

Omar Corrado

La música para cine de Juan Carlos Paz¹

En el marco de la renovación cinematográfica producida por sectores intelectuales y artísticos del posperonismo, Juan Carlos Paz es convocado por distintos realizadores cinematográficos para componer la música de sus nuevos filmes. Paz colabora así con Leopoldo Torre Nilsson en cuatro de sus obras fundamentales: **La casa del ángel** (1957), **El secuestrador** (1958), **La caída** (1959) y **Fin de fiesta** (1960). Lo hace asimismo con Daniel Tynaire –**En la ardiente oscuridad** (1958)– y Sergio Leonardo –**Simiente humana** (1959).

Al momento de iniciar este trabajo, Paz tenía tras de sí un prolongado compromiso con la vanguardia musical, expresado en distintas actividades: como escritor y crítico en las principales revistas culturales argentinas²; en la tarea de difusión de las tendencias contemporáneas en los conciertos de la Agrupación Nueva Música y en su obra compositiva. En ese plano, había practicado el neoclasicismo y la Nueva Objetividad, el dodecafonismo, el atematismo rítmico y

el serialismo integral, en un productivo diálogo personal con los dilemas y adquisiciones del pensamiento musical del siglo.

Según Torre Nilsson, la idea de proponer a Paz la composición de la música para *La casa del ángel* le fue sugerida por Ignacio Pirovano³. Era necesario convencer al compositor, quien no aceptaba escribir por encargo ni sujetarse a las indicaciones de un director. Pirovano le habría entonces recordado que todo el Renacimiento estuvo hecho de encargos, y Torre Nilsson lo habría tranquilizado en cuanto al respeto de la autonomía del trabajo musical en su película. Cuando Paz la vio, ya completa, en la moviola, aceptó la propuesta y se puso inmediatamente a trabajar en ella. El resultado fue, de todas maneras, perturbador: el mismo Torre Nilsson habría pedido que los productores autorizaran la inclusión de esta música. Atilio Mentasti la habría aceptado porque, “éste es un tipo de música que, si uno dice que no le gusta, lo tratan de ignorante. De modo que me gusta”⁴.

Las circunstancias de composición de la música para películas fueron muy distintas de las que presidieron la escritura de las piezas autónomas. Al no disponer libremente del tiempo, ya que había que sujetarse a los plazos previstos por la producción, el compositor se vio obligado a abandonar las prolongadas especulaciones racionales de las últimas obras, así como las sucesivas revisiones y a confiar en la intuición modelada en la extensa labor compositiva previa, en los automatismos de escritura, en los repertorios técnicos y estilísticos conservados en el reservorio de la memoria o del inconciente. Por contradictorio que parezca, las presiones exteriores provocaron así la flexibilización de los condicionamientos estructurales a los cuales el compositor se sometía voluntariamente en su práctica musical precedente. El hecho de poder escuchar su trabajo apenas terminado fue también una relativa novedad, ya que sus obras, sobre todo las de cámara y sinfónicas, se ejecutaban a menudo varios años después de concluidas, lo cual contribuyó de manera considerable al cambio de su relación con la música producida. Al no tener que resolver los problemas derivados de una concepción abstracta, autónoma del fenómeno musical, el compositor superó las inhibiciones estructurales para hospedar más abiertamente las incitaciones provenientes de los elementos dramáticos extramusicales que constituían el punto de partida y el objeto de la música para el cine⁵.

Para la composición de la misma, el músico apela al bagaje técnico acumulado, del que retoma alternativamente procedimientos, rasgos, gestos puestos en práctica a través de las sucesivas etapas. La música adopta así, en algunos casos, disposiciones derivadas de la experiencia neoclásica y atemática de los años 30 y principios de los 40, lo que, visto retrospec-

tivamente, aparece como un nexo entre éstas y un sector de las obras compuestas después de 1960. En otros, mayoritarios, la música se apoya en una atonalidad que remite al dodecafonismo armónico practicado por el compositor a mediados de la década del 30 para la expresión del conflicto dramático, con lo que obtiene momentos de saturación emocional, de alucinada tensión⁶. El compositor anotó él mismo, por los requisitos del depósito legal, el carácter expresivo de cada fragmento –“marcial”, “ambiental”, “dramático”, “grotesco”– de los cuales transcribió además los primeros compases⁷.

El estado de la documentación dificulta el estudio detallado de esta producción⁸. Por ello, nos concentraremos, de preferencia, en la música de los filmes **En la ardiente oscuridad** y **La caída**, que completaremos con la de los restantes. Las consideraciones que siguen están centradas en el trabajo compositivo en relación con las situaciones fílmicas, y no profundizan en las decisiones formales finales que adoptó el realizador, para lo cual hubieran sido necesarias competencias específicas de análisis fílmico de que carecemos. Las primeras observaciones, de orden general, conciernen, sin embargo, a la posición de la música en relación con la narrativa cinematográfica. En este sentido, hay algunas constantes, particularmente presentes en las películas de Torre Nilsson, aunque se encuentren también en los otros filmes: la música diegética exterior⁹ es generalmente de archivo, aunque en oportunidades no se consigne la autoría en los créditos¹⁰; la música compuesta por Paz casi nunca se superpone a los diálogos, ni a las voces en off, lo que jerarquiza de manera notable su protagonismo. Sostiene los movimientos tanto de cámara como de la realidad filmada, aliada al plano de los sonidos am-



