22 y 23 de agosto de 2019
ISBN 978-950-34-1791-1
9° JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN DISCIPLINAS ARTÍSTICAS Y PROYECTUALES (JIDAP)
Secretaría de Ciencia y Técnica | facultad de bellas artes | UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

PERFORMANCE DESDE LA MÚSICA. CARACTERÍSTICAS ESCÉNICAS EN LA PROPUESTA ESTÉTICA DE MATÍAS GIULIANI

Ramiro Mansilla Pons / ramiromansillapons@gmail.com
Instituto de Investigación y Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

Como parte del proyecto de investigación B318 *Silencios retardados en sonoridades permanentes* dirigido por María Elena Larrégle y asentado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, este trabajo estudia las características sobresalientes de la propuesta estética del compositor argentino Matías Giuliani, signada por el trabajo colaborativo con los performers y por la ruptura con los cánones imperantes en la música académica de concierto, proponiendo nuevas concepciones en torno a las instancias de proceso, escritura, ensayo y puesta en escena de las obras, a la vez que ejerce revisiones sobre el rol de algunos de los agentes intervinientes en la praxis musical.

Palabras claves: Música, Performance, Composición, Escena

Introducción

Matías Giuliani desarrolla una praxis compositiva particular que lo ubica, según sus propias palabras, en *la performance desde la música*,[1] debido a que su propuesta estética se centra en la indagación del fenómeno de la representación escénica, ya sea en vivo o mediante registros fílmicos, poniendo el eje en la subjetividad del intérprete y en los roles y las funciones que, en el campo musical, usualmente se le adjudican. Asimismo, su proceso compositivo indaga sobre sí mismo a la vez que presenta rasgos colaborativos e investigativos que no resultan habituales en la producción musical académica, siendo más frecuentes en las modalidades de trabajo del teatro. Esto resulta en una producción que excede las convenciones de la disciplina música, presentando dificultades para su categorización. A continuación, analizaremos los rasgos más llamativos de su propuesta.

Proceso

El proceso compositivo de Giuliani se caracteriza por el trabajo colaborativo con los intérpretes. Esto, que supone una diferencia notable con la praxis del compositor en la música de concierto en general –aquella donde usualmente se escribe una obra que luego es decodificada por otros–, resulta común en quienes componen música escénica (Mansilla Pons, 2018). Aquí, su desarrollo está notablemente ligado al encuentro con los performers, lo que genera un trabajo en conjunto que se sustenta en las posibilidades técnicas –musicales y escénicas– de un intérprete específico, que propone y se apropia de los materiales, a la vez que los modifica.

ISBN 978-950-34-1791-1

De este modo, el proceso se parece al habitual en el teatro, donde existen instancias de prueba e investigación de materiales con los performers. Esto implica una revisión de los conceptos de compositor e intérprete y de las competencias atribuidas a cada uno de estos agentes, además de que las obras queden signadas por las características que le imprimen los performers, lo que dificulta su transferencia.

Giuliani suele procurar sus materiales sonoros y visuales a través de ideas disparadoras que trabaja en estrecha colaboración con los integrantes del *Ensamble Wonderland*, el cual dirige. Su proceso, entonces, se caracteriza por la investigación con ellos, donde el compositor puede experimentar sus ideas, filmarlas y luego revisarlas.

Así, de modo similar a la manera en que un compositor imagina y prueba sonoridades con un instrumento, Giuliani lo hace con su grupo. Sin embargo, el proceso no es el mismo: aquí, el compositor obtiene devoluciones de sus colegas, quienes reinterpretan las ideas propuestas por él. El procedimiento de filmación y posterior revisión del material le otorga a Giuliani una distancia con el objeto que le permite una evaluación significativa de los resultados, para diagramar modificaciones o continuidades. El compositor lo explica:

