



UNA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA

María de Arcos

La reciente y profundamente sentida muerte de Manuel Castillo nos ha sumido, a aquellas personas que tuvimos la fortuna de tratarlo, en una suerte de trance hipnótico, al hacernos retroceder de forma inevitable a todos aquellos momentos en que la comunicación directa con él era posible y fructífera. En mi caso, la reconstrucción de esos recuerdos -además de engrandecer su figura afectivamente- ha sacado a la luz algunos aspectos en los que en su día, como suele suceder, apenas tuve oportunidad de profundizar. Curiosamente, uno de ellos me vino a la memoria pocos días antes de su fallecimiento. Hace años, en el transcurso de una clase de composición en la que -como era habitual en él- nos enseñaba infinidad de cosas al margen de la música, hablamos de cine. Le pregunté si había compuesto a lo largo de su carrera alguna banda sonora, y al hacerlo era consciente de las opiniones al respecto de otros compositores de su generación, generalmente despectivas, renegando acerca de trabajos que habían realizado en este campo. La respuesta de mi maestro fue clara y concisa: "Sí, hice una película, aunque no era gran cosa; pero me interesó hacerla". Le pregunté el título y guardé la información en mi memoria hasta que, años después -hará no más de dos meses- la descubrí por casualidad entre la programación televisiva y la grabé de inmediato.

Cierto es que mi dedicación a la música cinematográfica provoca un interés casi fetichista por este dato, que la gran mayoría de los músicos ignora. Más allá del hecho en sí, cualquier persona allegada a Manuel Castillo reconocerá, entre sus muchas virtudes, una total ausencia de prejuicios y apertura en torno a la música, que manifestaba de continuo en sus clases, dejando entrever su afición e interés por el jazz, las músicas populares, el flamenco o, como es el caso, la música de cine. Por aquel entonces no

entendía yo mucho del tema, pero me llamó poderosamente la atención que un compositor de su envergadura hubiera estado dispuesto a *lidiar* con la industria del cine y todo lo que ello suponía (más aún con aquel cine español de la década de los 60, casticista, harto conservador, reforzador de los tópicos tradicionales y eminentemente franquista). En cualquier caso, él no era el primero: Joaquín Turina, por poner un ejemplo, había firmado ya varios éxitos de la taquilla española, como "La Bodega" (Benito Perojo, 1929), "La hermana San Sulpicio" (Florián Rey, 1934) o "Eugenia de Montijo" (José López Rubio, 1944; ésta última junto con Jesús García Leoz).

La película en cuestión, "Alegre juventud" (Mariano Ozores, 1962), perseveraba en los cánones de la época; con todo, es encomiable la labor realizada en ella por Manuel Castillo. Se trataba de un film de género religioso, sobre un grupo de jóvenes que ha ingresado en un Seminario Mayor y se plantea dudas diversas acerca de sus respectivas vocaciones (se da el caso de que uno de ellos es un "infiltrado", un delincuente que acaba de dar un golpe y quedarse con el botín, por lo que utiliza el Seminario como escondite para huir tanto de la policía como de sus compinches). Dado que Manuel Castillo, por entonces, había ingresado también en el Seminario y ejercido como sacerdote (años más tarde abandonó esta dedicación), no es de extrañar que los responsables del film lo reclamaran como compositor idóneo para este trabajo, al estar familiarizado con la vida y avatares de estos jóvenes.

El compositor emplea únicamente dos instrumentos: piano y órgano, independientes o combinados entre sí¹. La elección del órgano para esta película resulta bastante lógica a tenor de sus connotaciones religiosas (era instrumento habitual en el llamado "cine de estampita"). Sin embargo -como veremos- su utilización no será tan evidente. Los pasajes pianísticos se referirán al personaje, en principio, *inmoral* de la película (el seminarista

¹ En los créditos iniciales, Manuel Carra consta como solista de piano y Manuel del Castillo -sic- como solista de órgano.

ladrón); mientras que los de órgano estarán asociados en general a todas aquellas secuencias desarrolladas en el marco del Seminario y entre personajes que pretenden fraguar su vida en él. Los bloques mixtos -de piano y órgano- vienen a ambientar grandes planos generales (como los títulos de crédito del inicio) o las distintas intersecciones de los personajes (por ejemplo, una secuencia en el campo en que un seminarista vocacional trata de convencer al falso de la existencia de Dios: el piano arpeggia las dudas del segundo mientras que los argumentos del primero suenan apuntalados por repetitivos acordes de órgano).