biente; acompaña a la cámara cuando ésta abandona a los personajes y explora el espacio circundante; jerarquiza un elemento icónico fundamental; puntúa, con sus crescendos y cortes bruscos sincronizados con la duración de las tomas, la sintaxis¹¹; contribuye a la caracterización de los personajes, mediante un procedimiento comparable al de los leit-motive wagnerianos, ya muy frecuentes como solución cinematográfica por entonces. En determinados momentos, la música cumple una función claramente conectora, frecuente en **La caída**, donde sirve de nexo entre distintas situaciones, tomas, escenas, entre los diálogos. En **La casa del ángel**, la unidad musical otorga fluidez a la sucesión de tomas para captar desplazamientos de Ana por distintos espacios de la mansión; también encadena las veloces y sintéticas sucesiones temporales –elipses– marcadas por bodas y muertes del final. Algo similar ocurre con los traslados de los personajes a caballo en **Simiente humana**. En **El secuestrador**, la música enlaza tomas cuyo montaje resulta sorprendente: frente a la ruleta en movimiento de una kermesse desierta, el bebé –“el Bolita”– observa cómo aquella se detiene, en sincro con el comienzo de la música. Sigue, sin transición, la imagen fija de una pareja abrazada, que resulta ser la de una revista que hojea Flavia (María Vaner), y la cámara enfoca luego la llegada del carro del vendedor de objetos de mimbre. Un único material musical continuo enlaza todas estas situaciones. Una de las funciones de la música en el cine, como ha sido tempranamente percibido, consiste en contribuir a la coherencia en la imbricación o disociación de tiempos y lugares de acción, y a cubrir los posibles estancamientos narrativos¹²; así ocurre en numerosas ocasiones en las obras que aquí consideramos.

En otras películas, esa función se cumple asimismo a través de la voz en *off* u *over* –**La casa del ángel**, **Fin de fiesta**– o de sonidos exteriores recurrentes –las campanadas, en este último caso–. Aunque la música posee en general un extraordinario voltaje expresivo, Torre Nilsson decide, sin embargo, dejar algunas de las escenas de mayor dramatismo sin música, como recurso formal y estilístico particular. Así, los fusilamientos, o el tiroteo donde es herido Guastavino (Lautaro Murúa), en **Fin de fiesta**, se resuelven, en el plano sonoro, con los ruidos que acentúan el “realismo” de la situación.

En relación con la verosimilitud –o más bien de su opuesto–, un caso destacable es el de la música compuesta para la escena de **Simiente humana** en la que Lydia (Aída Luz), prostituta del caserío en este drama rural filmado en La Rioja, espera en su cuarto y pone un disco en la victrola. De ella emerge un extraño vals para piano que conjuga los aspectos más fríos y distanciados del objetivismo neoclásico con una selección de alturas en la que predominan las sucesiones unidireccionales de cuartas justas y aumentadas y los acordes por terceras enmascarados. Lo que parece en un principio verosímil –la introducción desdibujada de un vals que surge de la victrola no tarda en revelar su extrañeza, su pertenencia a la banda sonora no diegética que se filtra en la escena, y se desplaza así de la “realidad” a lo subjetivo.

En la misma película, en cambio, el coral para vientos que acompaña la escena de la boda en la rústica capilla, resulta más creíble, aunque la fuente –improbable, además– no se vea: su estructura tonal y periódica lo asemejan a un coral de Bach, y es esta pertenencia genérica lo que le confiere una engañosa verosimilitud. En cuanto a la utilización de géneros

identificables y de gran capacidad denotativa, poco frecuente en la música compuesta para estas películas, mencionemos también el breve y disonante ragtime que suena en **El secuestrador**, cuando la pareja protagónica pasea frente a vidrieras iluminadas y coches, en el centro de la ciudad, paisaje tan opuesto al de sus precarias viviendas suburbanas. Vals, coral, ritmos de jazz, configuraciones todas practicadas por Paz, quien aprovecha ahora, sin citarla textualmente, esa reserva y la pone al servicio de esta nueva funcionalidad de la música.

La música de **La caída** se organiza y desarrolla en base a un repertorio relativamente fijo de relaciones con las imágenes y la narración, cuya estructura es, también, recurrente. La puerta del cuarto de Lucas (Lautaro Murúa), el tío aventurero ausente, cobra singular importancia por la insistencia con la que aparece, siempre con la misma música: un arpeggio disonante veloz, ascendente y resonante, al que le siguen dos acordes paralelos isócronos largamente repetidos. Funciona como “punto de sincronización” o “puntos de verticalidad”¹³ que poseen valor estructural, formal. Este material audiovisual cristalizado y puesto así en primer plano va revelándose como clave de manera progresiva, por una parte, a medida que el acceso al cuarto permite ir construyendo, a partir de los objetos allí conservados, y más tarde, de la voz de Lucas en una grabación enviada a los sobrinos, el personaje que llegará sólo al final, y cerrará la historia afectiva de Albertina (Elsa Daniel). Por otra, es precisamente otra puerta cerrada, la del cuarto de la madre postrada, la que condensa el drama: los niños no la abren cuando aquella les pide una ayuda que le niegan cuando la reclama en medio de un ataque de asma que la lleva a la muerte¹⁴. Este episodio

no es representado, sino narrado, dos veces. En la primera, uno de los niños corre a avisarle a Albertina lo ocurrido. La música emplea aquí por primera vez en el film la percusión sola, a la que se suman luego acordes de metales formados por superposiciones ascendentes progresivas de sonidos tenidos. Un perfil percusivo similar es el utilizado cuando Albertina refiere a Lucas el mismo episodio. La escritura para percusión se reserva prácticamente sólo a estos dos momentos¹⁵: la música se adhiere así al hecho y a su forma de narrarlo.

