

MÚSICA DE CINE: IMÁGENES ILUSORIAS DEL BINOMIO MOZART–BEETHOVEN

Juan Carlos Montoya Rubio

Universidad de Castilla – La Mancha

Sonidos agridulces

“La facilidad con la que pensamos que Mozart compuso su música queda reflejada en la asociación que hacemos de él con lo dulce, como lo hace patente el mercadeo mozartiano con los chocolates *Mozartkugeln*, los licores y la infinidad de Mozartcafés y tiendas de dulces que llevan su marca en todo el mundo. Con respecto a Beethoven, el compositor esforzado, tan sólo he sido capaz de encontrar un restaurante de carne con patatas y una compañía de transporte de pianos. Ello a pesar del hecho de que él –en su vida y en su música– fue un hombre, sin lugar a dudas, con un claro sentido del humor” (Nettl, 2003)

Somos muchos los docentes que, de uno u otro modo, hemos tenido que acercar las figuras de Mozart y Beethoven a alumnos de niveles muy dispares. Cuando los niños a los que dirigimos el discurso son de muy corta edad suele bastar con que recuerden que uno de ellos fue no sólo niño–prodigio, sino también niño y prodigio durante toda su vida, mientras que el otro (que también fue prodigio pero no debió ser niño nunca) estaba sordo, lo cual hacía que su labor musical fuera aún más meritoria. Posteriormente, en el momento en que nuestros alumnos son capaces de manipular mínimamente las obras musicales y hacerlas suyas a través de la vivencia, se empiezan a traslucir aquellas connotaciones arraigadas a los personajes para adherirse a la música: las composiciones de Mozart se han de vivir y las Beethoven se disfrutan a través del análisis. En niveles superiores nos aproximamos a cuestiones estilísticas: el salzburgués lleva al extremo la cuadratura y la simetría clásica y el rebelde alemán transgrede todo lo anterior. Por último, si tenemos la fortuna de encontrar un espacio de reflexión en torno a las obras de uno y de otro en un aula universitaria podremos comprobar cómo, al contrario de lo que habíamos interiorizado, la simetría no cabe entre los compases del *Don Giovanni* (K. 527) mozartiano, obra romántica hasta el tuétano y, por el contrario, sí es reconocible como macroestructura prototípica (Downs, 1998: 591) en el *Fidelio* Op. 72 de Beethoven.

Es sabido que cuando la realidad se desvanece pasa a re-presentarse desde el mundo designativo del que se habla (García Calvo, 1989). En nuestro caso, ya no nos

ocupamos solamente de los treinta y cinco años de vida de Mozart o del Beethoven a caballo entre dos siglos, sino que cobran vida propia las figuras de ambos en la actualidad, estableciéndose así una meridiana distinción entre el Mozart vivido y el vivo, ya que “ambos son parientes próximos y dependen el uno del otro, pero no son el mismo” (Nettl, 1989: 3). Este hecho responde a la premisa según la cual cuando se discurre sobre el hecho sonoro este puede pervertir su sentido prístino (Mandly Robles, 1996: 210) en tanto en cuanto la literatura explicativa retroalimenta una serie de convenciones que crean conocimiento a través de su propia gramática y de los vínculos que se establecen (Foucault, 1979). Así, al igual que sucede con espacios físicos concretos (MacCannell, 1973), musicalmente es común escenificar a base de convenciones un escaparate –real en tanto que constatable– que oculta tras de sí, en la trastienda, su sustrato original.

La música, por tanto, no puede quedar al margen de la parcelación discursiva que cada disciplina intelectual legítima, sustenta y retroalimenta (Foucault, 1999). Además, la cultura musical occidental se basa en insignes nombres sobre los que hacer residir unas cualidades musicales específicas por lo que, en el supuesto que abordaremos, “a pesar de que el historiador serio podría describir perfectamente a estos dos compositores en similares términos –ambos creadores dotados y talentosos, ambos adictos al trabajo, ambos creadores de una música de una elevadísima complejidad y capaces de resolver problemas significativos– la forma en que se presenta a Mozart y Beethoven a los estudiantes y el público lego muestra contrastes significativos” (Nettl, 2003). En la elaboración de la teoría que presentaremos en líneas sucesivas, enfatizaremos la importancia para nuestra visión del mundo de la creación del mito, a partir del cual cimentar una serie de postulados que se tornan robustos e inalterables a lo largo del tiempo los cuales, de manera casi autónoma, servirían para justificar la cultura musical de una sociedad (Feld, 1983). De este modo el mito se manifiesta como un conjunto de representaciones mentales que influyen en la manera en que se perciben y elaboran todo tipo de relaciones, dotando a disposiciones conceptuales de una asombrosa naturalidad artificial (Barthes, 1983).

