

La pieza de Franz, un film musical

Camila Juárez

La pieza de Franz, un film musical

En este trabajo se parte del problema del cruce de lenguajes en la música en el siglo XX. A partir del caso de análisis del film argentino *La pieza de Franz* (1973), se podrá plantear la importancia del desarrollo del teatro instrumental como un espacio abierto que implica la relación orgánica entre música y escena, movimiento, gesto. Desde la década del cincuenta, el lenguaje musical comienza a explorar las fronteras de lo que trasciende lo específicamente musical. En el caso de la Argentina, es recién a fines de la década del sesenta que estas experimentaciones comienzan a tomar forma, provocando la ampliación de conceptos como el de obra, originalidad y autor.

Palabras clave: teatro instrumental, intertextualidad, neovanguardia, obra musical, relación música-cine.

La pieza de Franz, a musical film

This article focuses on the problem of the crossing of languages in 20th-century music. From the analysis case of the Argentine film *La pieza de Franz* (1973), it will be possible to attest the importance of the development of the instrumental theater, regarded as an open space that implies an organic relationship between music, scene, movement, and gesture. Since the 50s, the musical language has been exploring the borders of its own specificity. In the case of Argentina, it was only by the end of the 60s that these experimentations begin to take form, causing an expansion of concepts such as work, originality, and authorship.

Keywords: instrumental theatre, intertextuality, neoavantgarde, musical work, music-film relationships

Este artículo se presenta como una primera aproximación al análisis del fenómeno del “teatro instrumental” en Argentina.¹ Mi propósito es examinar el film *La pieza de Franz* como ejemplo de una de las maneras de apropiación del citado género en el ámbito porteño, considerando asimismo la incidencia del cambio de paradigma que eclosiona en los años sesenta. Para eso, tomaré como punto de partida la actividad del *Grupo de Acción Instrumental* conformado, a principios de la década del setenta, por un núcleo básico de figuras pertenecientes al campo musical argentino cuyos nombres son Margarita Fernández, Jacobo Romano y Jorge Zulueta. Haré referencia a un fragmento de una creación del Grupo de Acción Instrumental que funciona como evento musical múltiple, en tanto obra compleja, polisémica y abierta.

Si bien el ejemplo de estudio seleccionado no consiste en un objeto puntual sino en un compendio de transposiciones, es importante recalcar que el núcleo central de dichas transposiciones se basa exclusivamente en la Sonata para piano en si menor de Franz Liszt. El trabajo del grupo comienza entonces con la construcción de una nueva partitura musical, a partir de la intervención de la Sonata de Liszt mediante el uso de la cita. Tal intervención es prolongada a través de su montaje y puesta en escena músico-teatral con el nombre de *Autodeterminemos nuestras hipotecas*. Esta última producción se expande a su vez, bajo la forma del film musical *La pieza de Franz*, realizado por el mismo grupo y el director cinematográfico Alberto Fischerman. Lo interesante del recorrido de las diferentes versiones que intento reponer es que las mismas se desarrollan de manera sincrónica en el año 1973, a través de un proceso de acciones que invaden diferentes contextos y formatos. Es decir, se parte de la intervención de la Sonata de Liszt que desborda en su puesta teatral, y de ésta en su versión cinematográfica. Por último, el funcionamiento del artefacto presenta una particularidad: en cada transfiguración se mantiene intacta la estructura de *collage* musical realizada sobre la Sonata, que opera como nexo de unión y modelo procedimental para las diferentes adaptaciones.

La trayectoria final de este estudio, aunque centrado en el análisis del film, será la reconstrucción breve de las distintas versiones desbordantes, con el fin de completar la visión polifónica del objeto seleccionado. En tal sentido, la película *La pieza de Franz* podrá ser leída como síntesis de las puestas escénicas previas y como registro documental de la producción, dinámica de trabajo y proce-

¹ Versión ampliada de la ponencia presentada en la *XVII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIII Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología*. La Plata, 17-20 de agosto de 2006.

dimientos intertextuales abordados por el Grupo de Acción Instrumental en su programa conceptual.

Según Hal Foster, la neovanguardia se caracteriza por incorporar a su producción las ideas de retorno, intertextualidad y apertura.² Así, a diferencia de lo que postula Peter Bürger en su texto fundacional *Teoría de la vanguardia*.³ la nueva vanguardia no se contentaría con repetir acríticamente los procedimientos de la vanguardia histórica. Es cierto que la década del sesenta se caracteriza por el interés en un “pasado revisitado” y la sucesión de regresos y repeticiones, pero no es menos cierto que tales retornos se presentan a su vez, según Foster, como una reconstrucción crítica del accionar de la vanguardia histórica. En consecuencia, para la vanguardia de posguerra, la noción de vanguardia histórica queda atravesada por su propia experiencia, que reestablece el contacto con el pasado en otros términos.

La neovanguardia funcionaría entonces, a los ojos de Hal Foster, a través de una “acción diferida” como nueva narrativa que pone en relación las vanguardias del veinte y del sesenta, mediante recuperaciones ocurridas en diálogo con la tradición de un canon. Para el autor:

“La vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición.” (2001: 31, con cursiva en el original)

Por otro lado, en el sesenta, el arte contemporáneo se aleja de la dialéctica de causa y efecto, retomando no la figura del autor en sí mismo, que deja de existir como entidad biográfica generadora y poseedora del discurso, sino la de un texto que funciona más allá del autor y al cual se puede volver infinitamente. Asimismo, este tipo de operación provoca el debilitamiento de los grandes relatos explicativos y la consecuente polémica sobre la cuestión del “fin del arte” que conlleva el desdibujamiento de los límites tradicionales en la esfera artística.⁴ Es importante

² Hal Foster (2001: 3), siguiendo a Peter Bürger, toma este término y lo define en relación a las artes plásticas como “un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblaje, el *ready made* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida”.

³ Peter Bürger (2000: 115) advierte que “La recuperación de las intenciones vanguardistas y de los propios medios de la vanguardia no puede ya, en un contexto distinto, volver a alcanzar el efecto restringido de las vanguardias históricas. [...] Dicho brevemente: la neovanguardia institucionaliza la *vanguardia como arte* y niega así las genuinas intenciones vanguardistas”.