Los numerosos desplazamientos entre la librería, la biblioteca de la facultad y la casa que efectúan Albertina y José María (Duilio Marzio) están caracterizados musicalmente por un motivo punzante y repetido: dos sonidos a distancia de cuarta aumentada ascendente, el primero de ellos muy breve, seguidos de sucesiones disonantes quebradas que recorren el registro. A diferencia del elemento anterior, fijo, éste se desarrolla mediante la elaboración y expansión de la segunda parte del material, por la complementación del motivo inicial con transposiciones que forman ostinato, y por la superposición de ambos gestos, con lo que consigue secuencias musicales de mayor duración, adecuadas a las de las tomas. Se trata de un proceso de variación –restringido, en sus dimensiones– cuyo principio encontramos en innumerables obras autónomas del compositor. Su mayor movilidad se corresponde con la de la cámara y lo representado, a diferencia de la insistente imagen de la puerta, más estática y con un contenido subjetivo más marcado, tomada mediante lentos travellings cortos en encuadres contrapicados.

Otros materiales recomponen fragmentos de los anteriores, y le otorgan así mayor flexibilidad, o bien



se reducen a largos sonidos levemente ritmados o figuras lentas muy repetidas, con lo que apoyan las escenas de manera más discreta. Un material contrastante es el que aparece por única vez, cuando Albertina presenta a José María a la extraña familia con la que vive. Aquí, Paz construye un tema claramente neoclásico, con una melodía diatónica sencilla y simétrica cuya armonización disonante contradice su carácter falsamente infantil, en franca alusión a esas criaturas inquietantes y crueles, contracara de los estereotipos de la infancia.

Fin de fiesta, el último film de Torre Nilsson en el que Paz colaboró, difiere considerablemente de los anteriores en su temática, y en consecuencia las soluciones musicales adoptadas son también otras. La música compuesta ocupa aproximadamente dos tercios de la que se escucha en el film, y aparece muy entrecortada con la de archivo, ambas muy heterogéneas. Las de archivo comprenden una orquesta en la fiesta del comité, un guitarrista ciego en el mismo sitio, un organito, una banda militar en un cortejo fúnebre; en términos de géneros, se escuchan tangos, marchas, piezas de jazz, canciones pampeanas. Las otras registran pocas recurrencias; el compositor parece aquí resolver una a una las situaciones, sin preocuparse por la unidad manifiesta, o por establecer redes sonoras formalmente articuladas de manera explícita. En todo caso, es la reiteración de determinados gestos y configuraciones generales lo que confiere solidez al conjunto. Ellos consisten en figuras entrecortadas rápidas y discontinuas en el registro, o, por el contrario, en extensas líneas de pocos sonidos. Las marcaciones fuertes se reservan al conjunto de percusión, único instrumental utilizado para uno de los momentos más tensos, cuando Adol-

fo (Leonardo Favio) le grita “¡Asesino!” a su abuelo y protector, el caudillo Brasera (Arturo García Buhr), al descubrir los crímenes que ordenó¹⁶. En otros casos, los acordes en ataques breves y potentes adoptan también perfiles percusivos. Estos materiales, y más precisamente la música de los títulos y otras insertas en distintas secuencias, acusan la frecuentación de la música de Edgar Varèse, en quien Paz reconocía una de las direcciones compositivas más promisorias de la época. En el comienzo, escuchamos una configuración rápida ascendente que se detiene en el sonido de llegada para repetirlo, ritmarlo a la manera de los incisivos diseños de **Integrales**. Este proceso, a su vez, se reitera inmediatamente, con insistencia y con leves variantes. Algo de este orden ocurre, más fugazmente, en otros segmentos, como en el número 7. Aparece asimismo en la secuencia musical de los títulos de **Simiente humana**, recurrente en distintos tramos de ese film.

Es necesario tener en cuenta que esta música fue compuesta entre 1959 y 1960, en simultaneidad, por tanto, con *Continuidad 1960*, la obra orquestal cuyo último número es, precisamente, un homenaje a Varèse. El comienzo de ese movimiento propone un material claramente emparentado con el del ejemplo precedente, como una variación condensada de sus propiedades más destacadas: la direccionalidad, los perfiles rítmicos, la interválica¹⁷.

En **Fin de fiesta** Torre Nilsson relativiza la importancia otorgada a la introspección y los conflictos íntimos de la burguesía que signaron los precedentes, para abordar una temática sociopolítica explícita, como la de este político corrupto y criminal al que encuentra en el apogeo de su liderazgo y cuyo desmoronamiento documenta el relato. Los recursos musi-

cales descriptos proveen así un sustento más extrovertido, crispado, por momentos violento, quebrado únicamente por las secciones reservadas a la historia personal del joven Atilio, víctima también de su abuelo, cuya voz *over*, narradora, pone en perspectiva el conflicto y lo subjetiviza.