A partir de estas reflexiones previas, en este texto pretendemos explorar a través de la música de cine y otros medios audiovisuales hasta qué punto las composiciones de estos autores han asimilado el carácter que se supone a sus creadores, de modo que son utilizadas en uno u otro contexto de acuerdo con las expectativas que genera su inserción. Para todo ello, un primer bloque se centrará en apuntar las cualidades que

tradicionalmente se les aplica a sus caracteres, especialmente a través de películas que han tratado sobre sus vidas y obras. Con posterioridad, atisbaremos las derivaciones efectivas que ello acarrea en las sociedades contemporáneas, donde la forja del conocimiento se caracteriza por generarse, en muchos casos, en ámbitos informales derivados de los medios de comunicación.

De acuerdo con lo expuesto, no es éste un escrito dirigido a la búsqueda de las vertientes historiográficas que han forjado los caracteres musicales de los autores que nos ocupan. No obstante, baste con un pequeño ejemplo para entrever el modo en que se cataloga la música de Beethoven, en constante alusión a la de Mozart. Sirvámonos pues de la obra de referencia de Emil Ludwig (1994), a través de la cual (como de otras muchas) podemos acercarnos a la reiteración discursiva que hace asumir que el verdadero valor de la obra beethoveniana está en lo inefable, en aquello que se esconde tras el esfuerzo a que sus contingencias vitales le habían conducido, ya que “mientras que las óperas de Mozart revelaban la plenitud de su genio, la ópera de Beethoven era la demostración de que ni siquiera con mejores textos hubiera podido revelar en ellas el suyo. No soportaba éste la amalgama de la ópera, mientras que la música absoluta era para él un oro líquido que sólo parecía aguardar que sus manos lo acuñaran” (Ludwig, 1994: 210). Además, el peso de cada una de las notas en uno y otro caso no aguanta comparación alguna, porque Beethoven muestra la grandiosa interioridad humana (para lo cual hay que esforzarse en una introspectiva y ardua tarea) mientras que Mozart se limita a reflejar efluvios divinos (y por consiguiente ajenos a él), de tal modo que el primero representa “el esfuerzo de un corazón salvaje por dominar todas las pasiones” y el segundo posee una claridad “regalada”, que no ha de ser conquistada (Ibid: 235). Tal vez las afirmaciones anteriores y todas aquellas que se pudieran hacer al respecto se resumen en la siguiente reflexión que encontramos en el mismo volumen: “Beethoven encuentra un tema; no está contento; lo cambia hasta que puede utilizarlo; un procedimiento que apenas si cabe señalarlo en Mozart. Éste procedía como el físico Gauss, de quien es la frase: ‘El resultado ya lo tengo, y ahora sólo me falta la prueba’ ” (Ibid: 217).

De este modo, los testimonios que pudieran combatir esta tendencia reduccionista quedan solapados. No es común poner en boca de Mozart, por ejemplo, preocupaciones estéticas acerca de la preeminencia de lo musical sobre lo textual o en torno a la idoneidad de una u otra tonalidad en relación con el carácter de un personaje operístico (Robbins Landon, 1990: 67 y sigs.), como tampoco expresiones textuales dirigidas a su

padre tal que “no puede imaginarse lo difícil que es armonizar una cosa así de forma que se adapte a los instrumentos de viento y sin embargo no se pierda nada del efecto” (Mozart, 1997: 195). Simplemente no son “mozartianas”. Tampoco lo son partituras con correcciones (impropias del compositor que escribía sus melodías al dictado divino) ni dudas entre diferentes versiones para conseguir que un fragmento musical sea aún más sublime o para superar dificultades en la formulación musical (Kunze, 1990: 333). Todo ello queda fuera de la imagen del músico total que se le supone. No es motivo de debate la evidente profundidad de las obras del compositor austriaco (cómo obviar la ingente bibliografía que ha generado), sino que la imagen que pudiera trascender a un público no iniciado es la del escatológico jovencuelo de las cartas a su prima María Anna Thekla y el modo en que ello se filtra entre los márgenes de lo meramente musical.

Algunas apreciaciones sobre la imagen fílmica de la dualidad Mozart – Beethoven

En este campo de expectativas hay que circunscribir los trabajos audiovisuales que se han acercado a las figuras que forman la dupla en cuestión. ¿Qué se puede esperar de una película que se aproxime a las vivencias beethovenianas? Seguramente, que nos hable de una batería de contenidos que se entiende marcaron su existencia y, en consecuencia, su música. Por supuesto, la sordera junto a la cual hay espacio para intrigas menores como “su relación con sus hermanos y en especial con su sobrino Kaspar, su admiración y posterior desprecio por Napoleón, el carácter huraño y misántropo, y desde luego, el carácter apasionado de su correspondencia” (Garbayo Montabes, 2005: 55). Por su parte, el Mozart que nos ocupa hoy tal vez sea, simplemente, un pequeño hombrecillo genial que exclamaba risotadas extravagantes.