⁴ Un representante de este cambio de pensamiento es el filósofo norteamericano Arthur Danto (2006: 3), quien se refiere al fin de la historia del arte —no del arte en sí mismo—, desmantelando la noción de un pensamiento narrativo absoluto y progresivo sobre el arte.

retener este punto, ya que la mencionada relación con la recuperación de la tradición resulta clave para entender el ejemplo de análisis elegido, en el cual se hace uso de citas de obras históricas, sobre un “friso” –la Sonata en si menor de Liszt– que también pertenece al canon.

Finalmente, desde tal perspectiva, la Sonata de Liszt se plantea como una estructura plural y abierta, susceptible de ser sometida en distintos tiempos históricos a variadas estrategias de lectura. Así, se pone de manifiesto cómo, al operar sobre fragmentos de textos mediante la estrategia de la intertextualidad,⁵ se hace visible el ataque a los relatos de la modernidad (presentes en las vanguardias históricas), puesto que son cuestionadas las ideas de progreso, autor, obra autónoma y originalidad. En este sentido Omar Corrado señala que

“La práctica [...] de la cita de otras músicas o textos que se observa en algunas músicas recientes convulsiona la ya trabajosa autonomía de la obra, la contamina con elementos provenientes de múltiples horizontes ‘extramusicales’. Desde este punto de vista, la ‘estética de la cita’ implica también una virtual estética de la impureza, característica de la postmodernidad.” (Corrado 1992: 49)

El Grupo de Acción Instrumental y el teatro instrumental

El Grupo de Acción Instrumental, cuya primera producción se estrena en 1972,⁶ se propone como equipo dedicado al teatro instrumental, decisión que permite, entre otras cosas, la creación conjunta con artistas provenientes de diferentes ámbitos. De tal modo, y de acuerdo a cada obra, trabajan con ellos personalidades de otros campos culturales como el de la danza –Ana María Stekelman y Marilú Marini–, el cine –Alberto Fischerman y Edgardo Cozarinsky– y el teatro –Néstor Tirri, Roberto Villanueva y Alberto Ure–, entre otros. Con la mención de este primer rasgo de funcionamiento interno del grupo puede reconocerse una de las principales características del teatro instrumental, que implica la relación orgánica entre música y escena a partir de una composición musical atravesada por rasgos extramusicales –tales como acciones, imágenes y desplazamientos en el espacio–, y distintas técnicas como el *collage* o la cita. Es así como el vínculo de una

⁵ En dicho paradigma una obra se compone de diferentes voces dialogando en el mismo texto, donde, por esa concurrencia múltiple, se manifiestan el sentido y la inteligibilidad del discurso. Si bien los distintos textos transportan consigo especificidades históricas, ideológicas, políticas, económicas y sociales del pasado, también contienen la posibilidad de existir como instancia futura, lo que hace pensar en la apertura de la obra hacia nuevos horizontes.

⁶ La obra se llamó *Un avión caído en el baldío*, desarrollada en base al legado del compositor John Cage.

idea musical con la escena implica la puesta en acto de relaciones intertextuales en las cuales el “texto, gestualidad, sonido, imagen y puesta en espacio generan un contrapunto multidimensional propicio a la confrontación productiva de diversos discursos.” (Corrado 1992: 44).

Según Björn Heile, el teatro musical⁷ (al cual me refiero en este trabajo con el nombre más específico de teatro instrumental⁸) comenzó a desarrollarse como tal en la primera mitad del siglo XX, con las primeras vanguardias. A fines de la década del cincuenta, compositores como Mauricio Kagel empezaron a ampliar dicha expresión hacia nuevas formas que

“llamaban la atención sobre la teatralidad inherente de la *performance* musical, Kagel tomaba un enunciado de las vanguardias históricas que había sido dejado de lado, pero que sería seguido también por varios compositores de la época tales como Stockhausen, Schnebel, Ligeti y Berio, entre otros.” (Heile 2006: 34)

Margarita Fernández agrega algunas especificidades respecto de la diferencia entre teatro musical y teatro instrumental:

“La diferencia radica quizá en este punto: en el teatro musical es la *acción* la que ocupa la escena, en el teatro instrumental es la *música* la que está puesta en escena.” (Fernández 1975: 1, subrayado en el original)

En el teatro instrumental, la música no representa, a la manera del teatro tradicional, sino que presenta situaciones a partir de sus propias características sonoras. Las “acciones instrumentales”, como las llama Fernández, se despliegan cuando la música desborda su marco específico y se transforma en movimiento teatral. En tal sentido, dentro del programa conceptual del Grupo de Acción Instrumental existen principios que rigen el funcionamiento instrumental. Uno de esos principios generadores que guía el programa estético del grupo, y que se aleja de las convenciones del teatro tradicional, es el concepto de recorrido musical. Este último implica otro tipo de manejo temporal y espacial de la escena, en el cual es la formalización musical la que genera el movimiento, y no al revés.

Otros fundamentos son las nociones de ejecutante, su vestuario y el concepto de concierto como evento musical aglutinante. En el ejemplo de análisis, puede registrarse una situación escénica en la cual se exhibe la tarea instrumental del

⁷ Vocablo problemático ya que suele ser confundido con la comedia musical, la opereta o el café concert.