Para el film **En la ardiente oscuridad**, de Daniel Tynaire, basado en la obra de teatro homónima de Antonio Buero Vallejos¹⁸, Paz concibe una música muy articulada de notable elaboración interna y eficacia cinematográfica. En una primera aproximación, dos materiales de perfiles contrastantes se imponen. Uno de ellos aparece asociado a la figura de Ignacio (Lautaro Murúa), el ciego que ingresa a la residencia y colegio en que viven otros jóvenes de su misma condición. Ignacio no cree, como ellos, en la posibilidad de una vida normal y feliz. La música intenta aludir a su carácter hosco, a la apenas contenida violencia con que rechaza ese mundo engañosamente optimista. Lo hace mediante diseños melódicos de gran empuje ascendente, a veces en zigzag, subrayados por el crescendo, hasta alcanzar una altura sostenida en el registro agudo, a la que acordes repetidos suman una rítmica inestable y tensa. Estos elementos de base son sometidos a distintas variaciones, de modo que cada aparición introduce modificaciones sin perder sus cualidades expresivas, o modulándolas sensiblemente. Uno de los aspectos más notables de este material es la persistencia de su contenido armónico, que no es otro que el del “acorde místico” de Scriabin, utilizado en el comienzo de su *Prometeo*, cuya extraordinaria potencialidad el mismo Paz analizó detalladamente en numerosas oportunidades¹⁹. Con sus alturas originales o con variantes, este núcleo es sometido a modificaciones en el

plano melódico, textural y tímbrico, que incluyen la ocupación del registro grave por pedales lisos o con pulsaciones isócronas de timbales, ostinatos acórdicos, aceleraciones, desarrollo y ampliaciones de la línea, diseño de contracantos, repeticiones inmediatas de segmentos.

El segundo de los materiales más caracterizados se vincula con la protagonista, María (Mirtha Legrand), de quien se enamorará Ignacio, lo cual provocará el enfrentamiento con Carlos (Duilio Marzio), novio de aquella, nudo dramático del film. María –el nombre no es casual– representa el estereotipo del personaje angelical y sufriente, servicial e integrado al micro-mundo de la residencia, cuya existencia previsible se ve conmocionada por la irrupción de Ignacio. Para ella, el compositor edifica un tema íntimo, reconcentrado y lírico, consistente en una línea cantable, casi vocal, confiada en muchas ocasiones al saxofón contralto, que va modulando sutilmente su carácter expresivo según las exigencias de cada situación²⁰. Lo más identificable de esta configuración es que se construye mediante la presentación y rotación de los cuatro sonidos de su comienzo –do#-re-sol-lab–, por sus limitación, propiedades y por su insistencia, hacen que esta configuración resulte siempre identificable. Las variaciones que presenta son mayoritariamente tímbricas: la línea es asumida también por la flauta, la cuerda, dividida entre el saxofón y el oboe, inmovilizada en su comienzo como ostinato homorrítmico de la celesta sostenido por un pedal de corno. Da lugar asimismo a transposiciones que modifican de manera progresiva el tamaño de los intervalos. Como ocurre en el trabajo temático tonal, estas variantes tampoco afectan aquí la estructura global y el carácter del diseño.



■ Leopoldo Torre Nilson y Beatriz Guido |
Juan Carlos Paz



A partir de las características de estos dos materiales, su grado de definición y de contraste, es difícil no pensar en la oposición temática que motoriza el conflicto en la sonata. De hecho, el primer encuentro entre Ignacio y María tiene su correlato musical en el encadenamiento de sus temas respectivos, los que reaparecen –se reexponen, en términos sonatísticos– en el final feliz del film. Interesa observar que aquí el compositor no superpone simplemente los temas principales de ambos protagonistas, como podría esperarse en una situación argumental paradigmática como ésta. El procedimiento es más sutil: acompaña el de Ignacio con la línea descendente asociada siempre al de María, lo que tiene, además de lo representativo, una razón estructural: ambos materiales comparten casi todas las alturas, excepto dos –do# y mi♭–. Dicha línea descendente se encadena aquí con el diseño principal de María por la continuidad tímbrica y el modo de ejecución (trémolo de cuerdas) En este ejemplo, además, la reiteración del tema de Ignacio la ejecuta el saxofón, utilizado para los momentos en que la melodía de la coprotagonista se halla más expuesta. Los segmentos se instalan por momentos como ostinati, pero la relación de simultaneidad entre ellos es cambiante: se advierte la persistencia de las sintaxis neoclásicas, con otros contenidos concretos y en contextos expresivos diferentes. Podría conjeturarse también que el trabajo con ostinati favoreció aquí la velocidad de composición requerida por los exigentes plazos de la producción cinematográfica²¹. Aunque el material asociado al protagonista masculino domina con sus estructuras y su dramatismo, ambos son presentados en la música de títulos, junto a segmentos menos pregnantes cuyo contenido interválico saturará sin embargo la sonoridad general. De todas

