



Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
Secretaría de Publicaciones y Posgrado

Doctorado en Artes

ESCENAS SONORAS

Análisis de músicas escénicas de concierto en Buenos Aires

Ramiro Mansilla Pons

Directora: Prof. María Elena Larregle

La Plata, diciembre de 2018

Agradecimientos

A la Prof. María Elena Larregle, directora de este trabajo.

A los compositores Juan Cerono, Agustina Crespo, Matías Giuliani y Valentín Pelisch.

A los docentes Dr. Daniel Belinche y Dra. Paula Cannova.

A los docentes del Doctorado en Artes de la FBA/UNLP y a su director, Dr. Eduardo Russo.

A los trabajadores de la Secretaría de Posgrado de la FBA/UNLP y a su Secretario, Prof. Santiago Romé.

A los trabajadores de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la FBA/UNLP y a su Secretaria, Prof. Silvia García.

A mis colegas de la cátedra *Historia de la Música II* y del seminario *¿Cómo lo hicieron? Rasgos comunes en la construcción de imágenes ficcionales en el arte* de la FBA/UNLP.

Al Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) de la FBA/UNLP.

A Pilar Marchiano.

A las familias Mansilla Pons y Zavadisca.

A Belina.

Ramiro Mansilla Pons

Diciembre de 2018.

Índice general

Introducción

a) Introducción e hipótesis general	04
b) Justificación	06
c) Objetivos	08
d) Estado de la cuestión	09
e) Marco teórico	10
f) Metodología	13
g) Estructura	13

Primera parte

<i>Denominando a la práctica</i>	15
----------------------------------	----

Segunda parte

<i>Características estructurales y discursivas de las músicas escénicas</i>	26
a) Compositores	27
b) Intérpretes	35
c) Proceso compositivo y ensayo	48
d) Ámbitos y espacios	61
e) Notación: partituras, gráficos y textos	68
f) Direccionalidad: tiempo, dramaturgia y posdramaturgia	81
g) Puesta en escena	93

Tercera parte

<i>Características específicas de las estéticas individuales</i>	106
a) Juan Ceronó	107
b) Agustina Crespo	113
c) Valentín Pelisch	118
d) Matías Giuliani	122
e) Ramiro Mansilla Pons	125

Cuarta parte	
<i>Conclusiones generales</i>	128
Obras analizadas	133
Bibliografía	136

Introducción

a) Introducción e hipótesis preliminar

Este trabajo es el resultado de una investigación que se enmarca en el curso de Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, por lo que responde a los lineamientos propuestos por su Comité Académico, procurando la apropiación y utilización de recursos metodológicos disciplinares para la producción de una investigación estética que amplíe el conocimiento sobre prácticas del campo del arte. Asimismo, el trabajo se ha llevado a cabo gracias al otorgamiento de una Beca de Investigación por parte de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata, cumpliendo también con los requisitos formulados en su reglamentación.

La investigación aquí desarrollada tiene como objeto de estudio la producción de *Músicas Escénicas* del ámbito de la música académica contemporánea en Buenos Aires, focalizando en la obra de cuatro compositores actuales, así como también he considerado mi propia praxis como compositor. Para ello, he elaborado una selección intencional de obras paradigmáticas del género de los autores escogidos que evidencian distintas características –en su proceso de composición, relación de la música con la escena, escritura, forma de armado, puesta en escena y difusión, entre otros aspectos– que permiten ejemplificar singulares posibilidades de trabajo en torno a la práctica abordada, a la vez que comparten ciertos aspectos que posibilitan su agrupamiento y generalización.

A través de entrevistas semiestructuradas a los compositores seleccionados y mediante diferentes técnicas de análisis de las obras escogidas, se estudiaron particularmente los modos y las formas de composición, producción e interpretación de *Músicas Escénicas*, teniendo en cuenta variables tales como los procedimientos compositivos utilizados; los procesos de ensayo y armado; el tipo de narrativa utilizada; las estrategias de comunicación con los intérpretes; las concepciones de espacio, tiempo, corporeidad y direccionalidad puestas en juego; las características de los ámbitos de producción; las formas de notación y el tipo de puesta en escena.

Mis hipótesis sobre las características de estos procesos tienen fundamento en mi propia práctica como compositor y espectador de este tipo de música apoyada en un marco teórico que considero sólido y consistente, y señalan:

Que pese a no tener formación en dramaturgia ni en escena, los compositores son los autores de la narrativa y de la puesta escénica. Esto es singular y constituye una diferencia importante con otras producciones que también involucran la escenificación –como la ópera y el ballet, por ejemplo–, ya que en estas últimas existen roles específicos encargados de esas áreas –libretista, coreógrafo y reggiseur–;

Que, vinculado a lo anterior, los aspectos escénicos son desarrollados desde la música, utilizando procesos habituales de la composición musical en su desarrollo. Así, no se trata de un uso funcional de la música para con la escena, sino que se compone la escena desde la música;

Que las narrativas utilizadas presentan frecuentemente rasgos posdramáticos, como la priorización del acontecimiento, el uso de videos en vivo que amplían la noción de corporeidad, la isotonía, el uso de estructuras no causales de tipo collage, la aparición de imágenes oníricas, el uso formas abiertas, la desjerarquización de los elementos y el abandono de la síntesis, entre otros. Esto sucede en concordancia con las estéticas teatrales actuales, que prescinden del drama y de la mimesis como forma de representación;

Que el proceso compositivo y los ensayos se caracterizan por la situación exploratoria entre compositores e intérpretes, donde no se articula el proceso tradicional de una obra acabada escrita en partitura que los intérpretes deben decodificar, sino que se trata de una instancia de búsqueda de materiales que se fijarán posteriormente en la obra. La dinámica de ensayo es entonces la habitual en disciplinas como el teatro y la danza;

Que pese a lo anterior, los autores siguen siendo los compositores: los intérpretes, aunque constituyen un agente nodal en el proceso creativo, no figuran como autores;

Que las obras no suelen registrarse en las instituciones de protección y administración del derecho de autor: no hay mayores temores de situaciones de plagio, así como tampoco hay interés en obtener rédito económico con su reproducción debido a que los ámbitos por donde circulan las obras no fomentan esa práctica ni cumplen con los requisitos de pago de derechos;

Que dada la dinámica de ensayo, los tiempos son extensos, superando ampliamente los habituales en el campo de la música contemporánea. Esto deriva en que las obras son desarrolladas para pocos intérpretes, que puedan sostener un proceso creativo durante un tiempo considerable, y se descarten los grupos musicales grandes;

Que dadas las características exploratorias del proceso de composición y ensayo, los compositores suelen trabajar con habilidades específicas de los intérpretes. Esto deriva en que las obras no sean transferibles, siendo destinadas únicamente a esos intérpretes específicos, lo que resulta un cambio radical en la praxis de la música académica;

Que las estrategias comunicacionales entre compositores e intérpretes trascienden la partitura, donde la oralidad resulta fundamental para señalar las acciones escénicas, oralidad que se hace posible gracias al trabajo colaborativo de los ensayos. Asimismo, la partitura se amplía con el uso de elementos externos para la notación de acciones –didascalias, gráficos y textos–, pero no suele ser utilizada en escena.

Pero más allá de intentar corroborar estas hipótesis, la investigación pretende describir y explicar las maneras en que se elabora esta forma de producción en relación a los casos analizados, con el fin de elaborar un corpus teórico que coopere a la valoración de la producción artística local y posibilite la transferencia de los conocimientos desarrollados hacia instituciones educativas y hacia ámbitos de producción, así como también su discusión.

b) Justificación

En primer lugar, la investigación tiene una relevancia teórica, en tanto que el campo de investigación es enormemente vasto, ya que si bien existe una gran variedad de investigaciones en torno a la música académica contemporánea, no la hay en torno a las producciones de Músicas Escénicas, al menos en el caso de nuestro país. En los últimos años se ha desarrollado, gracias al surgimiento de editoriales universitarias y privadas, una gran producción de libros vinculados a la música, lo que ha significado un avance teórico significativo en la producción nacional. No obstante su frecuente práctica en las salas de concierto, la Música Escénica no ha sido objeto de un estudio en profundidad, con lo cual considero que hay allí un vacío que este trabajo intenta remediar.

En segundo lugar, considero que una investigación donde se analiza y describe cómo se compone, produce e interpreta Música Escénica resulta relevante en términos pedagógicos, en especial en mi ámbito de pertenencia laboral, la Facultad de Bellas de la Universidad Nacional de La Plata, donde existen las asignaturas Música incidental, Taller de Tesis Colectivas, Puesta en Escena, Dirección de actores, Seminario ¿Cómo lo hicieron? y Multimedia, entre otras cátedras que estudian algunos contenidos nodales de este trabajo, por lo que éste puede resultar de suma utilidad, al igual que en otras instituciones que poseen espacios curriculares similares.

En tercer lugar, el trabajo posee una relevancia práctico-social: hay un afán de sistematizar las producciones del ámbito local, de manera de generar un corpus científico que coopere con la divulgación de la producción. Actualmente funcionan espacios específicos donde se producen estas músicas, como el Ciclo *Ópera Nueva* del Ministerio de Cultura de la Nación, el Teatro Argentino Centro de Experimentación, el Centro de Experimentación del Teatro Colón, el ciclo *La Música en diálogo con otras artes* de la Fundación OSDE, el Ciclo de Música del Teatro Nacional Cervantes, entre otros. Estos espacios funcionan como centros neurálgicos de estas producciones, y poco a poco comienzan a apuntarse algunos espacios privados (Hasta Trilce, Mínimo un lunes, Machado, Cultural Matienzo, Plataforma Lodo, Ópera Periférica) que señalan una tendencia de apertura. Una investigación de ésta índole puede cooperar en este marco.

Por otro lado, mi propia praxis como compositor impulsa un vivo interés por entender los modos de producción de esta disciplina. Desde el año 2010 hasta la fecha he podido componer y estrenar cuatro obras de Música Escénica, donde he utilizado diferentes procedimientos, diversas instrumentaciones y distintas técnicas de escenificación, a la vez que los modos de relacionar la música con la narrativa también han sido variados. Dicha práctica, en paralelo al consumo como espectador de muchas otras producciones de este tipo, abrió interrogantes sobre el modo en que se componen e interpretan, con la ilusión de hallar una sistematización. Asimismo, habiendo finalizado recientemente la Maestría en Estética y Teoría de las Artes de la FBA/UNLP donde estudié las formas de composición musical para la danza contemporánea platense –temática vinculada la presente investigación en la medida en que se trata de un estudio en torno a la escena–, considero disponer de las herramientas analíticas y metodológicas necesarias para observar, analizar y sistematizar los modos realización y las características de las producciones señaladas.

