UNIVERSIDAD NACIONAL DE LANÚS

Dra. Ana Jaramillo
Rectora

Mg. Nerio Neirotti
Vicerrector

Prof. Héctor Muzzopappa
Director del Departamento de Humanidades y Artes

Comité Editorial
Prof. Héctor Muzzopappa
Mg. Ana Farber
Dr. Daniel Rodríguez
Dr. Oscar Tangelson

La fotocopia mata al libro y es un delito.

EDUNLA
COOPERATIVA

29 de setiembre 3901
1826 Remedios de Escalada – Lanús
Provincia de Buenos Aires – Argentina
TEL. 54 11 6322-9200 int. 5727
edunla@unla.edu.ar

Universidad Nacional de Lanús
Departamento Humanidades y Artes

ESCRITOS SOBRE AUDIOVISION
Lenguajes, tecnologías, producciones
LIBRO 4

Susana Espinosa / Compiladora

Lisa Di Cione, Eduardo Abbate, Marco Grossi, Mariela Yeregui, Fabián Luna, Daniel Teruggi, Raúl Minsburg, Jorge Petrosino, Ianina Canalis, Alejandro Herrero, Analía Lutowicz, María Marcela Bottinelli y Susana Espinosa

Colección Humanidades y Artes
SERIE AUDIOVISION
Ediciones de la UNLa

Escritos sobre audiovisión : tecnologías, lenguajes y producciones : libro 4 / compilado por Susana Espinosa. - 4a ed. - Remedios de Escalada : De la UNLa - Universidad Nacional de Lanús, 2010.
210 p. ; 22x15 cm.

ISBN 978-987-1326-45-7

1. Audiovision. 2. Tecnologias. I. Susana Espinosa, comp.
CDD 791

Fecha de catalogación: 23/03/2010

Diseño de tapa: Claudio Loiseau
Diagramación: Rubén Fernández

La Universidad Nacional de Lanús agradece por este medio a todas las personas que han colaborado con este proyecto, en especial a los autores de los capítulos quienes han donado sus derechos para la publicación de los mismos.

ISBN 978-987-1326-45-7
Impreso en Argentina
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Prohibida su reproducción sin autorización

© Ediciones de la UNLa / 2010
© Los autores
29 de setiembre 3901
1826 Remedios de Escalada / Lanús
Provincia de Buenos Aires / Argentina
Tel. 6322-9200 int. 227

ÍNDICE

Música para un film perdido.
Luis Zubillaga y la experiencia audiovisual.
Lisa Di Cione 13

La banda sonora en los productos audiovisuales.
Eduardo Abbate 29

El montaje y la posproducción.
Marco Grossi 45

Arte robótico y el dualismo inevitable.
Mariela Yeregui 59

Nuevos instrumentos, nuevos artistas, nuevas obras.
Fabián Luna 83

Aprendiendo a oír.
Daniel Teruggi 99

Apuntes para una historia
de la música electroacústica argentina.
Raúl Minsburg 119

Invención de la válvula triodo.
Análisis de remotos antecedentes históricos
que se relacionan con el primer amplificador electrónico.
Jorge Petrosino 139

El fotoliptófono y sus Páginas Sonoras.
Un reproductor de sonido en la Argentina de los años '30.
Ianina Canalis 151

La memoria sonora.
Una nueva mirada para la historia argentina reciente.
Alejandro Herrero y Analía Lutowicz 169

El proceso educativo.
Reflexiones acerca de la Licenciatura en Audiovisión
de la UNLa, a diez años de su creación.
María Marcela Bottinelli y Susana Espinosa 183

Música para un film perdido
Luis Zubillaga y la experiencia audiovisual

Lisa Di Cione

Introducción

Este trabajo de carácter exploratorio ofrece una aproximación a la música que el argentino Luis Zubillaga compuso para medios audiovisuales, y está centrado principalmente en las condiciones que guiaron o determinaron la producción de "Música para diez instrumentos", compuesta especialmente para el mediometraje venezolano *El Huerco*, que bajo la dirección del peruano Mario Robles fue proyectado por primera vez en Caracas a comienzos de la década del '60.

El Huerco, de carácter marcadamente experimental, anunció el comienzo del "nuevo cine venezolano" inspirado en los trabajos de otros realizadores europeos que se proyectaban en los clubes privados de cine. La música que Luis Zubillaga compuso ha sido destacada por la importancia que tuvo en la concepción general de la idea del film. Su producción no respondió al modo de organización del trabajo que por entonces establecía la industria cinematográfica. Todas las copias de la película han desaparecido y solo quedan la partitura original y una grabación sin editar de su música, el testimonio de algunas personas que participaron en su realización y una nota publicada en la revista CAL de Venezuela que incluye algunos fotogramas, junto con las indicaciones del guión correspondiente.

