

**La música para cine de Juan Carlos Paz<sup>1</sup>**  
**The music for cinema by Juan Carlos Paz**

Omar Corrado<sup>2</sup>  
Universidad de Buenos Aires

**Resumen:** Este trabajo propone un análisis minucioso de la intervención del compositor argentino Juan Carlos Paz (1897-1972) en dos films en particular: *La caída* (1959), de Leopoldo Torre Nilsson y *En la ardiente oscuridad* (1958), de Daniel Tinayre. Para ello, ubica previamente a Juan Carlos Paz en el contexto de la época y da cuenta de sus peculiaridades formales –radicalidad, vanguardia- no sólo en el ámbito estricto de lo musical sino también como modelo de intelectual abierto y multifacético. De esta manera, el artículo advierte una vinculación entre la obra individual de Paz y sus participaciones cinematográficas, al poner en diálogo las operatorias del compositor con las de los directores con los que trabaja, de forma tal de deslindar el aporte de Paz al cine argentino del período.

**Palabras clave:** música – cine argentino – Juan Carlos Paz – Leopoldo Torre Nilsson – Daniel Tinayre.

---

<sup>1</sup> Una versión previa de este texto apareció en *Cuadernos de cine documental*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, N° 5, 2011, 81-94.

<sup>2</sup> Omar Corrado es graduado del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina), Doctor en Historia de la Música y Musicología por la Universidad de París IV-Sorbona. Fue becario del Gobierno de Francia, del Instituto Goethe, del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) y de la Fundación Paul Sacher (Basilea). Es autor de los libros *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940* (2010), de *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz* (2010, 2ª. 2012), y compilador del volumen colectivo *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis* (2014). Obtuvo el Premio de Musicología de Casa de las Américas (Cuba) en 2008 y el Premio Konex (Argentina) en 2009. Es Profesor Titular Regular en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes (Argentina).

**Abstract:** This paper analyzes in close detail the musical compositions by Juan Carlos Paz (1897-1972) for two Argentine films: Leopoldo Torre Nilsson's *La caída* (1959) and Daniel Tinayre's *En la ardiente oscuridad* (1958). Paz's position is studied in the context of his era, then his formal qualities -his radical perspective, his avant-guard stance- are examined, not only from a strictly musical point of view, but also his figure as a model of an open-minded, multifaceted intellectual. As a result, there is a clear connection between Paz's own solo work and his cinematic participations, evident in the composer's procedures and those of the directors with whom he worked. Finally, this study tries to assess Paz's contribution to the Argentinean cinematography of the period.

**Keywords:** music – Argentine cinema - Juan Carlos Paz – Leopoldo Torre Nilsson – Daniel Tinayre.

Si se le preguntara a un público informado pero no especializado cuáles considera que son los compositores argentinos más relevantes del siglo XX, es muy probable que se incline por Alberto Ginastera y Ástor Piazzolla. La solidez de su obra y la consistencia de su proyección internacional justifican esa decisión.

Juan Carlos Paz (1897-1972) aparece en cambio en un plano de menor visibilidad/audibilidad que sus colegas, pues calibrar su dimensión requiere de una evaluación más compleja y articulada. Se sitúa en el vértice vanguardístico de la música argentina de su tiempo y su ineludible radicalidad lo coloca en los márgenes de los circuitos institucionales convencionales. Su obra se integra a la zona más exigente de la contemporaneidad musical, de lo cual dan cuenta piezas insoslayables como *Música 1946*, *Dédalus 1950* o *Continuidad 1960*, cuyos valores fueron destacados por referentes

internacionales como Henry Cowell, Edgar Varèse, Pierre Boulez o Michael Gielen, entre otros. A lo largo de su trayectoria, Paz adopta sucesivas soluciones técnicas que van desde el neoclasicismo y la Nueva Objetividad de los años 30 hasta las aperturas formales de los sesenta, pasando por el dodecafonismo, el atematismo rítmico y el serialismo integral. Estableció un intenso diálogo personal con los dilemas y adquisiciones del pensamiento musical del siglo, que difundió en nuestro medio a través de diferentes formaciones, la más importante de las cuales fue la Agrupación Nueva Música (Corrado 2010).