De los 31 bloques musicales, seis son diegéticos² (coros a capella de los seminaristas o bien actuaciones del concierto de navidad, como una orquesta de bandurrias). Los créditos iniciales, consistentes en una melodía pianística salpicada por breves intervenciones del órgano, plantean un comienzo del film en tono amable, jovial, casi humorístico, recreando el ambiente de un seminario cuyos integrantes parecen sentirse bastante a gusto. Este es el talante general de la película, cuyo obvio cariz moralista había de tener su correspondiente reflejo en la música (reflejo, en cualquier caso, nada panfletario y apartado de las características bandas sinfónicas casticistas o edulcoradas de la época). Sin embargo, posteriores acontecimientos irán acompañados de una traducción musical nada previsible. Una muestra de ello sería la broma gastada al seminarista inocente, en que una serie de acordes disonantes se suceden a intervalos regulares para descomponerse luego en sencillas notas independientes al doble de velocidad, que van culminando en otros tantos acordes cargados de tensión armónica. De esta forma, la secuencia - aparentemente cómica- adquiere un significado de mayor trascendencia, que descubriremos más adelante en el transcurso de la película (el seminarista burlado ejerce voluntariamente de cabeza de turco entre sus compañeros).

² Música diegética es aquella que pertenece a la historia narrada en el film y proviene siempre de una fuente sonora que está dentro de la propia película: una radio que escuchan los personajes, una orquesta que toca en una sala de baile, un personaje que canta...

Algo así sucede con la aparición de los delincuentes, cuando descubren que su colega traidor se oculta entre los seminaristas. Castillo elude aquí el órgano deliberadamente y elabora una tétrica marcha en registro medio-grave del piano, sin un centro tonal claro y con irregulares acentuaciones, muy en consonancia con el lenguaje bartokiano que él tanto apreciaba. Este tema reincidirá a modo de leitmotiv en posteriores apariciones de los malhechores. Su germen está en la presentación del seminarista-ladrón, en la primera parte del film. Mientras que éste amenaza verbalmente a un compañero que acude de buena gana a despertarle, la música expresa su naturaleza oculta, que el espectador aún desconoce. Ahora bien, un poco más adelante podremos observar -a través de la propia música- cómo el falso seminarista comienza a sucumbir ante las continuas manifestaciones de bondad e ingenuidad por parte de sus compañeros: mientras dirige su mirada hacia una máxima del evangelio situada encima de la chimenea de la sala recreativa del seminario, escucharemos una breve frase musical al piano, también de reminiscencias bartokianas pero esta vez de herencia romántica y con un eje tonal más claramente delimitado. Se aprecia, pues, cómo el compositor resta aridez al tratamiento armónico de la música en función de la metamorfosis del personaje, quien finalmente se convertirá en un candidato más al sacerdocio.

En una de las escenas finales, la de la pelea entre forajidos y seminaristas, ocurre algo parecido a la secuencia de la broma antes mencionada. Aunque el guión muestra claros ramalazos cómicos, la música que lo acompaña no es precisamente de carácter humorístico. Procede del sombrío leitmotiv de los delincuentes, esta vez entrelazado con el timbre del órgano, de igual forma que los personajes se enzarzan en una pelea que, de no ser por la profundidad que la música otorga a las imágenes, adquiriría tintes un tanto bufonescos.

Es interesante señalar que la música de órgano (asociada como dije anteriormente a las escenas de carácter más religioso) no es una música al uso

convencional, sino de corte más elaborado, con influencias en particular de Messiaen. Destaco en concreto la secuencia desarrollada en el laboratorio fotográfico, en la que uno de los seminaristas -que duda entre el amor por su prometida y la ordenación sacerdotal- solicita consejo al padre rector, un joven y circunspecto Adolfo Marsillach. La ambientación musical de esta secuencia no es sino la prolongación y desarrollo de la secuencia anterior, en la que el rector da una charla a los seminaristas mientras escuchamos una textura modulante de largas notas mantenidas en el órgano. Cuando el sermón -en el laboratorio- pasa a ser personalizado, la música adquiere algo más de tensión y dramatismo. Aunque en algunos bloques el órgano denota un marcado carácter eclesiástico (como aquél en que el seminarista-ladrón finalmente se redime, fundiéndose en un abrazo con el rector mientras el órgano avanza en *crescendo*), podría decirse que la música juega, con su naturaleza incidental, a comunicar mensajes *no tan explícitos*.

A raíz de todos los detalles descritos, podemos concluir que la banda sonora de "Alegre juventud" observa múltiples funciones en relación con la imagen, como aquellas de tipo narrativo, dramático, psicológico, descriptivo, estructural o de continuidad que he señalado en el análisis. No se trata -como en el caso de tantos compositores de música de concierto tentados por la experiencia cinematográfica- de una falsa concepción de la música de cine, producto de la inspiración en las imágenes de la película tras un par de visionados. En el trabajo de Manuel Castillo se puede detectar una lúcida labor de oficio realizada en comunicación directa con los elementos visuales y narrativos del film, llegando a conferir a éste mucha mayor profundidad y mejor factura que la mostrada por su guión e imágenes.