La maquinaria cinematográfica, ávida de arquetipos como los que tratamos, no puede permitirse el lujo de desdeñar este potencial, por lo cual pone todos los medios posibles en su desarrollo. En palabras del musicólogo y compositor José María García Laborda, en cintas como *Amadeus* (Milos Forman, 1984) o *Amor Inmortal* (Bernard Rose, 1994) estamos ante películas biográficas de ficción, en tanto en cuanto se combinan hechos históricos e inventados que nos conducen a una “semificción”, las cuales enfatizan el aspecto musical a través del concurso en la banda sonora de los mejores directores, solistas y orquestas del momento (García Laborda, 2005: 378).

En nuestro sucinto recorrido por algunas de las imágenes que empiezan a vincular la música de los compositores con su supuesta personalidad, nos serviremos de las

películas aludidas en el párrafo anterior junto con *Copying Beethoven* (Agnieszka Holland, 2006), de aparición más reciente. Oramos de esta manera porque entendemos que aquella que se ocupa de Mozart representa, por sí misma, uno de los baluartes más significativos en la imagen construida del mismo, y por su enorme éxito ha influido decisivamente en el conocimiento, sesgado o no, que se tiene del salzburgués. No hay más que pensar que incluso hoy día, que caminamos hacia el veinticinco aniversario del estreno de *Amadeus* las interpretaciones, reflexiones y propuestas pedagógicas basadas en ella siguen aflorando (Dusil Diéguez, 2007). En el caso de Beethoven no se puede decir que ninguna película haya alcanzado el nivel de referencia de la anterior, por lo que optamos por complementar la visión de éste con dos largometrajes que nos sirvan para realizar este bosquejo por su vida y obra. Así, la apuesta de Bernard Rose en *Amor Inmortal* reproducirá paralelismos de semificción ya utilizados en *Amadeus*, los cuales aparecerán (con significativas diferencias) en *Copying Beethoven*. En este último ejemplo, podemos interpretar derivaciones de la personalidad del genio alemán desde el propio título, ya que (con mayor o menor intencionalidad) se puede aludir no sólo a la copista que coprotagoniza la película junto con el compositor, sino también a la polisemia del término “copying”, esto es, “tratando con” o “enfrentándose con”, en este caso, Beethoven.

Abordemos pues los postulados descritos sobre el propio terreno filmico. En principio, es lógico pensar que una película biográfica sobre un autor concreto ha de portar, como parte fundamental de la banda sonora, un buen número de obras acuñadas por dicho músico. Esta estrategia, en principio meramente operativa, empieza a adquirir matices significativos en el momento en que la descripción del personaje se lleva a cabo simbióticamente con su propia música, haciéndola denotar pero también connotar ciertos aspectos de su supuesto carácter. Hablamos pues no sólo del “telón de fondo” que portan los sonidos unidos a las imágenes sino también del contenido expresivo de la propia música (Olarde Martínez, 2001 y 2002). En este sentido, una de las ideas que han sido elaboradas historiográficamente y que tienen su correspondencia filmica es la de la dualidad entre el genio atormentado frente al genio “lúdico”. Es una constante en los ejemplos citados aludir a la sordera y el mal humor del uno frente a la vida desordenada del otro y es igualmente recurrente el hecho de escenificar dichas situaciones con músicas de su propia autoría.

Por otro lado, tan importante como la consideración de este último elemento sonoro es la ausencia del mismo, el silencio, que como sabemos forma parte integral de

la banda sonora como también lo hacen ruidos y demás aspectos audibles. Si en una composición musical los silencios pueden transmitir tanta carga emocional como la más frenética sucesión de figuras musicales, en una película la desnudez de los diálogos sirve, en muchas ocasiones, para ayudarnos a descifrar códigos de entendimiento de las situaciones que se describen. De este modo, en las películas aludidas (vinculadas a Beethoven) hallamos cómo el mutismo manifiesta un poso de trascendencia, de acuerdo con la idea estereotípica que lo nutre. Mucho más complicado es encontrar situaciones de este calado en el extremo opuesto, ya que en *Amadeus*, más allá de los momentos de patetismo que rodean a la muerte del protagonista, se dejan entrever silencios que sólo sirven para ratificar situaciones si no chabacanas al menos de menor profundidad.