maneras, la remanencia de elementos que evocan el principio de la sonata termina aquí: no hay desarrollos de conflictos generados por el material mismo, ya que su lógica intrínseca podría entrar en colisión con las del discurso narrativo cinematográfico. El momento de mayor concentración e intensificación del desarrollo compositivo coincide con una escena decisiva, una de las mejores de la película. En el invernadero donde tiene su taller de escultura, María modela una noche el rostro de Ignacio, cuyos contornos explora con sus manos. Ese inquietante encuentro define los sentimientos de ambos. Carlos llega, sospecha la presencia de Ignacio, la que le es negada por María. La música, de una tensión excepcional, invade todo ese reducido espacio en penumbras y se convierte en cómplice de un estallido latente que no ocurre. Por otra parte, el trabajo compositivo se orienta en otra dirección, menos absorbido por las relaciones formales intrínsecas. Se trata de los momentos en que se requiere una música de impacto más inmediato, permeable a las demás dimensiones de la banda sonora, a las convenciones narrativas y a la curva dramática, como ocurre en la escena culminante del film. En medio de un temporal nocturno, los dos rivales se enfrentan cuerpo a cuerpo en el parque, junto a la piscina. Se llega hasta el límite del homicidio: Ignacio cae al agua, no sabe nadar, y es sin embargo rescatado por Carlos, en un gesto que lo redime. Uno de los planos de la música, por su registro y comportamiento, se funde con el sonido ambiente, el de la tormenta desatada²². Es el de los extensos trinos de corno, fagot, tuba y clarinete bajo, cuya rugosidad se incrementa por el *rullo* de timbales, platillos y tam-tam. A esta franja en el registro grave se le superpone, en el otro extremo, la intervención de maderas y violines



en armónicos, con un motivo breve, estridente, creciendo al fortísimo, que se repite obsesivamente. Las armonías se densifican y cubren los huecos registrales con acordes sostenidos insistentes, o como respuestas aún más disonantes al motivo agudo²³. Los perfiles motivicos se diluyen progresivamente, y queda una materia en vibración que cubre esporádicas líneas ascendentes de los metales graves. La escena se resuelve musicalmente por una disminución progresiva de la actividad rítmica y de la intensidad. En toda esta sección, materiales relativamente fijos son agitados internamente por las modulaciones de intensidad y por reducidos corrimientos de planos. Recursos similares, aunque restringidos en relación con este despliegue, asoman en otra escena, donde Carlos acepta el desafío de bajar las escaleras en las que se había colocado un obstáculo sin que él lo supiera. Desde luego, no son éstas las únicas músicas del film; son sólo las que forman más explícitamente sistema. La mayor parte de la música diegética pertenece al mismo compositor, como las de la armónica que toca otro de los pupilos o los coros. La escena en que María toca el órgano de tubos se escucha con música aparentemente extraída de repertorio histórico del instrumento. Si tenemos en cuenta que existe una partitura para órgano identificada con el título del film y la indicación de las tomas precisas a las que corresponde, que la misma desarrolla el “tema de María” y que éste es el único momento en que ese instrumento aparece en la pantalla, es evidente que para esa escena la música planeada fue ésta, la que se reemplazó seguramente por decisiones ajenas al compositor. La pieza adopta una forma ternaria, completa en sí misma, y condensa en su perfección los rasgos formales y expresivos esenciales de un ma-

terial que circula, fragmentado y en transformación, en permanencia a lo largo de la película. Para escenas extensas, visualmente estáticas y con abundante contenido textual, como el relato del sueño de Elisa (María Vaner), el compositor despliega una lenta y larga melodía alternada entre la flauta y el clarinete, acompañada por acordes prolongados. Este adelgazamiento de la textura, alargamiento del material y disminución de la actividad, funcional al papel de la música en estos contextos narrativos, se observa con frecuencia en el corpus que aquí analizamos: la melodía del oboe en la escena nocturna entre Pablo (Mario Passano) y Ana María (María Vaner) en **Simiente humana** es otro ejemplo claro.

El crecimiento del dispositivo de la percusión de altura indeterminada utilizado en este repertorio filmico, en relación con la producción musical previa del compositor, resulta notable. Algunas de las escenas claves de los filmes se resuelven sobre la base de ese instrumental: la escena de amor en el depósito del cementerio nocturno, la intención de suicidio de Flavia, la persecución del hijo de la empresa funeraria, la trágica muerte del bebé devorado por los cerdos, todas de **El secuestrador**; el duelo entre Diego y Pablo en **Simiente humana**; la posesión de Ana por Pablo en **La casa del ángel**. Ello se debe, por un lado, a necesidades específicas del género y de las situaciones dramáticas para las cuales ese tipo de sonoridades convenían mejor, y por otra, a derivaciones de planteos seriales formulados en *Continuidad 1953* –de la que existen sólo apuntes y planes previos– que sufren una serie de desplazamientos. Abandonan el planeamiento numérico y geométrico, incrementan su contenido tímbrico y, aliados con frecuencia a pedales y figuraciones desplegadas de los

metales, se cargan de una energía casi física que impacta en las imágenes sobre las que se proyecta. Estas estructuras colaboran así a clarificar el nexo que Paz establece en su música de ese momento entre el mundo de las organizaciones webernianas y el de las varesianas²⁴, puestas ahora, además, en intersección con un discurso fílmico que redimensiona su caudal expresivo. La capacidad de sugerencia de la tímbrica es aquí puesta en primer plano, al punto de que lo que queda más impreso en el recuerdo de esta música son los sonidos de los metales graves, los *frullati* del clarinete bajo, las intervenciones del saxofón contralto, los golpes y redobles del tambor encordado. En líneas generales, cabe afirmar que el compositor prefirió para esta nueva experiencia musical las formas breves, capaces de captar y reflejar de manera sintética en un breve lapso lo esencial de la situación a la que adhiere, por sobre los desarrollos más dialécticos. En este sentido, esta obra ejemplifica las observaciones de Adorno y Eisler sobre la utilidad de las formas de pequeñas dimensiones, de los motivos concisos que definen los caracteres sin necesidad de largas preparaciones ni rellenos, para lo cual la música nueva aportó soluciones adecuadas. Dichos autores destacan además la necesidad de manejar con solvencia la técnica de la variación, ya que “en un film, cada forma musical de pequeñas dimensiones es de alguna manera una ‘variación’, incluso si no hubo anteriormente un tema manifiesto, ya que el tema aquí, es la función dramática”²⁵. Si dispusiéramos en tablas paradigmáticas los materiales musicales de varios de estos filmes se comprobaría a la perfección este postulado: los comentados a propósito de **En la ardiente oscuridad** constituirían su ejemplificación más evidente. La extensa experiencia