Pero la figura de Paz excede el ámbito específico de la composición musical: fue un intelectual atento y comprometido con las discusiones estéticas y conceptuales generales que atravesaron el pensamiento de su época, con las que estableció un diálogo vital permanente, del cual quedan testimonios significativos en los tres volúmenes de sus *Memorias* (Paz 1972, 1987, 1994), en sus libros musicológicos y en el enorme conjunto de filosos artículos escritos durante toda su vida para publicaciones de diversa naturaleza.

Ese universo editorial, el de las revistas culturales argentinas, emerge como territorio de cruce con sus colegas generacionales y marca la presencia, casi siempre solitaria, de la música en los debates vanguardísticos porteños. Así, Paz interviene en publicaciones paradigmáticas como *La campana de palo*, *Letra y línea*, *Sur*, *Nueva visión*, *Latitud*, *Papeles de Buenos Aires*, *Expresión*, *Conducta*, *Los anales de Buenos Aires*, *Argentina Libre* o *Buenos Aires literaria*, así como en la prensa general, como crítico musical de los diarios *Crítica* en 1933 y del efímero *Reconquista* en 1939, que dirigió Raúl Scalabrini Ortiz. Encontró en el mundo artístico e intelectual de avanzada a sus interlocutores más estimulantes, en distintos momentos y enclaves. Una primera lista, desordenada e incompleta, incluiría a Emilio Pettoruti, Xul Solar, Luis Falcini, Leopoldo

Hurtado, Carlos Giambiagi, Leónidas Barletta, Aldo Pellegrini, el grupo Arte Concreto-Invencción, Alfredo Hlito, Tomás Maldonado, el conjunto de escritores de Poesía Buenos Aires, Adolfo de Obieta o Julio Cortázar.

Dada la amplitud de sus intereses, Juan Carlos Paz fue, previsiblemente, un cinéfilo apasionado. Las notas en su diario van dejando huellas de los films que se sucedían en la cartelera porteña y que suscitaban sus comentarios admirativos y críticos. En dos momentos de su trayectoria abandona el papel de espectador para ingresar en el de la producción misma. Uno de ellos, al final de su vida, es su participación en uno de los roles protagónicos del mítico film *Invasión* (1969), de Hugo Santiago, sobre un guión de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. El otro es el de la composición de música para cine que realiza entre 1957 y 1960.

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 Tinayre -*En la ardiente oscuridad* (1958)- y Sergio Leonardo -*Simiente humana* (1959)-.

Según Torre Nilsson, la idea de proponer a Paz la composición de la música para *La casa del ángel* le fue sugerida por Ignacio Pirovano (Müller 1976). Era necesario convencer al compositor para que realizara esta tarea, porque 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; Torre Nilsson se sumó para tranquilizarlo en cuanto al respeto a 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: según la documentación periodística disponible, el mismo Torre Nilsson pidió a los productores autorización para incluir esta música, a lo que Atilio Mentasti accedió, ya que “éste es un tipo de música que, si uno dice que no le gusta, lo tratan de ignorante. De modo que me gusta” (Peña 1993: 12; España 2000: 510).

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, no referencial 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 cine.<sup>3</sup>

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 retrospectivamente, 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 tensión.<sup>4</sup> 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 compases.<sup>5</sup>

El estado de la documentación dificulta el estudio detallado de esta producción.<sup>6</sup> Por ello, nos concentraremos, de preferencia, en la música de los filmes *En la ardiente*

---

<sup>3</sup> Algunos de estos hechos fueron señalados por Francisco Kröpfl, conferencia dada en Ricordi Buenos Aires, 23-9-1982, inédita.

<sup>4</sup> 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?” (Manuel 1963: 1521). La traducción es nuestra.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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 de Paz 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.

*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 las 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 exterior es generalmente de archivo,<sup>7</sup> aunque en oportunidades no se consigne la autoría en los créditos;<sup>8</sup> 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 ambiente; acompaña a la cámara cuando ésta abandona a los personajes y explora el espacio circundante; jerarquiza un elemento icónico fundamental o puntúa, con sus crescendos y cortes bruscos sincronizados con la duración de las tomas, la sintaxis. 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

---

<sup>7</sup> Según una de las clasificaciones más recurrentes, entre ellas, las de Chion (1984). Utilizamos aquí la propuesta por Casetti y di Chio (1991: 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 1997:193.