Finalmente, considero que la Música Escénica constituye un excelente ámbito donde desarrollarse como compositor, con lo cual es un anhelo personal que esta investigación genere en los compositores un interés activo en ella, de modo que la disciplina se enriquezca.

c) Objetivos

Los objetivos generales de esta investigación incluyen el relevamiento de las músicas escénicas compuestas por los compositores escogidos en la última década; la clasificación y sistematización de los aspectos que se tienen en cuenta en la composición para determinar si se trata de un modo de producción específico; el análisis y la clasificación de los materiales sonoros y visuales frecuentes para entender el modo en que se articulan y relacionan en estas producciones; la observación del modo en que se registran las obras en los organismos de protección del derecho de autor para determinar una práctica profesional y para notar el modo en que estas instituciones clasifican estas producciones; la observación de los criterios de corporeidad que involucran a los

intérpretes para clasificar algunas de las competencias singulares que este género requiere de ellos; el relevamiento de los problemas habituales en el trabajo con los intérpretes y la manera en que se solucionan para determinar el tipo de relación estrecha y singular entre compositores e intérpretes que caracteriza a este tipo de producción; el análisis de las dinámicas de los procesos de composición y ensayo para comprender las formas de participación de los involucrados; la observación de las estrategias comunicacionales entre compositores e intérpretes para comprender las nuevas formas que adquieren las partituras y la importancia de la oralidad; la observación de las formas de puesta en escena para clasificar el tipo de narrativa habitual en estas producciones; y el análisis de las características de los ámbitos de circulación para definir el modo en que influyen en las producciones, entre otros.

d) Estado de la cuestión

Como he señalado anteriormente, no existen trabajos de envergadura realizados en nuestro país que aborden la concepción global del género, pero sí es posible encontrar algunos registros en torno a experiencias particulares y opiniones de ciertos compositores involucrados con su práctica.

Una de ellos resulta muy importante: Mauricio Kagel, prolífico compositor y teórico, el pionero de este tipo de trabajo, ha abordado la especificidad de la disciplina en su libro *Palimpsestos*, una recopilación de ensayos y conferencias sobre su obra que ubica al tema como protagonista. Su definición y descripción del género –al que le llama Teatro Instrumental– resulta nodal en el ámbito, así como también su experiencia (Kagel, 2011).

Asimismo, el musicólogo argentino Pablo Fessel ha compilado escritos de compositores locales en su libro *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina* (2007). Si bien los escritos no versan específicamente sobre la disciplina, los testimonios de primer orden allí expuestos son óptimos para conocer los criterios generales, motivaciones estéticas y experiencias de los compositores, algunos de los cuales desarrollan esta práctica.

Por otro lado, los teóricos Reginald Smtih Brindle (1996), Ulrich Dibelius (2005), Andrea Lanza (1986) y Robert Morgan (1999) han escrito sendos libros que describen la producción musical académica en los siglos XX y XXI. Aunque no refieren específicamente a la Argentina y abordan prácticas pasadas que hoy resultan modificadas, sus generalizaciones sobre el tema y sus aportes sobre las características de las obras centrales son importantes y sumamente útiles: en todos ellos, se habla de la estética como Teatro Musical o Teatro Instrumental, términos que revisaré.

Finalmente, John Cage (2005, 2016), el renombrado compositor y esteta, escribió algunos pensamientos sobre el tema, advirtiendo en la década del 30 que el teatro contemporáneo y la música debían tener un grado de relación más férrea, donde los procedimientos utilizados en uno puedan ser transpuestos en la otra, como puede serlo una estructura rítmica en común.

No obstante, sí existe una consistente producción en torno al desarrollo escénico, que comentaré a continuación.

e) Marco teórico

Como lo he señalado anteriormente, el trabajo de Mauricio Kagel constituye un pilar de esta investigación. Sus obras y sus escritos componen una influencia ineludible para cualquier músico relacionado con el Teatro Instrumental Contemporáneo, en tanto se lo considera el iniciador y principal referente de ésta práctica. Si bien en mi trabajo se analiza la producción local en un período reciente, la figura y obra de Kagel se tornan neurálgicas, con lo cual conocer su producción artística y teórica resulta indispensable.

De la misma manera, la figura de John Cage, también mencionado anteriormente, es considerada por su rol de pionero en el campo, tanto con sus obras artísticas como con sus escritos. Por imitación, oposición o negación, la presencia de estos dos compositores es nodal en el universo estético que analizo.

Los aportes de Hans-Thies Lehmann, quien ha teorizado sobre las características del Teatro Posdramático, resultan fundamentales para comprender el tratamiento

escénico en los trabajos musicales. En su estudio, el autor desarrolla puntualmente los signos posdramáticos que las obras suelen evidenciar, tales como el abandono de la significación y de la síntesis; el uso de formas abiertas; el acontecimiento; la no jerarquía disciplinar; la simultaneidad de signos; la presencia de la corporalidad; y la improvisación, entre otros (Lehmann, 1993). Estos elementos son vitales para la conceptualización de los aspectos escénicos de las obras analizadas.

Patrice Pavis ha desarrollado los fundamentos de un método de análisis del espectáculo, donde establece conceptos en torno a elementos diegéticos nodales para mi investigación, como la diferenciación entre las temporalidades (objetivo, subjetivo, tempo-ritmo), los distintos espacios (dramático y escénico), los tipos de puesta en escena (autotextual, ideotextual e intertextual) y las formas de acercamiento al texto dramático (Pavis, 2000). Aunque el método no resulte muy adecuado a mi investigación, si lo son las descripciones de estos elementos.

También en el campo de la práctica teatral, los escritos de José Sánchez (2007), quien desarrolla las posibilidades de representación de lo real dentro de la obra ficcional, y de Josette Feral (2004), quien sostiene que durante el siglo XX el concepto de teatralidad se expande más allá de los límites del teatro y se corporiza en otras situaciones y ámbitos, darán marco a las prácticas musicales escénicas. Por su parte, el trabajo en torno a la dinámica de ensayo estudiado por los teóricos Gabriela González y Jerónimo Ruiz (2009) resulta útil para delimitar las instancias y sus características.

Asimismo, los investigadores teatrales Fernanda Pinta (2012), Anxo Abuín González (2008), Oscar Cornago (2004) y Carolina Cismondi (2011) proponen aportes en lo referido a la escena teatral actual caracterizada por la mediación y la intermedialidad, los que considero sumamente valiosos para mi estudio de la puesta en escena.

Beatriz Lábbate (2006) ha publicado su tesis de maestría donde investiga la evolución y las características singulares del teatro-danza en nuestro país. Aunque se trate de una disciplina específica, sus comentarios sobre los dilemas de la

representación/no representación, de la jerarquía de los elementos intervinientes en una obra interdisciplinaria, de la utilización del espacio, y del uso de los materiales kinéticos y gestivos en las diferentes épocas son productivos para mi estudio.

Sobre la práctica de la intertextualidad, los trabajos de Gerard Genette (1997), José Brea (2009) y Juan Prada (2001), donde la definen como un conjunto de estrategias posmodernas que revitalizan el lenguaje a la vez que realizan una crítica al mismo, tomando conciencia de los sistemas de producción y difusión y de la centralidad de lo institucional, mientras se produce además una revisión de lo ya existente, son considerados.

Mi propia investigación sobre la composición de música para danza contemporánea, realizada como tesis para la Maestría en Estética y Teoría de las Artes de la FBA/UNLP y publicada recientemente (Mansilla Pons, 2018), reúne elementos comunes a esta nueva investigación, entre los cuales pueden citarse las características de formación de los compositores; sus conocimientos sobre las funciones de la música en el audiovisual; sus hábitos de estudio, consumo y participación activa de prácticas artísticas escénicas; sus recursos y técnicas compositivas; entre otros. Aunque estos contenidos hayan sido indagados en relación a la danza, anticipan algunas generalidades que consideré en el transcurso de la nueva investigación.

Los aportes de las corrientes críticas fueron cruciales para mi estudio. Los trabajos de los musicólogos Christofer Small (1989) y Nicholas Cook (2001), quienes estudian las particularidades de la producción musical de occidente desde el Renacimiento hasta nuestros días; así como la estética y la historia del arte según Marta Zatoryi, entendidas como disciplinas sociales situadas y atravesadas por componentes de clase, de raza, de credo y de género (Zatoryi, 2011), constituyen una guía epistemológica fundamental en mi manera de entender las prácticas artísticas en general. Se suman también en ésta óptica los aportes realizados por Daniel Belinche (2011), principalmente en torno las artes de consumo masivo en nuestra Latinoamérica.

f) Metodología

El diseño metodológico implementado ha contemplado instancias de exploración descripción y explicación.

En primer lugar, se realizó una recolección de los datos, consistente en la selección de obras compuestas en la última década de Juan Ceron, Agustina Crespo, Matías Giuliani y Valentín Pelisch que presenten un desarrollo escénico singular, siendo de vital importancia que existan registros audiovisuales de las mismas para la realización de los análisis.

En segundo lugar, se recolectaron y analizaron las partituras de las obras escogidas, para estudiar las formas de escritura de las acciones, así como también para observar la existencia de un metatexto, aquello no explicitado en ellas.

Posteriormente, se entrevistó a los compositores, procurando indagar en los aspectos particulares de los procesos creativos, focalizando en las preguntas que constituían los problemas de la investigación.

A continuación, se realizó un análisis musical y escénico, a través del registro audiovisual y de las partituras, de cada una de las obras, identificando las relaciones operadas entre las disciplinas, cotejando con los datos obtenidos en las entrevistas y considerando los aportes del marco teórico, para responder las inquietudes respecto a las características de producción y sus funciones en el marco discursivo de nuestro estudio.

Finalmente, se clasificaron y sistematizaron los modos de composición y las características escénicas de las obras analizadas, generando conclusiones sobre las formas de trabajo en esta disciplina.

g) Estructura

Para organizar el trabajo realizado en esta investigación, se ha estructurado la tesis en cuatro partes que abordan diferentes aspectos de los procesos estudiados.

En la primera, se hace mención a la forma de denominación de la práctica que es frecuente en alguna bibliografía sobre historia de la música, a fin de observar cuáles son los postulados habituales y que aspectos se priorizan en la forma de nombrarla. Asimismo, se contemplan algunas definiciones de los compositores entrevistados, y se plantea el uso de una propia.

En la segunda parte, denominada *Características estructurales y discursivas de las músicas escénicas* se observan, con el fin de establecer una generalización del fenómeno, los aspectos frecuentes del modo de producción, analizando el perfil de los compositores estudiados; las características que adquieren los intérpretes desde la perspectiva de los compositores; las características del proceso compositivo y del ensayo; las concepciones de ámbito y de espacio que suelen caracterizar a las obras; el modo en que se escriben en una partitura y las consecuencias de su uso; los aspectos discursivos de las obras y los tipos de puesta en escena.

La tercera parte, denominada *Características específicas de las estéticas individuales*, se centra en los rasgos particulares que caracterizan la producción de cada uno de los compositores, para observar así los aspectos singulares de la música escénica.

Finalmente, la cuarta parte consiste en las conclusiones generales, donde se interpretan los datos relevados en función de poder caracterizar una perspectiva del objeto estudiado.