con las técnicas de variación con diferentes lenguajes de base con la que Paz llega a este momento y a esta práctica le permitieron sin dudas alcanzar los notables resultados que conocemos. La crítica reconoció rápidamente el valor de esta obra: **La casa del angel** recibió el premio a la mejor música por el Instituto Nacional de Cinematografía, y **La caída**, el de la Asociación de Cronistas.

Más que el planteo de nuevas relaciones formales entre sonido e imagen tal como las formularan las cinematografías experimentales, consideramos que el valor de las contribuciones de Paz al cine argentino de la época reside, además de la calidad intrínseca de la música y de su solidez compositiva, en los lenguajes de avanzada, anticonvencionales, que introduce y en las nuevas significaciones que su presencia dispara. En el primer caso, importa señalar que el compositor no se repliega aquí únicamente sobre soluciones ya ensayadas, sobre el oficio, ni, menos aún, entiende este trabajo como subsidiario con respecto a la producción autónoma. Por el contrario, lo coloca en el centro de su actividad creadora, dedicada ahora exclusivamente a él, y prosigue en ella su exploración de nuevas soluciones a problemas compositivos generales que se presentaban en la música de la época y en la suya propia, a partir del punto de llegada que había constituido poco antes *Transformaciones canónicas* (1955). La composición de música para cine fue mas bien una ocasión inesperada, un estímulo extra para proseguir las investigaciones y superar la *impasse* del serialismo. Por otra parte, el desafío era doble y simultáneo: de orden formal, intrínseco, y de orden semántico, derivado de la conjunción con otro sistema significativo.

Es preciso tener en cuenta además que estas bús-



quedas formales no se ejercieron en el campo de la experimentación independiente, sino en el corazón mismo de la industria cinematográfica local, con todo lo que ello implica como desafío al arraigo de determinados códigos y a las exigencias comerciales. En las obras de Torre Nilsson, sobre todo, la música contribuye a poner en crisis la “normalidad” de esas vidas familiares de la burguesía, dice lo que los diálogos ocultan, opera como contrapunto dramático, paralelo. Acentúa las indefiniciones espaciales y/o temporales que suspenden las certezas de lo real, como en el comienzo de **La casa del ángel**. Con frecuencia disociada de la realidad representada, en contrapunto con ella, esta música se corresponde con los recursos de una escritura cinematográfica que pone de relieve la mediación lingüística y problematiza así las apariencias desde la forma. Las constantes estilísticas del cine de Torre Nilsson de esos años, identificadas por los estudiosos como deudoras del cine de Ingmar Bergman, Alf Sjöberg, William Wyler y Max Ophüls –además de Buñuel y Berlanga en **El secuestrador**– consisten en “el uso de encuadres y planos que enfatizan la enunciación estética ‘hiperculta’... el manejo de los tiempos, deformaciones expresionistas, primerísimos planos, un juego constante de luces y sombras e inclinaciones de cámara”²⁶. La música acentúa y potencia ese discurso, enfatiza los procesos de enunciación. Asume la subjetivación de los personajes y de la mirada, los proyecta sobre los hechos, se propone como comentario íntimo, angustioso, alucinado, de lo reprimido que circula sin verse. En sus decisiones formales, discursivas, director y compositor coinciden en un lenguaje potente e inquietante que explora los espacios cerrados, claustrofóbicos, la “casa como trampa”²⁷, los

conflictos morales y sociales de los adolescentes, la decadencia de una clase. Si la voz over en los filmes de Torre Nilsson, de innegable musicalidad, por otra parte, aporta la extrañeza consabida del espacio *off*, éste se mantiene sin embargo en un fuera de campo relativamente homogéneo con el de la realidad filmada: la voz es siempre la de uno de los protagonistas que vemos efectivamente en la pantalla, aunque su reflexión sobrevuele las imágenes y situaciones concretas²⁸. La música, en cambio, marca de manera más radical la distancia con ella; la puesta en perspectiva que plantea la voz over se exagera en esta dimensión paralela, heterogénea: es el aspecto absoluto del fuera de campo, el “otra parte” que plantea Deleuze²⁹. No se buscan tampoco aquí correspondencias internas, formales, entre sonido e imagen, a la manera de las propuestas por Eisenstein; se trata de “una reacción del cuerpo extraño musical con las imágenes visuales completamente diferentes, o más bien, de una interacción independiente de cualquier estructura común”³⁰.

Para Claudio España, en la música de **La casa del ángel**, “disonante, poco complaciente y nada armónica con el relato que compone Juan Carlos Paz (...) se refleja el deseo transgresor de Leopoldo Torre Nilsson. Frente a la no complaciente y en apariencia fraccionada abstracción de la partitura de Juan Carlos Paz, se identifica el apunte deleuziano: la *descripción pura*, el objeto ausente, con ‘el reconocimiento de la *imagen óptica* –la percepción [auditiva en este caso] no se prolonga en el objeto [la imagen visual], pues no depende de él– que entra en relación con una *imagen-recuerdo* que ella convoca”³¹.

