

LA MÚSICA PREEXISTENTE EN LA COMEDIA AMERICANA DE LOS AÑOS OCHENTA: *TRADING PLACES* (1983)

VICENTE GALBIS LÓPEZ
Universitat de València

El origen de este trabajo se encuentra en el interés por analizar la utilización de la música preexistente en un género en el que no se ha estudiado excesivamente: la comedia americana. Por otra parte, la acotación cronológica nos llevó a buscar otra época poco estudiada en la bibliografía en castellano: los años ochenta.

La comedia americana del primer lustro de esta década tiene en el director John Landis a uno de sus representantes más destacados. Prácticamente, este cineasta americano unió su nombre al género con su primera película significativa: *Desmadre a la americana* (*National Lampoon's Animal House*, 1978). Con este título Landis inauguró todo un subgénero (la «comedia gamberra») y obtuvo una gran popularidad a la temprana edad de veintisiete años. Las siguientes películas de Landis acreditaron su interés por la comedia al experimentar combinaciones con otros géneros. Este sería el caso de *Granujas a todo ritmo* (*The Blues Brothers*, 1980) en el que mezclaba la comedia con el musical. Un caso más claro aún de hibridación sería el de *Un hombre lobo americano en Londres* (*An American Werewolf in London*, 1981) en el que cabría hablar de una película de terror con toques cómicos. Sin embargo, la comedia por excelencia de Landis fue la película que filmó en 1983 y que se estrenó en España con el escasamente sutil título de *Entre pillos anda el juego*. La denominación original, *Trading Places*, resulta mucho más clarificadora para entender el mensaje de la película y, en el trabajo que nos ocupa, para comprender el origen de gran parte de la música preexistente utilizada en ella. Todo ello nos lleva a utilizar de forma generalizada la denominación original en inglés a lo largo de este artículo.

Un crítico del prestigio de Roger Ebert describió *Trading Places* como una comedia redonda que entronca con las aportaciones fundacionales de Frank Capra y Preston Sturges, utilizando simultáneamente una hábil actualización de

la obra de Mark Twain *El príncipe y mendigo*²⁹⁵. La síntesis argumental de *Trading Places* se puede encontrar resumida en el propio título de la película: Louis Winthorpe III (Dan Aykroyd), el triunfador y elitista administrador de la firma «Duke and Duke» (especializada en especulación bursátil), ve cómo su vida es trastocada al tener que intercambiar su posición vital con el mendigo y pícaro Billy Ray Valentine (Eddie Murphy). Los artífices de este brutal cambio son los adinerados hermanos Randolph y Mortimer Duke (Ralph Bellamy y Don Ameche, respectivamente) que «simplemente» quieren saber el resultado de una apuesta que han efectuado sobre si el ambiente hace a un triunfador o si se trata de una cuestión de herencia. El nivel de la gran trampa diseñada por los hermanos Duke para su administrador Winthorpe se refleja claramente en las siguientes palabras de Randolph una vez efectuado el engaño: «Cogimos un perfecto e inútil psicópata como Valentine y lo convertimos en un próspero ejecutivo y, al mismo tiempo, convertimos a un hombre honrado y trabajador en un violento y enloquecido asesino en potencia».

Tras descubrir el montaje de los banqueros, las víctimas (Winthorpe y Valentine) les devolverán con creces el golpe con la ayuda de la prostituta Ofelia (Jaime Lee Curtis) y de Coleman (Delholm Elliott), mayordomo inglés de Winthorpe. En definitiva, un argumento caracterizado por los engaños, los golpes de efectos, los disfraces, etc; desarrollado mediante una trama que evoluciona sin descanso y que ha provocado que *Trading Places* haya sido incluida entre las cien mejores comedias de la historia²⁹⁶.