Sin embargo, el redescubrimiento reciente de la partitura ha despertado el interés del grupo interdisciplinario de artistas conocido como *Memory in Arts* en Inglaterra, y de estudiantes de la carrera de Audiovisión de la UNLa, quienes a mediados de 2005 recrearon la sonorización de algunos planos del film perdido, a partir de fragmentos del guión de *El Huerco* y la manipulación digital de la música original compuesta por Zubillaga.

El rodaje de *El Huerco* durante aquellos años '60, alentó entre los realizadores el compromiso inmediato para llevar a cabo una segunda apuesta audiovisual con un guión basado en *Los pequeños seres,* la primera novela del escritor Salvador Garmendia, uno de los máximos exponentes del movimiento de renovación literaria en la Venezuela de entonces. La estrecha relación que mantuvieron los realizadores de *El Huerco* con el movimiento autodenominado *El Techo de la Ballena* ofrece la posibilidad de establecer líneas de continuidad entre los movimientos de renovación artística en los diferentes campos, de acuerdo con Rama (1975) y Schumann (1987). También es posible, siguiendo a Getino (1998), vislumbrar paralelos con el campo de la cinematografía argentina. No obstante, el tema que nos ocupa representa apenas un aspecto de aquella problemática mucho más amplia. Es necesario tener en cuenta que el recorte elegido para este trabajo supone una mirada parcial hacia la obra de Zubillaga, dentro de la cual "Música para diez instrumentos" solo representó una experiencia de juventud destinada al medio cinematográfico inexplorado con anterioridad por el músico argentino.

Mediante el marco teórico propuesto principalmente por Adorno y Eisler (1949), Lack (1997) y Chion (1998) se hace referencia tangencialmente a la problemática teórica que encierra el abordaje conjunto de la música y la imagen en general, así como a la estética propuesta por la música de Zubillaga en particular. Aunque no es la finalidad principal de este trabajo, algunos fragmentos de la música se analizan, forzosamente fuera del contexto fílmico, de acuerdo al modelo propuesto por Paz (1958), el cual resulta apropiado si se tienen en cuenta algunas de sus características.

El contexto de producción de *El Huerco* y "Música para diez instrumentos"

En 1963 Luis Zubillaga, junto a su mujer, debido a cuestiones estrictamente personales, estaba radicado en el centro de la ciudad de Caracas. Allí, ambos tomaron contacto con un grupo de artistas e intelectuales impulsores de algunas de las corrientes de renovación artística y literaria de la Venezuela de entonces.[1] Entre ellos, Alfredo Gerbes, crítico

---

1 En relación con los movimientos de renovación artística y literaria en

[illegible] director de la Radio Nacional de Venezuela; Alfredo Cha- [illegible] y Rodolfo Izaguirre, escritor y crítico de cine.

[illegible] cultural de Caracas estaba convulsionado. Junto con la [illegible] gobierno democrático, a comienzos de la década del [illegible] cantidad de revistas, movimientos, obras y debates [illegible] principalmente al ámbito de la Universidad[2]. Rodolfo Iza- [illegible] una estrecha relación con el escritor Salvador Garmen- [illegible] disgregado del grupo literario *Sardio* en 1961 [illegible] un movimiento autodenominado *El Techo de la Ballena* [illegible] exposiciones y manifiestos muy provocativos, encarnó [illegible] Rama definió como "el equivalente artístico de la [illegible] venezolana", proponiendo una revisión drástica de los [illegible] vigentes (Rama, 1975: 33-35)[4], constituyéndose in-

---

[illegible] el período estudiado pueden consultarse Schumann [illegible]; Chacón, (1970), Azparren Jiménez (1994) y Peñín [illegible]

[illegible] Miguel Ángel Rama:

[illegible] habían militado casi unánimemente contra la dictadura [illegible] a uno de los suyos en el poder: Rómulo Gallegos. [illegible], dificultados en su tarea, recuperaban ahora la plenitud [illegible] se sentían responsables de la □imperiosa reconstrucción que [illegible] país después de la abismante década de la pasada dictadura', [illegible] a la rica, turbulenta, confusa floración intelectual que [illegible] (Rama, 1975:9).