⁸ Según Björn Heile, este término fue acuñado por el crítico Heinz-Klaus Metzger en 1958 luego de la presentación de *Water Walk* de Cage en Darmstadt, lo que denotaría también la influencia del compositor norteamericano en el grupo europeo. (Traducción propia.)

concertista, quien genera a partir de un pensamiento musical una acción y un contenido dramáticos. Desde este punto de vista, el tópico del concierto se asume “como ámbito específico para la acción del Teatro Instrumental”, en el cual existen códigos de un “protocolo teatral que se inserta implícitamente en la circunstancia musical” (Fernández 1975: 2). En tal contexto, la atención se focaliza en el instrumentista y en su descentramiento dentro del concierto. Así, para el grupo argentino, el frac como vestuario tradicional del instrumentista clásico, debe estar presente en la obra porque sugiere simbólicamente una historia musical particular que es la de la música de concierto. De este modo, tanto la versión teatral *–Autodeterminemos nuestras hipotecas–* como la película cinematográfica *–La pieza de Franz–*⁹ se encuentran ambientadas en una sala de conciertos. Este tipo de *performance*, que incluye no sólo la ejecución musical sino su entorno –el vestuario, el comportamiento (tanto del público como del instrumentista), el dispositivo escénico–, en suma el protocolo al cual aludíamos anteriormente, representa el ideario de una época, cristalizada en el siglo XIX, que tiene asidero también en la contemporaneidad, aunque con ciertas actualizaciones.

El artefacto

a. La versión musical para piano

La forma sonata clásica fue una manera de pensar la música, una mirada del mundo que permitió la concreción del ideal de autonomía de la música. Estas producciones se establecieron en el momento de esplendor de la burguesía urbana y fueron la clave para consolidar el asentamiento del concierto de música puramente instrumental. El esquema de la sonata generaba su narración propia que, liberada de referencias extramusicales o programáticas, estructuraba teleológicamente el discurso sonoro. Según Charles Rosen,

“la sonata posee un clímax identificable, un punto de máxima tensión al que conduce la primera parte de la obra y que goza de una resolución simétrica. Se trata de una forma cerrada (...); tiene una conclusión dinámica, análoga al desenlace del drama del siglo XVIII, en el que se resuelve todo, se atan todos los cabos sueltos, y la obra realmente “se redondea” (Rosen 1983: 23).

⁹ Aquí se pueden ver escenas en las que tanto el instrumentista protagonista de la película, como el propio Liszt –visto a través de imágenes de caricaturas del siglo XIX–, ejecutan el piano virtuosísticamente en situación de concierto y vestidos con frac.

Así, en el siglo XIX, la forma sonata adquiere su estatuto de dispositivo musical autosuficiente, siendo aceptada y valorada por un público acostumbrado a un tipo de espectáculo sujeto a las reglas de la literatura o de las artes visuales. Desde esta perspectiva, Carl Dahlhaus sostiene que la música absoluta llega a su autonomía plena tanto a través del drama narrativo como también a partir de su filiación con el sistema tonal que la contiene:

“La disposición tonal y el proceso temático son los dos constituyentes de una forma musical que (...) –sin recurrir a un texto o a una función–, puede sostenerse estéticamente por sí misma. La unidad de la forma es el correlato de la autonomía de la obra.” (Dahlhaus 1999: 107)

La *Sonata en si menor* (1853) de Franz Liszt es una obra sustancial para la historia del desarrollo de las formas musicales. Charles Rosen señala que no obstante haber sido instalado ya, hacia 1840, el esquema histórico de la sonata, desde aproximadamente 1825 y hasta 1850 “los compositores (...) prefirieron las formas abiertas y buscaron el efecto de la improvisación” (1983: 350). En este sentido, Liszt fuerza la estructura tripartita tradicional y presenta su creación como una forma en un solo gran movimiento. El rumbo tomado para la construcción de su sonata puede definirse entonces por una mezcla entre las dos líneas de apertura planteadas por Rosen:

- “1) La sonata cíclica, en la que cada movimiento se basa en una transformación de los temas de los demás. (...)
- 2) La combinación de una estructura de un movimiento con otra de cuatro formando una amalgama. (...) La Sonata en si menor de Liszt constituye acaso el más famoso ejemplo. Ha ejercido también una influencia duradera, que se extiende a nuestro siglo, hasta la Sinfonía de cámara no. 1, el Primer Cuarteto de Schönberg y el tercer Cuarteto de Béla Bartók.” (1983: 350)

Es interesante notar cómo la forma de la sonata de Liszt se construye a partir del desarrollo de los dos grupos temáticos contrastantes. Por un lado podemos encontrar un primer grupo temático, el tema *a*, en la tonalidad modulante de si menor, y por el otro el tema *b* en la tonalidad, también modulante, de re mayor. En un sentido estrictamente tonal, y sólo en el comienzo de sus temas, Liszt se enmarca dentro de la tradición del esquema tonal de la sonata. Sin embargo, es muy difícil establecer las zonas tonales por las que deambulan los temas y sus desarrollos, ya que esta sonata se caracteriza por la indeterminación tonal. De modo tal que el foco está puesto no tanto en la supremacía del desarrollo tonal como en la transformación temática. A su vez, la clasificación de la sonata como forma y como género se desdibuja, debido a la gran ambigüedad con la que trabaja Liszt sus materiales. Los mismos se ensamblan mediante los dos principios formales bási-

cos de la sonata: la estructura del *allegro* del primer movimiento y la de la forma total de cuatro movimientos (*allegro*, *andante*, *scherzo* y final).¹⁰

En este sentido, la elección de la Sonata de Liszt por el Grupo de Acción Instrumental como núcleo del trabajo parte de su carácter flexible, que es el que estaría impulsando a su vez, hacia la interpolación de diferentes materiales. Dicha sonata admitiría entonces composiciones canónicas como si fuesen propias, generándose una sucesión aditiva configurada por creaciones anteriores, contemporáneas y posteriores a la obra en cuestión. Es así como la nueva versión de la sonata realizada por el equipo de músicos pone en juego el relato de la obra abierta, implícito en la yuxtaposición de fragmentos de diferentes composiciones canónicas en un nuevo y continuo discurrir, evitando deliberadamente el choque estilístico. Esta estrategia constructiva señala una profunda resignificación del pasado y su proyección hacia el futuro, una "acción diferida" en la cual se pierde la idea de original. En suma, según el pensamiento del grupo, el impulso de fracturar puede encontrarse propiciado por el modelo mismo de la Sonata de Liszt, la cual al permitir integrar miméticamente citas de otras obras confirma su capacidad de deglutir el pasado y anticiparse al futuro.

b. La versión musical para teatro

La versión teatral surgió simultáneamente con la necesidad de fracturar la Sonata de Liszt, en un desborde hacia la escena, hacia el acto de hacer música. La presentación se realizó en la temporada de 1973 auspiciada por el Instituto Goethe y la Fundación Cultural Coliseo. El evento musical se anunció con el nombre de "Teatro Instrumental" y fue ejecutado por el pianista Jorge Zulueta. El programa, con fecha del jueves 28 de junio de 1973, estaba dividido en dos partes. La primera se llamó *Monsieur Satie, gymnopediste*,¹¹ y estaba organizada alrededor de distintas obras de Erik Satie. La segunda parte del programa se denominó *Sonata en si menor o Autodeterminemos nuestras hipotecas*, registrándose como autores a Margarita Fernández, Jacobo Romano y Jorge Zulueta.

