



PROGRAMA DE BACHILLERATO EN MÚSICA
TRABAJO DE INVESTIGACIÓN CONDUCENTE A GRADO

**“UNA APROXIMACIÓN A LA MÚSICA DE ENRIQUE
PINILLA EN LA PELÍCULA *ESPEJISMO* (1972) DE
ARMANDO ROBLES GODOY”**

Presentado por

Francisco Gabriel Sebastián López Tejada
Programa académico de interpretación musical. Carrera de
Guitarra

Asesor
Aurelio Efraín Tello Malpartida

Lima, 28 de Setiembre de 2020

UNA APROXIMACIÓN A LA MÚSICA DE ENRIQUE PINILLA EN LA PELÍCULA *ESPEJISMO* (1972) DE ARMANDO ROBLES GODOY

Francisco Gabriel Sebastián López Tejada

Resumen

El surgimiento de diversos paradigmas en torno al uso de la música para películas ha demostrado su relevancia para el desarrollo de las artes cinematográficas a lo largo de los años, lo que ha llevado a una teorización de la relación de estos dos elementos. En este sentido, se toma como objeto de estudio la película *Espejismo* (1972) de Armando Robles Godoy, donde se pretende demostrar el papel de la música de Enrique Pinilla Sánchez-Concha en este filme.

En el presente trabajo se mencionan aspectos de la relación Robles-Pinilla en la década de los 60 e inicios de los 70 y su importancia para la cinematografía peruana. Luego, un acercamiento a *Espejismo*, donde la música, así como su formato de presentación, es tratada como un elemento en la realización de la película. Posteriormente, se analizan nueve escenas que explican el papel de la música en la película *Espejismo* desde una perspectiva cinematográfica.

Por último, y a partir del análisis expuesto, se concluye que la música del *Espejismo* no se presenta de manera rudimentaria, sino que está subordinada al discurso de una narrativa cinematográfica, siendo la década de 60 y principios de los 70 un período de nuevas exigencias compositivas para la música del cine debido a la nueva estética de las tendencias cinematográficas de esos años.

Palabras clave: música cinematográfica; Enrique Pinilla; Espejismo; vanguardia en el Perú.

Abstract

The emergence of diverse paradigms around the use of music for films has shown its relevance to the development of cinematographic arts through the years, leading to a theorization of the relation of these two elements. On this matter, the film *Espejismo* (1972) by Armando Robles Godoy is taken as an object of study where is intended to demonstrate the role of Enrique Pinilla Sánchez-Concha's music in this film.

In the present work, aspects of the Robles-Pinilla relationship in the decade of 1960 and early 1970 and its importance for Peruvian cinematography are mentioned. Then, an approach to *Espejismo*, where music, as well as its presentation format, is treated as an element in filmmaking. Later, nine scenes that explain the role of music in the film *Espejismo* are analyzed from a cinematographic perspective.

Finally, and as a result of the analysis, it is concluded that Espejismo's music is not presented in a rudimentary way but is subordinated to a cinematographic narrative's discourse, being the decade of 1960 and early 1970 a period of new compositional demands for film music due to the new aesthetics of cinematographic trends in those years.

Keywords: *film music; Enrique Pinilla; Espejismo; vanguard in Peru.*

Introducción

La música ha sido y es parte importante del desarrollo y evolución cinematográfica, contribuyendo a su consolidación como séptimo arte. En esta evolución, una serie de paradigmas se crearon en torno a la aplicación de la música en la praxis fílmica y es que, en efecto, el cine es un lugar donde la música, sea compuesta originalmente para una película o tomada de una fuente preexistente, se transforma, desempeñando un papel dentro de un conjunto (Chion, 1997, p.15).

En el cine y la música de los años 60 se dieron profundas transformaciones que condujeron a una gran variedad de nuevas corrientes estéticas impulsadas por los movimientos de vanguardia. En Latinoamérica, por ejemplo, surgió en el campo cinematográfico “el nuevo cine latinoamericano” heredado del neorrealismo italiano de la segunda posguerra, mientras que en el campo musical emergieron corrientes experimentales como la música electrónica, y nuevas técnicas compositivas como el atonalismo libre, aleatorismo, serialismo, entre otros.

El Perú no fue ajeno a estos cambios, de forma que dejó de tener protagonismo la corriente ideológica nacionalista nacida en los años 20, y que había abarcado la mayoría de expresiones artísticas, como el indigenismo en la música (Miranda y Tello, 2011, p. 185) –presente también en las artes plásticas– o el “filme documental” en el cine. De esta forma, es con la vanguardia de los años 60 que surgen, en la relación música-cine, las figuras de Enrique Pinilla Sánchez-Concha y Armando Robles Godoy.

El objetivo de esta investigación es conocer el papel que cumple la música en el cine, tomando como ejemplo el trabajo de Enrique Pinilla en la película peruana *Espejismo* (1972) de Armando Robles Godoy. Para ello, se realizó un estudio analítico de escenas específicas donde la música tiene presencia. Asimismo, se consultaron textos históricos (críticos), estéticos y teóricos.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el ya clásico libro *El cine y la música*, original en alemán como *Komposition für den Film*, publicado en 1976 por la editorial Fundamento, Theodor Adorno y Hanns Eisler plasman experiencias y reflexiones comunes en el ámbito de la música cinematográfica. Estas reflexiones nacen de una serie de cuestiones emparentadas con el aspecto social, musical e incluso tecnológico, y es con el uso de nuevas herramientas teóricas y prácticas como dan una visión panorámica de la música cinematográfica contemporánea y de sus tendencias.