[illegible] del siguiente modo aquella relación:

"[illegible] de Sardio pidió a Salvador [Garmendia] un texto. Entregó [illegible], pero el problema estuvo en que el comité de redacción lo rechazó [illegible] aquella razón. Pero ninguno se atrevía a decírselo. ¡Y yo lo [illegible] tomábamos un roncito con limón, le expliqué las razones que [illegible] de Sardio. Salvador me lo agradeció. Después mandó otro texto [illegible] problemas [...] Aquella sinceridad de hace cincuenta años [illegible] privilegio de una amistad". (Izaguirre, 2001).

[illegible] a Miguel Ángel Rama:

"[illegible] funcionó como equivalente literario y artístico de la [illegible] venezolana de la época betancourista [se refiere a la [illegible] por el gobierno democrático de Rómulo Betancourt] [illegible] agregarse que sus acciones imitaron las tácticas de una lucha

mediatamente como uno de los principales movimientos de renovación artística y literaria de la región.

El grupo de amigos, que incluía a Luis Zubillaga y al peruano Mario Robles, visitaba todas las noches la cinemateca que dirigía Izaguirre, donde se proyectaban películas de la vanguardia cinematográfica europea. El cine de Michelangelo Antonioni, y las recientes producciones de lo que se dio en llamar *la nueva ola francesa*, representaba para este grupo la antítesis estética de lo que en esos años proponían las producciones cinematográficas hegemónicas en Venezuela[5]. A partir de aquellos encuentros, en una ciudad sitiada por la guerrilla armada y la represión policial, se gestó la idea de realizar *El Huerco.*[6] Inmediatamente todos juntos comenzaron a trabajar en el guión, con la mirada puesta en Europa, y con la certeza de que aportarían algo novedoso y totalmente diferente al campo de la cinematografía local.

La producción y el rodaje de la película

Mario Robles se encargó de la dirección, Abigail Rojas se ocupó de la cámara y Luis Zubillaga compuso la música original y supervisó la grabación[7].
La idea directriz para la producción de *El Huerco* fue la de hacer visible la soledad del sér humano en las urbes repletas pero deshumanizantes:

> *"... 'Huerco' (del latín* 'orcus*') quiere decir infierno, muerte, o en sentido figurado 'el que está llorando', para*

---

guerrillera [...] aplicó condiciones similares al ejercicio literario y artístico forzando los rasgos provocativos [...] propuso una revisión drástica de los valores culturales vigentes y una transmutación de la literatura y el arte que se ejercían en el país..." (Rama, 1975:33-35).

5 Información obtenida en una entrevista personal de la autora con Elda Cerrato de Zubillaga.

6 Para una descripción más detallada sobre las acciones insurgentes y represivas y su relación con los movimientos artísticos de renovación en Venezuela durante el período tratado puede consultarse Rama (1995).

7 ("El Huerco: experiencia valiosa", Diario Clarín, Caracas, 22 de marzo de 1965).

[illegible] usado como título de este corto de 20 minutos re-[illegible] a la incomunicación entre los seres humanos en [illegible] de hoy, organismos macizos y muertos, por [illegible] camina el hombre en soledad impresionante..." ([illegible], 27 de enero de 1963:12).

[illegible] cinematográfica de estos realizadores y sus objetivos pre-[illegible] similitudes con las producciones de comienzos de los [illegible] nuestro país, que luego conformarían según Octavio Getino [illegible] que se dio en llamar *el nuevo cine argentino*[8]. El grupo de [illegible] argentinos integrado por Ricardo Alventosa, Rodolfo Kuhn y [illegible] Ríos, entre otros, también encontró en el formato cortome-[illegible] medio adecuado para la realización de sus primeras experiencias [illegible] aprendido en las sesiones de los clubes privados de cine[9].

[illegible] de Zubillaga, quien se encargó de la ambientación y direc-[illegible] de *El Huerco*, recordó su trabajo en aquel entonces: *"...era [illegible] en el que todo estaba calculado* [...] *fue muy discutido, [illegible] en casa de uno, de otro, recontra* [sic] *pulido...* "[10] Tam-[illegible] que "Música para diez instrumentos", título que recibió [illegible] original, se fue escribiendo juntamente con el guión del film. [illegible] que al menos la partitura, no así la grabación, estuvo

---

[illegible] refiere a los trabajos de Ricardo Alventosa, David José Kohon, [illegible] y Humberto Ríos entre otros. (Getino, 1998: 47).