Primera parte

Denominando a la práctica

Este trabajo se centra en el análisis de una forma de producción musical que, en el marco de la música de concierto, se distingue porque contempla un desarrollo escénico. Por razones que observaremos a lo largo de este escrito, este tipo de producción se aleja de aquellas representaciones teatrales habituales en el medio, como lo son la ópera y el ballet, adquiriendo nombre propio. No obstante, su denominación, a lo largo del poco más medio siglo que lleva esta práctica, varía considerablemente según quien la menciona, atendiendo a diferentes puntos de focalización. Por lo tanto, comenzaré este trabajo indagando en algunas formas de nombrar el objeto, para luego proponer una propia.

El compositor Mauricio Kagel es un referente de esta práctica. En su conferencia *Espacios nuevos, música nueva. Reflexiones sobre el teatro instrumental*, leída en los Cursos Internacionales de Música Contemporánea de Darmstadt en 1966, propone:

En primer lugar deberíamos intentar definir el concepto de teatro musical a la luz de las tendencias manifiestas de la nueva música. Para eso deberíamos tomar como punto de partida fundamental las obras escénicas. Las posibles vías para un desarrollo ulterior pueden deducirse de la creciente diversificación y particularización de estas piezas [...] Hoy en día, dada la necesaria diferenciación entre la acción cantada de la ópera por un lado, y la participación actoral de los instrumentistas de una obra de música de cámara por otro, es más apropiado referirse al teatro instrumental que al teatro musical. De todos modos, estas dos formas están basadas en principios similares. Cuando se exige que el cantante tenga capacidades vocales y, en lo posible, físicas para adaptarse a su papel, también se espera que los músicos que tocan un instrumento se adapten de modo natural a la ejecución conjunta, que no está fundada en el estilo o la apariencia, pero sí en una soltura absoluta y el autocontrol mímico. (Kagel, 2011: 116-117).

Resulta adecuado destacar algunos aspectos de este párrafo. Por un lado, el compositor prefiere denominar a la práctica *teatro instrumental* en lugar de *teatro musical*, ya que éste último término sería más apropiado para el mundo de la ópera, caracterizada por la *acción cantada*, mientras que el primero referiría a una *participación actoral de los instrumentistas*, algo que se supone distinto: la ópera propondría una representación a cargo de cantantes, mientras que el teatro

instrumental se centraría en el desarrollo de acciones no representativas a cargo de instrumentistas, lo que sugiere una música principalmente instrumental. No obstante, ambas incorporarían elementos propios del campo teatral. Por otro lado, la práctica estaría vinculada con la *música de cámara*, y no con ámbitos de mayor envergadura, lo que supondría también una diferenciación con la ópera, más allá de la existencia de la ópera de cámara. Finalmente, Kagel entiende que el proceso donde un instrumentista se adapta a la participación escénica debiera ser *natural*, al igual que como acontece en el caso de los cantantes operísticos. Esta observación, que descarta las singularidades de formación y las competencias habitualmente esperadas en cada disciplina de la práctica musical no coincide, según lo veremos más adelante, con las problemáticas usuales que se presentan a la hora de trabajar la escena con instrumentistas no formados en ella. El proceso de aprendizaje de técnicas y competencias escénicas no tiene nada de natural.

Por su parte, el *Diccionario Enciclopédico de la Música*, en su entrada “Teatro musical” escrita por Charles Wilson, menciona:

Término utilizado a partir de la década de 1960 para referirse a obras musicales (generalmente con elenco reducido) que, si bien no se escenifican de manera convencional, incorporan elementos teatrales como vestuario, gestos y movimientos escénicos [...] el género adquirió prominencia particular en la décadas de 1960 y 1970 en parte por motivos estéticos (los compositores buscaron integrar bajo un concepto artístico único todos los aspectos físicos de una representación), en parte por cuestiones ideológicas (los vanguardistas veían la ópera como una institución burguesa consolidada) y en parte por motivos prácticos (a causa del costo prohibitivo de las producciones teatrales a gran escala) [...] En el teatro musical instrumentistas y cantantes suelen mezclarse en el escenario participando por igual en la representación del drama [...] Otras obras no se han involucrado tanto en la evolución de situaciones dramáticas explícitas y han preferido explorar el potencial teatral latente en el acto mismo de la interpretación [...] Aunque el interés por la música teatral comenzó a declinar a mediados de la década de 1970, sus métodos e ideales se reflejaron considerablemente en muchas aventuras operísticas posteriores. (Wilson, 2008: 1492-1493).

Nuevamente, observamos la presencia de la palabra *teatro*, aquí musical, concepto que Kagel destinara a la ópera. El vínculo teatral estaría dado por la utilización de una escena que contempla elementos habituales en el teatro, pero que no son abordados de manera convencional –como si sucede en la ópera–. También se menciona que se trata de obras destinadas al espacio de cámara.

Pero aparecen aquí algunas cosas para destacar: por un lado, un surgimiento en la década del 60 –recordemos que la conferencia de Kagel en Darmstadt se realiza en 1966– que tendría uno de sus fundamentos en un aspecto ideológico, caracterizado en una reacción a la ópera, una de las formas representativas de la música de concierto. Esto es importante, ya que observaremos esta característica en las producciones que analizaremos. Asimismo, otra de las causas por las que los compositores de entonces se volcaron a este tipo de producción radicaría, a diferencia de la ópera, en su bajo costo, razón que también podemos contemplar en la producción actual.

Por otro lado, el artículo deja entrever que muchas producciones contemplan una desjerarquización de los roles, donde instrumentistas y cantantes –es decir, no se trata necesariamente de una música instrumental– trabajan en situaciones de paridad, así como también la existencia de producciones que no desarrollan un drama, sino que contemplan una elaboración escénica en torno a la gestualidad misma de la interpretación. Ambos aspectos serán considerados en nuestro análisis.

Finalmente, Wilson entiende que la producción declina en la década siguiente, aunque su legado radicaría en que algunas de sus innovaciones fueron consideradas en óperas experimentales posteriores. Es decir, habría, de forma implícita, una consideración de valor, donde la ópera alcanzaría un estadio superior, mientras que el teatro musical consistiría en una práctica situada que funcionaría más bien como etapa de investigación.

Reginald Smith Brindle, en su estudio sobre la música de vanguardia posterior a 1945, contempla un capítulo denominado *Teatro* donde señala:

Como bien dicen los exponentes del “teatro” o de la “música de actuación teatral”, la dimensión visual de la música no es un fenómeno nuevo. Desde los tiempos de la primeras civilizaciones, la música ha formado parte de un rito; [...] Es lógico, por lo tanto, ampliar la música moderna por medio del interés visual, y tratar de provocar la respuesta del público de una manera más directa. El viejo concepto de los conciertos interpretados en una inmovilidad relativamente rígida, con una audiencia completamente pasiva, ya es considerado obsoleto. (Smith Brindle, 1996: 159).

Es decir, el autor ya simplemente la llama “teatro”, aunque aclara que no se trata de un procedimiento nuevo, sino de un elemento que siempre ha caracterizado a la música en el terreno del *rito*, si bien no se explica de qué manera. De este modo podemos observar que, para estos autores, toda escenificación de una música rápidamente se vincula a la práctica teatral, como si esta disciplina fuese la única capaz de desarrollar una escena. Por otro lado, Smith Brindle, al igual que Wilson, sugiere que en la práctica habría un llamamiento a la revisión de la forma habitual del concierto, aspecto que contemplaremos en nuestro análisis. El autor continúa:

El “teatro” tiene más historia en los Estados Unidos que en Europa, y se ha extendido mucho más en el nuevo continente. La tradición europea todavía se aferra a las presentaciones de “conciertos” convencionales y sigue apuntando a una música de alta calidad estética, mientras que en Estados Unidos una buena cantidad de jóvenes compositores reconocen que si escriben una sinfonía, una ópera o un oratorio, es posible que nunca se la interpreten [...] Prefieren escribir (de hecho, solo escriben) para los campus de las universidades y para formas de interpretación limitadas. Estas obras, que tienen poco futuro, son más efímeras que las de sus pares europeos, y es natural que a la calidad de la música efímera se le dé una sustancia más artística a través del teatro. (Smith Brindle, 1996: 159-160).

Así, se trataría para el autor de una práctica más vinculada a los Estados Unidos, específicamente con el ámbito de las universidades. No es casual que, para el autor inglés, los Estados Unidos no posean la tradición musical que caracteriza a Europa –o a parte de ella, al menos– y constituye, para ellos mismos, un valor que el resto del mundo no poseemos.¹ Esa falta de tradición permitiría la investigación de estas nuevas formas de concierto, pero no en las salas habituales –los teatros de música– sino en las universidades, lo que implica, nuevamente, un factor valorativo, que también es observable en la calidad de las obras: mientras que en Europa serían más consistentes –esto es, válidas por su propia calidad musical– en Estados Unidos serían efímeras, y se les añadiría el desarrollo escénico como un recurso –¿pobre?, ¿malogrado?– para dotarlas de validez. Por otro lado, el rasgo vinculante al bajo costo también está presente. Smith Brindle finaliza su capítulo del siguiente modo:

¹ Por cierto, no hay ninguna mención a una producción escénica que no sea europea o estadounidense. Para la historiografía musical tradicional, positivista, el resto del mundo es una periferia exótica que solo puede imitar y validarse en su relación de dependencia con el centro. No obstante, dentro de ese centro, Europa ocupa un rol privilegiado, al que los Estados Unidos no acceden.

Para resumir, el teatro europeo tiende a la continuación de la tradición europea (sustancia musical, significado relevante). El teatro americano, por otro lado, es un fórum abierto a la experimentación, que crea sus propias tradiciones y convenciones. La calidad musical no es necesariamente importante: el teatro bien puede ser solamente un “suceso” bendecido por la espontaneidad y nada más. El concepto de la dimensión musical extra (la música como visión además de sonido), en sí es excelente. Como ya vimos, existió en todos los tiempos. Sin embargo, no debemos ilusionarnos: si se le permite a la música expandirse demasiado en su “dimensión visual”, mientras su sustancia cae en la superficialidad, su calidad puede volverse muy cuestionable. (Smith Brindle, 1996: 163).

De este modo, se refuerza lo señalado anteriormente, aclarando que lo que aquí prima es el efecto, la escenificación de un acontecimiento escénico, pero no la calidad musical. Esto implicaría, definitivamente, una producción musical de menor valía. Esto es diametralmente opuesto a lo que mencionan los compositores cuya práctica se analiza en este trabajo: como veremos más adelante, aquí se compone una escena porque se concibe una música que debe ser escenificada, y no por la necesidad de dotar de valor a una música que no lo tiene. Asimismo, observaremos que la escena se compone desde la música, considerando el desarrollo sonoro como el elemento privilegiado.