> Por ahí son pruebas o ejercicios, intuyendo que hay una idea que puede llegar a funcionar. Me imagino a mí mismo en un papel anotando, te hago un dibujito del flautista, en birome, marco un poco el espacio en un papel, y lo pienso en general. Hago esto en varios ámbitos, en el Seminario [del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla], en [la cátedra] Experimentación, o con el ensamble [Wonderland], o por ahí a veces con el *Mix Lab*, que es un proyecto que estamos haciendo en el Conservatorio Superior de Música Astor Piazzolla, para tocar con los estudiantes. Entonces ahí pruebo, y eso lo filmo, me lo llevo y lo veo. Todos los viernes, por ejemplo, ensayo con el ensamble y hago lo que más me gusta en la vida: a las doce de la noche, cuando ya todos se fueron… estar solo viendo el ensayo y ver aquello que venía pensando que quería ver, que está, a ver si se logró, y cuando se logra, se me pone la piel de gallina, me siento muy contento, realmente, y es muy angustiante también, pero es como un sufrimiento lindo. Si la pulsión fuera más bien sonora musical, supongo lo haría con un instrumento, tocando, probando, grabando, escuchando de afuera.

Entonces, el proceso contempla, usualmente, distintas etapas. La primera, en la que el compositor diagrama ideas, que permanecen en un estado embrionario; la segunda, signada por el registro fílmico, en la que prueba los materiales con los intérpretes, atendiendo a sus posibilidades y devoluciones; y una tercera, de análisis del registro, en la que evalúa lo explorado, modifica, desecha y/o amplía. Al disponer de ensayos fijos con su ensamble, el compositor puede priorizar, de acuerdo a sus intereses, las etapas preliminares de búsqueda y desarrollo con los intérpretes, y no concentrarse demasiado en la fijación acabada de un producto.

Resulta interesante que, si bien algunas de estas pruebas parciales fecundan en obras de mayor extensión, más cerradas, con un seguimiento de varios ensayos, muchas otras quedan solo en la instancia de ejercicio, de prueba que no se corrige ni desarrolla en pos de la concreción de una obra. Se trata de proyectos que no tienen una preparación, sino que se llevan a cabo y, una vez finalizados, no se vuelven a realizar. No obstante, el registro fílmico es generalmente subido a su página web, en lo que constituye también una revisión de la labor compositiva: lo que se comparte con un posible espectador no es necesariamente la obra acabada, sino el proceso.

Es que para el compositor, esta forma de producción implica un desarrollo estético personal, un avance en su búsqueda artística, sin importar si se trata de una obra de dimensiones o de un ejercicio casero: el proceso es la instancia privilegiada. Señala:

ISBN 978-950-34-1791-1

Cuando hago una cosa así… hago, hago, y en un momento siento como que avanzo un casillero, mío, propio. En algunas cositas, que por ahí alguna puede sonar a una obra grande, o más formal, o puede ser una nimiedad. A veces, se cristalizan más y decanta algo más sólido, como obra a la vieja usanza, o porque tiene que ser así porque se presenta, le ponen el título, y es una obra. Para mí, son pasos.

Asimismo, también resulta llamativo el hecho de que Giuliani suela aplicar el método de prueba y registro en las cátedras y en los ensambles curriculares de espacios formativos en los que trabaja, lo que permite observar que la instancia privilegiada es el proceso creativo –y no tanto el resultado–, aquí también con una función pedagógica.

Cuerpo y voz

Apartándose de la utilización de un vestuario homogeneizante y formal de colores blanco y negro –tradicional en la música académica–, Giuliani trabaja con la vestimenta habitual y cotidiana de cada uno de los performers, lo que implica un doble impacto: por un lado, el cuerpo en escena se presenta como urbano, con signos identitarios en términos etarios, culturales y económicos; por el otro, se establece una diferenciación de cada uno de los individuos. Así, la presencia individual prima por sobre la homogeneidad colectiva.