Continuamos nuestra búsqueda tratando ahora de entender cómo actúan ambos frente a las obras artísticas ajenas. Entre las muchas escenas paralelas que podemos entresacar de las películas en cuestión destacamos en este caso dos. En la primera de ellas Mozart, en presencia del emperador y su corte de músicos destacados demuestra que es capaz de recordar solamente oyendo una vez la marcha de bienvenida compuesta por Salieri y que había sido tocada desastrosamente por parte del emperador José II. Como contraposición, el Beethoven encarnado por Ed Harris interpreta al piano una composición de su esforzada copista, la cual está expectante ante el juicio que el maestro haga de su obra. A todas luces, son episodios que no existieron, que se construyen para la ficción a través de las imágenes que manejamos sobre ambas celebridades. Lo significativo para nuestra perspectiva es percibir cómo tanto a uno como a otro se les otorga la capacidad de reconocer fácilmente el valor artístico o la ausencia del mismo en una obra musical ajena, pero el talante constructivo e iluminado de Mozart hace que se nos presente como alguien que detecta de inmediato los fallos y los encauza brillantemente (en este hipotético caso hacia lo que será su singspiel *El rapto en el serrallo* K. 388) mientras que Beethoven, abrupto hasta la irracionalidad, desecha rápidamente la composición de su ayudante mofándose de ella. Se trata de la misma conducta intransigente que refleja este personaje de película al destruir una maqueta arquitectónica tildándola de carente de alma. La idea de que ambos se ubican en un plano superior de comprensión artística no representa traba alguna para que el uno lo haga marcando distancia con el resto de la sociedad (ridiculizando a la alteridad) mientras que el otro supere o mejore el patrón dado, otorgándole un sentido nuevo. Los propios argumentos de las películas ratifican estas consideraciones: Beethoven (en ambas cintas) realiza disquisiciones sobre la música, su valor y su potencial estético:

“las vibraciones en el aire son el aliento divino hablando con alma de hombre, la música es el lenguaje de Dios, los músicos estamos tan cerca de Dios como es capaz de estarlo un hombre, oímos su voz, leemos sus labios, damos salud a los hijos de Dios para su alabanza, eso es lo que somos los músicos Anna, y si no somos eso no somos nada” (*Copying Beethoven*); Mozart, por el contrario, sólo nos lo dibujan como un ser capaz de argüir que él puede parecer una persona vulgar pero que su música no lo es. Ante nuestros ojos, aparece como alguien incapaz de explicar el porqué de la trascendencia de su música.

Esta idea engarza con otra sólidamente asumida: la música mozartiana viene directamente de Dios mientras que la beethoveniana es parte del duro esfuerzo del hombre por superarse a sí mismo, esto es, ha de razonarse para ser gozada. Se acepta pues, generalmente, que la música de Mozart es un reflejo divino, un don que nace ajeno a su propia persona, ahí radica la adaptación entre el cariz descuidado de la vida mozartiana y su aproximación a la deidad: “no hace teología sino que deja pasar a través de él en su música ‘algo’ que viene más allá de sí mismo y que, al mismo tiempo, brota de lo más profundo de sí. Mozart no sabe que su música dice a Dios –o a la creación resucitada– o si lo sabe, es con un saber inconsciente, un ‘saber ignorante’ ” (Ortega, 2006: 345).

Amadeus está poblada de situaciones en las que se ponen de manifiesto las ideas anteriores. De hecho, Dios (a través de las reflexiones de Salieri) forma parte de la trama como un elemento más. Este hecho se constata en muchos momentos de la película, pero tal vez sean dos los más significativos. En ambos, Antonio Salieri, con los autógrafos de Mozart entre sus manos, escucha internamente unos sonidos que “no podían venir de un mono amaestrado sino directamente de Dios”. Por su parte las dos películas que estamos tratando sobre la vida y obra de Beethoven ilustran el duro trabajo del compositor (con trompetillas en las orejas para escuchar, cambiando de instrumento para imaginar las sonoridades...) quien, no obstante, obtiene premio a su constancia en forma de brillantes obras musicales.

Una última apreciación sobre los inabarcables ejemplos propuestos serán sus escenas finales. El apremio de una muerte próxima invita a vaciarse en una última composición que refleje, a modo de testamento, lo que el músico quiere legar al mundo. Es el momento del Beethoven que razona, que mide cada una de las notas que incorpora a su *Novena Sinfonía* y que valora, en función de cuestiones de orden estético, la conveniencia de unos u otros sonidos. La obra había sido barruntada años atrás,

macerada por el paso del tiempo y estaba llamada a ser alumbrada como culminación de toda una vida al servicio del oficio musical. Frente a ello, haciendo creíble lo imposible, Mozart dicta a Salieri una tras otra las frases musicales que un poder supremo, a su vez, le ha hecho llegar en forma de talento incomparable.

Cuando los genios del pasado sonorizan anuncios televisivos...

Bart Simpson es Mozart. Es la estrella televisiva de vida fácil: arrogante, libertino y soez ha sido bendecido con un talento infinito que no ha ganado a pulso. Bart toca la *Marcha Turca*, parte destacada del “hit parade” de la época, a un público entregado a su brillantez. Su hermana Lisa queda relegada al envidioso papel de Salieri, trabajador infatigable y carente de chispa. ¿Quién es Beethoven? Nelson, quien conjuga brillantez al piano tañendo la *Novena Sinfonía* con irracionalidad maleducada, riendo del poco talento ajeno con las cuatro notas características de su *Quinta Sinfonía*. Pocas veces como en el episodio “Margical History Tour” (Mike B. Anderson, 2004) de *Los Simpsons* un fragmento audiovisual podría condensar todo aquello que se quiere expresar, referido tanto a compositores como a sus obras.