Como responsable musical de *Trading Places* encontramos a una de las grandes figuras de la composición de bandas sonoras cinematográficas: Elmer Bernstein (1922-2004). Quizá algún aficionado a la música de cine se podría sorprender al encontrar a este prestigioso autor en una comedia de John Landis, pero lo cierto es que Bernstein dedicó la mayor parte de su trabajo en los últimos años setenta y en buena parte de los ochenta a películas de directores como Ivan Reitman o el propio Landis. A primera vista llama la atención que el creador de obras tan importantes como *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden Arm*, 1955), *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*, 1960) o *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, 1962), aparezca en los créditos de la mayoría de películas de John Landis de esa época, como las ya citadas anteriormente. La causa de esta colaboración entre director y compositor la explica el propio Landis en una entrevista en la que afirma que Bernstein sólo pidió escribir «la música más seria» posible para todas estas comedias, petición que fue totalmente apoyada por el director²⁹⁷.

²⁹⁵ EBERT, Roger. «Trading Places», *Chicago Sun-Times*, 9-VI-1983.

²⁹⁶ LLOPIS, Silvia. *La comedia en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial, 1998; MENA, José Luis, CUESTA, Javier. *Las 100 mejores comedias de la historia del cine*, Madrid: Cacitel, 2002.

²⁹⁷ «John Landis: Trading memories», *Soundtrack.net*, [consultada el 22 de diciembre de 2006].

Con esta seriedad aplicada al oficio compositivo no debe extrañar que al utilizar música preexistente en *Trading Places* el compositor utilizara toda su experiencia previa y, a la vez, su exigente formación clásica. El autor neoyorquino tuvo entre sus consejeros y profesores a personalidades de la talla de Aaron Copland, Roger Sessions o Stefan Wolpe. Por tanto, Bernstein aplicó esta gran solvencia musical a la utilización de la música preexistente en *Trading Places*. En este artículo se va a comentar la que el compositor usa con funcionalidad intelectual, siguiendo la terminología usada por el profesor Radigales²⁹⁸. En este tipo de funcionalidad, el conocimiento previo del espectador ayuda a reforzar la comprensión (y el disfrute) del contenido de la película.

Existe un elemento que incrementa el interés por el trabajo de Bernstein sobre la música preexistente en esta película. El compositor americano presenta tres tipos de utilización: la cita casi literal (la obertura de *Las bodas de Fígaro*), las referencias creadas mediante arreglos (partes de la obertura citada, dos arias de Fígaro en la ópera anterior y un fragmento del cuarto movimiento de la *Primera Sinfonía* de Brahms) y, por último, breves secciones originales de Bernstein en las que imita piezas concretas de Elgar, Mendelssohn o Chaikovski. Junto a todo ello, observamos fragmentos de música original del autor de *Matar a un ruiseñor* inspirada de forma genérica en estilos como el barroco, clasicismo, etc. Por tanto, el trabajo del autor neoyorquino en *Trading Places* resulta de más envergadura que el de mero arreglador o adaptador, tal y como se le califica en alguna referencia bibliográfica²⁹⁹.

El primer fragmento en el que Elmer Bernstein utiliza música preexistente resulta muy significativo: se trata de la obertura de *Las bodas de Fígaro* sobre los títulos de créditos iniciales de *Trading Places*. La justificación de esta elección por parte del compositor y de Landis resulta obvia: el paralelismo argumental de la película y la ópera es evidente. Toda una serie de personajes de clase inferior (el antiguo banquero y ahora mendigo Winthorpe, el pordiosero «original» Valentine, la prostituta Ofelia y Coleman, el criado inglés de Winthorpe) luchan por recuperar su dignidad contra la clase superior (los hermanos Duke, cuya connotación clasista resalta rápidamente si traducimos el apellido al español: «Duque»). Si a ello le añadimos todas las peripecias de engaños, enredos de comedia (con papeles verdaderos y falsos que vuelan de un lado a otro) y la utilización del disfraz (de importancia crucial en el final de la ópera y de la película) no tenemos más que elogiar la elección de la ópera de Mozart-Da Ponte. En este sentido, Landis tiene la excelente idea de contraponer los dos mundos a que hace referencia la película (o las dos clases sociales que «luchan» en la ópera y, no lo olvidemos, en la obra teatral original de Beaumarchais) a través de unas imáge-

²⁹⁸ RADIGALES, Jaume. «Usos y abusos de la música «clásica» en el cine. Estudio de casos». *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 20-32.