Robert Morgan, por su parte, en el capítulo “La música y el mundo externo” de su libro sobre la música académica del siglo XX, consigna un apartado denominado *Extensiones en la música de teatro*, donde argumenta:

El siglo XX, en general, ha sido receptivo con las nuevas formas de la música de teatro introducidas como medios alternativos a la ópera tradicional. Las obras de teatro de Stravinsky proporcionan buenos ejemplos de esto, así como algunas obras de compositores tan variados como Satie, Weill, Hindemith y Partch. Solamente en la última parte del siglo, los compositores se han concentrado en combinar elementos de la música y el drama para crear nuevos tipos de formas artísticas compuestas [...] Muchos compositores incorporan algún aspecto de la acción dramática o del simbolismo en lo que podría sino ser considerado como una pieza de concierto pura [...] Frecuentemente, el componente dramático en las obras de concierto recientes asume un papel más integral y pasa a ser esencialmente inseparable de la concepción composicional general [...] La fusión de música y drama y de drama y música alcanza quizá su forma más importante en obras en las que la situación de la representación, o el concierto, son tratadas como acontecimientos dramáticos o rituales. (Morgan, 1999: 469-470).

Es decir, para el autor, estas producciones son herederas de las obras para la escena de la primera parte del siglo, especialmente aquellas del período de

entreguerras, caracterizadas por sus pequeñas dimensiones, tanto temporales como en términos de producción –*La historia del soldado* (1918), de Igor Stravinsky, es un buen ejemplo–. Esto se vería replicado en obras *puras de concierto*, que incorporarían como desarrollo escénico pequeñas gestualidades, aunque podrían funcionar musicalmente autónomas. Para el autor, aquellas obras que con su representación aluden a la propia práctica del concierto serían las de mayor importancia –*Recital I (for Cathy)* (1972), de Luciano Berio, es la obra con que ejemplifica lo expuesto–. Asimismo, la insistencia en el uso de la palabra *drama* para dar cuenta de un desarrollo escénico parece omitir cualquier otra forma narrativa no dramática. El autor avanza:

Una característica común de la música de teatro contemporánea es la utilización de varias formas de multimedia, mezclando la interpretación vocal e instrumental con otras formas de expresión artística como la interpretación, la danza, la mímica, el cine y la fotografía. Por supuesto, toda la música de teatro, incluida la ópera, envuelve distintas yuxtaposiciones de formas artísticas, por lo que en cierta forma, no hay nada nuevo en este desarrollo [...] Estas nuevas formas suelen encerrar algún grado de indeterminación o de participación por parte del público [...] un *happening* no comprende ninguna acción predeterminada o plan; simplemente se trata de un “acontecimiento”. (Morgan, 1999: 472).

Así, la producción musical escénica involucraría el añadido de otras disciplinas, aunque para el autor esto no consistiría una novedad, ya que es algo propio del campo operístico. Pero sí abordarían cierto grado de indeterminación, que si es demasiado dejarían de ser obras y se convertirían en happenings, es decir, *simplemente* acontecimientos efímeros: de forma implícita, nuevamente se articula el juicio valorativo. Según lo observaremos en las producciones analizadas, el vínculo con otras disciplinas es frecuente pero no excluyente, al igual que la indeterminación.

Con una visión más crítica, Andrea Lanza, en su libro sobre música del siglo XX, dedica un apartado al tema bajo el rótulo de *Gestualismo y nuevo teatro*, donde comenta:

En los años sesenta surge, partiendo de la conciencia de una crisis que se resuelve en una pérdida de valores musicales, una inédita <<poética del gesto>>, que busca en la revalorización del gesto ejecutivo sobre el resultado sonoro nuevos valores y perspectivas. Desposeída de toda necesidad y reducida a mera apariencia, la música relega su propia identidad al plano visual del acto que la produce y en el que se concentra ahora toda la atención del autor/intérprete. La función del gesto no se agota en el resultado sonoro que lo

acompaña o, por el contrario, será la música misma la que originará el gesto insólito, capaz de crear un espectáculo. En cualquier caso, el momento de la interpretación adquiere un valor extramusical muy preciso, escindido del que toma eventualmente el sonido producido, y sobre el mismo se afirma el significado de una nueva dimensión de la composición que llega a configurar un teatro embrionario, no ya como representación de la realidad, sino como representación del mismo. La música gestual de los años sesenta se presenta, en esencia, como una música <<visual>> que exige que se la vea ejecutar. Y ya por ello la música adquiere un contenido irónico respecto del universo de los *mass media* y de la reproducción técnica, ámbitos en los que es posible escuchar música sin estás presentes, o bien respecto de la áulica concepción concertística, que se extiende también a la música de vanguardia, que exige la absoluta impasibilidad del intérprete. (Lanza, 1986: 140).

Varios aspectos surgen de su lectura. El primero es que también entiende el inicio de esta práctica en los años sesenta, pero la establece como una crítica no solo al concierto como institución sino también a la forma de consumo signada por el mercado discográfico, en tanto se trata de una música que se ve y que no puede grabarse —o al menos pierde sentido si se lo hace—. Retomaremos este aspecto en nuestro estudio actual.

Por otro lado, el autor explica que no se trata de una música basada en un argumento dramático ni en el añadido de acciones visuales sin criterio, sino que se contempla una ejecución ligada al propio gesto musical. Es decir, se compone la gestualidad desde la música, lo que en cierta forma supone no solo un vínculo intrínseco entre ambos campos, sino también la negación del prejuicio habitual, ya observado en otros autores, que la caracteriza como una música de poco valor a la que se le suma un componente visual para mejorarla. Pero si en un principio se trata de un trabajo sobre el gesto, de una suerte de *teatro embrionario*, que no *representa* el exterior sino que se *presenta* a sí mismo, el autor aclara luego que, con el correr del tiempo, la práctica mostrará una dirección hacia la incorporación del argumento —es decir, un acercamiento al *teatro*—. Añade:

Pero lo que más nos interesa subrayar en este momento es la tendencia natural del gestualismo hacia el teatro, es decir, hacia una situación en la que el gesto se convierte el acontecimiento dramático y el músico-intérprete se transforma en personaje. La misma carga del gesto, su continuo ir <<más allá>> para volverse signo, constituye la clave de su evolución: por una parte, devolviendo a la música su relación con un contenido extramusical en el que reside la esencia de todo teatro, y por otra, la apertura a soluciones radicalmente nuevas. No es casual que el teatro se convirtiese en los años sesenta en campo privilegiado de las nuevas corrientes de vanguardia y también que fuese el terreno en el que

mejor se podía medir la superación del abstractismo serial que había significado la década anterior la negación del teatro con la interrupción de todo entendimiento entre teatro y contenido externo. (Lanza, 1986: 144).

Es decir, hay un desarrollo de ese gesto abstracto hacia la incorporación del signo –con el poco feliz adjetivo *natural*– que surgiría en parte como respuesta al serialismo dominante de la década anterior.

Entonces, tenemos hasta aquí una práctica musical que involucra la escena, cuyos orígenes serían las pequeñas obras dramáticas del período de entreguerras pero que se habría articulado como tal en los años sesenta, como respuesta al serialismo; presentaría diferencias de acuerdo al país donde se desarrolla, siendo Europa la de mejor calidad; se trataría de obras que contemplan la escenificación inherente al lugar común del rito primitivo a la vez que cuestionarían los modos de consumo de su propio ámbito; sería principalmente instrumental e involucraría pocos músicos, y allí radicaría la principal razón de su auge; integraría diferentes disciplinas, aunque esto no sería una novedad; se basaría en el tratamiento gestual propio de la interpretación o bien en el desarrollo dramático; sería efímera, aunque valiosa por su aporte a la ópera; y se la denominaría *gestualismo, música y drama, drama y música, teatro musical, teatro instrumental, música de teatro, música de actuación teatral* o, simplemente, *teatro*.

Así considerada, resulta una práctica difícil de definir, poco atractiva y, principalmente, menor. Contrariamente, yo la considero sumamente interesante debido a sus numerosas características particulares en torno al proceso compositivo, la puesta en escena y el desarrollo argumentativo; una práctica que reflexiona en torno a su propio campo, indagando en los roles estandarizados de los agentes intervinientes en el concierto, como el compositor, el intérprete y el público; una práctica que problematiza y amplía las concepciones en torno a obra, texto, notación, cuerpo, mediación, direccionalidad, tiempo y espacio; una práctica que se acerca a la danza, a la performance, al cine y al teatro pero que, en definitiva, se trata de una música singular con características propias que ameritan su análisis.

Resta identificar una forma de mencionarla. Veamos como la denominan los propios autores. Juan Cerono encuentra una dificultad:

El problema de los nombres es el problema de todo. Si vos googleás «teatro musical» va a salir todo lo relacionado a comedia musical. No tiene nada que ver. Entonces, a mí que me gusta hacer este tipo de cosas, yo aborrezco la comedia musical. Me ha pasado que inclusive la gente no sabe bien de qué se trata. Es una cuestión como interdisciplinaria: estás juntando cuestiones musicales, con cuestiones literarias, con cuestiones escénicas, actorales, hay una interdisciplina ahí que está buena. No sé bien cómo llamarla [...] Entonces, el tema de los nombres es complejo, no estamos hablando todo el mundo de lo mismo. Así que no sé bien.²

Agustina Crespo también encuentra una dificultad, aunque entiende que la denominación puede cambiar dependiendo de hacia quien está dirigida. Finalmente, opta por *obra escénica*, aunque acepta sus limitaciones:

Si se lo tengo que contar a alguien que no está en el ambiente, le digo «es una obra escénica, música, pero también con algo de teatro». Una explicación así, lo más cercana a alguien que no está en el mundo de eso. Sino quizá, al músico, no sé si le explico si tiene escena o no tiene escena: es una obra. Me parece que, en realidad, ya la obra en sí es todo eso [...] No le digo ni teatro ni ópera. La ópera a mí me interesa y me gusta mucho, pero no... [...] No es un nombre que me defina, ni que me identifique, ni que sienta que va con lo que yo hago. Teatro tampoco [...] Obra escénica es lo más cercano. Algo que podría explicarse. Porque *teatro musical* es una explicación muy propia de Mauricio Kagel, y también me parece que se confunde, hoy en día se confunde [...] La verdad es que falta una denominación, ¿no? Terminás diciendo obra escénica porque es con lo que no te jugas.

Mientras que Matías Giuliani identifica su propia praxis como *performance desde la música*, aunque quizá sea una definición solo aplicable a su trabajo y no al de sus colegas:

Más bien a trabajar entre la composición y la performance, que es como me defino yo. Me interesa ese intermedio entre la composición musical y la *performance*, que es la manera más cómoda que me sentí para identificarme. Trabajando con intérpretes, con *performers* en escena con saberes musicales específicos. Eso es lo que me hace sentir cómodo por ahora como definición [...] Sí, para mí es *performance desde la música*, pero podrían ser otras cosas. Es como que yo soy, entre comillas, *la música*, en cuanto que provengo de esa disciplina. Por eso te decía antes, que me siento cómodo, si hay que difundirlo, dar una charla o algo así, que sea *entre la composición musical y la*

² Todas las opiniones de los compositores surgen de las entrevistas personalizadas que les realicé especialmente para esta investigación, y aparecen aquí levemente editadas para evitar repeticiones y otras características del acto de habla. Las versiones completas se encuentran en el anexo de este trabajo.

performance: es la zona en donde me siento más orgánico. Vengo con “mis músicos”, entre comillas, con la música, y desde ahí hago *performance*. Por ahí es *performance*... Porque no compongo una música y no pienso los pasos desde el punto de vista sonoro, en realidad. Pero a la vez, siempre trabajo con músicos, así que sí, *performance desde la música*.