En esta segunda parte del espectáculo la puesta en escena se ambientó como un concierto de música clásica ejecutado por un pianista virtuoso vestido de frac.

¹⁰ El doble uso en simultaneidad de la sonata como forma y como género a la vez provoca la indeterminación respecto de dichas categorías formales. La obra presenta una exposición con dos materiales contrastantes, un desarrollo (que culmina con una fuga, a la manera de un tercer movimiento *scherzo*), con una interpolación en el medio —o *Lied*— que podría leerse como el movimiento lento de la sonata (dividido, a su vez en tres partes) y un final que incluye la recapitulación y la coda.

¹¹ De este concierto para solista surgiría paralelamente otro espectáculo que también se llamaría *Monsieur Satie, gymnopediste*, a cargo de cuatro intérpretes que representaban a Satie: Jorge Zulueta, Margarita Fernández, Jacobo Romano y Ana María Stekelman. El segundo espectáculo duraba alrededor de una hora, mientras que la duración del concierto al cual hago referencia en la presentación del Coliseo, era de 35 minutos aproximadamente.

Si bien en dicho ámbito ocurrían acciones que tenían que ver con el comportamiento musical y el descentramiento del intérprete en la escena, la idea central fue que la sonata debía transcurrir, en principio, como si fuera a cumplir su trayecto original. Así, el concierto se desarrollaba en apariencia de modo estándar, aunque un oyente muy competente podía notar, en el discurrir musical, la presencia de las irrupciones que iban descomponiendo la narración original de la sonata. Tal característica pocas veces era advertida por el oyente, de manera tal que la impresión era la de estar asistiendo a un concierto que se desarrollaba cumpliendo con las reglas habituales. Sin embargo, un punto de la obra mostraba el artilugio, subrayando la estrategia compositiva guiada por la cita. Este punto quedaba expuesto en el compás 460, en la sección de la fuga, donde formalmente, desde lo musical y desde la escena, ocurría un cambio extraordinario.

Cuando había ejecutado buena parte de la sección de la fuga, el pianista se levantaba súbitamente, pero la música seguía sonando en escena. La operación se basaba en la superposición de una cinta grabada sobre la ejecución en vivo de la fuga. De manera tal que, en el momento en el cual el pianista se levantaba de la silla, la cinta lo suplantara sin mayores inconvenientes. En ese mismo momento se abría el telón de fondo y aparecían unos atriles entre los cuales colgaban los nombres de los compositores interpolados en la Sonata de Liszt. Así, mientras la cinta grabada seguía sonando, Jorge Zulueta comenzaba a desvestirse, se sacaba el frac, la camisa y el moño; debajo de esta vestimenta tenía unos jeans y una banda en la cintura con la inscripción "Amerikafka".¹² El instante de la muestra de la banda coincidía con la introducción, en cinta también, de una cita de Piazzolla (la única cita de un compositor latinoamericano), en el calderón del compás 599 de la sonata. Esta intervención era, a su vez, la cita de una cita, ya que Piazzolla había arreglado el tango *Noche de amor*, comenzando con el acorde de *Tristán* (cita de la ópera de Wagner *Tristán e Isolda*). La escena se completaba con la imagen de Zulueta que bajaba a la platea, se dirigía hasta el fondo y volvía a subir al escenario con una máscara en la mano. Finalmente, en la coda final, compás 711, volvía a tocar ya sin la grabación, pero como instrumentista transfigurado, en una acción física que implicaba estar de rodillas, con el torso desnudo y con una máscara de gas sobre la cara.

En una primera aproximación a la puesta músico-teatral de *Autodeterminemos nuestras hipotecas* puede leerse la voluntad de desestabilizar el papel del intérprete tradicional. Aquí, además de que el ejecutante deja de tocar, se encuentra él mismo interceptado por la tecnología, que llega a atribuirse la posibilidad de suplantarlo. Lo que se está problematizando finalmente, es el lugar mismo de ese instrumentista virtuoso, la noción de genio y de concierto, como instituciones propias del siglo XIX.

¹² Aparentemente en alusión al pensamiento del grupo liderado por el compositor John Cage (entrevista con Margarita Fernández, 2006). No pude encontrar la referencia precisa.

c. La versión musical para cine

Los mismos procedimientos de fragmentación, *collage* y cita, utilizados tanto en la intervención de la Sonata de Liszt como en su puesta teatral, son transpuestos en términos cinematográficos en *La pieza de Franz*. De modo tal que la relación convencionalizada entre la música y la imagen en el cine, queda extrañada en esta versión cinematográfica al conformarse ella misma como producto de un pensamiento sonoro. El film (que devora a su vez las versiones anteriores) se muestra como creación polifónica, intertextual, en la cual dialogan distintas voces y realidades históricas. Allí son apresadas y fracturadas las correspondencias mecánicas entre cine y música, arte y política, los espacios internos y externos (representados por la idea, que se verá más adelante, de la *pieza* cerrada y la calle).