Esto es central en la estética del compositor, ya que su trabajo suele basarse en la presencia espacial del intérprete como portador de una subjetividad concreta, con la corporeidad simbolizada en escena como eje narrativo. En este sentido, Josette Feral comenta:

Si en el teatro el actor es el portador de la teatralidad […] todos los sistemas significantes –espacio escenográfico, vestuario, maquillaje, narración, texto, iluminación, accesorios– pueden desaparecer sin que la teatralidad escénica sea afectada en profundidad. Es suficiente con que el actor subsista para que la teatralidad sea preservada y que el teatro pueda tener lugar, prueba que el actor es uno de los elementos indispensables para la producción de esta teatralidad. Es que el actor es a la vez productor y portador de la teatralidad. Él la codifica, la inscribe sobre la escena en signos, en estructuras simbólicas trabajadas por sus pulsiones y sus deseos en tanto sujeto. (Feral, 2006: 94).

La obra de Giuliani, entonces, se apoya en la presencia singular de cada uno de los performers, pero no lo hace desde las competencias habituales que se espera de un intérprete musical –tocar, cantar o dirigir–, sino que los propone como individuos específicos, únicos. Esto se logra principalmente mediante la utilización de una voz que habla de ellos, comentando quienes son, de dónde provienen, de la relación que tienen con el compositor o de sus sentimientos. Así, los presenta como individuos humanizados, con historias, marcas y deseos, y no como meros reproductores de algo escrito mediante la exhibición de una técnica adquirida. Asimismo, esa distancia con el intérprete tradicional se acentúa debido a que Giuliani les exige acciones mínimas –caminar, mostrar al público su instrumento, tocar materiales musicales muy pequeños– que distan mucho de las expectativas que se tiene en torno a este agente: ese *no hacer* de los intérpretes no solo los involucra a ellos, sino también al público como tal.

Esto puede observarse en *Dedicatorias*, por ejemplo, donde el propio compositor articula un pequeño párrafo sobre cada uno de los intérpretes, que están allí parados, casi sin moverse. Comenta cómo los conoció, y les dedica algún material musical, que puede estar ya grabado y ser reproducido por los parlantes o bien interpretado en vivo por otro de los integrantes. Lo que el espectador escucha y ve, entonces, son referencias particulares a los personas y a la relación que las une con el compositor. Así, sobre uno de sus colegas, el compositor señala: <<*tengo la certeza de que es una buena persona.*

ISBN 978-950-34-1791-1

A él me gustaría dedicarle un solo de violín>>; sobre otro, dice: <<*Juan se emocionó y ese día lloró. Yo lo vi. A Juan también podría dedicarle, entre otras cosas, dos acordes de guitarra durante algunos segundos*>>. Aunque la acción realizada por los performers sea mínima –adelantarse, mirar a la cámara, regresar a su sitio–, la carga emocional depositada en ellos, su caracterización, es el núcleo de la performance.

No obstante el ejemplo anterior, la voz discursiva no suele ser en vivo sino artificial, generalmente grabada o producida mediante lectores de texto. Así, aparece siempre como una voz externa, en *off*, que articula consignas o que habla de los intérpretes, pero nunca es la de ellos mismos. Se trata entonces de una voz mecanizada y etérea. Carente de una acentuación específica y de sensualidad, esta voz sintética se insinúa como neutra, sin corporeidad. Con su timbre robotizado, deshumanizado, la radical oposición que surge entre la voz mecánica y la presencia corporal de los intérpretes refuerza lo segundo: el cuerpo en escena es aún más humano.

Puesta en escena

La definición de *puesta en escena* no resulta sencilla para la teoría teatral, debido a que al abrigo del concepto se agrupan diversas características y variables: la disposición espacial, la dinámica temporal, la existencia de un texto escrito, la interpretación actoral, la dicción, la iluminación, el vestuario, la escenografía, entre otras. En la teoría cinematográfica, algunos autores suelen añadir también la disposición de la cámara, el tipo de plano, el montaje y hasta la utilización del sono y de la música (Pavis, 2000).