La cita que abría esta reflexión nos acercaba a una realidad. La vinculación de la idea abstracta de Mozart, corporeizada en la figura de un jocosos muchacho con levita y peluca, portador de productos dulces y atrayentes, mientras que por el contrario Beethoven tomaba forma en elementos mucho menos triviales, tendentes al pragmatismo. Esto nos acercaba a la necesidad de imaginar para manejarnos, de suponer para aprehender. Sin embargo, el grado máximo de esta sucesión de supuestos llega a través de la administración y distribución del conocimiento por medio de la reiteración en la aplicación interesada de los mismos. Ese razonamiento encuentra infinidad de ejemplos que se apoyan y retroalimentan unos a otros, desde la utilización de la figura de Mozart en sorteos de lotería, en busca de la fortuna que nunca tuvo el carismático salzburgués (por ejemplo en los cupones que la O.N.C.E. acuñó para el día 4 de noviembre de 2005) hasta el uso indiscriminado de la imagen sesuda y trascendental de la cabeza de Beethoven, la cual retrata por antonomasia su carácter.

Ya observamos en los primeros compases de este escrito que la gran potencialidad de estas imágenes construidas era su naturalización, su capacidad para maniatarnos y vaciar de contenido posibles alternativas a su propio discurso. Hoy día, estos reflejos de realidad imaginada se muestran, a menudo, en los medios audiovisuales y con especial recurrencia al aproximarnos al mundo infantil –cuyos productos tienden al

reduccionismo— por lo que ese es el campo en el que mejor se acentúan las referencias estereotípicas: “sin Beethoven no hay orquestación [...] Mozart es el campeón”, cantan alegres los intérpretes de la sintonía de la serie infantil “La banda de Mozart” (Claudio Biern Boyd, 1995). En ella, mientras que al último se le acompaña con los compases iniciales de su *Sinfonía n.º 40 en Sol m. K. 550*, el primero es referenciado con la “Oda a la alegría” de su *Novena en Re m. Op. 125*. Nada suele ser casual.

De hecho, es interesante observar como esa identificación entre el carácter personal y la música no lo es tanto en relación al conjunto de su obra como a composiciones paradigmáticas específicas, las cuales parecieran traslucir vehementemente las connotaciones asociadas al compositor. Estas obras, dos o tres por autor, serían aquellas que el gran público que ignora la complejidad del catálogo musical de cada uno de ellos, no obstante, las reconoce como compuestas inexcusablemente por su verdadero autor.

Entre el inmenso haz de posibilidades, en el caso de Mozart estarían el citado “Allegro” inicial de la *Sinfonía n.º 40* o el “Rondó alla turca” de la *Sonata en La M. K. 331*. Muy posiblemente, un trabajo de campo mínimamente sistemático destaparía que ambas ocupan hoy día un lugar destacado entre los tonos que se escuchan habitualmente al sonar los teléfonos móviles, una de las referencias musicales de la sociedad contemporánea. Sin embargo, situáramos en la cúspide de esta pirámide el inicio de su *Serenata para cuerda n.º 13 en Sol M. K. 525*, más conocida por la *Pequeña Serenata Nocturna*. Resaltamos la palabra inicio ya que la estructura de forma sonata que va describiendo a lo largo del desarrollo del primer movimiento es naturalmente obviada, y quedan en el recuerdo escasamente los primeros compases, aquellos que dan comienzo a la obra y perfilan su tema inicial. Aunque no deja de ser una postura subjetiva, consideramos que tal vez sea este vigoroso comienzo tético y las notas por alegres grados disjuntos (y no tanto la composición completa) lo que quede asociado con más persistencia al carácter mozartiano.

Volviendo al ejemplo cinematográfico del apartado anterior, hemos de recordar que el propio Salieri recurría a estos sonidos para atestiguar que su interlocutor, por poca música que hubiera podido escuchar, los reconocería. Las escenas filmicas que aluden a este hecho son innumerables y no pretendemos extendernos en ello. Destacamos una de ellas que condensa muchas de las ideas que se están exponiendo, extraída de la película *El próximo Oriente* (Fernando Colomo, 2005), en la cual la protagonista embarazada dice a su improvisado marido el bien que hace la música de

Mozart a la estimulación fetal, tras lo cual éste se pone al piano para, acompañado por una banda de músicos ambulantes peruanos (con su típico instrumental) ejecutar el principio de la *Pequeña Serenata Nocturna*. Al margen de la reproducción de la idea asumida de que sea la música de Mozart la que mayores beneficios produzca al bebé en el vientre materno, lo realmente significativo es que todo el arsenal de composiciones se reduce a una, la cual es tan voluble que permite ser tocada en cualquier situación y con cualquier instrumento musical. La música de Mozart sería tan manejable como él mismo lo fue.