Por mi parte, voy a proponer la denominación *Música Escénica*, considerando lo siguiente: estas producciones se desarrollan en el ámbito de la música contemporánea de concierto, cuyo aspecto singular en términos de presentación es la negación de –o, más bien, un conflicto con– la escena, llevada a cabo por la omisión –mediante la homogeneización o directamente la anulación–, de algunos elementos neurálgicos de cualquier escenificación.³ Esta denominación supone un punto de partida disciplinar, la música, e implica la obligatoriedad de una escenificación, hecho que la distingue y define, pero que se concibe y desarrolla desde la música. Asimismo, permite incluir en ella cualquier desarrollo musical que plantee un trabajo escénico –sea ligado al teatro, pero también a la danza, el circo, el video, el cine o cualquier otra forma de representación escénica– y, de este modo, agrupar prácticas tan disímiles como las que realizan estos compositores.

Finalmente, consideraré algunas palabras escritas por Martín Liut, quien en torno a su praxis –que también involucra una escenificación y que el compositor denomina *arte sonoro*– señala:

Quien explora territorios artísticos en los que no se formó puede hallar cosas inesperadas, producto de la frescura y la ingenuidad. Precisamente, la falta de frecuentación con el código y sus historias, sus tradiciones y conflictos estéticos, puede llevar a proponer ideas trilladas o a inventar nuevamente la pólvora. Llegados a este punto quiero señalar que considero que aquellos que tenemos formación musical nos encontramos en una situación privilegiada que no hay que desperdiciar. El campo de acción se amplió hasta territorios impensados. En estos territorios nuevos es inevitable tener que lidiar con lógicas que exceden por mucho a lo musical en sí. Esta es la barrera psicológica que hay que saltar. La música logró su autonomía hace dos siglos y adentro de ella, el compositor es el rey. Afuera, se ingresan en terrenos compartidos. Pero creo que se puede invertir la carga de la prueba y crear muchas obras nuevas en las que el motor sea lo sonoro, y no el último invitado en la fiesta. (Liut, 2008: 51).

Es decir, los materiales de un compositor no tienen por qué limitarse a lo sonoro. En tanto práctica artística, es posible acercarse a otras disciplinas desde la música

³ Desarrollaré este planteo durante todo el presente trabajo.

e intentar, como se dice coloquialmente, *ver qué sucede*. Esa es la actitud que caracteriza a los compositores que analizaré en las próximas páginas.

Segunda parte

Características estructurales y discursivas de las músicas escénicas

Con el fin de establecer una generalización del fenómeno, en este capítulo observaremos las características frecuentes del modo de producción, analizando el perfil de los compositores estudiados (sus intenciones, formación y referentes, entre otros aspectos); las características que adquieren los intérpretes desde la perspectiva de los compositores (habilidades necesarias, problemas y rasgos de corporeidad abordados); las características del proceso compositivo y del ensayo (instancias y prácticas en cada una de ellas); las concepciones de ámbito y de espacio que suelen caracterizar a las obras; el modo en que se escriben en una partitura y las consecuencias de su uso; los aspectos discursivos de las obras (rasgos temporales y formas narrativas que se articulan); y los tipos de puesta en escena (rasgos principales de los elementos intervinientes y sus relaciones).

2- Características estructurales y discursivas de las músicas escénicas

a) Compositores

Comenzaré este capítulo haciendo referencia a algunas características de los compositores que realizan estas producciones. Este agente es el central en mi estudio, por lo que considero apropiado mencionar su formación y sus motivos para componer esta música, así como también algunas opiniones en torno a la práctica.

Vale mencionar las razones por las cuales estos artistas han sido escogidos para este trabajo: en primer lugar, se trata de músicos que tienen un amplio recorrido en la producción contemporánea en general y de músicas escénicas en particular. En segundo lugar, se trata de cuatro compositores que proponen usos y recursos distintivos respecto a la escena, a la vez que comparten ciertos procedimientos compositivos que posibilitan su agrupamiento, lo que permite establecer generalizaciones y, al mismo tiempo, considerar sus especificidades. Finalmente, se trata de colegas con los que he compartido instancias de formación, producciones, escenarios, jornadas de investigación, debates y charlas acerca de nuestra labor, razón por la cual conozco y valoro sus trabajos.

Los cuatro entrevistados y yo hemos tenido una formación alta en música. Todos hemos estudiado carreras vinculadas a la composición⁴ en instancias de educación terciaria y universitaria de grado y posgrado, pero en ninguna de ellas hemos tenido asignaturas vinculadas a la práctica de esta especificidad. Pese a tratarse de una especialidad que ya cuenta con una tradición institucionalizada de más de medio siglo, con cátedras específicas en algunos centros de educación

⁴ En instituciones como la Universidad Nacional de La Plata, la Pontificia Universidad Católica Argentina, la Universidad Nacional de Quilmes, el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla y el Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea de Buenos Aires.

musical en Alemania y Francia, aquí no ha habido mayor desarrollo en ese campo.⁵

Tampoco hemos tenido formación ni práctica en escritura narrativa o actuación – salvo Agustina Crespo, quien ha realizado teatro en su adolescencia–, por lo que los aspectos vinculados a la escena responden generalmente a inquietudes personales que se abordan en la práctica del ensayo, experimentando, seleccionando y descartando materiales e ideas, siempre en estrecho vínculo con los intérpretes. Como lo notaremos durante todo este trabajo, *la composición escénica se piensa y hace desde la música*.⁶

Asimismo, este campo posibilita la apertura hacia otros intereses de los compositores. Valentín Pelisch trabaja como editor audiovisual, y es notorio el uso de videos en sus obras, así como también en el tipo de montaje y de narrativa que se articulan en ellas; Juan Cerono tiene fuertes intereses en la literatura –terreno donde ha empezado a incursionar a través del cuento–, por lo que sus obras suelen centrarse en textos literarios; Matías Giuliani se inclina, como espectador, por la performance en todos sus campos, por lo que sus obras suelen transitar esos caminos; Agustina Crespo es también cantante, por lo que la voz – especialmente una utilización vinculada a las prácticas de la música antigua, otro de sus intereses– ocupa un lugar central en sus producciones. El acercamiento a esta disciplina, entonces, tiene como uno de sus motores la posibilidad de integrar otras preocupaciones estéticas, ya sean del propio campo musical o ajenas. Para Crespo, esto se ha convertido en una norma, en la manera usual de componer. Comenta:

Lo que me pasa ahora es que casi que no escribo obras sin pensar en el aspecto visual. Me resulta muy difícil. Tengo algunas obras que son puramente instrumentales, que hice antes de meterme más con lo escénico, y ahora me pasa que casi todo lo que hago, por más que lo escénico sea algo muy sutil, lo

⁵ Afortunadamente, Matías Giuliani dicta actualmente un seminario vinculado a esta práctica en la Diplomatura en Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, lo que constituye un caso excepcional. Se trata, no obstante, de un seminario optativo, y no de una asignatura regular del plan de estudios.

⁶ Desarrollaré esto especialmente en el apartado *Proceso compositivo y ensayo*.

tengo en cuenta desde el principio. Lo pienso desde el principio [...] Me parece que es un lugar donde me encuentro, donde encontré que ahí tengo algo para decir, me gusta... Creo que la música es visual también.

Es decir, la compositora contempla el aspecto visual como un elemento indispensable de su producción actual. Para Matías Giuliani, 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:

Cuando hago una cosa así... hago, hago, y en un momento siento que avanzo un casillero, mío, propio. En algunas cositas, que por ahí alguna puede sonar a una obra grande o más seria o más formal, o puede ser una nimiedad, con la cámara de mi casa, un parlante y una banana, por ejemplo [...] A veces, se cristalizan más y decanta algo más sólido, más obra a la vieja usanza, o porque tiene que ser así porque se presenta en algún lado, le ponen el título, y es una obra, tocó que sea obra esta vez, pero para mí son pasos.

En la misma línea se articula el comentario de Valentín Pelisch, quien precisa el armado de un contexto singular, una *escenificación* de la obra:

Creo que es que me empecé a pensar como público. Viéndome a mí, voy a todos los conciertos que puedo, y en general, lo que me destroza –porque me pasa eso, me pasó eso siempre– es que no esté pensado un espacio, una escena para montar esa obra, que casi siempre para mí lo necesita, aunque sea mínimo. Fue una necesidad. Yo esto tengo que ponerlo en algún lado y tengo que generarle un contexto escénico a la obra para que sea de una manera. No quiero decir con esto que no me basten los sonidos, pero para mí ayuda muchísimo. Por supuesto que se trata de los sonidos, pero, si vas a invitar gente a que se siente, abra los ojos y mire y escuche, bueno, ahí está eso también.

En el comentario de Pelisch ya aparece una razón compartida por todos, que es la crítica a la dinámica de los conciertos de música contemporánea: los compositores que realizan estas músicas encuentran en el formato tradicional un espectáculo ya poco interesante, donde el exiguo o nulo atractivo visual les genera la sensación de *vacío*, y existe la voluntad de atentar contra eso. Juan Cerono dice:

Voy a ver un concierto. No solo voy a escucharlo. Hay músicas, para mí la música nueva, por llamarla de alguna manera, es un tipo de música que trabaja con la escena. Pero la música nueva, en general, la música nueva de cámara, es para escuchar en vivo. Muchísimo mejor que en estudio, que no quiere decir que no funcione en estudio o en un disco: funciona mucho mejor en el vivo. Cuando hay vivo yo voy a ver. No cierro los ojos cuando voy a un concierto, me gusta ver lo que está pasando. Todos esos gestos que tiene que hacer un intérprete para que suene lo que tiene que sonar, para que se desarrolle el gesto musical, a mí me gusta que estén trabajados.

El comentario de Agustina Crespo también se articula en esa línea.

Me cansan un poco a veces los conciertos, su formalidad y la cosa tan solemne que tienen los conciertos de música contemporánea, de música clásica; y, a veces, quiero ir un poco contra eso [...] Me parece que hay algo de la situación del concierto que ya no me interesa, no me cierra. Esto me pasa de un tiempo a esta parte, pero hace bastante ya, y de hecho, hace tiempo que lo pensé por otras cuestiones y, realmente, cada vez que escribo música ahora no puedo desligarlo de lo visual.