²⁹⁹ CARMONA, Luis Miguel. *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T&B Editores, 2003, pp. 62-67.

nes que resaltan ese paralelismo: por un lado la clase media-baja de Filadelfia (mostrada casi como en un documental) y, por otro, visiones de la Filadelfia noble (edificios administrativos, monumentos) que desembocan en la mansión de Winthorpe (con las primeras imágenes de ficción de la película). Esta alternancia visual concluye con la significativa frase que le dirige el mayordomo Coleman a Louis Winthorpe III: «Su desayuno, señor».

Por otra parte, la funcionalidad estructural de la obertura en la ópera y la de los títulos de crédito en el filme resulta, en parte, similar: pieza de introducción a una obra más extensa. Las características musicales generales de la obertura (velocidad rápida, altura en general aguda, predominio de la cuerda) ya nos ofrece un paralelismo entre la «loca jornada» que se vive en la ópera de Mozart-Da Ponte y los «agitados días» que van a vivir los personajes creados con gran acierto por los guionistas Timothy Harris y Herschel Weingrod.

En cuanto al tratamiento musical de la obertura por parte de Bernstein se debe destacar que el autor de *Los siete magníficos* propone una repetición casi literal. De hecho, respeta las características planteadas por Mozart en cuanto a orquestación y otros elementos como la dinámica. El autor neoyorquino sólo cambia la extensión pero de una manera muy ligera: elimina tres breves fragmentos (se trata, en realidad, de repeticiones de material melódico expuesto anteriormente) y, a la vez, compensa lo anterior al añadir una corta repetición de la sección conclusiva antes de la cadencia final de la pieza. Con ello, el binomio Landis-Bernstein consigue el objetivo de que el público reconozca claramente la obertura, convirtiendo desde ese momento a *Las bodas de Fígaro* en el hilo conductor musical del trabajo de Bernstein en esta película.

El segundo fragmento a comentar aparece al finalizar los créditos iniciales. Se trata propiamente del comienzo de la película y, por tanto, constituye una continuación del anterior. En este momento, Landis desarrolla con más extensión el mundo de Winthorpe que había comenzado a vislumbrarse a través de las imágenes que acompañaban a los títulos de crédito. Así, encontramos música original de Bernstein que se inspira en el estilo clásico, lo que le sirve para mostrar la atmósfera refinada y el elitismo de una clase alta a la que pertenece el dueño de la mansión. Resulta especialmente interesante la llegada del coche de Winthorpe al edificio de los Duke. El director inicia la secuencia con un breve plano en contrapicado del edificio y, en ese instante, Bernstein cita el breve coral interpretado por los instrumentos de viento que aparece en la sección *Piu andante* del cuarto movimiento de la *Primera sinfonía* de Brahms. Con ello tenemos una referencia al mundo serio, casi severo, del compositor alemán en claro paralelismo con la solemnidad del bloque arquitectónico que se contempla (y de las actividades desarrolladas en él). Con ello, Landis resalta visualmente la dimensión vertical de la construcción a la vez que Bernstein propone este breve fragmento en el que destaca, justamente, la textura vertical utilizada por Brahms. Cuando entra Winthorpe al ascensor vuelve a escucharse un fragmento transformado de la obertura de *Las bodas de Fígaro*, lo que supone

un claro anticipo de la comedia, de la «loca jornada» que se va a desarrollar para el personaje que interpreta Dan Aykroyd.

El tercer fragmento interesante se produce justo a continuación de lo anteriormente comentado. Landis cambia de escena y nos sitúa en la mansión Duke para presentar la salida de los hermanos con toda la solemnidad y ritual de los criados a su servicio puestos en riguroso orden para desearles un buen día. Resulta, por tanto, muy adecuado que Bernstein exponga una clara imitación de la famosa sección central de la primera marcha militar de la obra *Pompa y Circunstancia*, del compositor inglés Edward Elgar. La imitación se hace aún más evidente una vez que los hermanos Duke empiezan el trayecto en coche desde la mansión hasta su edificio de oficinas.