Este libro, de relevancia en la presente investigación, explica que la relación música-cine estuvo marcada por contradicciones que se presentaban en el desarrollo técnico y la expresión autónoma del arte. En el cine, la música perdió su condición de arte autónomo y su uso quedó limitado a las necesidades urgentes de la

producción, surgiendo así una serie de condiciones que, según Adorno y Eisler, son más bien una serie de prejuicios y malas costumbres.

Si bien este antecedente hace referencia al mundo cinematográfico “hollywoodense” –en su mayoría–, brinda un aporte teórico y da ideas de una estética musical cinematográfica.

Otro libro significativo es *La música en el cine* –original en francés como *La musique au cinema*– de Michel Chion, publicado en español en 1997. El texto de Chion consta de tres partes:

La primera traza perspectivas históricas, plantea una periodización que tenga en cuenta datos estéticos, y no que sea una simple enumeración de cambios y evoluciones técnicas. La segunda, de carácter teórico, aborda tres capítulos: la música como elemento y medio, como mundo y como tema, tanto de metáfora como modelo. Cosas que coexisten a menudo en una misma película. La tercera rinde honores a un cierto número de creadores abordados desde un cruce dialéctico con grandes corrientes históricas expuestas en la primera parte.

El autor afirma la fuerte presencia de la música en el cine. Un enfoque especial a cierta producción fílmica europea de los años 50 y 60 permite conocer del cine francés e italiano en “Los tiempos del modernismo” –perteneciente a la segunda parte del libro– donde la relación director y compositor tomó gran protagonismo en la búsqueda de nuevas estéticas, en lo que Chion denomina “cine de autor”.

Los modernismos de finales de los años sesenta precipitarán así, involuntariamente, el principio de una hendidura entre las películas de autor y los filmes llamados comerciales. Con todo, la modernidad afectará menos al estilo de la propia música que a la manera en que ésta es integrada. (Chion, 1997, p.153)

Este cine moderno fue un referente estético en la producción de Robles, quien tomó muy en cuenta lo que la música vanguardista ofrecía y trató de implementarlo en sus películas.

Uno de los peruanos pioneros en investigar a fondo la relación música-cine fue Enrique Pinilla, quien en 1982 y con varios años de experiencia en este campo, esbozó un tratado sobre “La expresividad comunicativa del sonido en los medios”, siendo modificado, seis años más tarde, a “Las posibilidades expresivas de la imagen y el sonido”. Este proyecto se frustró debido a que no se culminó un plan de trabajo definitivo para su publicación. Fue a través del Fondo Editorial de la Universidad de Lima que, la crítico de cine y esposa de Enrique Pinilla, Rafaela García Sanabria, concretó dicho proyecto, publicando el libro *La realización cinematográfica: Articulaciones de las imágenes y los sonidos* en el año 2003. Texto

que consta de la recopilación y el estudio de los cuadernos y apuntes de clase de los cursos de Realización cinematográfica y Sonorización que impartió Enrique Pinilla en la Universidad de Lima.

Este antecedente se relaciona con la presente investigación en que permite conocer las posibilidades expresivas de la imagen y el sonido cinematográficos. Se encuentra la descripción y el análisis de los elementos básicos del lenguaje del cine hasta llegar al aporte sustancial de Pinilla: la aplicación de la polirritmia, la polimetría y las estructuras musicales a la narrativa y la creación cinematográfica.

Ahondando más en Pinilla, el compositor peruano Edgar Valcárcel Arze publica en 1999, a través del Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima, el libro *Enrique Pinilla: hombre y artista*, el cual consta de cuatro secciones: La primera, relata la vida del compositor mediante anécdotas de familiares, colegas y amistades. La segunda, hace un análisis musical de algunas de sus composiciones. La tercera, constituye comentarios auto analíticos de sus obras, artículos periodísticos y su labor en la Casa de la Cultura del Perú. Por último, la cuarta sección abarca el catálogo composicional y musicológico.

En el artículo periodístico “El arte aleatorio” del diario *Expreso* (1961) recopilado por Valcárcel, Pinilla comenta:

Lo que pretende el arte aleatorio es que una obra no se repita nunca y que siempre sea nueva, insospechada, diferente. ¿Y cómo podemos lograr semejante cosa? Veamos lo que hacen en Alemania los compositores de vanguardia: Stockhausen sin necesidad de volver las hojas; se coloca frente al atril del ejecutante y se constatará que tiene pequeños grupos o núcleos que podrán ser de cuatro o cinco compases [...] Si ahora nos ponemos a pensar que la música no sólo se ejecuta con un intérprete sino con varios, llegando hasta los conjuntos sinfónicos, es fácil hacerse una idea de las infinitas posibilidades que hay para que una obra aleatoria se oiga diferente siempre. (pp. 213-214)

Este libro, a manera de homenaje, permite conocer acerca del desempeño de Pinilla en la literatura, el cine y sobre todo en la música, reconociéndolo como un promotor de la vanguardia de los años 60.

La formación artística de Enrique Pinilla no solo abarcó la música, sino también la cinematografía. Esto se reluce en anécdotas publicadas en *Enrique Pinilla: hombre y artista*, pero se aprecia también en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, donde actividades distintas a la música tienen mención en una acotada, pero sustancial reseña del compositor, resaltando entre ellas, el cine. “También interesado en el cine –en su estancia en París había realizado estudios de filmología en la Universidad de la Sorbona– asistió a cursos de técnicas de

filmación en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid (1950-53)” (Valcárcel, 2001, p. 811).