Luminosidad, equilibrio o perfección innata son algunas de las características que se derivan de esas composiciones. Es curioso observar como, por ejemplo, en el uso de material cotidiano para producir música en los anuncios televisivos (técnica en boga en los últimos tiempos) sean esas composiciones mozartianas las que suelen aparecer como referentes. Sirvan como muestra algunos de los comerciales de los equipos informáticos HP (“Office Orchestra”, HP, 2008) o los automóviles Audi S3 (“In Crescendo”, DDB Barcelona, 2007). En el primero de los anuncios, tal y como reza su eslogan final, se trata de transmitir que los negocios son mucho más felices y satisfactorios cuanto más templados y afinados (“Happy is a finely tuned business”), de modo que la *Pequeña Serenata* responde a la frescura de la campaña publicitaria “Gente feliz” de esa marca de productos informáticos. Respecto al segundo anuncio referido hemos de apuntar que se trata de un ejemplo que evidencia cómo la precisión no está reñida con la jovialidad, de modo que no hay otra reproducción musical más precisa que una que nos induzca intuitivamente a Mozart, en este caso la *Marcha Turca*.

Por su parte, el carácter áspero que se transmitiría tras Beethoven tendría su punto álgido en el inicio de otra composición: la *Quinta Sinfonía en Do m.* Op. 67. Sin duda, “la llamada del destino” cuadra a la perfección con las imágenes trascendentales y definitivas del compositor alemán, a pesar de que esta obra (de manera aséptica) pueda entenderse como una forma sinfónica tan prototípica como el ejemplo rescatado de Mozart, su *Sinfonía n° 40* (Machlis: 1975, 643). Tras ella, composiciones anhelantes y turbadoras como la pieza pianística *Para Elisa (Bagatela n° 25 en La m.)* y universales como el tantas veces tarareado fragmento de la *Novena Sinfonía en Re m.* Op. 125, a la sazón adalid de la unidad europea.

Partamos de la obra que reseñamos como referente de la imagen beethoveniana, la *Quinta Sinfonía*. La generalización de esta composición queda manifiesta en su inclusión como archivo MIDI preinstalado en los paquetes de Windows desde las

versiones de 1995, y su reducción en el imaginario a sus cuatro sonidos característicos iniciales –al igual que sucedía con Mozart– es una evidencia más. Baste con citar otro ejemplo de *Los Simpsons* (“The Seven–Beer Snitch”, Matthew Nastuk, 2005) en el cual el público se marcha de un concierto una vez escuchado el motivo generador del movimiento sinfónico. Por otro lado, las connotaciones del reciclaje de esta música se pliegan a otro tipo de convenciones desligadas de las mozartianas y muy cercanas a lo misterioso o sofisticado que caracterizaría a Beethoven. Entre los ejemplos más conocidos de los últimos años destacamos, en versión de la “Electric Light Orchestra”, el encabezamiento de la serie *Hermanos y Detectives* (Damián Sziffrón, 2006), pero las situaciones en las que podemos inferir transmisión de ideales a partir de ella son innumerables y, en la mayoría de los casos de corte audiovisual, es posible argumentar que aquello a lo que se asocia adquiere el carácter trascendente, difícil e irascible que se le supone al compositor. Ocurre así en su aplicación en contextos extremadamente dispares, como puedan ser clásicos espectáculos televisivos (*Your Show of Shows*, Sid Caesar, 1950: pantomima en la que un matrimonio discute con el único sonido de fondo de la sinfonía en cuestión), o en productos infantiles como *Fantasia 2000* (Pixote Hunt, 1999), donde esta música se vincula a dibujos animados para mostrar “la lucha entre las fuerzas del bien y del mal” (Fonte, 2001: 249). En suma, si la música de Mozart se mostraba grácil, perfecta y precisa dentro de su simplicidad la de Beethoven fundamenta su precisión en la potencia y el poderío coherente de sus componentes internos.

Un intuitivo ejemplo para acercarnos de manera práctica a la reflexión anterior lo aporta, por antítesis, el programa televisivo infantil “El concierto” (Fernando Argenta, Televisión Española), el cual representa un esfuerzo por acercar la música culta en general al público infantil. Debido a su peculiar contenido, son muchas las asociaciones que se establecen entre los compositores y su música. Una de las mayores paradojas se produjo cuando el conductor del programa dio la oportunidad de dirigir la *Quinta Sinfonía* de Beethoven con la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española a un niño de muy corta edad. La trasgresión estaba servida. Si un formato de este tipo pretende aproximar toda aquella música que pudiera ser inalcanzable para edades infantiles el hecho de prestar la batuta a un niño y responder a sus braceos en una composición de esa complejidad interna ha de ser vista como la consecución del mayor de los retos. De ahí viene precisamente lo hilarante de la situación.