El expresionismo de Torre Nilsson encuentra en el de Paz, intensificado, su traducción musical. Pero podría

también pensarse que este cine hace “visible”, apresa un sentido expresivo que estaba latente en esa música, a pesar del discurso distanciado y preocupado por la objetividad del compositor. Si esto fuera así, una zona del temperamento musical de Paz ¿no habrá sido “naturalmente” dramática, por lo que extremó, sobreactuó precisamente el control racional, objetivista? Un par de cuestiones a resolver en futuras investigaciones: la primera, de orden interno, es el establecimiento efectivo de redes intratextuales que recorren el corpus completo de la música para filmes, que podríamos confirmar si contáramos con fuentes menos fragmentarias. La segunda concierne a lo histórico-estético: ¿sobre qué modelos de música cinematográfica operó el compositor, si lo hizo? ¿qué aspectos de las decisiones formales y estéticas fueron de su absoluta competencia, y cuáles las de los directores? La premura en la realización efectiva de esta música, ¿habrá dejado lugar para el análisis exhaustivo y crítico de la producción existente, como hacía el compositor en el ámbito de la música autónoma, o las soluciones fueron encontrándose, en la urgencia de los plazos, de manera más intuitiva, para cada caso? A pesar de los numerosos comentarios sobre cine que aparecen en sus *Memorias*, las referencias precisas al aspecto musical faltan. La música escrita entonces para el ci-

ne nacional –Gilardi, Ginastera, Gianneo, García Morillo, Bautista, entre las más profesionalmente sólidas– difícilmente lo haya atraído. Habría que pensar más bien en las películas que, como cinéfilo apasionado, pueden haberle impresionado desde este punto de vista. Un primer rastreo se dirigiría a las que tienen música de autores comprometidos con la contemporaneidad del lenguaje, cinematográfico y/o musical. ¿Aquellas de Slatan Dudow, Fritz Lang o Jean Renoir con música de Eisler? ¿Las de Einsenstein/Prokoffief, o Hitchcock/Herrmann, aunque los géneros practicados por ellos hayan sido ajenos a los directores locales con los que trabajó en esta época? ¿Las que compuso Revueltas en los años 30, si hubiese tenido acceso a ellas? ¿La *Musik zu einer Lichtspielszene* de Schoenberg, a pesar de que no hable de ella en su medular estudio del músico vienés? ¿La abundante producción de Copland, en la cual se incluye su colaboración con Wyler? Y para seguir con los directores admirados por Torre Nilsson, ¿la extensa labor de Eric Nordgren para Bergman y también para Sjöberg? ¿La fugaz contribución de Rodolfo Halffter con el Buñuel de **Los olvidados**? Estas preguntas se circunscriben, por ahora, al plano especulativo: la realidad fílmica y sonora de las películas que aquí nos ocupan afirman una singular autonomía.



Notas

- (1) Versión abreviada de un capítulo de nuestro *Vanguardias al sur: la música de Juan Carlos Paz (1897-1972)*, La Habana, Casa de las Américas, 2010.
- (2) Y los libros *La música en los Estados Unidos* (México, Fondo de Cultura Económica, 1952) e *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1955). Su fundamental *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal*, en el que trabajó desde fines de la década de 1940, fue publicado por Nueva Visión en 1958, en pleno período de composición de música cinematográfica.
- (3) Declaraciones reproducidas en Müller, Martín, “Reencuentro con Juan Carlos Paz”, en *La Opinión Cultural*, 7-11-1976, p. 3.
- (4) Referido en Peña, Fernando, *Leopoldo Torre Nilsson*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina-Instituto Nacional de Cinematografía, 1993, p. 12; también en España, Claudio, “Emergencia y tensiones. Se quiebra el canon clásico”, en España, Claudio, director, *Cine argentino, 1933-1956. Industria y clasicismo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, vol. II, pp. 478-523, 510.
- (5) Algunos de estos hechos fueron señalados por Francisco Kröpfl, conferencia dada en Ricordi Buenos Aires, 23-9-1982.
- (6) Los recursos utilizados en esta música desconcertaron a algunos comentaristas extranjeros: “¿Qué será de la música de cine de mañana? Sacará partido del lenguaje atonal o serial utilizado recientemente por Juan Carlos Paz en *La casa del ángel* (1958) de Torre Nilsson?” *Enciclopédie de la Pléiade, Histoire de la Musique*, Roland Manuel, ed., Paris, Gallimard, 1963, vol. II, p. 1521.
- (7) SADAIC, planillas de depósito legal de los filmes **La caída** y **Fin de fiesta**. Entre lo declarado en estas planillas y la música que se escucha efectivamente en las copias disponibles existen algunas diferencias, que consisten básicamente en el reemplazo de la música original por otra de archivo, en la eliminación de la música prevista para determinada escena o en el cambio de orden de los segmentos compuestos.
- (8) Además de copias de las películas en las que la calidad de sonido es deficitaria, contamos con las mencionadas declaraciones de SADAIC, en la que figuran los primeros compases del “tema”, según lo requerido por la legislación vigente: una línea melódica, una estructura rítmica. De **En la ardiente oscuridad** existen en el archivo apuntes manuscritos bastantes desarrollados de casi toda la música, escritos en dos pentagramas con indicaciones de instrumentación, y una pieza para órgano aparentemente prevista para las tomas 314-318. De **Simiente humana** se conservan unos pocos apuntes similares a los anteriores. Como en el caso anterior, hay también una transcripción, para piano, identificada como “Vals de Lydia”, tomas 9-10, correspondientes a la primera escena en que aparece ese personaje, interpretado por Aída Luz.
- (9) Según una de las clasificaciones más recurrentes, entre ellas, las de Chion, Michel, *Le son au cinéma*, Paris, L’Étoile, 1984. Utilizamos aquí la propuesta por Casetti, Francesco y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991, esp. pp. 99-104. Chion preferirá, luego, definir la música cuya fuente aparece o pertenece a la escena filmada como “música de pantalla”, opuesta a “música de fondo”. Chion, Michel, *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 193.
- (10) En la planilla de SADAIC correspondiente a **La Caída**, el inspector musical anota que “en una escena de baile de tipo existencialista se escucha un rock ejecutado por jazz (...) otro fox idem (...) Se deja constancia de que en la cartelera al comienzo de la película no se anuncia nada”.
- (11) Esta conducta aparece en momentos claves, pero no es, sin embargo, la más frecuente. Más que la coincidencia exacta con los límites de las tomas, o con la rítmica de los movimientos en y de la imagen, la articulación más habitual es la del *fade-in* y *fade-out*. Ambos comportamientos pueden seguirse en los manuscritos de las partituras: para determinadas secuencias, el minutaje acompaña rigurosamente la sucesión de estructuras; para otras, la duración parece haber sido más global, y en consecuencia