<sup>8</sup> 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”.

consecuencia el desarrollo de los materiales menos urgido por la malla cronométrica. La partitura contribuye asimismo a la caracterización de los personajes, mediante un procedimiento comparable al de los *Leit-motive* wagnerianos, ya muy transitados 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 y 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 -elipsis- 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 sincronía con el comienzo de la música. Sigue, sin transición, la imagen fija de una pareja abrazada, que resulta ser la de una revista que hojear 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 narrativos (Adorno y Eisler 1972: 41): 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 descubrir 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 protagonista 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 cerrada 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” (Chion 1997: 220) que poseen valor estructural, formal. Este material audiovisual cristalizado y puesto así en primer plano se revela como clave de manera progresiva, a medida que el acceso al cuarto permita ir construyendo el personaje que llegará sólo al final, y cerrará la historia afectiva de Albertina (Elsa Daniel). Ello se realiza, por una parte, a partir del encuentro de los objetos conservados allí y de la voz de Lucas en una grabación enviada a los sobrinos. Por otra, cuando precisamente otra puerta cerrada, la del cuarto de la madre postrada, consume el drama: los niños no la abren cuando aquella les reclama ayuda en medio de un ataque de asma que la lleva a la muerte.<sup>9</sup> 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 sostenidos. Un perfil percusivo similar es el utilizado cuando Albertina refiere a Lucas el mismo episodio. La escritura para percusión se reserva

---

<sup>9</sup> 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*.

prácticamente sólo a estos dos momentos: en esa excepcionalidad la música adhiere al hecho central y a su forma de narrarlo.<sup>10</sup>

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 la 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

---

<sup>10</sup> Con excepción de un extenso redoble *-rullo-*, único sonido que acompaña la escena del beso de los protagonistas.

*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 figuraciones 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 Adolfo (Leonardo Favio) le grita “¡Asesino!” a su abuelo y protector, el caudillo Brasera (Arturo García Buhr), al descubrir los crímenes que ordenó.<sup>11</sup> 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 la que Paz reconocía una de las direcciones compositivas más promisorias de la época. En el comienzo, escuchamos una

---

<sup>11</sup> 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.

configuración rápida ascendente que se detiene en el sonido de llegada para repetirlo, ritmarlo a la manera de los incisivos diseños de *Intégrales*, de Varèse. 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 interválica.

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 musicales 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 Tinayre, basado en la obra de teatro homónima de Antonio Buero Vallejos, Paz concibe una música muy articulada de notable elaboración interna y eficacia cinematográfica.<sup>12</sup> En una primera aproximación, dos materiales de perfiles contrastantes se imponen. Uno de ellos aparece asociado a la figura

---

<sup>12</sup> Sobre la filmografía de Tinayre, cf. Rosado 1993. Lo relativo a *En la ardiente oscuridad* en 30 y ssgg.

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 oportunidades. 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 micromundo 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 situación.<sup>13</sup> 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 su 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 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.

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. 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

---

<sup>13</sup> Este material será utilizado luego en “Improvisación”, el cuarto número de *Continuidad 1960*.

momentos en que la melodía de la protagonista 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 cinematográfica.<sup>14</sup>

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

---

<sup>14</sup> Esta reflexión es la que desarrolla Ramón Pelinski (2002) como una de las herramientas utilizadas, en otro contexto, por Piazzolla, como matriz disponible para la composición de piezas sujetas también a un régimen pautado de producción.



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 desatada.<sup>15</sup> Es el de los extensos trinos de corno, fagot, tuba y clarinete bajo, cuya rugosidad se incrementa por el redoble 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, crescendo 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 agudo. 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 arteramente un obstáculo sin que él lo supiera.

Desde luego, no son éstas las únicas músicas del film; son sólo las que forman más

---

<sup>15</sup> 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.