Por su parte, entre las otras identificaciones compositor–composición que citábamos tiene especial relevancia la parte coral de la aludida *Novena Sinfonía*. El uso de esta música conecta sin dificultad alguna y con gran precisión ideales de universalidad adheridos al compositor con aquello que se pretende plasmar. En esencia, se trata de un tema melódico y rítmicamente simple cargado de un simbolismo casi místico. Uno de los casos más sistemáticos en su utilización es la activación del condicionamiento operante del protagonista de *La Naranja Mecánica* (Stanley Kubrick, 1971), el cual dentro de su trastornada mente siente una devota admiración por la figura del músico, estableciéndose de este modo relaciones y repercusiones ideológicas entre uno y otro (Radigales: 2005, 28). No realizaremos un amplio comentario al respecto, ya que la profundidad del uso musical de esta composición en concreto (prácticamente un personaje más) excedería los límites de este texto. Como decimos, la obra está muy presente a lo largo de toda la película (y de manera significativa en determinados puntos del film, como en la famosa rehabilitación) pero, no obstante, no siempre es el tema de la “Oda a la alegría” el que aparece. Cuando esto sucede, para seguir estableciendo vínculos (como sería la intención de Kubrick) entre la *Novena Sinfonía*, la personalidad de Beethoven y el propio protagonista se precisan alusiones directas, para lo cual se recurre a la música diegética, de modo que en una escena concreta Álex DeLarge, el personaje principal, inserta una cinta de audio en un equipo de sonido no sin antes mostrarse un primer plano de la carátula de dicha grabación, en la cual se puede ver claramente de qué obra se trata para, sobre ella, presentar imágenes del propio Beethoven junto con el resto de pensamientos que le aturden. Tal vez, el uso de esta primera parte de la emblemática sinfonía beethoveniana en películas de este calado e importancia hacen que estos fragmentos también empiecen a formar parte de las representaciones estereotípicas que se persiguen a través de su puesta en marcha. Es frecuente pues, encontrar este corte musical asociado a imágenes que tratan de ser fuente de connotaciones sofisticadas, incluso dionisiacas, en otros discursos audiovisuales. Uno de los ejemplos más recientes es el anuncio televisivo “Schweppes Spirit” (Schweppes, campaña “El placer por el placer”, versión de 2008).

Pero no siempre la música de Beethoven aplicada al audiovisual trasluce complejos pensamientos ni la de Mozart tiene por qué hacer referencia a ambientes jocosos. Fuera de manipulaciones infértiles, ha sido apuntado cómo el uno y el otro cultivaron melodías de carácter muy dispar, como no podía ser de otro modo. ¿Con que fin se utiliza en unos dibujos animados, por ejemplo, la beethoveniana *Sinfonía*

Pastoral, música que describe bucólicos parajes por medio de resplandecientes y nítidas líneas melódicas (*Baby Looney Tunes*: “La magia de la primavera”, Michael Hack / Scott Heming, 2002)? ¿Cuál es el motivo por el que el, por momentos, tenebroso *Réquiem* de Mozart emerge tras determinados anuncios publicitarios? Desde nuestro punto de vista, cuando la música de ambos no remite inexcusablemente a su autor, su funcionalidad cambia radicalmente, actuando casi como música original, en tanto en cuanto el destinatario del compendio audiovisual no encuentra explicaciones más allá de aquello que está percibiendo. De este modo, a pesar de que los ejemplos que hemos propuesto formen parte de las obras clave del catálogo de ambos compositores, la inmensa mayoría del público lego en estos aspectos, aunque pudiera reconocer haber escuchado esa música con antelación en algún otro lugar, desconocería el origen verdadero de la misma, por lo que estaríamos ante sonidos con capacidad integradora en la aplicación sobre imágenes determinadas, pero en ningún caso se realizarían asociaciones de sinestesia entre la música y la personalidad de quien la escribió, que bien podría haber sido un músico actual. Sin más, sería una música que al igual que la compuesta *ex profeso* para cualquier formato visual no resultaría esperada y conocida por el espectador, no perturbando su atención (Xalabarder, 2006) y no suponiéndole un esfuerzo mayor que cualquier otra melodía acertadamente inserta en un discurso audiovisual. En ese sentido, existen exitosas uniones musicales y visuales que han penetrado en el imaginario del gran público sin relacionarse de manera vehemente con su autor. Entre los patrones señeros de esta tendencia tal vez destaque la sintonía de la serie de dibujos animados *Érase una vez el hombre* (Albert Barillé, 1978), la cual ha perdurado en la memoria de una generación aplicando una contrafacta textual a un arreglo del *Septeto en Mi b M*, Op. 20 (el famoso *Septimino*) de Beethoven sin necesidad de remitir a un público no especializado al referente compositivo.