Abordando el plano musical, por encargo de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, los musicólogos Ricardo Miranda y Aurelio Tello publican en el año 2011 *La música en Latinoamérica*. Libro de dos partes, la segunda a cargo de Tello titulada: “La música de Latinoamérica del siglo XX hasta nuestros días”, contiene doce capítulos que narran las distintas escuelas, tendencias, corrientes e “ismos” en donde la música se desarrolló.

En el capítulo “Los movimientos de vanguardia musical desde 1950”, con Tello como autor, se contempla una generación de compositores que dejaba ya en el pasado al nacionalismo como corriente musical y se encaminaba hacia una cultura más cosmopolita. Estos asimilaron técnicas compositivas propias de la vanguardia europea, haciendo música de acuerdo con las condiciones prevalentes y las necesidades particulares de cada creador.

Tello describe puntualmente el trabajo compositivo de Enrique Pinilla:

[...] se arriesgó con todas las técnicas de la música de vanguardia, cultivó el lenguaje politonal, el atonal y más tarde procedimientos seriales y de música electrónica. La influencia de su maestro Boris Blacher se manifestó en el cuidadoso tratamiento de metros variables. (p.196)

Este capítulo brinda información sobre el contexto creativo en el que Enrique Pinilla se desarrolló musicalmente, siendo parte de una generación de compositores abierta a nuevas tendencias y estéticas propias de la época.

Para entender el pensamiento musical de la segunda mitad del siglo XX, y en vista de la influencia que tuvo en Latinoamérica, es oportuno comprender la estética en boga de esos años. En el capítulo “Las poéticas de la vanguardia” de *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* (2005), Enrico Fubini –autor del libro– sostiene que la música de vanguardia o música post wagneriana tiene gran mérito en desmitificar el mundo clásico de los sonidos.

Según Fubini (2005, p.475), la vanguardia nace más por impulso crítico filosófico y estético que por una búsqueda propiamente musical. Esto invita a la psicología de la expresión, no solo teoría sino experimentación. La aparición de la música electrónica –propia de la vanguardia–, es el acto libre humano que pone en tela de juicio el concepto de lenguaje musical. Saber de la estética musical vanguardista contribuye a comprender la relación interdisciplinaria entre el cine y la música. Si bien es cierto que el texto de Fubini se ocupa de la alta cultura europea, es aplicable

al caso latinoamericano ya que se adoptaron estos modelos extranjeros en la producción musical de esos años.

Respecto al ámbito cinematográfico, en 1995, el Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima publica *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Libro en el que su autor, Ricardo Bedoya, cubre los diversos aspectos que dieron vida a la presencia del cine entre 1897 hasta 1991. Éstos reúnen la producción de películas peruanas, coproducciones con países extranjeros y rodajes en suelo peruano de producciones foráneas; también la distribución y exhibición de filmes, la intervención habitualmente censora y excepcionalmente promotora del Estado, la información y la cultura cinematográficas.

Bedoya escribe con respecto al cine de Robles Godoy:

El norte del cine de Robles estaba más allá, en Europa, y sus modelos mayores fueron las obras de los realizadores que encarnaban cierta concepción de la modernidad, la ruptura, la puesta al día temática o que lucían con orgullo un estilo diferenciado y personal, como Resnais, Antonioni y algunos más. (p.171)

Este texto llama a comprender cómo se desarrolló el cine en el Perú de los años setenta y saber del estilo fílmico de Robles Godoy, haciendo apreciaciones analíticas de sus películas.

En *El cine sonoro en el Perú* (2017), otro texto de Ricardo Bedoya, publicado por el Fondo Editorial de la Universidad de Lima, se abarcan setenta años de la producción fílmica, a partir de los años treinta; la crisis posterior del cine popular y criollo de la empresa Amauta films; los documentales fílmicos de la llamada “Escuela del Cuzco” en la década de los cincuenta y, de manera más detallada, el cine de Armando Robles Godoy. *Espejismo* se sitúa en el capítulo “Período 1972-1992”, el primer largometraje peruano acogido al régimen de exhibición obligatoria creado por la Ley del cine.

Aquí, una mención de Pinilla en el cine de Robles:

En la película *En la selva no hay estrellas*, como en *La muralla verde* y *Espejismo* no existen los planos sonoros ni el relieve del sonido, Los diálogos se mantienen en un primer término, en el mismo rango que los ruidos saturados de la selva o la música de acentos sinfónicos de Enrique Pinilla.” (Bedoya, 2017, p.162)

2. LA RELACIÓN ROBLES-PINILLA Y SU IMPORTANCIA EN EL CINE PERUANO

Los movimientos de vanguardia en el Perú, a mediados del siglo XX, fueron los grandes impulsores de importantes acontecimientos en los distintos campos del arte. En la música, se gestó una importante generación de compositores de la cual Enrique Pinilla formó parte. A esta se le conoce actualmente como “la generación del 50”.

En la polifacética vida artística de Pinilla, la música fue la primera actividad en la que se desarrolló, siendo la composición su principal campo de acción. No obstante, y tal como lo describe Valcárcel (2003) “el arte era para él norma de vida” (p. 22), y esto se evidenció en su interés por otras áreas además de la música, tales como la literatura, la investigación, el teatro, y el cine, sintiendo en este último, una profunda pasión desde muy joven.