La propuesta de Alberto Fischerman¹³ es realizar una película en la cual “el cine escuche a la música igual que un discípulo escucha a su maestro” (citado por Margarita Fernández en De Tomaso 2001: 75), y es allí donde reside la especificidad del objeto. Las imágenes y el montaje remiten entonces a la idea musical que sostiene y diseña la estructura narrativa, que por otra parte nunca es transparente. En este sentido, la película puede ser definida como un “film instrumental” ya que sigue la misma lógica musicocéntrica —planteada en las versiones anteriores de la sonata— de las “acciones instrumentales” que surgen de la forma, procedimientos y material musicales. Asimismo, el film se construye de manera eminentemente intertextual, mediante citas (tanto de documentos de archivo de la historia argentina como de material de espectáculos anteriores del propio grupo),¹⁴ señalando la importancia constituyente de la idea de artefacto múltiple.

A continuación presentaré un fragmento de un documento entregado por el grupo al Fondo Nacional de las Artes para conseguir un subsidio, antes de la filmación de la película. En el escrito —que funciona a manera de manifiesto— puede confirmarse la genealogía abierta del artefacto analizado:

“Este film supone una nueva etapa, que probablemente no será la última, de un trabajo cuyo punto de partida y principio organizador ha sido y sigue siendo la *Sonata en si menor* de Liszt. Es necesario, por lo tanto, partir de la primera instancia, la más puramente musical de nuestro trabajo, para que el proyecto de film cobre su sentido y dimensión exactos.

¹³ Alberto Fischerman formó parte del llamado “Grupo de los Cinco” —junto a Ricardo Becher, Raúl de la Torre, Néstor Paternostro y Juan José Stagnaro— a fines de la década del sesenta. Todos ellos venían del cine publicitario, se sentían atraídos por el cine europeo de la *nouvelle vague* francesa. Antonioni, Casavettes y el New York Cinema, y constituían la vanguardia artística del cine en la Argentina.

¹⁴ En la película pueden verse citas de otros espectáculos llevados a cabo por el Grupo de Acción Instrumental. Antes de concretar el film, el grupo había concebido cuatro espectáculos: *Un avión caído en el baldío* que trabajaba sobre la “Conferencia sobre nada” de John Cage; *Monsieur Satie, gymnopediste*; *Encuentro con Arnold Schoenberg* que después se llamó *Tres veces mil años*; y *La femme 100 têtes*, con dibujos de Max Ernst y música de George Antheil.

La composición elegida es una de las obras mayores del romanticismo musical y de la música para piano. En esa partitura, en varios momentos, interpolamos citas de otros compositores de otros momentos en la historia de la música occidental. (...) La documentación adjunta ofrece una descripción del hecho teatral realizado a partir de aquel hecho musical como consecuencia natural [segunda etapa, *Autodeterminemos nuestras hipotecas*]. El principio de confrontación se explicita ahora en términos dramáticos. Es el intérprete quien se enfrenta con esa música que continúa a pesar de su defección (...). Se trata, como resultado, de una verdadera polución sonora, donde la música invade y modifica los datos mismos del hecho teatral y los pone en crisis. Una vez verificada esta segunda instancia de nuestro trabajo, nos pareció evidente que la *Sonata en si menor* de Liszt había iniciado un camino largo e imprevisible donde atravesaba distintos lenguajes, replanteando el sentido de nuestro primer trabajo en condiciones siempre diferentes. (...) Lo que el cine nos ofrece [tercera etapa, *La pieza de Franz*] es la posibilidad de hacer un trabajo de investigación tan profundo y original como el realizado primero en el plano musical y luego en el ámbito teatral, y tan nuevo como lo fue el segundo respecto al primero, a pesar del punto de partida común. Se trata de replantear con los elementos propios del cine, las nociones manejadas de texto, contexto, interpolación, etc. El cine cumpliría una doble función en esta tarea. Sería por una parte, el registro de una experiencia, no su documentación pasiva, y por la otra, la oportunidad de replantear en un nivel nuevo, una cadena de experiencias concéntricas. (...) no procuramos obtener una dócil ilustración de la música, sino realizar, en ese curso paralelo al del sonido que es el de la imagen, una investigación comparable a la realizada con la partitura de Liszt." (Cozarinsky c1972)

La idea del film gira en torno a la representación de un concierto musical ambientado a mediados del siglo XIX. Esta narración aparentemente unidimensional se encuentra invadida por pequeñas historias que no pertenecen a la situación del concierto en sí mismo, pero que funcionan como intertextos que hacen estallar la linealidad del relato. Como se dijo anteriormente, en la estructura formal de *La pieza de Franz* las imágenes remiten al mismo procedimiento compositivo musical de fragmentación y cita de distintos objetos, ya que su estructura narrativa se modela en base a bloques yuxtapuestos intercalados de manera aditiva. Sin embargo, la técnica del *collage* se manifiesta no sólo a nivel icónico (mediante distintas imágenes e intertítulos explicativos y citas de pensadores de la época) sino que además su uso establece un diálogo permanente entre el pensamiento histórico, político y filosófico del siglo XIX y la realidad socio-política argentina de la primera mitad de la década del setenta, que, por momentos, asoma en el film. Para poder comprender el mecanismo intertextual utilizado, analizaré

un fragmento del inicio de la película, donde se podrán reconocer correspondencias entre imagen y sonido en función de la forma y división interna de la partitura musical. Es importante destacar, en este caso, que un análisis preciso del texto fílmico no puede soslayar el de la obra musical con la cual está hecho.

Consideraré el film desde el minuto 00:12 hasta el minuto 08:18, prestando especial atención a la fracción que representa el comienzo de la ejecución musical del pianista desde el compás 1 (minuto 02:58 de la película) al 124 de la Sonata. Para esto, se dividirán las secuencias fílmicas de acuerdo a los compases de la partitura original (véase el Apéndice: Cuadro de la relación imagen-música en un fragmento del film *La pieza de Franz*). El comienzo de la película incluye imágenes documentales e intertítulos referidos a la coyuntura política argentina en 1973, acompañadas por la marcha peronista cantada por una muchedumbre. Estas imágenes son interceptadas por títulos de presentación de la película e ilustraciones de la época de Liszt. Aquí la banda sonora se compone de una canción pop de la época, en inglés y de cánticos de la muchedumbre en la Plaza de Mayo, junto con sonido ambiente de la calle y altoparlantes. Luego las imágenes se interrumpen súbitamente, y son reemplazadas por un fondo negro acompañado de un silencio que contrasta con la agitación y el ruido de la calle.¹⁵

La audición de la *Sonata en si menor* de Liszt comienza con la imagen de una mano sobre un teclado en primer plano. En la modulante introducción de la Sonata (compases 1-7), la música se plantea a través de lentas escalas modales descendentes, entrecortadas por silencios. En la imagen puede verse el teclado en primer plano y la mano del concertista que se acerca para percutir con el pulgar la primera nota de la sonata, la nota *sol*. En el silencio que le sigue se intercala un corte a negro en la imagen. Esta secuencia (sonido/imagen de manos – silencio/corte a negro en la imagen) se repite, desde distintos ángulos, durante la introducción de la sonata en el film.