Hay, entonces, un accionar signado por lo ideológico: indagar y cuestionar, a través de la propia obra, algunos aspectos ya establecidos de la praxis y su contexto. Juan Cerono se pronuncia al respecto, indicando que el particular uso que hace de la ironía se debe también al efecto que puede causar en ese ámbito:

En principio, para mí la ironía es una figura retórica que me gusta mucho, en la vida. Y en este mundillo, para mí es como una especie de crítica a un gueto, en donde yo me muevo también; yo me muevo en ese gueto como compositor, como docente [...] Todos los ámbitos son un poco así, pero éste en particular es un ámbito en donde, a veces, el querer estar supera al querer ser [...] Donde hay mucho *caretaje*, mucho acartonamiento y mucha hipocresía, mucho acartonamiento de mentira, además, de mentira que no suma.

Pelisch entiende que los problemas son, en general, producto de las tensiones laborales del medio, y no tanto de la predisposición del público hacia la forma del espectáculo. Al ponerlos en tela de juicio hay una actitud política:

Intento pegar algunos codazos ahí dentro, porque en general vos vas a ver una obra tuya en un concierto más tradicional y querés apagar la luz y querés prender el proyector, y eso molesta un poco. Pero bueno, es donde me muevo. Molesta a nivel técnico, no molesta a nadie, pero a nivel técnico hay que prenderlo, es una molestia. Sin embargo, en otros ámbitos eso es lo más común [...] La utilización de esos recursos, en general, en los espacios más conservadores, genera ese problema. Generar ese problema me parece político, como decir “bueno, dejen de hacer esto y empiecen a hacer otras cosas, abran un poco”. Eso pasa siempre igual: vas a un lugar donde son súper conservadores, cuidan mucho el piano y no te dejan usar técnicas extendidas, bueno, hacer una obra en ese lugar con técnicas extendidas en el piano, de alguna manera, es un acto político.

Giuliani, en cambio, problematiza no tanto el concierto como institución, sino el uso que se hace en este ámbito de los elementos y de los términos. Precisamente, el compositor cuestiona el concepto *contemporáneo*, y entiende que en las obras escénicas hay una búsqueda más propia, que se aparta de la imitación:

[...] hay una cosa que se repite que me parece que empieza a dejar de ser contemporánea. Como las técnicas extendidas, las que tienen más de medio siglo, ¡por favor, no me digan que son contemporáneas! ¡Más de medio siglo ya!, ¿cuánto más vas a aguantar diciendo que es contemporánea una técnica

extendida que hizo Helmut Lachenmann hace sesenta años? La pregunta sería también, ¿qué sería lo contemporáneo ahora? Porque pareciera que de ahí no se sale, de ese universo como material [...] Y bueno, para mí sí, por ahí, un camino posible es este, y creo que el tuyo, creo que el de Valentín Pelisch, digamos, personas que estamos queriendo algo más propio, por lo menos, o intentándolo. Es una tendencia, creo yo, no es que uno sea un artista bárbaro porque hace una cosa y listo, ¿no? Un intento, un intento todo el tiempo, de acercarse a algo.

Como en todas las disciplinas, aquí existen referentes, artistas cuyo trabajo resulta motivante, sin que por ello constituyan modelos de imitación. Los compositores Mauricio Kagel y John Cage son mencionados por todos los entrevistados, referencias ineludibles en la medida en que se trata de pioneros de este tipo de producciones. No obstante, se los reconoce como artistas importantes, de los cuales han disfrutado sus obras, pero consideran que éstas permanecen ligadas a una época y a un estilo específico, y ninguno de los entrevistados desea o intenta emularlos. De hecho, el consumo de sus obras pareciera ser característico de una instancia de acercamiento a la disciplina, una suerte de *puerta de entrada* a la música escénica, pero no es sostenido en el tiempo. Crespo señala:

Bueno, a mí me gusta mucho Mauricio Kagel, siempre me gustó mucho. Creo que ahora ya me desprendí un poco, pero me encantaba y ahora ya lo dejé en su lugar, siempre está en el corazoncito.

Mientras que Giuliani opina lo siguiente:

Pero, por ejemplo, no me siento tan identificado con Mauricio Kagel. Las obras de Kagel... me parecen divertidas, las veo, pero siento que les falta lo que a mí me interesa. No es quitarle valor ni nada, de hecho a mí me encanta.

Fuera de ellos, los referentes ya no se vuelven comunes, y se vinculan a los intereses específicos de cada uno de los compositores. Así, Cerono señala a los compositores Luciano Berio y Georges Aperghis, compositores que han desarrollado obras en este campo. Crespo, en su interés por la música vocal, encuentra en el compositor Luigi Nono a uno de ellos, mientras que Pelisch cita a los dramaturgos posdramáticos Rodrigo García y Ariel Farace, a la vez que propone a los compositores Stefan Prins, Alexander Schubert y, especialmente, Simon Steen-Andersen, quienes trabajan con propuestas muy similares a la suya, donde el video suele ser un elemento central. Giuliani, por su lado, menciona a dramaturgos como Vivi Tellas y Lola Arias, a coreógrafos como Jerome Bell y

Dimitri Papaioannou y al artista ecléctico Diego Chami, todos ellos ligados a la performance. A propósito, Giuliani señala algo interesante:

[...] bueno, los sesenta, setenta, Cage, Yoko Ono, ese conceptualismo de aquella época obviamente me interesa. Creo que así como está el liberalismo y el neoliberalismo, hay un conceptualismo y un neoconceptualismo, que me parece que es parecido pero distinto. Probablemente, uno sienta que descubre la pólvora, en algunas cosas que se hicieron en otros lados ayer o hace cincuenta años, sin embargo, eso no me preocupa, mientras el camino sea honesto, propio. Digo, uno encontró la cosa y después, ¡wow! Bueno, si hay una obra igual hecha antes, fantástico, buenísimo, qué buena que está y si la hizo mejor, bárbaro.

Es decir, al compositor le interesa el proceso personal, el camino individual, y si para ello se transita por lugares ya descubiertos por otros, no hay problema: es parte del tránsito, del crecimiento propio como artista. Como señalé antes, el proceso, en muchas obras –y especialmente en el trabajo de Giuliani– se configura como la instancia privilegiada. Observaremos esto en los dos siguientes apartados, cuando desarrolle las características principales de los intérpretes y de las instancias de composición y de ensayo.

El hecho de que se trate de obras que precisan ser vistas no significa una limitación para su circulación: si las obras no pueden ser grabadas en disco –o si su realización significa la pérdida de aquello que las hace singulares–, los compositores no conciben esto como un problema, ya que entienden que se trata de dispositivos realizados para un contexto determinado, y que no necesariamente debe funcionar en otros. Asimismo, argumentan que en nuestro ámbito no existe un mercado significativo basado en la producción discográfica y en la difusión radial, sino que se trata de una práctica artística que se sustenta en su realización en vivo, en el concierto. De este modo, la grabación sonora no resulta una alternativa seductora. No obstante, el registro audiovisual y la posibilidad de subir los videos a plataformas como YouTube o Vimeo o a sus propias páginas web suple la imposibilidad de grabarlas en un disco. Valentín Pelisch lo atestigua y encuentra, en la renuncia a la pretensión de adaptabilidad, también un gesto político:

Muchas [obras] son para ser vistas y escuchadas, y por eso también siempre lo filmo para tener un registro, tener un video. Muchas soportan la grabación de audio, muchas pueden ser solamente escuchadas, y otras no, otras necesitan la

escena, lo visual. Pero no me interesa: algunas pueden ser autónomas, de sonido autónomo, y otras no, pero depende de la obra. Que esta obra no pueda funcionar en otro contexto que no sea éste, bueno, no puede funcionar en otro contexto que no sea éste, ya está, no pasa nada. Hay algo también con esos, no sé, fracasos o cosas que no funcionan perfectamente, que también son actos políticos.

Como último punto, considero importante revisar algunos aspectos relacionados a la práctica y a la manera en que se registran estas producciones en los organismos de protección y/o administración de los derechos de autor, entendiendo que su práctica posibilita conocer un rasgo de la actividad profesional de los compositores, donde la protección de su obra y la voluntad de cobrar importes por su uso, reproducción o ejecución son aspectos que atañen a la labor artística. Asimismo, la manera en que se registran, atendiendo a la clasificación que se les imprime en estos organismos, permite hacer mención al objeto, asignarle un nombre.

Sin embargo, el registro no es una práctica expandida. No está asentada la costumbre de registrar la producción, al menos cuando se trata de este tipo de obras. Matías Giuliani solía hacerlo con obras más convencionales, con la finalidad de obtener remuneración:

Al principio sí, lo hacía, pero por una cuestión de plata, porque me había inscripto en la SACEM [Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique] de Francia, porque viajaba, cada dos años empecé a viajar [...] las obras bien tradicionales. Ya este tipo de obras, no.

Pero las obras escénicas, ya no. Agustina Crespo, por su parte, no tiene la costumbre, pero menciona algo interesante:

No, soy un desastre, soy un desastre [...] Alguna vez lo he hecho para mandar a algún concurso, donde te obligan a poner propiedad intelectual.

Efectivamente, algunos concursos de composición exigen la inscripción en los registros de propiedad intelectual. Sin embargo, eso suele suceder con obras tradicionales, ya que, salvo unas pocas excepciones,⁷ los concursos no acostumbran incluir categorías escénicas no operísticas, con lo cual la existencia de la competición no es un incentivo para registrarlas.

⁷ En Argentina, afortunadamente los dos concursos oficiales más importantes, el del Fondo Nacional de las Artes y el de la Secretaría de Cultura de la Nación, sí lo hacen, pero no imponen el requisito de la inscripción.

Valentín Pelisch, por su parte, se opone esta práctica, debido en parte a que él mismo produce música donde se vale de la propiedad intelectual:

No, no, para nada, porque no creo en ese sistema. La idea de derechos de autor no la termino de entender, sobre todo porque, justamente, trabajo con materiales de otros.

Sean cuales fueren los motivos, lo cierto es que la práctica de la inscripción no resulta habitual en nuestro campo. Quizá sea algo donde se deba focalizar para mejorar las condiciones de producción.

Para finalizar este apartado, puedo establecer un resumen de los aspectos considerados en torno al perfil de los compositores estudiados, ubicándolos como músicos altamente formados en su disciplina pero que no poseen conocimientos formales en torno a la escena o a la escritura narrativa; que encuentran en la producción de estas músicas una alternativa que les permite congeniar otros intereses personales, musicales y extramusicales; que encuentran en el formato de concierto tradicional una forma de espectáculo ya poco atractiva, donde estas músicas posibilitan un desarrollo novedoso a la vez que permiten una revisión política de la institución concierto y de los agentes que intervienen en ella; que reconocen a figuras como John Cage o Mauricio Kagel como pioneros pero que a la vez los ubican un tanto lejanos, ya que sus referentes actuales se vinculan a los intereses propios de cada uno de los compositores; que la imposibilidad de la difusión únicamente sonora de estas músicas dada su relevancia visual no constituye un problema ya que las obras se registran en video, y que no existe la práctica del registro en los organismos de protección y administración del derecho de autor.