En 1946, Pinilla realizó su primer viaje a España con el fin de continuar sus estudios musicales en el Real Conservatorio de Música de Madrid. A la par, realizó estudios de cine en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en la misma ciudad. Años más tarde, viajó a París para continuar sus estudios de composición con Charles Koechlin y Arthur Honegger, pero al igual que en España, su afición por el cine jamás amainó. Una constante asistencia a la cinemateca; tres funciones diarias durante varios meses, así lo cuenta su amigo, el dramaturgo Hernando Cortés. En su segundo viaje a España, llevó a cabo sus dos primeros cortometrajes, *Historia de un hombre* (1952) y *Episodio Cotidiano* (1953). Años más tarde, crea música para teatro y en 1966 realiza el primer trabajo musical con Armando Robles Godoy.

Según Miranda y Tello (2011), muchos compositores de la vanguardia latinoamericana incursionaron el mundo del cine, algunos solo creando música, como el caso de Leo Brouwer en Cuba (pp. 191-192), quien compuso mucha música para el nuevo cine cubano, colaborando con Santiago Álvarez, Humberto Solás y Manuel Octavio Gómez, y otros, al igual que Pinilla, ejerciendo cine y creando música para el mismo, como el argentino Mauricio Kagel (p. 204). El conocimiento cinematográfico, sumado a la formación musical tuvo un gran resultado en la música de cine compuesta por Pinilla. De la música para películas que precede a su trabajo con Godoy, se encuentran *Laredo* (1954), *Historias de Madrid* (1955), *Ronda de ánimas en Albadejo* (1955), *El árbol de España* (1956) y *El hombre que viajaba despacito* (1956). Todos pertenecientes a su estadía en España.

En el cine del Perú, la figura de Armando Robles Godoy marcó el inicio de una nueva etapa en la historia fílmica, luego de los cineastas de la “Escuela del Cusco”. La modernidad de los modelos europeos caló significativamente en la concepción del

cine de Robles, teniendo como objetivo “el cine de autor”, el cual iba más allá de lo político y del hiperrealismo del nuevo cine latinoamericano, corriente cinematográfica nacida del neorrealismo italiano de la segunda posguerra.

Robles y Pinilla compartían, además de un pensamiento vanguardista, una profunda amistad cultivada por su amor al cine. La vasta experiencia compositiva de Pinilla en el ámbito cinematográfico, conociendo además del proceso de la música y su montaje en la banda sonora, sumado al cine moderno y “atrevido” de Robles, quien consideró a la música como un elemento de suma importancia en la praxis cinematográfica, dio como resultado una serie de cortometrajes y cuatro largometrajes, algunos de ellos, premiados en festivales internacionales de cine.

Espejismo fue el último largometraje del trabajo conjunto entre Robles y Pinilla, una producción de lenguaje estético sin precedentes en la historia del cine en el Perú. (Ver figura n° 1 del anexo 1).

2.1. Espejismo (1972)

Es el cuarto largometraje de Armando Robles Godoy, luego de *Ganarás en pan, En la selva no hay estrellas* y *La Muralla verde*.

Según datos de la ficha técnica de *Espejismo*, la cual se ubica en el *blog* de cine de Ricardo Bedoya: *Páginas del diario de Satán*, y sustraída del libro *Un cine reencontrado: Diccionario ilustrado de las películas peruanas* (1997), es un filme íntegramente escrito y dirigido por Robles y estuvo bajo la producción de Bernardo Batievisky. Tiene una duración de 85 minutos, se filmó en Technicolor y sonorizó en laboratorios de Los Ángeles (Bedoya, 2010).

Se realizó en 1972, pero se estrenó en agosto de 1973 y fue el primer largometraje peruano en ser acogido por, en ese entonces, la flamante Ley de Cine decretada en marzo de 1972 por el gobierno militar presidido por Juan Velasco Alvarado, bajo el nombre de “Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica Peruana”.

Se trata de una película encaminada a ese cine “personal” o de “autor” que Robles siempre propuso, donde se explota el poder de las escenas y no hacer de los personajes el elemento importante del desarrollo.

Según Bedoya (2003, p.169), en *Espejismo*, Robles tomó datos de la realidad peruana para elaborar un ejercicio de estilo. Todo esto, lejos de pretender ser un filme de carácter político o de propuesta social. Un filme que, mediante la metáfora,

desarrolla el motivo de lo nuevo oponiéndose a lo viejo, en relación –en esos años– al Perú que pasaba y el que vendría. Tiempos del conflicto por la tierra en el departamento de Ica durante la reforma agraria decretada en el gobierno de Velasco.

A diferencia de anteriores películas de Robles, en *Espejismo* se adopta, de manera más recurrente, un principio estético narrativo “experimental”, fragmentario que disuelve la lógica del espacio-temporal del relato, mediante el uso de prolongados *flashbacks* o *raconti*. Películas como *Citizen Kane* de Orson Wells o *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais usan esta narrativa asincrónica, alternando el presente con el pasado mediante evocaciones. En *Espejismo*, se crea una línea difusa entre el antes y el ahora.

2.2. La música de Enrique Pinilla en *Espejismo*

En un filme, la música es uno de los tres elementos que integran la banda sonora, junto al ruido y las palabras. Cada uno de estos elementos, provenientes de sus respectivas bandas magnéticas, son sometidos a un proceso de mezcla que da como resultado la nueva banda magnética perforada que contiene el sonido definitivo de la película. Es importante mencionar que, en la actualidad, se emplea la tecnología digital para realizar este trabajo.