En el compás 8 se presenta el primer tema de la Sonata, tema *a*, en si menor. En la imagen también hay un corte casi a negro que anuncia un cambio, ya que se muestra, en penumbras, el primer plano de un rostro (de Ana María Stekelman), muy poco perceptible, que ya se había insinuado en el final del compás 7. El material musical expuesto concluye (compases 10-11) con una frase de tresillos descendentes, que vuelven a repetirse, transportados, en los compases 12-13. Aquí, a su vez, la imagen pasa de la representación del rostro-oyente que escucha silenciosamente a una toma del piano, en la cual se reflejan las manos que tocan en el teclado desde el inicio de la obra. En el final del compás 17 se detiene el discurrir musical debido a los calderones sobre dos silencios de corchea. En este momento se muestra, en un plano fijo más amplio, la silueta del concertista tocando el piano de cola abierto, contra un fondo amarillo (llamaremos a esta toma, “plano de figura-fondo”). En la

¹⁵ En este punto se puede ver ya la relación dialéctica que se plantea a lo largo de todo el film entre el adentro y el afuera, lo cerrado y lo abierto, la pieza y la calle.

Sonata, una vez presentado el tema *a*, comienza a ser variado, y empieza también el alejamiento armónico de la tonalidad principal de si menor hacia la permanente variación tonal que caracteriza a esta obra. Al final del compás 24, se vuelve a exponer el tema *a* variado (en mi bemol mayor), mientras Fischerman realiza una toma más cercana del “plano figura-fondo”. En el compás 29 hay un *zoom* (en la liquidación que toma también una amplificación del tema *a*, que llamaremos tema *a'*) hasta el compás 31. Aquí se intercala, en el nivel de la imagen, el primer plano de un facsímil manuscrito con la dedicatoria de la sonata de Franz Liszt a Robert Schumann.¹⁶

Seguidamente, en el compás 36 se repite el “plano figura-fondo” fijo (aunque más cercano) en el cual se puede escuchar el devenir del concierto hasta el minuto 06:34. Esta secuencia es más larga que las anteriores, permitiendo apreciar sin cortes el desempeño virtuosístico del pianista. Musicalmente, en el compás 67 la armadura de clave cambia a mi bemol mayor, que continúa hasta el compás 101. En el compás 81 se retoman las escalas descendentes de la introducción, que cumplen una función transitiva hasta el final del compás 104. Del compás 101 al 104, se retoma la tonalidad principal y se prepara para la exposición del segundo tema de la sonata.

Ahora bien, a nivel icónico, ocurre algo muy interesante en el compás 101: aquí el concertista mira a la cámara, casi sonriéndole al espectador, interpelándolo y provocando su distanciamiento. Mediante este llamado de atención se presenta la primera cita, “se abre la función” intertextual en el dispositivo musical de la sonata de Liszt. La primera intervención (minuto 06:34 -07:04) a la sonata de Liszt es una cita de Vivaldi,¹⁷ un fragmento del primer movimiento del *Concerto grosso* en re menor op. 3 no. 2. En la imagen puede apreciarse una toma desde el ángulo de la cola del piano hacia el rostro del concertista que está riendo. Su cabeza, en movimiento, se refleja con un vaivén en el interior de la tapa abierta del piano de manera tal que se ven dos cabezas, la original y la reflejada. En este punto, el encuadre del reflejo del concertista (imagen dentro de la imagen) refuerza la idea de juego entre originales y versiones, aludiendo a la acción del pianista que está tocando una obra dentro de otra obra.

Hasta aquí se presenta en la escena el desarrollo de un concierto, que incluye también la primera intervención musical sobre la Sonata. El tramo que voy a analizar ahora se extiende desde el compás 105 al 124 de la sección *Grandioso* de la Sonata, que corresponde al fragmento del minuto 07:04 al 08:18 del film.

En la primera parte de este tramo, del compás 105 al 114 (07:04 – 07:57) se presenta el segundo tema de la sonata (el tema *b*), en re mayor. Desde la imagen se exhibe un “cuadro vivo” que incluye a los cuatro actores del film caracterizados como personajes de la época de Liszt. Este “cuadro vivo” es una cita de una

¹⁶ “An Robert Schumann, Sonate für der Piano Forte von F. Liszt”. Liszt retribuye el gesto a Schumann por la dedicatoria de su Fantasia en do mayor.

¹⁷ Que no aparecía en la versión teatral (entrevista con Margarita Fernández, 2006).

pintura del artista romántico Joseph Danhauser denominada *Liszt am Klavier* del año 1840.¹⁸ En el cuadro original, Liszt está tocando para sus amigos: a la izquierda aparecen sentados los escritores Alejandro Dumas padre y George Sand; de pie Victor Hugo, y los músicos Nicolò Paganini y Gioacchino Rossini; de espaldas sentada junto al piano la mujer de Liszt, Marie d'Agoult. A su vez, sobre el instrumento, puede observarse un busto de Beethoven.