No obstante las diferencias parciales, la puesta en escena es generalmente entendida como un todo integrado producto de una supervisión general. Así, el teórico Hans-Thies Lehmann las identifica como *metafórica*, *escenográfica* y *del acontecimiento*: la primera sería la que surge de un texto dramático, estableciendo objetos, espacios y tiempos que lo escenifican e ilustran, usualmente mediante la mímesis. La segunda también partiría de un texto, pero se trataría de una representación con un alto grado de autonomía, distanciándose de él, donde la significación no se ofrece como síntesis, quedando a cargo del espectador. La última sería la escenificación de un acontecimiento, algo que no depende en absoluto de un texto previo, pero que dispara un dispositivo escénico dado por la conjunción de actores, objetos, espacio y espectadores (Lehmann, 2013). Esta última, justamente, es la que suele desarrollar Giuliani, donde mucha de su producción, signada por el hecho performático, consiste en la realización de actos *aquí y ahora*, que no direccionan hacia una síntesis posterior.

En la estética del compositor no resulta tan habitual el agregado de objetos externos a la práctica musical –objetos escénicos–, pero sí la reconfiguración de los instrumentos musicales. Es frecuente que los intérpretes permanezcan en una disposición espacial de tipo friso, en forma paralela, sin generar mayores relieves o significación en torno al espacio –similar a lo que Lehmann propone como estética del *tableau vivant–,* cada uno con su instrumento, mientras realizan acciones, aunque no deban tocarlo convencionalmente. Muchas veces solo lo exhiben al público mientras suena una música grabada que refiere a su sonoridad, indicando aquello que podría sonar en él. De este modo, el diálogo con la tradición del instrumento, con lo que se asocia a él, es un rasgo importante para el compositor.

Una de las características habituales del modo de representación de la música escénica es la *intermedialidad*, es decir, el intercambio dialéctico con una variedad de formas narrativas usuales en otros medios. Para la investigadora Fernanda Pinta, la intermedialidad es una marca del teatro actual, y supone un modo de producción

ISBN 978-950-34-1791-1

experimental que resignifica los conceptos habituales de la escena, lo que implica una supresión de los límites genéricos. La autora señala:

> La noción de *intermedialidad* designa los intercambios del arte teatral con los lenguajes, tecnologías, medios y dispositivos de la comunicación y el entretenimiento. Sobre el modelo de la *intertextualidad* la perspectiva intermedial busca estudiar y/o experimentar las posibilidades de aquellas interacciones en el contexto de las experiencias vitales del actor y del espectador modeladas por los nuevos medios y tecnologías. Se trata, asimismo, de un teatro que suprime las fronteras genéricas, un teatro híbrido y de búsqueda de nuevos modos de representación, características que lo asocian, a su vez, al concepto de lo *posdramático* desarrollado por Hans-Thies Lehmann en 1999. (Pinta, 2012: 209).

De este modo, el teatro integra conceptos estéticos de distintos medios y disciplinas –cine, video, radio, formatos web– en un nuevo contexto que lo aleja de las certezas, explorando los límites disciplinares. La práctica escénica musical, claro, hace lo propio, y sus características se modifican producto de esa búsqueda.

En el caso de Giuliani, la presencia de lo intermedial se articula principalmente por medio de la voz. Como hemos visto, el compositor suele trabajar con una *voz en off* que indica acciones. A veces, su timbre neutro y mecánico, sumado al talante imperativo, recuerdan al tutorial, forma narrativa contemporánea. Otras, se asemeja notablemente a la voz de un narrador omnisciente, habitual en algunas producciones cinematográficas. Asimismo, en aquellas producciones concebidas directamente para el video –es decir, que no son obras destinadas a una performance en vivo–, la edición adquiere un carácter singular en el aspecto formal, especialmente mediante el montaje de corte duro.