En *Espejismo*, la música se presenta en formato instrumental y está conformada por música electrónica y orquestal compuesta por Enrique Pinilla y la adaptación en formato instrumental –a cargo de Pinilla– de temas de Daniel Alomía Robles (Ver figura n° 2 del anexo 1). y de piezas interpretadas por el guitarrista Raúl García Zárate.

Enrique Pinilla había experimentado con anterioridad a la música de la película, la creación de música electrónica, específicamente la elaborada en cinta magnética, música cuyo origen se remonta al trabajo que Louis y Bebe Barron realizaron en Nueva York y que consistió en técnicas de manipulación de sonidos grabados en cinta. Inspirados por las técnicas de los Barron, John Cage y un grupo de compositores crean el proyecto *Music for Magnetic Tape* en 1951 (Super, 2004, p. 22). Es precisamente en Estados Unidos donde Pinilla, gracias a una beca Fulbright otorgada en 1966, cursó estudios con Vladimir Ussachevsky, y donde realizó *Prisma* (1967), su única obra electrónica compuesta para cinta magnetofónica.

En *Espejismo*, se escuchan breves composiciones orquestales de tipo atonal que se enfocan, sobre todo, en la búsqueda de timbres sonoros, en beneficio del discurso narrativo de las escenas. También en formato orquestal, aparece la

adaptación de temas de Daniel Alomía Robles, folclorista peruano perteneciente a la corriente nacionalista de la primera mitad del siglo XX y padre de Armando Robles Godoy; una música caracterizada por el uso de la escala pentátona presente en las melodías tomadas.

Cabe resaltar que la música de este filme es, en su mayoría, extradiegética, conocida también como música incidental, es decir, aquella música que no es percibida por los personajes en la escena debido a que la fuente sonora no se encuentra en la imagen y cuyo objetivo es fortalecer el mensaje que la escena quiere transmitir al espectador.

En menor medida, la música diegética se muestra en dos formatos: La que está en *off*; aquella que es generada en la narración fílmica siendo escuchada por los personajes, pero no se encuentra en el encuadre, y la música subjetiva interna, la cual es creada en el pensamiento de un personaje. Algunos teóricos en esta materia no consideran a esta subjetiva interna como parte de la música diegética, sino como una nueva categoría, llamada música metadiegética (Larson, 2012 p. 152). Aquí, la música electrónica juega un papel significativo en el lenguaje abstracto de *Espejismo*.

El uso de la música en este film es de “efecto empático”, es decir, música que trabaja en el mismo sentido dramático de la escena, llegando a la objetivación emocional de la misma. Esto no quiere decir que exista música empática o, en el caso contrario, anempática, por sí sola. Cualquier música puede ser considerada dentro de estas dos categorías, dependiendo de la narración fílmica.

Robles siempre denotó un sello personal en su cine. De igual manera ocurre en el aspecto compositivo con Pinilla. No se ciñó a los clisés del cine promovido por las grandes empresas de la industria cinematográfica, como ocurre en los departamentos de música en Hollywood.

No existe técnica compositiva cinematográfica alguna. Tal como lo plantean Adorno y Eisler (1976) “La concordancia formal del film y la música como «artes de la duración» no suscita por sí sola un procedimiento musical autónomo”. (p.118). No obstante, existe la necesidad de implementar formas breves que correspondan a la cortedad de las secuencias fílmicas. Sucede lo mismo con la música de *Espejismo*, con escenas que duran un máximo de quince segundos. Esto impide –en la mayoría de ellas– el desarrollo de un “motivo” musical. En unos pocos segundos, el compositor debe mostrar la música que exige la narración fílmica.

3. El papel de la música en las escenas de *Espejismo*

a) Hernán y el espejismo visto por Juan José:

Una secuencia de dos escenas que es iniciada por una imagen deformada de la devoción con luces de velas en fondo oscuro del señor de Luren, cuya música, no evidencia ni sugiere un carácter de procesión, sino una alucinación o un sueño surrealista.

A manera de antítesis, la escena del niño Hernán corriendo por el desierto con sus amigos rumbo a jugar fútbol, se desarrolla, en alternancia con la escena de un hombre que corre exhausto en el calor abrazador del mismo desierto, escena producto del espejismo visto por el niño Juan José. Aquí se aplican los puntos comunes que tienen la música y la narrativa cinematográfica en cuanto a los efectos de simultaneidad en el tiempo. En la música, esta simultaneidad se desarrolla en la polifonía, y en el plano cinematográfico, se expresa en las distintas acciones realizadas en un mismo encuadre.

“Si la enunciación de las palabras en una novela es sucesiva y no simultánea, en un encuadre cinematográfico se pueden expresar cuatro acciones diferentes a la vez [...] Esto no podría ser descrito simultáneamente, ni siquiera en un estricto guion [sic] literario. De ahí que tengamos que “contemplar ahora los *tempos* [sic] en la música”. (García, 2003, p.66)

La concordancia es, por un lado, Hernán y sus amigos corriendo a jugar, acompañado de una versión hecha para guitarra del *Hanac Pacha* (música vocal polifónica), y por otro, el hombre corriendo por el desierto, acompañado por un *solo* de timbal.

b) El espejismo de Juan José:

Espejismo conformado por dos partes: En la primera, la imagen ya no deformada de la procesión del señor de Luren. Aquí se percibe la música orquestal atonal de la escena “a”, pero sin sugerir aun el carácter de procesión. En la segunda, tiene presencia nuevamente el sonido de timbales perteneciente a la escena del hombre que corre, pero esta vez, se observan tres jinetes cabalgando en el desierto. Los timbales suenan de manera más intensa debido a que los jinetes se encuentran en un plano más cercano.