[illegible] refiere a los jóvenes realizadores argentinos: "El ámbito de [illegible] cinematográfica, fue principalmente el cortometraje", donde [illegible] los nuevos cineastas "experimentando lo aprendido en las [illegible] sesiones de los cineclubes". Sostiene además que comienzos [illegible]: "Sin mayores posibilidades de conexión con la realidad [illegible] informaban de aquella a través de múltiples formas, todas [illegible] en un mismo y limitado esquema: trasladar a la pantalla, [illegible] los recursos aprendidos particularmente del cine europeo, el [illegible] nacidas de la experiencia individual [...] No obstante, la [illegible] autobiográfica, incluso la denuncia esquemática y superficial, [illegible] este proceso una dimensión progresista y de avanzada, más aún [illegible] la mediocridad reinante en el resto de la producción..." ([illegible], 1998: 47).

[illegible] personal de Elda Cerrato con la autora.

lista antes de la filmación. Ese es uno de los motivos que reviste capital importancia debido a las consecuencias que aquel modo de producción impuso en el resultado final. Ese tipo de organización era infrecuente en la industria cinematográfica dominante de entonces, para la cual prevalecía el régimen de estricta división y secuenciación del trabajo de los guionistas, directores, músicos, arregladores y montajistas[11]. Zubillaga, en cambio, tuvo la posibilidad de supervisar todo el proceso y realizar modificaciones en función de las indicaciones del guión puestas a prueba en el rodaje, y a su vez la partitura fijó límites a las opciones concretas durante el montaje posterior. Al menos así parecen testificarlo las numerosas tachaduras e indicaciones que aparecen en el manuscrito de la música original, además de la falta de correspondencia entre el manuscrito y la grabación de la música que ha sobrevivido.

La película fue proyectada algunas veces en Caracas, aunque nunca con fines comerciales[12]. También habría sido presentada en algunos festivales internacionales, como el Festival de Artes de Bruselas, donde llegaría a ser finalista[13]. Actualmente es poco lo que queda de *El Huerco*. Solamente la memoria de las personas que participaron en su realización puede ayudar a rescatar del olvido algunos aspectos del film cuyas copias han desaparecido para siempre. El proyecto *Music for a Missing Film*, llevado a cabo actualmente con el apoyo de *Arts Council England*, por Luciano Zubillaga y la artista plástica Shona Illingworth (ambos integrantes del grupo interdisciplinario llamado *Memory in*

---

11 Sobre la división del trabajo en la industria cinematográfica puede consultarse ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. Philosophische Fragmente, New York, Institute of Social Research, Columnbia University, publicado con su título definitivo Dialektik der Aufklärung, Frankfurt, S. Fischer, 1969. (Tr. al español en ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. Dialéctica de la ilustración, Madrid, Trotta, 1994, Cap. "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas").

12 Se presentó por primera vez en función privada, con entrada libre, a las 11:30 am en el Pequeño Teatro del Este, Caracas, Venezuela, el 21 de marzo de 1963. ("El Huerco". La Esfera, Caracas, 21 de marzo de 1963).

13 Este dato que aún no ha podido ser verificado fue aportado a la autora de manera personal, por informantes que además de estar comprometidos afectivamente con los realizadores no ofrecieron mayores precisiones al respecto.

está dirigido a indagar los fragmentos de la memoria para reconstruir desde el presente el film perdido, partiendo principalmente de una concepción de lo sonoro como soporte primario de lo visual[14].

Análisis de los fragmentos

La partitura de "Música para diez instrumentos" permite lecturas interesantes en virtud del protagonismo que tuvo originalmente en relación con la imagen que la acompañaba. Sin la intención de realizar un estudio exhaustivo, serán expuestos y analizados algunos fragmentos de la música, necesariamente fuera del contexto fílmico, pero acompañados por las partes del guión que han sobrevivido.
La música está escrita para violín, flauta, oboe, clarinete, trompeta, violín, trombón, piano, percusión y contrabajo, que no participan en todos los segmentos y cuyas cualidades tímbricas se explotan al extremo[15]. El tempo indicado oscila entre negra=50 y negra=80, y las indicaciones de compás varían considerablemente. La duración total está expresada en minutos o segundos. A nivel general, un aspecto que caracteriza a esta partitura es una escritura muy compleja, que plantea dificultades importantes al ejecutante.[16]

Podemos inferir que casi tres cuartas partes de la película incluían música, si tenemos en cuenta que su duración era de 22 minutos y la grabación de música sin editar que ha sobrevivido sobrepasa los 14 minutos. La partitura ofrece una sucesión de fragmentos musicales, semi-inde-

---

[14] Para ampliar información al respecto puede visitarse el sitio www.m-ia.net en el link dedicado a Projects bajo el título Music for a Missing Film.