Viviendo con lo que se ve..., y se escucha

En la era del audiovisual la faceta sonora alimenta constantemente las representaciones mentales preconcebidas apoyando, solidificando y dando espesor y consistencia a los elementos visuales. Cuando nos introducimos sólo tangencialmente en el universo de los grandes genios musicales del pasado la caricatura que se dibuja para ellos puede llegar a transgredir su propia figura hasta crearse un “personaje biográfico de ficción”. Más allá de la constatación de dicha ilusión, lo realmente

significativo en el plano musical es el trasvase de esas supuestas características innatas en el sujeto hacia su propia obra, que adquiriría una nueva dimensión.

La sociedad actual, en la cual la saturación de información nos induce –somete– al reduccionismo, tiende a aprovechar dichos clichés manejándolos, a través de un mayor o menor grado de consciencia, al antojo de intereses de todo tipo. En cualquier caso, la observación de un proceso como el descrito, en el cual estamos inmersos, no implica desprecio por el mismo, sino que nos invita a la reflexión y el análisis. De este modo, imágenes ilusorias como las que el formato audiovisual nos sugiere explorar en torno a figuras como Mozart o Beethoven pueden estimular múltiples acercamientos, acarreando otras tantas utilidades, desde el propio análisis discursivo en un plano antropológico, incentivando los procedimientos de producción del conocimiento, hasta el aprovechamiento pedagógico del mismo en la educación musical, desentrañando y reedificando la maraña de informaciones sonoras sesgadas insertas en los medios audiovisuales.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (1983), *Mitologías*, México.
- DOWNS, Ph. G. (1998), *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Akal.
- DUSIL DIÉGUEZ, R. (2007), “Amadeus. Una visión del genio a través del cine”, en *Música y Educación*, 70, pp. 47–58.
- LUDWIG, E. (1994), *Beethoven*, Madrid.
- FELD, S. (1983), *Sound and sentiment*, Filadelfia.
- FONTE, J. (2001), *Walt Disney. El universo animado de los largometrajes 1970–2001*, Madrid.
- GARBAYO MONTABES, F. J. (2005), “ ‘Amadeus’ (1984) e ‘Inmortal [sic] Beloved’ (1994); El papel de la banda sonora en la creación de una ficción cinematográfica”, en OLARTE MARTÍNEZ, M. (Ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, pp. 45–58.
- GARCÍA CALVO, A. (1989), *Hablando de lo que se habla. Estudios de lenguaje*, Madrid.
- GARCÍA LABORDA, J. M. (2005), “Músicos en el cine (biografías cinematográficas de músicos)”, en OLARTE MARTÍNEZ (Ed.) *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, pp. 375–382.
- KUNZE, S. (1990), *Las óperas de Mozart*, Madrid.
- MacCANNELL, D. (1973), “Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings”, en *American Journal of Sociology*, 79 (3), pp. 589–603.
- MACHLIS, J. (1975), *Introducción a la música contemporánea*, Buenos Aires.
- MANDLY ROBLES, A. (1996), “El cante contra el discurso”, en ‘Echar un revezo’. *Cultura: razón común en Andalucía*. Málaga, pp. 201–212.
- MOZART, W. A. (1997), *Cartas*, Barcelona.
- NETTL, B. (2003), “Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de ‘los Otros’ y de ‘nosotros’ como etnomusicólogos”, en *TRANS–Revista Transcultural de Música*, 7 (Artículo 6). Disponible en www.sibetrans.com/trans/trans7/nettl.htm (Fecha de acceso: 2 de Junio de 2008)
- NETTL, B. (1989), “Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture (An Essay in Four Movements)”, en *Yearbook for Traditional Music*, 21, pp. 1–16.
- OLARTE MARTÍNEZ, M. (2002), “La música incidental en el cine y el teatro”, en BANÚS, E. (Ed.) *El legado musical del siglo XX*. Pamplona, pp. 151–179.

OLARTE MARTÍNEZ, M. (2001), “¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y estructural aplicada a la imagen?”, en *Revista Española de Musicología*, XXIV, pp. 3–11.

ORTEGA, F. (2006), “Mozart, amado de Dios”, en *Revista Teología*, 90, pp. 343–358.

RADIGALES, J. (2005), “Usos y abusos e la música ‘clásica’ en el cine. Estudio de casos”, en OLARTE MARTÍNEZ, M. (Ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, pp. 13–32.

ROBBINS LANDON, H. C. (1990): *Mozart. Los años dorados 1781–1791*, Barcelona.

XALABARDER, C. (2006), *Música de cine: una ilusión óptica*, LibrosEnRed.