2- Características estructurales y discursivas de las músicas escénicas

b) Intérpretes

En este apartado analizaré cuáles son las perspectivas que los compositores tienen en torno a los intérpretes, indagando en el modo en que se desarrollan aspectos ligados a la corporeidad.⁸ Asimismo, observaré cuáles son las habilidades suplementarias que supone este campo en los intérpretes, cuáles son los problemas habituales que se presentan y sus soluciones.

Como punto de partida, utilizaré la conclusión sobre el tema que realizara Mauricio Kagel en 1966, en su conferencia *Espacios nuevos, música nueva. Reflexiones sobre el teatro instrumental*:

Hasta ahora, la interpretación de una obra musical exigía del músico tareas que apelaran esencialmente a su capacidad instrumental y a la experiencia adquirida (que también se da en llamar rutina). Gracias a una conciencia de decisión ampliada, [...] el intérprete de música es llamado a realizar una identificación entre la multiplicidad de significados de una obra y la complejidad de la interpretación. La reproducción de un texto musical común no exige que el músico se compenetre a nivel psicológico con la obra, solo demanda que ponga toda su atención en lo escrito [...] En cambio, cuando se trata de piezas cuya partitura va acompañada de un andamiaje de acción, la participación adquiere rasgos psicológicos y se espera que el músico haga una interpretación marcada por lo individual. La primera objeción que puede surgir [...] podría plasmarse en la siguiente pregunta: ¿por qué recargar la obra con acciones y obligar nada menos que al músico a que despliegue toda una serie de habilidades si el papel de alguien que actúa y toca un instrumento podría ser asumido mejor por un mimo o un bailarín? Dicho de otro modo: ¿por qué convertir un buen músico en un mal actor? Es una pregunta que no encuentra respuesta satisfactoria en argumentos de naturaleza puramente lógica. Si un violinista quiere levantarse de su lugar, cruzar el escenario e ir tocando a su paso diversos instrumentos de percusión, las razones de esta inusual situación deben ser buscadas más en lo estético que en una lógica impuesta por la práctica. (Kagel, 2011: 117).

Kagel menciona dos aspectos básicos de la composición escénica. El primero de ellos es que esta música ubica al intérprete en otra posición respecto a la obra y

⁸ Corporeidad se utiliza frecuentemente como sinónimo de cuerpo, aunque son conceptos con una carga referencial distinta. Cuerpo, según Elina Matoso, posee connotaciones religiosas, técnicas y económicas, y suele usárselo también para delimitar aspectos estructurales de la anatomía, mientras que corporeidad asume un carácter más abstracto, de cualidad, de consciencia del propio cuerpo, y suele estar vinculado con el movimiento. Sin embargo, no son conceptos opuestos sino complementarios, por lo que alternaré entre ellos. Para un mayor desarrollo, ver: Matoso, E. *El cuerpo territorio de la imagen*. Buenos Aires: Letra Viva, 2001, p.19.

su representación, donde pone en juego habilidades ausentes en otras formas de música: no se trata solamente de que se precisen nuevas acciones, otro despliegue del performer, sino que estas habilidades requeridas le imponen otro compromiso con la obra, de orden psicológico. El grado de exposición es mayor, a la vez que las relaciones entre los códigos sonoros y las acciones escénicas urgen un mayor entendimiento de la obra. Es decir, no basta con decodificar un código escrito de manera automatizada, sino que se debe considerar otro nivel de participación, que congenia sus saberes musicales con su corporeidad o con los aspectos singulares de su personalidad. Esto se evidencia también en el modo de trabajo, en los procesos de composición y armado de estas producciones que, como veremos en el siguiente apartado, se desarrollan de manera colaborativa, donde el intérprete tiene un rol privilegiado en las decisiones finales.

El segundo aspecto tratado por Kagel es también nodal, ya que se pregunta sobre la practicidad de poner un performer en escena a realizar competencias para las cuales no está entrenado, con el evidente riesgo de que las cosas no funcionen. Kagel, de manera inteligente, no da una respuesta certera. Pero sucede que no la hay: como hemos visto en el apartado anterior, las razones que argumentan la composición de este tipo de obras se basan en la reivindicación del intérprete como individuo, en la preocupación por dotar a la obra de un interés visual, en la voluntad de aplicar procedimientos compositivos musicales en otros campos, y en acciones que involucran un posicionamiento político. Todas ellas son razones suficientemente válidas para abordar esta problemática. Creo, además, que toda nueva composición supone un riesgo, y que el riesgo de trabajar competencias singulares con intérpretes no entrenados en ellas es también un aliciente. Efectivamente, Juan Ceroni comenta:

Y me gusta, o por lo menos siempre lo he planteado así, no que sea un actor que toca, sino un músico que actúa, que es completamente distinto. Así sea el mejor actor del universo, que venga Sean Penn y toque el clarinete como los dioses, es distinto. Prefiero un clarinetista que toque el clarinete como los dioses y que vea esa limitación que tiene, ese condicionamiento a la hora de realizar el movimiento que tiene que realizar, de la forma que lo tiene que hacer, «actuarlo», entre comillas. A mí, ese condicionamiento y ese lugar donde se para el músico y el intérprete es lo que más me interesa, lo que más me gusta.

Agustina Crespo también establece, con un procedimiento muy sencillo, situaciones de estas características. Como hemos visto, uno de sus intereses particulares es el canto, actividad que ella misma realiza de modo profesional. Entonces, la compositora suele exigirle a los performers que canten, independientemente de si poseen formación en canto. Señala:

A mí me parece que el músico canta. Yo creo que todos los músicos cantamos. Y hay algo de la parte visual o lo escénico que es presentarse en sí mismos, como músicos también. Me parece que la voz es parte de eso. Y más allá de que me interesa el sonido y que me interesa la pareja, lo vocal, porque me gusta la voz como instrumento. Pero hay algo de la voluntad de terminar de mostrar al intérprete, que es un esfuerzo de interpretación y escénico. Es raro decir *escénico* y estar pidiéndoles que canten, pero hay algo de otra disposición al tocar que si los pongo a cantar, y sobre todo hacer cantar a los que no están acostumbrados a hacerlo los enfoca de otra manera.

De este modo, el simple hecho de poner a una pianista o a un contrabajista a cantar en escena coloca al intérprete en otra situación, no solo corporal, sino también psicológica. La competencia exigida, el canto, no es ajena a la praxis musical, pero supone otro grado de exposición, desarticulando el habitual para un pianista o contrabajista, que la compositora clasifica como “automático”:

Es como contrariar un poco el automático. Hay algo de lo automático que me pone un poco nerviosa del intérprete, me parece que hay que despertarlos, despertarnos, me incluyo también. Uno a veces hace las cosas en modo automático [...] Sí, como dejar de ser el intérprete que canta en automático, despersonalizado.

Poner al intérprete a cantar, entonces, supone varios objetivos: por un lado, contar con un nuevo material sonoro, vinculado a lo vocal propiamente dicho, interés que ya hemos observado en la compositora. Por el otro, supone un compromiso distinto ante la obra, ya que exige habilidades diferentes. Esto significa, también, una tensión en escena, ya que el riesgo de hacer algo para lo que no se está preparado –algo que expone sobremanera– genera una tensión discursiva, propiciando un devenir temporal. Finalmente, el canto modifica la concepción de corporeidad de modo significativo: permite mostrar al intérprete en particular, a esa persona con un rasgo muy singular como lo es su voz, y no al instrumento. Es, en palabras de Beatriz Lábbate, *energía corporal que se hace audible* (Lábbate, 2006: 31). Esto es también una característica singular en este campo.

Es interesante que, en estas concepciones, el cuerpo no esté contemplado como un agente significativo, o al menos no representa otros significados mediante la mimesis, sino que hace gala de su particularidad. Esto es, según Hans Lehmann, un rasgo característico de las estéticas posdramáticas, donde <<el cuerpo se convierte en el centro no como portador de sentido, sino en su *physis* y gesticulación. El signo central del teatro, el cuerpo del actor, rehúsa servir como significativo>> (Lehmann, 2013: 165).

Para Juan Cerono, esa tensión que se articula entre las habilidades conocidas y las posibles es central. El compositor busca imaginar acciones concebidas para una persona específica, considerando las particularidades físicas, psicológicas y actitudinales de ese individuo, y luego, una vez realizadas, sorprenderse por el resultado, pero no tanto por el objetivo estético de la obra, sino por el cambio en la percepción que se tiene de esa persona.

Esas cosas para mí también están buenísimas. Es lo que más me divierte de esto. De repente, ver a una persona que uno conoce de una manera y pensar que entonces la obra va a ser de determinada manera y va a haber determinado resultado, porque uno lo hace para esa persona, que uno la conoce así, y de repente eso cambia porque la persona cambia en la performance, porque suelta otras cosas y porque aparecen otras cosas.

Respecto a la articulación de la corporalidad, la investigadora Josette Feral, en su estudio sobre la teatralidad, entiende que el cuerpo ocupa un rol central, no tanto por su carácter de portador de un discurso, sino en tanto presencia en escena, signada por la materialidad y el acontecimiento, presencia que además resignifica todo lo que la circunde:

Puesto en el escenario, puesto en signos, [el cuerpo] semiotiza todo lo que lo rodea: el espacio y el tiempo, el relato y los diálogos, la escenografía y la música, la iluminación y el vestuario. Trae (¿crea?) la teatralidad sobre la escena. Más que ser portador de información, de saber; más que encargarse de la representación, más que asumir la "mimesis", lo que hace es expresar la presencia del actor, la inmediatez del acontecimiento y su propia materialidad. Mostrado como espacio, como ritmo, como ilusión, como opacidad, como transparencia, como lenguaje, como relato, como personaje, como atleta, el cuerpo del actor nos parece uno de los elementos más importantes de la teatralidad en la escena. (Feral, 2006: 96).

Pero la tradición de la formación musical académica, en equilibrio con el ideal de la superioridad de la música absoluta sobre aquella que es referencial o incidental,

ha intentado desde el siglo XIX homogeneizar los cuerpos, restándole importancia a la imagen. En la orquesta, todos los instrumentistas visten igual; todos los arcos de los instrumentos de cuerda tienen siempre el mismo movimiento; todos son diestros, nada debe sobresalir. El cuerpo se anula.⁹ Esa homogeneización es, claro, política, y política también es la acción de desarticularla, de buscar lo singular en lo general. Valentín Pelisch, acerca de la anulación del cuerpo, comenta:

[...] es como si a los músicos les hubiesen enseñado que su cuerpo no existe o anular su cuerpo de alguna manera, y también su presencia. No pasa con todos, por supuesto, pero en general se le da tanta importancia al sonido que tienen que sacar del instrumento, que se olvidan de la persona, y yo no dejo de ver en escena que hay una persona haciendo algo, no me importa si está tocando el clarinete o leyendo un texto o está tirando una piedra, pero hay una persona haciendo algo. Cuando veo que estas personas están completamente anuladas –es algo que me pasa a mí–, tratando de que el sonido sea lo más excelente posible, anulan a la persona. Entonces, ahí, a mí me pasa algo extraño, siempre prefiero que esté la persona a que el sonido sea excelente.