[15] El manuscrito original está plagado de indicaciones correspondientes a los parámetros tímbricos y dinámicos, muchas veces diferentes en cada tiempo del compás, rozando el límite de las posibilidades reales de ejecución.

[16] Mario Robles recordó en una entrevista realizada por Luciano Zubillaga: "Me acuerdo más de las anécdotas que de la película en sí. Me acuerdo que los músicos que contratamos de la Sinfónica [Orquesta Sinfónica Nacional de Venezuela] y el trompetista de la Sinfónica –y tu papá sabía tocar trompeta– le decía a tu papá: 'no, tu estás loco, eso no se puede tocar así' y él le respondía: 'no, ¿cómo no se va a poder?' y cogía la trompeta y tocaba". (Robles, 2005).

pendientes, organizados de acuerdo a cada uno de los 107 planos de la filmación para la cual fueron concebidos. En una entrevista realizada por Roque De Pedro, Zubillaga recordó la manera en que encaró la relación con la imagen: *"Todo sincronizado, era un trabajo de hormiga. No era música de fondo sino que cada paso de la imagen era una nota, porque así era el guión con todo predeterminado"* (De Pedro, 1992:1; también citado en Cerrato, 2002).

Al escuchar la grabación de principio a fin, a pesar de los cortes de edición audibles, se podría decir que partiendo de la ausencia total de jerarquía de un centro tonal específico, Zubillaga establece gradualmente la tonalidad, junto con la elaboración motívica que prolonga durante más de cuarenta compases hasta el final.
El primer fragmento escrito, correspondiente al plano 3 en el film, presenta una serie dodecafónica asimétrica a cargo de la flauta, en la que predomina la relación de semi-tono.

A partir de entonces los fragmentos están compuestos mediante la elaboración de esta misma serie en sus diversas disposiciones[17]. La técnica dodecafónica es utilizada de manera estricta por lo menos hasta el plano 27. Allí, un motivo de perfil melódico ascendente es ejecutado por el trombón, el oboe y la flauta sucesivamente, antes de que aparezca el contrabajo por primera vez. Este instrumento, que 26 compases más tarde estará apoyado por una batería en compás de cuatro tiempos de negra, abandona el orden estricto de la serie con un *pizzicato* que constituye la línea melódica del fragmento hasta que finalmente, a partir del plano 75, aparece una armadura de clave correspondiente a la tonalidad de Fa menor, en un fragmento de fuerte impronta jazzística, tanto por su carácter temático y tonal como por la instrumentación elegida, que se mantiene hasta el final.[18]

---

17 Acerca del modo de composición sobre series concretas de doce sonidos diferentes, se ha tomado como modelo de análisis el propuesto por Paz (1958) basado en su estudio de la obra de Arnold Schönberg.

18 En el fragmento en cuestión un dúo de saxo alto y trompeta sin vibrato, al que luego se le suma el trombón, presenta un tema de perfil melódico curvo a partir de un motivo simple (si-re-mi ascendente). El acompañamiento está compuesto por un walking de contrabajo en cuatro tiempos de negra,

[illegible] al comienzo, a la música dodecafónica de los [illegible] compuesta con la intención de otorgarle protagonis- [illegible] del film. De acuerdo al detalle del guión que se pu- [illegible] en el que inmediatamente aparecerán los créditos [illegible] El guión dice acerca de la imagen:

"[illegible] del travelling deberá ser el del sueño que se vie- [illegible] todo el mundo y en esa forma, risas y vida se [illegible] para dejar la calle completamente silenciosa [illegible] El travelling continúa en este mundo vacío has- [illegible] convencidos que estamos completamente [illegible] seguiremos más adentro". (Citado en: Iza- [illegible]).

[illegible] referido a la banda sonora:

"[illegible] mezclándose la conversación del grupo y la risa [illegible] fuerte, y llena, pero en un segundo plano que se [illegible] con el travelling hasta desaparecer completa- [illegible] libre al tema musical, que sin aumentar de [illegible] en el silencio" (*Ibidem*, 1963)*:*

[illegible] para el plano 16, la serie en su forma original, dis- [illegible] textura acórdica que acompaña una línea melódica en [illegible] que luego en el plano 17 (ejemplo que estamos viendo) [illegible] la flauta, la trompeta, el clarinete y el trombón em- [illegible] inverso, original y retrógrado de la serie propuesta.