el desarrollo de los materiales menos urgido por la malla cronométrica.

(12) Adorno, Theodor; Eisler, Hanns, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972, p. 41.

(13) Chion, Michel, *La música en el cine*, cit., p. 220.

(14) Las puertas y portones son imágenes cargadas de significado en las películas de Torre Nilsson, y Paz parece haber comprendido bien su importancia, por el cuidado con que diseña la música para esas imágenes no sólo en **La caída**, sino también en **La casa del ángel**.

(15) Con excepción de un extenso redoble –*rullo*–, único sonido que acompaña la escena del beso de los protagonistas.

(16) Este personaje refería directamente a Alberto Barceló, caudillo conservador de la zona de Avellaneda en la década del 30. El público lo identificó perfectamente, y se produjeron manifestaciones hostiles al film por partidarios de esa corriente en el estreno del film en La Plata, consignadas en la prensa.

(17) Cf. infra, ejemplo musical 76, fagotes y violonchelos.

(18) Sobre la filmografía de Tynaire, cf. Rosado, Miguel Ángel, *Daniel Tynaire*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993. Lo relativo a **En la ardiente oscuridad** en pp. 30 y ssgg.

(19) Una de ellas, en su *Introducción...* 1ª. ed., pp. 77-78. En la composición misma, había ya utilizado este material en el *Segundo cuarteto* (1940-1943), con un mínimo desvío.

(20) Este material será utilizado luego en *Continuidad 1960*. Aparece con frecuencia asociado a un diseño descendente fijo en negras (do#-sib-fa#-mib-do) y a dos acordes oscilantes. Los tres pueden presentarse en sucesión o en simultaneidad.

(21) Esta reflexión es la que desarrolla Pelinski como una de las herramientas utilizadas, en otro contexto, por Piazzolla como matriz disponible para la composición de piezas su-

jetas también a un régimen pautado de producción. Pelinski, Ramón, "Ostinato y placer de la repetición", *Revista del Instituto Superior de Música*, UNL, 9, 2002, 29-39.

(22) La complementariedad tímbrica y registral entre ruidos y música en esta escena –que llega hasta las inconveniencias de la redundancia– plantea interrogantes sobre el proceso de producción, más concretamente, sobre la función del músico y del director en las decisiones relativas al diseño sonoro completo de las escenas.

(23) Con distintas configuraciones específicas de los materiales, estas mismas disposiciones aparecen en numerosas escenas de **Simiente humana**.

(24) El 7 de octubre de 1954 Paz había dado una conferencia en la Sala Ricordi sobre "Anton Webern, Edgar Varèse y el nuevo espíritu musical". Un artículo con el mismo título –seguramente derivado de esa conferencia– se publica en *Buenos Aires Musical*, N° 156, 15-6-1955, pp. 4 y 5.

(25) Adorno y Eisler, op. cit., p. 104.

(26) Maranghello, César, *Breve historia del cine argentino*, pp. 154-155.

(27) Expresión de Ricardo Manetti, en España, Claudio, art. cit., p. 509. La importancia antes señalada de las puertas contribuiría a perfilar este núcleo signifiante. En dicho artículo se despliega un revelador análisis de **La casa del ángel**.

(28) Sobre los dos tipos de voz off y su relación con "la homogeneidad convenida del espacio físico realista" o, por el contrario, con "el espacio sin comunicación convenida (...) con el que abre la imagen", cf. Bonitzer, Pascal, *Le regard et la voix*, Paris, UGE, 1976, pp. 31-32.

(29) Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 1986, p. 311.

(30) *Ibid.*, p. 316. En pp. 314 y 315 el autor comenta las homologías estructurales en Eisenstein/Prokoffiev.

(31) España, Claudio, cit., p. 518-519.