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 material que circula en permanencia, fragmentado y en transformación, 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 fílmico, en relación con la producción musical previa del compositor, resulta notable. Algunos de los episodios 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 abstractos formulados en *Continuidad 1953* –de la que existen sólo apuntes y planes previos- que sufren una serie de desplazamientos. Estas configuraciones abandonan aquí el planeamiento numérico y geométrico original, incrementan su contenido tímbrico y, aliados con frecuencia a pedales o 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 nexos que Paz establece en su música de ese momento entre el mundo de las organizaciones webernianas y el de las varesianas, puestas ahora, además, en intersección con un discurso fílmico que redimensiona su caudal expresivo.<sup>16</sup> 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 *frullatti* 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

---

<sup>16</sup> 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 del disertante, con el mismo título – seguramente derivado de esa conferencia- se publica en *Buenos Aires Musical* (Paz 1955).

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” (Adorno y Eisler 1972: 104). 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 en las técnicas de variación con diferentes lenguajes de base con la que Paz llega a este momento y a esta práctica le permitió sin dudas alcanzar los notables resultados que conocemos. La crítica reconoció rápidamente el valor de esta obra: *La casa del ángel* 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 más bien una ocasión inesperada, un estímulo complementario 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 búsquedas 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 dissociada 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 de 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” (Maranghello 2005: 154-155). La música acentúa y potencia ese discurso, enfatiza los

procesos de enunciación. Asume la subjetivización 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”,<sup>17</sup> 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, 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 concretas.<sup>18</sup> 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 Deleuze (1986: 311). No se buscan tampoco aquí correspondencias internas, formales, entre sonido e imagen, a la manera de las propuestas por Eisenstein/Prokofiev; 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” (Deleuze 1986: 316).

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

---

<sup>17</sup> Expresión de Ricardo Manetti, en España 2000: 509. La importancia antes señalada de las puertas contribuiría a perfilar este núcleo significant. En dicho artículo se despliega un esclarecedor análisis de *La casa del ángel*.

<sup>18</sup> 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 1976: 31-32.

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’” (España 2000: 518-519).

El expresionismo de Torre Nilsson encuentra en el de Paz, intensificado, su traducción musical. Pero podría también pensarse, a la inversa, 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, antisubjetivo?

Este corpus suscita otras preguntas. ¿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 previo análisis exhaustivo y crítico de la música para cine, como hacía el compositor en el ámbito musical general, o por el contrario los recursos se fueron elaborando, en la urgencia de los plazos, de manera más intuitiva, para cada situación, en base a la experiencia compositiva acumulada? ¿Sobre qué modelos de música cinematográfica operó el compositor, si lo hizo? En todo caso, lo que el análisis de esta música deja en claro es su estrecha solidaridad con el lenguaje de las obras autónomas del propio compositor más que con cualquier adhesión estilística a soluciones existentes en la relación entre música e imagen. De este modo, la realidad fílmica y sonora de las películas que aquí nos ocupan afirma su singular autonomía.

## **Bibliografía**

- Adorno, Theodor; Eisler, Hanns (1972). *Musique de cinema*. Paris: L'Arche.
- Bonitzer, Pascal (1976). *Le regard et la voix*. Paris: UGE.
- Casetti, Francesco; di Chio, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Corrado, Omar (2010). *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. La Habana: Casa de las Américas.
- Chion, Michel (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Chion, Michel (1984). *Le son au cinéma*. Paris: L'Étoile.
- Deleuze, Gilles (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- España, Claudio (2000). "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, 478-523.
- Manuel, Roland (editor) (1963). *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la Musique*. Paris: Gallimard, 1963, vol. II.
- Maranghello, César (2005). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Alertes.
- Müller, Martín (1976). "Reencuentro con Juan Carlos Paz". *La Opinión Cultural*, 7 de noviembre, 1- 3.
- Paz, Juan Carlos (1955). "Anton Webern, Edgar Varèse y el nuevo espíritu musical". *Buenos Aires Musical*, N° 156, 15 de junio, 4- 5.
- Paz, Juan Carlos (1972). *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias I)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Paz, Juan Carlos (1987). *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias II)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Paz, Juan Carlos (1994). *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias III)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Pelinski, Ramón (2002). "Ostinato y placer de la repetición". *Revista del Instituto Superior de Música*, UNL, 29-39.
- Peña, Fernando (1993). *Leopoldo Torre Nilsson*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina-Instituto Nacional de Cinematografía.
- Rosado, Miguel Ángel (1993). *Daniel Tinayre*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.