[illegible] que a partir de los créditos en la pantalla, durante los [illegible] debe sonar *"un lejanísimo zumbido casi inaudi-* [illegible] (Citado en: Izaguirre, 1963). Recién en el plano 22 (un *cluster* de [illegible] una apoyatura muy rápida) retorna la música, mien- [illegible] muestra el amanecer en Sabana Grande.
[illegible] escribió en el guión: *"Con este plano se reinicia el tema mu-*

[illegible] la percusión. La partitura indica la utilización de escobillas, [illegible] "ad libitum", con acentuación de los tiempos débiles. El [illegible] sobre el final con una función principalmente rítmica y muy [illegible].

sical en un tono frío, silenciándose al final del cuadro [...] *La música acentuará la deshumanización del ambiente"*. (Citado en Izaguirre, 1963)[19].

Quizá esta utilización de la música represente la antítesis de lo que en la temprana década del '40 Hanns Eisler y Theodor Adorno consideraban como *"asociaciones anquilosadas"* utilizadas en el cine y su relación con la música. Sostenían que estas *"provocan a través de la música cinematográfica, un falso conocimiento de los procesos mostrados por la imagen"* (Adorno y Eisler, 1949:53-54). Adorno y Eisler atacaban a *"una serie de reglas prácticas"* que por entonces habían consolidado el canon de la composición de música para cine y que de acuerdo a su criterio habían *"frenado más que cualquier cosa la evolución espontánea de la música cinematográfica"* (Adorno y Eisler, 1949:17)[20]. De acuerdo a lo planteado por Russel Lack, el debate en torno a la función de la música como contrapunto o comentario de la imagen, actualmente, ha perdido importancia entre los estudiosos de la disciplina, para dar paso a teorías interpretativas más amplias (Lack, 1997:192-193)[21]. Sin embargo, aún no era ese el momento en el que se gestó *El Huerco*, cuyos realizadores intentaron mediante todos los medios evitar el comentario musical directo, favoreciendo en cambio el contrapunto y la relación no referencial entre música e imagen.

La grabación de "Música para diez instrumentos" se realizó en el estudio de Radio Nacional de Venezuela, cuyo director entonces era Alfredo Gerbes, amigo e integrante del grupo. El ex director de Radio Nacional

---

19 Para el crítico de cine Rodolfo Izaguirre, esta secuencia es uno de los "verdaderos logros" del film. (Izaguirre, 1963).

20 Los autores refieren a la utilización del leimotiv, la exigencia de que la música en el cine no debe oírse, la necesidad de encontrar una justificación óptica, la utilización de clisés musicales y la estandarización de la interpretación, entre otras cosas. (Adorno y Eisler, 1949: 17-35).

21 Michel Chion, por ejemplo, considera al cine como el lugar de cohabitación de elementos verbales, musicales y sonoros. Negando la posibilidad de redundancia audiovisual, prefiere hablar de "efectos audiovisiógenos" creados por sonidos e imágenes. El autor los clasifica en "efectos de sentido, de marco y de contenido", "efectos de expresión y de materia", "efectos escenográficos" y "efectos que atañen al tiempo y la construcción de un fraseo temporal". (Chion, 1998: 236-294).

[illegible] la tecnología desplegada para la toma directa del sonido del film y de la grabación de la música.[22] El español Miguel Ángel Fuster dirigió a los músicos que eran integrantes de la Orquesta Sinfónica de Venezuela[23]. La partitura de Zubillaga ocasionó serias resistencias entre ellos[24]. [illegible] Gerbes mencionó en una entrevista reciente el escaso contacto [illegible] tenían con ese tipo de música.[25] Según el director Mario [illegible] que alguna vez afirmó que la intención era *"hacer un cine que [illegible] estética actual del arte"* (*La Esfera,* 27 de enero de 1963: [illegible] respondía a una búsqueda estética de la complejidad y lo [illegible] que regía la concepción general del film.[26]

[illegible] de *El Huerco*, el equipo decidió emprender un segun- [illegible] audiovisual, con un guión basado en *Los pequeños seres*, la [illegible] de Salvador Garmendia. Al año siguiente del estreno del [illegible] Zubillaga y su mujer emprendieron el regreso [illegible] motivados por la espera de su primer hijo y una oferta [illegible] Universidad Nacional de Tucumán, por lo que nunca se [illegible] la realización de la música para este segundo trabajo. A pe- [illegible] intentos desde la Argentina, frente a las dificultades que

---

[illegible] entrevista mientras escuchaba la cinta de los tracks sin editar: [illegible] Yo recuerdo los micrófonos. ¡Qué maravilla! Los [illegible] dispuestos para cada instrumento, lo cual fue también [illegible] la gente, el bosque... ¿Si esto fue posible? Yo creo [illegible] micrófonos para conectar." (Gerbes, 2005).

