística para un músico y que, además, tiene una aplicación didáctica inmediata.

En este fragmento del filme se ofrece la clave (de forma diegética, además) del funcionamiento de uno de los temas melódicos más importantes de la historia de la música occidental. Simultáneamente, la escena se puede aprovechar para comentar todas las historias y narraciones apócrifas que se aplican a obras fundamentales del repertorio. El espectador no necesita esforzarse para identificar el fragmento musical porque es bien conocido y, sobre todo, porque el propio Yelnikoff tiene el detalle de presentarlo en el diálogo con Melody. Se trata del famoso motivo de cuatro notas a partir del que Beethoven construye el primer tema del movimiento inicial de su *Quinta Sinfonía*. Además, el amargado científico le explica la falsa historia de su presunto significado: el destino llama a la puerta.

Todo ello se integra en la trama de la película puesto que el esquema rítmico del famoso motivo se efectúa de forma percutida al llamar a la puerta la madre de Melody (Patricia Clarkson) que viene del pueblo a “rescatar” a su hija. El contraste entre el concepto del destino y la ridícula figura de la señora le otorga al gag su sentido final. Sin embargo, la escena es importante porque la madre de Melody tendrá un peso relevante en la trama, de hecho, cambia el destino de la pareja. Con ello, tras concluir el visionado de la película el gag adquiere aún mayor dimensión. Así, en unos pocos minutos, Allen realiza toda una demostración de lo que se ha ido comentando en este artículo: su acertada utilización de la música de concierto preexistente y sus posibilidades didácticas.

22 COLOMBANI, Florence. *Maestros del cine. Woody Allen*. París: Cahiers du cinéma Sarl, 2010, p. 92.

Bibliografía

BJÖRKMAN, Stig. *Woody por Allen*. Madrid: Plot Ediciones, 1995.

COLOMBANI, Florence. *Maestros del cine. Woody Allen*. París: Cahiers du cinéma Sarl, 2010.

DE ANDRÉS, Sergio. "Gershwin va a Hollywood". OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

FONTE, Jorge. *Woody Allen*. Madrid: Cátedra, 2007.

FRODON, Jean-Michel. *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Paidós, 2002.

HARVEY, Adam. *The soundtracks of Woody Allen, A complete guide to the songs and music in every film, 1969-2005*. Jefferson: McFarland & Company, 2007.

LAX, Eric. *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Debolsillo, 2009.

RADIGALES, Jaume. "Usos y abusos de la música "clásica" en el cine. Estudio de casos". OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

SANTOS, Elena. *Woody Allen. Manhattan*. Barcelona: Paidós, 2003.