Este espejismo, en esta escena y en sus posteriores apariciones con alguna pequeña variación, es un claro ejemplo del estilo fílmico atemporal y asincrónico

implementado por Robles, donde la música presente alimenta la inmediata sugestión de esta trama en un filme fragmentado.

c) Juan José visualizando a su abuelo:

Esta escena es una clara evidencia de la mezcla dimensional en la trama, desenvuelta también en un espejismo, pero esta vez fuera del desierto y ubicada en una hacienda abandonada, habitada por Juan José. Un hombre, de dudosa identidad, muerto y siendo velado, y don Francisco (abuelo de Juan José), parado y observando a su nieto mientras este le grita repetidas veces “¡Quién es el hombre que corre!” –refiriéndose al hombre del desierto–, son los elementos aportantes de angustia y desesperación en la escena.

El *solo* de timbal, en un inicio, queda de lado y es seguido de un juego tímbrico orquestal en música de tipo atonal. El énfasis plasmado en las disonancias y búsqueda de “timbres” dan objetividad a la emoción específica de la escena. Esta música atonal o “nueva música”, llamada así por Adorno y Eisler, da, de manera específica, el tono de una escena con el grado de significación o de situación emocional concreta. Algo que no puede ofrecer o ni siquiera estaban previstas en las necesidades del repertorio del romanticismo, el cual, por su falta de objetividad, caía en la creación de clisés, con figuras musicales configuradas y estandarizadas para ser aplicadas a cualquier escena con determinado contenido expresivo en el cine.

d) La toma de uvas por parte de Juan José, Hernán y amigos:

Un grupo de niños liderados por Juan José, aprovechando la oscuridad de la noche, se introducen en un viñedo de propiedad ajena, para “robar” o, más bien, en el sentido argumental de la película, recolectar uvas para luego venderlas en el mercado. La música de esta escena se basa en un tema de Alomía Robles, un pasacalle adaptado para un ensamble de maderas con percusión.

Según el mismo Enrique Pinilla, en sus apuntes de clase publicados por Rafaela García (2003, p.67), el lenguaje cinematográfico usa los seis principales *tempi* musicales (*largo*, *adagio*, *andante*, *andantino*, *allegro* y *presto*). En la escena, el tempo de pasacalle en *presto*, equivalente a $\frac{1}{4}$ de segundo por pulso, corresponde a la recolección de uvas que, muchas veces, sincroniza con el “sonido directo” de las mismas al momento de caer en la cesta. La música se detiene súbitamente junto con la imagen, puesto que, aparentemente, alguien o algo los distrae, algo que en realidad es otro espejismo de Juan José.

e) Romance entre Juan y Rina:

La praxis cinematográfica, a lo largo de su evolución, usó la música de una manera práctica, en una serie de reglas establecidas y guiadas por el uso común. Dichas reglas se plantearon por la necesidad inmediata de generar dramatismo en las escenas, lo cual generó un vicio en el uso del *Leitmotiv* wagneriano que, dicho sea de paso, encajó perfectamente en la demanda industrial del cine hollywoodense, debido a que no necesita de un desarrollo musical y se desenvuelve en un lenguaje tonal.

Escenas de romance, como la de Juan y Rina, son trabajadas comúnmente, con este tipo de música, incluso en la actualidad. La melodía, basada en un tema de Alomía Robles –en Sol menor–, es adaptada a una versión orquestal por Pinilla, lo cual aporta mayor dramatismo a la escena, muy aparte de la sola melodía o motivo.

La tonalidad menor en la música pentáfona –años antes asociada a la música de los incas por los D’Harcourt–, de notable tristeza, romance y melancolía estuvo relacionada con la subyugación y derrota del hombre andino ante la conquista española.

Según Mendivil (2018, p. 207), aquello era un signo de debilidad que no era aceptado en los ideales de vigor y fortaleza que exigía “la reivindicación del indio” en el nacionalismo de los años 30, como lo sería la tonalidad mayor. Todo esto representado –por algunos investigadores– en lo femenino (modo menor) y masculino (modo mayor).

Es de un concepto social adquirido a través de los años –sin ánimos de tener alguna postura ideológica o política– el asociar de cierta manera la música pentáfona en modo menor –como lo era la de Alomía Robles, inspirada en la música de los incas– con el romance, tristeza, melancolía y, adicionando ahora, el erotismo planteado por Robles, el cual juega un papel significativo en todas las escenas de amor en *Espejismo*. Un amor traducido en erotismo por Robles Godoy. “Robles reivindica, sin embargo, un cine de abierta carnalidad. Los momentos amorosos de sus cintas, afirma, tienen un relieve erótico de interés excepcional en nuestro cine.” (Bedoya, 1995, p.177)

Este erotismo, sumado a la música, aporta dramatismo al amor pasional en una serie de momentos, a manera de *flashback*, donde Juan y Rina se veían a escondidas, como escapando de su realidad y casta. Esta escena describe la supervivencia de un romance clandestino, un amor prohibido entre el “peón” de la hacienda y la hija de terrateniente.

f) El gato siendo ahorcado:

La imagen de Juan José, ahorcando a un gato luego de ver el espejismo de su origen, es el ejemplo más claro del cine abstracto de Robles. La sensación de impotencia por saber “quién es el hombre que corre” es el elemento dramático a desarrollar. La música electrónica que se utiliza aquí refleja, con exactitud, el pensamiento de Juan José. El sonido concreto, sin procedencia instrumental física y regido por ninguna estructura musical tradicional, tanto en lo formal o tonal, refleja la libertad del pensamiento.