[illegible] es por demás elocuente: "...los de la Sinfónica qué [illegible] todo el tiempo de aquella música. Lo que es el tiempo [illegible] tiempo ya conocerían música moderna y no tenían por qué [illegible] 2005).

[illegible] estaban acostumbrados a tocar marchas triunfales [illegible] oportunidad de tocar música contemporánea. Esos [illegible] tenido chance porque el entrenamiento orquestal cotidiano [illegible]" (Gerbes, 2005).

[illegible] no solamente era la música, la música eran [illegible] aquella banda de sonido compleja que tiene la película, ese [illegible] que tu padre tenía de la música, no unos violincitos por ahí [illegible] completamente distinta". (Robles, 2005).

planteaba la distancia para una fluida comunicación, Zubillaga renunció a la idea. No obstante, el músico destacaría posteriormente la impronta que aquella experiencia marcó en parte de su trayectoria musical.[27]

Conclusiones

La intención de denunciar el malestar generado por la vida moderna en las grandes ciudades y el objetivo de hacerlo explícito mediante la expresión artística, no fue una característica exclusiva de los realizadores de *El Huerco*. Leonardo Azparren Giménez refiere algunos paralelismos con lo que denomina "*teatralización realista-crítica*" surgida en Venezuela a partir de 1958[28].

Ya he mencionado las similitudes entre las búsquedas e intereses de los jóvenes venezolanos y sus pares cineastas argentinos. Peter Schumann califica a las producciones cinematográficas en Venezuela entre 1959 y 1967 como *"las primeras ambiciones"* correspondientes a un período preparatorio de la verdadera renovación que sería iniciada posteriormente. (Schumann, 1987:300). *El Huerco* representó uno de estos intentos de renovación a pesar de no haber logrado imponerse como referente para los historiadores hasta el momento.

La música compuesta por Luis Zubillaga cumplió un rol fundamental
La música compuesta por Luis Zubillaga cumplió un rol fundamental
en la apuesta estética de sus realizadores, con el intento de cuestionar o debilitar en algunas oportunidades la jerarquía de lo visual sobre lo sonoro, según surge del análisis del plano N° 17 y la indicación del guión que ha sobrevivido.
Es un hecho incuestionable que Zubillaga compuso música atonal para *El Huerco* varias décadas más tarde que los compositores representan-

---

27 Casi al final de su vida, ante la pregunta sobre su música compuesta específicamente para cine, Zubillaga recordó la experiencia de El Huerco y dijo en la entrevista: "Toda la música que yo tengo es música de escena [...] significa que yo no planifico una obra desde lo estructural, sino desde lo emotivo" (De Pedro, 1992:1)

28 "El discurso de la nueva dramaturgia encontró en las situaciones y personajes marginales y marginados urbanos un mundo autónomo, con legalidades y normas morales propias que lo diferenciaban y separaban del orden urbano exterior". (Azparren Giménez, 1999: 9)

tes de las vanguardias musicales europeas, e incluso varios años después que su maestro Juan Carlos Paz quien, además, desde 1957 había incursionado en la composición para medios audiovisuales. Sin embargo, el redescubrimiento de esta partitura, su estudio y la reconstrucción del contexto fílmico para la cual fue creada, reviste un doble interés: por una parte constituye una de las primeras incursiones atonales en territorio venezolano, ya que la utilización de la técnica dodecafónica era prácticamente nueva en la región, hasta entonces signada por el nacionalismo musical de Vicente Emilio Sojo y sus seguidores,[29] y por otra parte trascendiendo lo estrictamente musical, resulta ser un documento testigo de los movimientos de renovación artística que transformaron la escena cultural de Caracas durante el período tratado.