Narrativa

En la producción local de música escénica es habitual que las obras se aparten de una forma narrativa temporal ligada a la dramaturgia tradicional, inscribiéndose por el contrario en lo que se denominan como *narrativas posdramáticas* (Mansilla Pons, 2018). Hans-Thies Lehmann entiende que en éstas se abandonan aquellos rasgos que resultan elementales en la dramaturgia, principalmente al suprimir los motivos mediante los cuales se desarrolla la acción. Así, la descripción narrativa de la realidad mediante la mímesis; la formulación de causas; el proceso de una acción como imagen de la dialéctica de la experiencia humana y el recurso de la tensión como encadenamiento de situaciones que hacen avanzar el drama son operaciones que se dejan de lado. Las estéticas posdramáticas utilizan entonces otros recursos, entre los que se destacan, según el autor, el abandono de los signos como referencia, la producción de imágenes oníricas sin encadenamiento lógico, el uso de formas abiertas y fragmentarias, la estructura no causal de tipo collage, la desjerarquización de los elementos intervinientes y el abandono de la síntesis, entre otros aspectos (Lehmann, 2013). Estas características son nodales en la producción de Giuliani, especialmente la *isotonía posdramática*, un rasgo, según Lehmann, habitual en las producciones contemporáneas, que refiere a la ausencia de puntos de giro, de agudización, de momentos álgidos –vale decir, de un *desarrollo* en términos dramáticos–, lo que refuerza esa imagen de inmovilidad, de estatismo.

Los investigadores Gabriela González y Jerónimo Ruiz entienden que, en la performance en vivo, la presencia del actor impone una sensualidad que transciende lo discursivo:

> La presencia no se inscribe en un formato “cristalizado”, como una fotografía o un libro; es presencia viva, energía presente que interactúa a su vez con la presencia de los espectadores. El espectador no se encuentra “a salvo” alejado de la obra; se encuentra en directa relación con el actor, con cuerpos, con presencias, voces y

ISBN 978-950-34-1791-1

sonidos. Lo que intentamos decir es que la presencia en vivo del artista en relación con el espectador hace que las artes escénicas cuenten con un modo de llegar a la audiencia que trasciende lo discursivo. El sentido del discurso (incorporado a través del texto dramático) o de las convenciones teatrales se enriquece con un aspecto más sensual, o sensorial, de la comunicación entre personas, aspecto que no necesariamente se puede reducir a lo discursivo. Ese sentido, la total globalidad del evento es lo que constituye la obra. (González y Ruiz, 2009: 123).

De este modo, bastaría con esa presencia, con esa instancia *aurática,* prescindiendo de lo discursivo, para sostener un acto performático como tal. Esto posibilita una de las características habituales del teatro posdramático según Lehmann, el *acontecimiento*, una experiencia artística que consiste en la realización de actos aquí y ahora, que se valen por el momento mismo de su producción y que no tienen por qué perpetuarse en un rastro de sentido, en una síntesis posterior. Así, se define como proceso y acción, y no como producto acabado (Lehmann, 2013). Esto, según lo vimos, también es un rasgo particular de la estética de Giuliani.

No obstante, su trabajo no se articula desde la improvisación performática: a partir del concepto de *umbral mínimo de ficción* acuñado por la dramaturga argentina Vivi Tellas, el compositor suele abordar pautas y normas previas con sus intérpretes –en esa primera etapa del proceso que observáramos anteriormente–, lo que indica que el acontecimiento no es inmediato en términos de realización, aunque sí de celebración: ocurre aquí y ahora, sin necesidad de perpetuarse en un significado; los cuerpos se abordan por su sensualidad, no por su capacidad de significar; hay pocos elementos, todo es estático; aun así, todavía permanece un rasgo de ficción, ya que hay una pautación previa, una estructura preconcebida.

Decíamos que las obras posdramáticas no suelen presentar un desarrollo teleológico. Si bien hemos establecido que algunas de las obras de Giuliani se centran, mediante la descripción, en la especificidad de los intérpretes, muchas otras solamente articulan presencias, acciones y una voz que únicamente enuncia elementos, los cuales difícilmente pueden vincularse a las acciones de los intérpretes. En *Caffé Latte*, por ejemplo, los cinco performers responden a las consignas que expresa la voz sintética habitual en sus producciones, solo que las consignas son: *caffé latte, donut, expresso machiatto* y *muffin*. No hay relación alguna entre las consignas y las acciones. No hay, tampoco, direccionalidad. Solo acciones que acontecen. En la obra *Click on*, por su parte, una pulsación –acentuada cada cuatro– y una voz mecánica en inglés que menciona, cada cinco, los números de compases, constituyen todo el discurso sonoro sobre el cual los performers solamente se paran en una línea paralela, avanzan, se colocan de perfil, levantan una mano y retroceden. No hay más. No hay dirección, ni tensión discursiva, ni signos que deban ser interpretados: solo cuerpos que están y que se mueven, de manera previsible, en el espacio