En cuanto al uso de la música en la imagen, el plano del gato, muriendo en la soga, es el único elemento generador de movimiento en el encuadre. Es por eso que la música se enfoca únicamente en dicho elemento, refiriéndose así a los movimientos bruscos del gato en su lucha por vivir.

Precediendo el trabajo compositivo de Pinilla en esta escena, algunos directores, afines al cine moderno o de vanguardia, ya habían experimentado el uso de esta tecnología en emergencia, como el caso de Pierre Kast con la música electroacústica de Bernard Parmegiani para *Les soleils de l'île de Pâques* (1971).

g) El trabajo obrero en la pisada de uvas y la procesión del señor de Luren:

Esta escena muestra el trabajo duro de los obreros en el marco de las grandes haciendas iqueñas, en contraste con la ferviente devoción del pueblo al señor de Luren. Aquí, la relación música-cine presenta una equivalencia entre los *tempi* de la música y el pulso en la velocidad de la imagen, al igual que en la escena de la recolección de uvas de la escena “d”.

La música en base a un tema de Alomía Robles, un Pasacalle adaptado por Pinilla y emulando la sonoridad de una banda tradicional del Perú, se muestra en *Presto*, con un equivalente aproximado de $\frac{1}{4}$ de segundo por pulso, e imitando la pisa de uvas. Por otro lado, y en esta misma relación, la música procesional (diegética en *off*) se presenta en un *Andante* igual a un segundo por pulso y corresponde a la marcha lenta de la procesión.

h) El sueño de Hernán:

Consiste en el deseo que tiene Hernán de, algún día, convertirse en futbolista y se caracteriza por presentar la música adaptada para guitarra del *Hanac Pacha* y se

muestra dos veces en la fragmentada narración fílmica de *Espejismo*. Primero, en la escena “a”, en medio del espejismo de Juan José y luego, desenvolviéndose en un *ralentí* fílmico,

Esta vez, la escena no presenta la imagen de Hernán jugando fútbol, el papel dramático es ahora introducido por el diálogo –en *off*– entre el “padre del pueblo” y la madre de Hernán, quienes debaten sobre el futuro del niño, entre los sueños y la dura realidad, al mismo tiempo en que la cámara ejecuta un *zoom* a la imagen de Hernán mientras estudia en la escuela, ejerciendo así una dicotomía en la definición de progreso social.

La música caracteriza, de manera directa, el drama de Hernán y lejos de pretender ser un fragmento musical etiquetado o “*stock music*” –nombre designado por Adorno y Eisler y considerado como una “mala costumbre” en la praxis cinematográfica–, es parte de la construcción narrativa del personaje desde el comienzo del filme y no un mero uso musical implementado a manera de plantilla.

i) Juan José leyendo la carta de Rina, su madre.

La música empleada aquí es la misma que en las escenas de romance entre Juan y Rina, puesto que cumple el papel integrador de estos tres personajes (Juan José, Juan y Rina), siendo Juan José fruto de este romance.

Uno de los beneficios de la música compuesta para un filme en específico, en este caso, la adaptación de un tema de Alomía Robles, es que tiene mayor plasticidad en la narrativa de la imagen, una muestra de la labor conjunta entre el compositor y el director. Aquí, el trabajo de adaptación orquestal y formal, realizado por Pinilla, se amolda, en un primer momento, a “las palabras” (elemento del sonido) presente del contenido de la carta, la cual es leída de manera metadiegetica. Más adelante y en la misma escena, el valor dramático es proporcionado en mayor magnitud por la música, donde un *crescendo* orquestal y no fabricado en el montaje posterior, se desarrolla en la imagen de Hernán corriendo hacia el espejismo de su madre.

j) La pelea de gallos:

La música de esta escena consta de la elaborada en cinta magnetofónica, y la atonal creada para orquesta. El uso de este tipo de música, característica de la vanguardia; sobre todo por la música electrónica, entabla una perfecta relación con la estética de tipo abstracto planteada en *Espejismo*. La pelea de gallos simboliza, de manera metafórica, el enfrentamiento entre el amor “prohibido” y el “linaje” de una familia

dueña de haciendas. La sensación de tensión e incertidumbre en la mente de Juan José, es representada en las disonancias de la música.

k) La captura y castigo de Juan:

El cine moderno tuvo la necesidad constructiva de adoptar nuevas sonoridades, elemento que era ofrecido, en ese entonces, por la música de Schönberg y Stravinski en los primeros treinta años del siglo XX.

De esta manera se trazan nuevos objetivos, lo cual no quiere decir que se adopte cualquier actitud distante de la música moderna, etiquetada como fría. Si no, según Adorno y Eisler (1976) [...] elegir conscientemente la actitud necesaria en cada circunstancia, en lugar de incurrir en clisés o afecciones musicales (p.52). De esta manera, la música y el cine, en una tendencia vanguardista, comienzan a trazar objetivos parecidos.