Sólo unos momentos después asistimos a uno de los fragmentos más interesantes por lo que se refiere a la utilización de música preexistente ya que Winthorpe acaba de obtener un triunfo para los Duke a través de una operación financiera y, como reflejo de esta alegría, silba una melodía. Se trata, significativamente, del inicio del «Se vuol ballare» que canta Fígaro en la ópera mozartiana como desafío al Conde Almaviva. Tres circunstancias justifican el comentario admirativo: en primer lugar, la selección por parte de Elmer Bernstein de *Las bodas de Fígaro* como música diegética, de hecho es uno de los escasos momentos de la película en el que la música preexistente aparece en esta modalidad. Sin embargo, la segunda circunstancia resulta aún más interesante: al silbar el citado fragmento de la ópera, Bernstein consigue que el conocedor de *Las bodas de Fígaro* se dé cuenta de que Winthorpe está anticipando lo que sucederá en la parte final de la película: su enfrentamiento con los Duke. Por tanto, desde este momento se puede establecer el paralelismo Fígaro/Winthorpe y, por otro lado, Conde Almaviva/hermanos Duke. En este sentido, resulta sintomático que las dos arias que Bernstein adapta en *Trading places* correspondan justamente al personaje de Fígaro.

En tercer lugar, resulta coherente que un personaje de clase alta como Winthorpe conozca *Las bodas de Fígaro*, puesto que la ópera se suele asociar con el gusto de personas de la citada clase. Con ello, además, Bernstein y Landis inciden aún más en el brutal cambio que se producirá después al convertir a este personaje en un mendigo. Por si al oyente no le hubiera quedado claro todo lo anterior, Bernstein utiliza un arreglo sinfónico de «Se vuol ballare» cuando el personaje interpretado por Dan Aykroyd sale a la calle. El cambio de plano coincide con este diferente recurso timbrico (antes el silbido, ahora el arreglo orquestal) para la citada melodía.

Unos minutos después el espectador asiste a la persecución que se produce en el elitista Club Heritage. De nuevo, la traducción al español («Club Herencia») nos indica el trabajo de los guionistas para ilustrar la oposición de los dos mundos que hemos ido citando. Los policías persiguen al mendigo Billy Ray Valentine al pensar equivocadamente que ha intentado robarle el maletín a Winthorpe. Para esta breve y dinámica secuencia (cercana al *slapstick*) Bernstein presenta otra de las posibilidades citadas al comienzo: realiza una imitación del

tema inicial del primer movimiento de la *Sinfonía n.º 4 «Italiana»*, de Mendelssohn. La indicación de tempo y expresiva (*Allegro vivace*) así como la instrumentación utilizada por el compositor alemán son recogidas por el autor americano en esta divertida secuencia.

El desenlace de *Trading Places* se produce en Wall Street, el corazón financiero de Nueva York. En esta conclusión, la clase social inferior (el ejecutivo arruinado, el mendigo, la prostituta y el criado) van a enfrentarse a la clase social superior (los hermanos Duke, es decir, los «Duques»). Esta «batalla final» será llevada a cabo por los dos hombres que han visto cómo cambiaban sus vidas bruscamente debido a un engaño provocado por una absurda apuesta. Ahora los dos protagonistas van a lanzar contra los adinerados hermanos una trampa similar. Toda la importancia de estas escenas finales le lleva a Bernstein a plantear un breve segmento orquestal que acompaña a la preparación de la «batalla» por parte de Valentine y Winthorpe.

Pese a la brevedad de este fragmento orquestal, Bernstein presenta una sucesión de referencias a músicas preexistentes, elaboradas de diversas maneras. Comienza con una novedad: la cita al famoso himno *La Marsellesa* acompañado por una percusión marcial, lo que recuerda poderosamente al fragmento utilizado por Chaikovski en la célebre *Obertura Solemne 1812*, una de las músicas de carácter militar más populares. Simultáneamente, *La Marsellesa* se identifica universalmente como un himno del pueblo, es decir, de los personajes (Valentine y Winthorpe) que han sido despojados de sus vidas por la clase superior. A continuación coloca un fragmento de la obertura de *Las bodas de Fígaro* (símbolo musical de los dos protagonistas y, por extensión, de la película). Posteriormente, regresa la imitación de la primera marcha de *Pompa y circunstancia* de Elgar para presentar en escena a los hermanos Duke en su habitat natural: Wall Street. A continuación regresa *La Marsellesa* con la connotación bélica citada anteriormente. La última cita está directamente extraída de *Las bodas de Fígaro*: se trata de un arreglo de «Non più andrai farfallone amoroso», en la que Fígaro ironiza sobre el futuro militar de Cherubino. Todas estas referencias orquestales a las músicas relacionadas con lo bélico constituyen una adecuada conclusión para este breve pero elaborado fragmento musical de preparación a la batalla final.