En otras obras, lo único que establece un desarrollo es la voz. Hemos observado que el compositor suele usar grabaciones o lecturas de voces desarrollando aspectos de la situación que se está contemplando o comentado singularidades de los performers. Esa voz suele presentar un devenir, dirigirse a un punto, ya sea porque acumula tensión discursiva o bien porque establece una teleología en torno a un tiempo cronológico –evidenciando un antes y un después–, pero Giuliani contrarresta esto mediante la utilización de la voz neutra, que con su timbre mecánico y robótico suprime cualquier atisbo de emoción, de humanidad, de tensión sensual. Hay una contradicción entre lo que la voz propone y el modo en que lo hace. Asimismo, el contraste entre esta voz y la construcción singular en torno a la corporeidad del performer, como hemos visto, genera una dicotomía muy interesante, característica en casi toda su obra.

ISBN 978-950-34-1791-1

Por último, el uso de la voz establece, por momentos, un comportamiento muy interesante, en la medida en que se dirige a quien escucha –el espectador– y le demanda acciones, solicitándole que imagine sonoridades, que compare algunos elementos, que recuerde algo que el performer haya tocado antes o que elabore una conclusión. De este modo, pese a su estructura preconcebida, hay un rasgo abierto que el espectador debe completar. Ese ejercicio –imaginar una acción del performer mientras éste permanece estático en la escena– supone una operación intransferible, pone en evidencia el carácter ficcional de la situación y, a la vez, los roles del público y del performer son puestos en tela de juicio.

Notación

En la tradición musical académica, la partitura constituye, según Antoine Hennion, no solo un medio y soporte de la música, sino también una forma de producción: la música suele componerse a la vez que se la escribe en una partitura, delimitándose así el objeto artístico, y luego se la *representa*, es decir, se la decodifica y materializa (Hennion, 2003). Esta forma de producción no resulta habitual en la práctica de la música escénica ya que, como vimos en el caso de Giuliani, el proceso compositivo es colaborativo, en estrecha relación con el intérprete, por lo que la escritura no suele ser un objeto a priori, sino que se construye en paralelo al armado de la obra.
Aún así, muchas de las obras suelen escribirse, a veces como forma de registro, a veces con la voluntad de que puedan ser interpretadas por otros intérpretes, o también como estructura que contiene y delimita la obra. No obstante, a diferencia de otras formas de producción musical, no se trata de un texto incuestionable para una representación literal sino que funciona como un mapa para la elaboración de un posible discurso.
Entonces, es habitual que en estas partituras haya una gran utilización del texto escrito, que permite aclarar algunas indicaciones sobre los movimientos escénicos. Muchas veces, se trata de un texto que antecede a la obra –frecuentemente denominado *hoja de ruta*– y que explica algunos pormenores de la puesta, del modo de emitir sonidos, de la disposición de las fuentes sonoras en el espacio o de las acciones. El carácter innovador que suele tener la música contemporánea de concierto ha vuelto habitual este tipo de texto, incluso en obras que no proponen un tratamiento escénico. Sin embargo, mientras en aquellas prácticas estos textos son breves y constituyen una instancia previa a la obra –una condición preliminar para la lectura de la partitura–, aquí se trata de textos profusos, que ya forman parte del cuerpo de la misma. Es decir, aquí no anteceden la partitura, sino que forman parte de ella.
Este tipo de textos, en el caso de algunas obras de Matías Giuliani, constituyen las únicas indicaciones, prescindiéndose directamente de la notación musical. Por ejemplo, en *A note*, una *performance para pianista femenina y audio*, el contenido de la partitura es el texto grabado –que debe ser expuesto mediante parlantes– y, entre paréntesis, se indican las acciones de la instrumentista, quien debe tocar una misma nota con una pulsación fija y reaccionar a las indicaciones del audio. En este caso, el texto coincide con lo que el espectador escucha: el texto escrito del audio y las acciones de la pianista, fácilmente imaginables. No obstante, las miradas al público, la tensión de las detenciones, la postura corporal de quien toca –la *microscopía*– , son aspectos que, pese a adquirir una marcada relevancia –dada la casi nula acción musical del intérprete–, no están definidos. En otros casos, como en *Masterclasses*, obra para ensamble, el texto escrito cobra otras dimensiones: Giuliani solo escribe las indicaciones de las acciones, donde los cinco instrumentistas –de cualquier instrumento– deben brindar una clase magistral sobre sus instrumentos, de manera simultánea. Solo unas pocas indicaciones