Lo que la nueva música puede conseguir es dar, con especificidad, el tono de una escena, con el grado de significación o de situación emocional concreta. Algo que no puede ofrecer o ni siquiera estaban previsto en las necesidades del repertorio del romanticismo, el cual, por su falta de objetividad, caía en la creación de clisés, con figuras musicales configuradas y estandarizadas para ser aplicadas a cualquier escena con determinado contenido expresivo.

En la escena, la música moderna a la que Adorno y Eisler se refieren es la presentada por los instrumentos de viento en prolongados *crescendi* acompañados del sonido del timbal, el cual caracteriza e introduce al espejismo de Hernán en toda la película. Aquí, la música, más que realizar un papel dramático haciendo uso de la tensión sonora, pretende especificar la emoción de Juan y generar un efecto empático de su situación en el espectador.

l) Juan José corriendo hacia Juan, su padre:

El cine emplea los esquemas de las principales formas musicales, tanto las de repetición por secciones (binaria, ternaria, rondó, libre), como las de repetición por variación (tema con variaciones, bajo obstinado), adaptándolos a su realización.

Según lo refiere García (2003), en las anotaciones de Enrique Pinilla, “La aplicación del rondó a la narración cinematográfica se puede hacer de dos maneras: de forma sincrónica o asincrónica. En el primer caso las imágenes y el sonido (palabras

música o ruido) deben sujetarse de manera simultánea al esquema A, B, A, C, A, D, A, E, A.” (p.73)

La música se sujeta a las secciones correspondientes, en este caso, a la forma rondó, debido a su compatibilidad estructural con *Espejismo*, sobre todo en la repetición de la sección “A”, la cual corresponde al espejismo de Juan José.

El sonido de timbal se presenta mientras Juan corre por el desierto, pero esta vez, Juan José corre a sus brazos (siendo un espejismo), sabiendo que el hombre de su espejismo es su padre. En ese momento, irrumpe la música del romance entre Juan y Rina, mostrando, una vez más, a Juan José como fruto y parte de ese romance.

CONCLUSIONES

- Al igual que en la nueva concepción estética de la música vanguardista en relación al nacionalismo, en el cine, así como la música de este, fue otra la concepción de una identidad. Esta ya no vendría a ser colectiva, sino más bien personal que dio como resultado la génesis de un nuevo cine, el cual sería respaldado y fortalecido con la música –sea compuesta o adaptada– en aras de una narrativa legítima.
- La música de estilo atonal –en todas sus expresiones–, característica de la vanguardia musical y empleada en *Espejismo*, cumple una función más directa en la narrativa cinematográfica exigida por una estética abstracta –en boga por esos años–, ya que transmite la emoción precisa de una escena al espectador, siendo la música electrónica un agente influyente en esta sugestión.
- Enrique Pinilla es un referente en el campo de la composición de música para cine en el Perú, siendo pionero en el uso de recursos técnicos y tecnológicos aplicados a la narrativa cinematográfica.
- En *Espejismo* no se presenta un uso rudimentario de la música –aquella música preexistente adoptada de manera directa en la cinta, con el simple objetivo de poner música de relleno a una escena–, debido a que esta se subordina y amolda al discurso de la narrativa cinematográfica en cada una de las escenas, constatado en las analizadas anteriormente, variando los temas –en su mayoría de Alomía Robles– en armonía, y adaptándolos a un formato instrumental específico.
- La experimentación de nuevas tendencias en las diversas corrientes estéticas de los 60 trajo consigo nuevas exigencias compositivas en la relación música-cine, marcando de esta manera un hito en la formación de una teoría musical cinematográfica.

REFERENCIAS

- Adorno, T. y Eisler, H. (1976). *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Batievsky, B. (productor) y Robles, A. (director). 1972. *Espejismo* [cinta cinematográfica]. Los Ángeles, EE UU: Neiman-Tillar Associates.
- Bedoya, R. (1995). *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (1997) *Un cine reencontrado: diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (8 de noviembre de 2010). Armando Robles Godoy (1923-2010). Recuperado de: <https://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2010/08/armando-robles-godoy-1923-2010.html>
- Casares, E. (Ed.) (2001). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, España: Paidós.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona, España: Paidós.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Larson Guerra, S. (2012). *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Miranda, R y Tello, A (2011). La música en Latinoamérica. En M. de Vega (Coord.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*: Vol. 4. México D.F. Secretaria de Relaciones Exteriores. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Mendívil, J. (2018). *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología.
- Sanabria, R. G., y Pinilla, E. (2003). *La realización cinematográfica: articulaciones de las imágenes y los sonidos (estudio sobre el curso y las anotaciones de Enrique Pinilla)*. Lima. Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.
- Supper, M. (2004). *Música electrónica y música con ordenador*. Madrid: Alianza Editorial.
- Valcárcel, E. (1999). *Enrique Pinilla*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.

ANEXOS

Anexo 1



Figura n° 1. " Armando Robles y Enrique Pinilla discutiendo pormenores durante la grabación de la película Espejismo en Hollywood". Enrique Pinilla: Hombre y artista, Valcárcel, 1999, p.297



Figura n° 2. "Pinilla dirigiendo la música de la película peruana Espejismo en presencia de Robles Godoy, en un estudio de grabación en Hollywood, 1972". Enrique Pinilla: Hombre y artista, 1999, p.297

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Francisco It". The signature is fluid and cursive, with a prominent horizontal stroke at the top.

Francisco Gabriel Sebastián López Tejada

DNI: 47704386