La última aparición de la música preexistente en *Trading Places* vuelve a ser una referencia a *Las bodas de Fígaro* y, de forma significativa, Bernstein expone un arreglo de «Non più andrai farfallone amoroso». En este final se retoma la connotación militar a la que hacíamos referencia anteriormente puesto que la batalla ha sido ganada: Winthorpe y Valentine han conseguido enriquecerse a la vez que conseguían arruinar a los hermanos Duke. Esa idea del triunfo de las clases inferiores sobre las superiores resulta evidente ya que se trata de los últimos títulos de crédito que, de forma sintomática, coinciden con unas tomas falsas de los principales actores para incidir en este aspecto de comedia divertida y, a la vez, con mensaje que es *Trading Places* y que coincide en estas dos características con esa «loca jornada» denominada por Da Ponte y Mozart *Las bodas de Fígaro*.

De todos modos, esta funcionalidad intelectual de la música de Mozart en la película tiene aún otra aparición casi como una coda final. En efecto, cinco años después del estreno de *Trading Places* John Landis volvió a rodar con Eddie Murphy una comedia bastante inferior titulada *El príncipe de Zamunda* (*Coming to America*, 1988). En un momento determinado, el protagonista, Akeem de Zamunda, pasea con la que pretende que sea su novia por una zona portuaria de Nueva York y pasa al lado de dos mendigos. Al verlos, el Príncipe ve una oportunidad de desprenderse de todo el dinero que lleva encima (Akeem tiene una gran fortuna pero finge ser un pobre emigrante para que la chica se enamore de él por su personalidad y no por su riqueza) e, inmediatamente, les da un sobre que el espectador sabe que contiene una limosna exageradamente grande. Una vez pasa la pareja, la cámara centra su atención en los mendigos y descubrimos que son Randolph Duke (Ralph Bellamy) y Mortimer Duke (Don Ameche) que viven en la pobreza tras la *vendetta* efectuada por Valentine y Winthorpe cinco años antes.

Con la pequeña fortuna que el príncipe de Zamunda les acaba de dar, los Duke pueden volver a cambiar su nivel social y dejar la mendicidad: se vuelven a cambiar los «roles sociales» y resulta totalmente lógico que vuelva a sonar un fragmento de *Las bodas de Fígaro*, en concreto «Se vuol ballare». Teniendo en cuenta la amistad que tenían Landis y Bernstein no resulta extraño que el compositor volviera a asesorar al director en este momento concreto del *film*, pese a que el *score* de *Coming to America* estaba firmado por Nile Rodgers, afamado productor e intérprete de música *funk*. Con esta simpática cita, Landis cerraba el círculo abierto en *Trading Places* y proporcionaba así un homenaje al trabajo de Elmer Bernstein que, precisamente, recibió en 1983 una nominación al *oscar* a la mejor banda sonora por la película que ha sido objeto de este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- CARMONA, Luis Miguel. *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T&B Editores, 2003.
- LLOPIS, Silvia. *La comedia en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- MENA, José Luis, CUESTA, Javier. *Las 100 mejores comedias de la historia del cine*. Madrid: Cacitel, 2002.
- RADIGALES, Jaume. «Usos y abusos de la música «clásica» en el cine. Estudio de casos». *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 10-36.

Recursos En Internet

- <www.elmerbernstein.com> [consultado el 22 de diciembre de 2006]
- <www.filmmusicsociety.org> [consultado el 22 de diciembre de 2006]
- <www.soundtrack.net> [consultado el 22 de diciembre de 2006]