ISBN 978-950-34-1791-1

formales guían la performance. En palabras del compositor, "*el texto funciona como partitura, secuenciador y contenedor*".
No obstante, el uso de la partitura constituye un problema nodal en estas producciones escénicas. La praxis musical precisa de movimientos específicos para su realización –por ejemplo, los movimientos de arco en los instrumentos de cuerda, las respiraciones en los de viento– que, en obras donde se tiene especial cuidado en el aspecto visual, deben ser abordados de manera singular. De lo contrario, son gestos que no se integran a la propuesta visual. La partitura es, en este sentido, limitante y compleja. Su utilización no significa solo un objeto que requiere ubicación espacial, sino también una forma de interpretación, un performer que mira hacia un punto, que lee, y que realiza acciones como pasar las hojas. Esto, pese a ser frecuente en el campo musical, quiebra el estado de las obras escénicas. Por ello, la mayoría de estas producciones suelen trabajar la instancia del concierto con la memoria, a partir de indicaciones mínimas que pueden ser recordadas, y no utilizar la partitura o, en todo caso, usar una guía más pequeña, que no requiera una atención constante. El trabajo habitual de Matías Giuliani tiene esa lógica: las acciones son pequeñas, son transmitidas oralmente, y pueden ser recordadas por los intérpretes con facilidad, o bien, en muchos casos, hay una voz grabada que las enumera, voz que forma parte central de la propuesta auditiva. En ambos casos, no se trabaja con partitura en la instancia en vivo. En obras más complejas y más extensas, la escritura funciona como un a priori, como un mapa, pero no se la utiliza en escena.

Conclusiones

El trabajo de Giuliani, según lo hemos observado, se aleja notablemente de las estandarizaciones propias del concierto musical, para ubicarse en el terreno de lo performático propiamente dicho. Esto implica varias características en su producción: un proceso compositivo colaborativo que se presenta como instancia privilegiada; el abandono de la síntesis; el acontecimiento efímero; una revalorización del intérprete como individuo; el cuestionamiento del uso de la notación y una posición crítica frente al concierto, su historia y sus agentes.
De este modo, Matías Giuliani establece, a través de su producción, constantes revisiones del campo musical y de sus prácticas, ya que propone reconfigurar las nociones de intérprete y compositor cuestionándose sus competencias, a la vez que permite repensar la categoría de obra de arte musical –con sus instancias de composición, inscripción y armado, así como también su voluntad de perfección y de duración para la posteridad– y, fundamentalmente, invita al público, de manera imperativa, a reflexionar sobre el fenómeno artístico y sobre su propio rol en él.

Notas

[1] Los comentarios del compositor son extraídos de una entrevista realizada por el autor en noviembre de 2018.

Referencias bibliográficas

Feral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
Gonzalez, G. y Ruiz, J. (2009). Algunas consideraciones teóricas respecto del estudio de procesos de creación en las artes escénicas. *La escalera. Anuario de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires*, (19), 121- 129.
Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós.
Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Ciudad de México, México: CENDEAC/Paso de Gato.

ISBN 978-950-34-1791-1

Mansilla Pons, R. (2018). *Escenas sonoras. Análisis de músicas escénicas de concierto en Buenos Aires* (Tesis de doctorado). La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculo*s. *Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, España: Ed. Paidós.
Pinta, F. (2012). Tecnoescena. *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Claudia Kozak (ed.). Buenos Aires, Argentina: Caja negra.