Bibliografía

Adorno, Th.; Eisler, H. (1949). *Komposition für den Film* (tr. al castellano por Fernando Montes, en Adorno, Th. et al. *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1976; ahora en 2da. ed., 1981).
Adorno Th.; Horkheimer, M. (1969) *Philosophische Fragmente*. Institute of Social Research, Columnbia University, New York. Publicado con su título definitivo *Dialektik der Aufklärung,* Frankfurt, S. Fischer. (Tr. al español en Adorno, T. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994. Cap. "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas").
Azpurren Giménez, L. (1999) "Notas sobre la teatralización del espacio social marginal en el nuevo teatro venezolano: la proposición de Román Chalbaud" en *Teatro XXI*, Año V, N° 9. GETEA, FFyL, UBA, Buenos Aires.
Chacón A. (1970) *La izquierda cultural venezolana 1958-1968*. Editorial Domingo Fuentes, Caracas. (Op. Cit. En: RAMA, Angel.

---

29 Como es sabido, fue Rházes Hernández López quien introdujo el atonalismo en Venezuela, cuando presentó la primera serie de Casualismos para piano, que estrenó Monique Duphil en 1961. El compositor estudiaba desde mediados de los '50 las obras de Stravinsky, Hindemith y Schönberg que lo llevaron a romper con el lenguaje tradicional, a partir de un encuentro en Caracas con Gustavo Planchart, quien estudiaba en la Universidad de Yale y traía unas sonatas para flauta y clavecín escritas con la técnica dodecafónica, que despertaron su interés. (Peñín, 2002: 251-253).

Garmendia y la narrativa informalista. Caracas, Ediciones de la Biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1975, p. 56).
Chion M. (1998). *Le son*. Nathan, París. (tr. al castellano Chion, Michel, *El Sonido. Música, cine, literatura*. Barcelona, Paidós, 1999).
Getino, O. (1998). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Ciccus, Buenos Aires.
Lack, R. (1997). *La música en el cine*. Cátedra, Madrid.
Paz, J. C. (1958). *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal*. Nueva visión, Buenos Aires.
Peñin, J. (2002). "Venezuela" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. SGAE, Madrid.
-----"Hernández López, Rházes" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. SGAE, Madrid.
Rama, A. (1975). *Garmendia y la narrativa informalista*. Ediciones de la Biblioteca Universidad Central de Venezuela, Caracas.
------- (1995). "El Techo de la Ballena. Nacimiento y fundamentación de una vanguardia" en *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Arca, Montevideo.
Schumann, P. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Legasa, Buenos Aires.

Fuentes consultadas

"El peruano Mario Robles hace cine en Venezuela conforme a la estética actual de las demás artes" *La Esfera,* Caracas, 27 de enero de 1963, p.12.
"El Huerco", *La Esfera*, Caracas, 21 de marzo de 1963.
"El Huerco. Experiencia valiosa" *Diario Clarín*, Caracas, 22 de marzo de 1963.
"Los pequeños seres" *Diario Clarín*, Caracas, 22 de marzo de 1963.
Izaguirre, R. (1963). "Una película venezolana nueva" *Revista CAL*, Caracas, 19 de enero de 1963.
"Tender las lágrimas". *El Universal.com. Verbigracia*, N° 33, Año IV, Caracas, Sábado 19 de mayo de 2001. en: http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N155/tributo.htm. Zubillaga, L. (1963). *Música para diez instrumentos*. Partitura inédita, Caracas.
Memory in Arts. (2005). www. m-ia.net/projects/music for a missing film

[illegible] realizadas

[illegible]. Entrevista realizada por la autora en Buenos Aires, mayo [illegible].

[illegible] (poeta y antropólogo). Entrevista realizada por Luciano [illegible] en el Café de El Ateneo, Caracas, Venezuela, julio de 2005.

[illegible] (ex director de Radio Nacional de Venezuela). Entrevista realizada por Luciano Zubillaga en Caurimare, Caracas, Venezuela, [illegible] de 2005.

[illegible] (escritor y crítico de cine). Entrevista realizada por [illegible] Zubillaga en el Gran Melia Caracas Hotel. Sabana Grande, [illegible], Venezuela, julio de 2005.

[illegible] (director de *El Huerco*). Entrevista realizada por Luciano [illegible] en el estudio de grabación *Etc*. Colinas de Bello Monte, [illegible], Venezuela, julio de 2005.

[illegible] Witner

[illegible]

[illegible] Licenciada y profesora de Nivel Medio y Superior en Ar[illegible] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. [illegible] de la cátedra de Historia de la Música Popular del Insti[illegible] de Música Popular del SADEM. Adscripta a la cátedra de [illegible] Medios de la Comunicación de la carrera de Artes de la FFyL, [illegible] integra diversos equipos de investigación, referidos al estudio [illegible] popular argentina contemporánea, dependientes de la Se[illegible] Ciencia y Técnica de la UBA.

[illegible]