En el film, existe una variante en la representación de la cita del cuadro de Danhauser, ya que se seleccionan sólo algunos personajes del cuadro original. De tal forma Jorge Zulueta caracteriza a Liszt, Ana María Stekelman a Marie d'Agoult con un vestido celeste abierto en la espalda y Margarita Fernández a George Sand vestida con traje de hombre. Asimismo, se introducen dos rupturas más fuertes con respecto a la pintura en cuestión: la primera a través de una cita de citas. El personaje interpretado por Jacobo Romano, de pie a la izquierda, aparece con el mismo atuendo que el personaje de Max Ernst en la película *La Edad de Oro*, tal como había sido citado en la obra montada por el Grupo de Acción Instrumental llamada *La femme 100 tétes*. De ahí que el personaje exhiba un frac con una banda roja sobre su pecho. La segunda ruptura con respecto al cuadro original es que el busto, que antes correspondía a Beethoven, ahora es una escultura negra. No hay que olvidar aquí que el paradigma romántico se constituye alrededor de la figura de Beethoven, por lo que su sustitución por la escultura negra no puede pasar inadvertida en el marco del diálogo con la tradición.

En este punto puede destacarse que la representación del cuadro vivo está contenida en sí misma, enmarcada sobre límites precisos proporcionados por el decorado y los cortinados. Es la imagen de un habitáculo cerrado, que representa a Liszt ejecutando el piano en un típico salón burgués del siglo XIX. Siguiendo esta idea de espacio delimitado, podríamos ir más lejos aun señalando que la toma alude a la noción de *pieza* contenida en el título del film *La pieza de Franz*. Esta idea daría cuenta, por un lado, de la ya mencionada poética autónoma de la sonata y el mundo sonoro que ésta condensa y, por otro lado, del espacio sin lugar específico en el que se encuentran reclusos los cuatro personajes del film, en contraste con el espacio exterior de la calle.

En la partitura musical, a partir del compás 114, comienzan a sucederse interrupciones modulantes de carácter más íntimo. Estos pasajes están acompañados, en el film, por cortes al primer plano del rostro de Marie d'Agoult que escucha placenteramente a su amante. Ahora bien, a continuación, en el compás 119 Liszt deja abierta la cadencia y agrega un calderón, por lo cual el discurso de detiene una vez más. En ese momento, ya en el compás 120, se introduce la segunda cita musical en la sonata. Se trata del fragmento inicial del Preludio no. 7 del segundo cuaderno: *La terraza de las audiencias al claro de luna*, de Claude Debussy.

¹⁸ Josef Danhauser, *Liszt am Flügel* (1840), óleo. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie / F.V. 42.

Esta cita musical carga con una particularidad que la diferencia de las demás citas que aparecen en la obra, esto es: se desarrolla dentro del tema *a* de la sonata, escuchándose en simultaneidad con la sonata. De este modo, el primer tema suena junto con el agregado de la escala cromática descendente y la línea del bajo del fragmento de la obra de Debussy desde el compás 120 hasta el 124. A su vez, en la imagen puede verse un escenario oscuro, en el que se encuentra el concertista. En el fondo se percibe una figura (Ana María Stekelman), sosteniendo un aro, que se desplaza desde la izquierda y desaparece. Aquí se produce otro enlace intertextual, ya que la imagen de la figura con el aro constituye otra cita de una obra acerca de Cage montada por el Grupo de Acción Instrumental.¹⁹ En el film, la figura aparece y desaparece dos veces mediante un procedimiento técnico que “rompe la continuidad dentro de un mismo plano (...) en el montaje, se cortan fotogramas dentro de la toma y se logra, de este modo, un efecto discontinuo de gran poder disruptivo (...) un solo plano que no puede conservar su propia continuidad o, si se prefiere, se ve forzado a perderla” (Filippelli 2000: 20). Este procedimiento fílmico estaría subrayando la presencia de la cita (tanto musical como icónica) y, al mismo tiempo, haría referencia a la fragmentación del discurso dentro del gran movimiento único planteado por la sonata.

Conclusiones

Para el grupo, el artefacto múltiple descrito es un homenaje a la figura de Franz Liszt, cuyo legado puede muy bien convivir con el nuevo planteo de la cita intertextual, propio del paradigma de los años sesenta. Puede percibirse nuevamente la tensión creadora entre tradición e innovación, continuidad y discontinuidad de los retornos. La utilización de la cita de materiales consagrados, resignificados en un nuevo contexto que también pertenece a una obra canónica, nos lleva una vez más a la idea de la recuperación de materiales y procedimientos que nacen con las vanguardias históricas, los cuales neutralizan la experiencia de una lectura lineal. En este caso, la cita se toma textualmente, sin variaciones, pero la característica de su utilización es que se mimetiza, se metamorfosea en el interior de la matriz, de ahí la dificultad para el oyente de identificar la cita como tal. El principio que rige el trabajo es el de una voluntad por desdibujar el choque estilístico, evitando el golpe frontal de una singularidad en un nuevo contexto. Al respecto,

¹⁹ La obra a la cual me estoy refinando es *Un avión caído en el baldío*, en la cual la coreógrafa Ana María Stekelman realizaba una operación eminentemente musical de tiempo y espacio, ya que recorría, en lo que duraba la obra, todo el espacio del teatro. Al final debía calcular y llegar al escenario con el aro para concluir el espectáculo, momento en el cual los demás intérpretes del Grupo de Acción Instrumental lo atrapaban. (Entrevista con Margarita Fernández, 2006.)

Omar Corrado señala una de las posibles explicaciones a este hecho. esto es que la especificidad de la música contemporánea argentina podría encontrarse en la mesura y austeridad respecto de la apropiación de procedimientos y materiales de otros ámbitos:

“Así, relativamente tangencial a lo musical propiamente dicho, la crítica de [Juan Carlos] Paz a la timidez de las rupturas multimediáticas de la época [años sesenta], extendida a artistas y públicos, define sin embargo lo que parecieran ser comportamientos recurrentes e identificatorios en ambos: la prudencia, el cultivo de un término medio sensato y mesurado.” (Corrado 1998: 28)

De este modo, la ausencia de tradiciones contenedoras dentro del nuevo contexto de enunciación, permite tomar libremente tradiciones múltiples para utilizarlas de otra forma: trastocadas, extrapoladas y fragmentadas. Fundamentando esta idea, en el texto de “Presentación” del grupo, dicho rasgo aparece como un “aspecto esencial de la experiencia”:

“Se trata de su carácter profundamente americano. Es algo reconocible en la actitud ante la cultura europea ya implícita en el trabajo musical del que partimos. Este carácter americano coincide, por ejemplo, con las observaciones de Jorge Luis Borges en su ensayo ‘El escritor argentino y la tradición’: ‘A ningún europeo se le ofrece espontáneamente la posibilidad de tener una actitud libre ante el corpus de la cultura, de servirse de su riqueza sin sentirse obligado a acatar su jerarquía establecida. Sólo un americano puede atreverse a considerarse heredero de una tradición sin que ésta lo asfixie, eligiendo, ignorando, trabajando con ella, fuera de ella por elección y no por sumisión.’” (Cozarinsky c1972)

Por último, como se mencionó al comienzo del artículo, es importante destacar que mediante el uso de la cita se cuestionan las ideas modernas de progreso, teleología, originalidad y autonomía de la obra, propias del pensamiento del siglo XIX. En el siglo XX y bajo el signo de la desclasificación e intersección de las jerarquías del sistema de las artes, encontramos que las categorías tradicionales comienzan a forzar sus propias fronteras, dando como resultado, por ejemplo, que un concierto de música instrumental (tradicionalmente para ser escuchado sin interferencias) pueda desbordar en un espectáculo visual, sin por ello perder su validez estética. Es decir que nuevos géneros como el teatro instrumental permiten que la música pueda ser escuchada de otra manera, a partir de su puesta en escena. En este caso, el artefacto mismo pone en acto el nuevo rumbo trazado por la ruptura de las vanguardias, que implica dialécticamente tanto un cuestionamiento del pasado como también una aceptación del mismo. En tal premisa se basa el procedimiento de la cita y del montaje utilizado en el ejemplo de este trabajo.

Apéndice

Cuadro de la relación imagen-música en un fragmento del film *La pieza de Franz* (1973)

Imagen / Acción	Imágenes documentales e intertítulos. Coyuntura política argentina de 1973	Sucesión de primeros planos de teclado y cortes a negro	Primer plano de rostro. Reflejos	Concierto del pianista. Plano figura-fondo. Zoom	Facsímil dedicatoria a Schumann	Concierto del pianista. Plano figura-fondo	
Sonido	Marcha peronista y canción pop	<i>Sonata para piano en si menor</i> de Franz Liszt.					
Forma / Función		I (Introducción)	A (Exposición)	(liq.)	(trans./ clímax)		
Compás		c.1-7	c.8-16	c.17-24	c.25-31	c.32-35	c.36-54 c.55-80 c.81
Sección		<i>Lento Assai</i>	<i>Allegro energico</i>				
Tema			tema a	variación t. a (a')		t. a	
Tonalidad		Sol menor. (esc. Frigia, húngara)	Si menor	Mi b M modulante	modulaciones	mod. Si b M. Rem.	
Caract. Grales		Escalas desc. Doble barra c.7		Calderón c.17	llegada t. a.	tensión	esc. desc. (intr. Czo.)
Tiempo	00:12	02:58	03:35	04:02	04:33	04:39	

Imagen / Acción

	Pianista mira a la cámara	Pianista ríe	Cuadro vivo	Cortes del rostro de M. d'Agoult	Escenario, pianista y aparición intermitente de una figura con aro
Sonido		INTERVENCIÓN Vivaldi. Fragm. primer mov. <i>Concerto grosso</i> en re menor op. 3, no. 2	Liszt. <i>Sonata en si menor</i> (cont.) INTERVENCIÓN Debussy. Frag. inicial. Preludio no.7 <i>La terraza de las audiencias al claro de luna</i>		Liszt. <i>Sonata en si menor</i> +
Forma / Función	(trans.)	(a manera de transición al tema b)	B (Exposición)		
Compás	c.101-104		c.105-114	c.114 -119	c.120-124
Sección			Grandioso		
Tema			tema b		tema a
Tonalidad	Re mayor		Re mayor	modulaciones, interrupciones	Si menor Fa mayor
Caract. Grales	Doble barra c. 100 y 104. cambio de clave			calderón, doble barra c. 119	La cita se funde dentro de la sonata original. Simultaneidad
Tiempo	06:28	06:34	07:04	07:35	07:57 – 08:18

Bibliografía

Briggs, Charles y Richard Bauman

1996 Género, intertextualidad y poder social. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 11: 78-108.

Bürger, Peter

2000 (1974) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Corrado, Omar

1992 Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. En: *Migraciones de sentido. Tres enfoques sobre lo intertextual*, 33-51. Santa Fe. Universidad Nacional del Litoral.

1998 Del pudor y otros recatos. *Punto de vista* 60: 27-31.

Cozarinsky, Edgardo

c1972 *Presentación*. Mimeo.

Dahlhaus, Carl

1999 *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.

Danto, Arthur

2006 (1997) *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.

De Tomaso, Mariana

2001 La pieza de Franz. *Revista Clásica* 14 (150): 72-76.

Fernández, Margarita

1975 *Teatro Instrumental*. Mimeo. Trad. de Hans Astrand: *Artes. Kvartalsskrift för Konst Litteratur och Musik* (Estocolmo).

2006 Entrevista personal.

Filippelli, Rafael

2000 Una combinación fugaz y excepcional: el Grupo de los Cinco. En: *El Grupo de los Cinco y sus contemporáneos*, 11-22. Néstor Tirri comp. Buenos Aires, Secretaría de Cultura del Gobierno de Buenos Aires.

Foster, Hal

2001 (1996) *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.

Gourdet, George

1987 Une analyse de la Sonate en si mineur de F. Liszt. *Analyse musicale* 7: 49-55.

Heile, Björn

2006 *The Music of Mauricio Kagel*. Aldershot: Ashgate.

Monjeau, Federico

2004 *La invención musical*. Buenos Aires: Paidós.

Rosen, Charles

1983 *Formas de sonata*. Madrid: Labor.

Sarlo, Beatriz

1998 La noche de las cámaras despiertas. En: *La máquina cultural*, 195-269. Buenos Aires, Planeta.