La práctica de Matías Giuliani también se centra en ello. En un trabajo que se caracteriza por la referencia constante al intérprete, el compositor señala su interés:

Pero justamente todo lo contrario, o sea, no homogenizar, sino aprovechar a *Maruca*, la flautista, a *Juan* el percusionista, a *Pablo* el clarinetista. Pablo toca el clarinete, pero eso es secundario, primero es *Pablo*.

Esas referencias son exactas, ya que son los nombres de los integrantes de su ensamble. En las obras de Giuliani suele aparecer una *voz en off* que articula consignas, o bien que realiza declaraciones sobre lo que los intérpretes piensan, sienten, tocan o tocaban. En *Dedicatorias*, por ejemplo, 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 interpretado en vivo por otro de los integrantes. Lo que el espectador escucha y ve, entonces, son referencias particulares a las personas y a la relación que las

⁹ No obstante, la corporeidad es un rasgo muchas veces admirado en solistas y directores. Ellos sí pueden sobresalir, y de hecho lo hacen con su virtuosismo: constituyen la representación de la genialidad, de aquél ser dotado que se separa del resto por su capacidad casi divina. Como podemos observar, la música occidental plantea un conflicto con la escena, eliminando algunas características pero propiciando otras.

une con el compositor. Así, sobre uno de sus colegas, el compositor señala: “tengo la certeza de que es una buena persona. 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, la carga emocional depositada en ellos, su caracterización, es el núcleo de la performance. De este modo, en la mayoría de las producciones de Giuliani el intérprete, en tanto sujeto, es mucho más importante que el sonido. El compositor añade:

Claro, claro, sí, eso me interesa mucho. A mí me resulta más interesante, en cuanto es más verdadero, por eso se me hace más pesado, más serio, más despojado también, más honesto... se me ocurren esas palabras. Menos solemne pero, a la vez, también aparece como una solemnidad de ese Pablo o de esa persona. [...] De hecho, había una obra que se llamaba *Pablo*, que era Pablo con un parlante, su voz salía por el parlante, y lo tenía así [a la altura del pecho], y lo que iba diciendo iba armando la obra, que tocaban tres flautistas alrededor. Y, de hecho, me acuerdo que me gustaba la idea de que la obra se llamara *Pablo* y no *Intersticios en la concepción de la verdad y la reflexión de los astros*, por ejemplo. No. *Pablo*.

En ese sentido, las elecciones de vestuario en las obras de Giuliani suelen considerar, conscientemente, la vestimenta habitual y cotidiana de los performers, lo que sugiere un cuerpo urbano, con signos identitarios en términos etarios, culturales y económicos. Pero esto no es habitual en las producciones de nuestro campo: pese a las preocupaciones en trabajar sobre la especificidad del intérprete, la mayoría de las obras utilizan el vestuario homogeneizante y formal de colores blanco y negro, habitual en el ambiente de la música de concierto. La otra excepción la constituye la obra *Dos o tres consejos ineludibles a la hora de ser un artista maravilloso*, de Juan Cerono, donde los intérpretes, el director y el propio compositor visten ropas deportivas y remeras confeccionadas especialmente –con leyendas como “futuro artista” para los instrumentistas, “D.T.” para el director y “Compositor” para Cerono– ya que la obra se centra, irónicamente, en los rasgos maratónicos que caracterizan ciertas técnicas –y la formación requerida para alcanzarlas– de la música contemporánea. Más adelante volveremos a ella.

En la estética de Giuliani en particular se articula otra característica interesante en relación a la idea de cuerpo: el uso de la voz. Si en la obra de Agustina Crespo observamos que los intérpretes utilizan su voz como signo de su propia corporalidad, de su propia materialidad, en la obra de Giuliani aparece siempre una voz externa, que articula consignas o que habla de los intérpretes, pero nunca es la de ellos mismos.¹⁰ Se trata usualmente de una voz mecanizada, realizada mediante programas informáticos. Así, carente de una acentuación específica y de sensualidad, esta voz sintética se insinúa como neutra, sin corporeidad. Robotizada, no humana. Giuliani comenta su elección:

Esa neutralidad hace que yo pueda escuchar el texto puro un poco más limpio, con menos información o distorsiones o prejuicios que si lo veo a alguien leyéndolo. Si veo a alguien leyéndolo, eso hay que trabajarlo, y si soy yo quien lo hace, también, tendría que ver qué y cómo decirlo. No me refiero a impostar la voz ni nada de eso, sino a cómo cuidar que sea lo más neutro posible, para que no esté sumando mi corporeidad, mi gesto, como estoy vestido y todo eso, a lo que quiere decir ese texto. Sobre todo porque lo que creo yo que intenta hacer el texto es ponerlos en valor a ellos, entonces, si el que habla también está en escena, es más raro.

Efectivamente, 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.

Otro aspecto a considerar en las nociones sobre la corporeidad de los intérpretes es el uso del video, elemento muy desarrollado en estas producciones. Si bien ahondaré más adelante¹¹ en las particularidades de su uso, aquí me centraré en las nociones de cuerpo y corporeidad que el dispositivo problematiza.

El uso de video es muy habitual. En él, suelen articularse recursos donde se configuran los mismos cuerpos en escena, produciendo efectos de atemporalidad –registro de eventos pasados, uso del presente diferido–, de amplificación –de una parte determinada del cuerpo mediante el uso del plano detalle o del zoom–, de ampliación del espacio –registros de otros contextos– o de modificación del espacio escénico –mediante el uso de luces y filtros–. La frecuente aparición del

¹⁰ A decir verdad, en algunas obras, como *Masterclasses*, sí, pero constituyen una minoría.

¹¹ En *Ámbitos y espacios* y en *Puesta en escena*.

dispositivo, según el investigador Anxo Abuín González, no es patrimonio exclusivo de la música en vivo, sino que ocurre en la mayoría de las disciplinas artísticas que ponen el foco en el cuerpo. Pero su utilización, si bien posibilita un sinnúmero de operaciones digitales, conlleva también la *virtualización* del cuerpo, que se presenta ahora desmaterializado. El autor lo explica:

Para los artistas de las *performances* digitales, el cuerpo humano se convierte en un campo de experimentación primordial, dado su carácter flexible e inestable, material y sexualizado a la vez que territorio donde operan la simulación y las convenciones sociales. [...] En este sentido, es obvio que la tecnología digital desmaterializa y *virtualiza* el cuerpo humano, pues la imagen proyectada carece de aura y está liberada de su realidad [...] Lo virtual se define en este contexto como un tipo de comunicación *descorporeizada* o desnaturalizada por la necesidad de imponer la ausencia de lo humano, sustituido por su proyección en una pantalla, también como una nueva manera de percibir la subjetividad contemporánea en un mundo implementado sin remedio por las nuevas tecnologías. (Abuín González, 2008: 44-46).

Es decir, al aparecer en la pantalla, el cuerpo es ahora *mediatizado*: carece de materialidad y, como lo señala Oscar Cornago, abandona su plasticidad, convirtiéndose en una imagen cerrada, que habita otro tiempo distinto del que habitan el espectador y lo articulado en vivo:

La mirada delega en los aparatos y el cuerpo se desmaterializa. La percepción que obtiene el espectador, y la disposición en la que se le sitúa, es radicalmente distinta cuando se ve enfrentado a realidades, como cuerpos y objetos, o a imágenes que representan esas realidades. La imagen proyectada carece de realidad más allá de un juego de luces y sombras y el aparato que las proyecta; [...] una imagen es siempre algo cerrado y perfecto en sí mismo, una totalidad situada en un tiempo distinto al del espectador (que se encuentra, por tanto, desligado de ellas y sin responsabilidad directa); no esconde nada detrás y nada le estorba, todo está dispuesto para su exhibición y no hay más que lo que se ve en la pantalla, pero tampoco debe aspirar a descubrir algo más; está en sí misma acabada. (Cornago, 2004: 600).

Esto resulta esclarecedor: si el video posibilita la realización de proezas imposibles en el vivo, si permite la amplificación y la focalización de una parte del cuerpo, también tiene el costo de la desmaterialización. No obstante, esto no es necesariamente algo restrictivo, sino que esta tensión puede ser usada como un material narrativo.

Es el caso de Valentín Pelisch, quien suele utilizar un video que puede cumplir roles diferenciados. Por ejemplo, en la obra *to Florence Foster Jenkins*, en sincronía con la temática del error que caracteriza a la tristemente célebre

cantante que da nombre a la obra, el autor utiliza un video que contempla una cantidad desmesurada de secuencias de errores en interpretaciones musicales del ambiente de concierto.¹² Los cuerpos que allí aparecen tienen el rostro *blureado*¹³, es decir, intencionalmente deshumanizados. En *P.I.TCH*, obra basada en la figura de Piotr Ilich Tchaikovsky, el video trabaja con una gran cantidad de registros de los momentos finales de su *Concierto para Violín en Re Mayor*, donde también los rostros aparecen distorsionados. El compositor parece comprender que el recorte y el montaje del video propician esa diferenciación temporal y material con el espectador, y decide acentuar esa distancia con el procedimiento de distorsión de los rostros, de aquello que los torna humanos.

Lo más interesante radica entonces en la contraposición de esos cuerpos virtuales con el cuerpo en escena. Pelisch no siempre privilegia el cuerpo real, el cercano, sino que trabaja con esa tensión. En las obras mencionadas, hay momentos donde se articula un solo de video, instante en que el intérprete en vivo, generalmente iluminado por la proyección, pasa a ser secundario. El compositor lo explica:

Me gusta también pensar mucho, con esto de la luz que ilumina al performer, que son obras en video y que el performer es parte del video. Por eso, en la superficie de proyección, el performer está adentro [...] me gusta pensar que esta obra es un video, pero hay un personaje del video que está realmente ahí. Pero, con esta posibilidad de poder apagarlo y prenderlo, también lo hago parte del video; no es una obra con video, sino que es un video con performer.

De este modo, Pelisch trastoca la percepción habitual que ubica en un plano privilegiado al performer en vivo. Esta desjerarquización de los planos, acá centrada en la corporeidad, es una constante en el trabajo del compositor.

En mi obra *Instrucciones para actuar*, acción escénica para actriz/cantante, video y circuito cerrado de TV, la performer dialoga en escena con un video –muy grande, proyectado en una pantalla detrás suyo– de ella misma, previamente grabado en el mismo lugar donde se desarrolla la escena, y con un circuito cerrado de TV –

¹² Celulares que suenan en medio de una interpretación, músicos estornudando, cuerdas que se rompen, atriles que se caen, entre otros.

¹³ Del inglés *motion blur*, nombre de la técnica que se utiliza para distorsionar –difuminar– un fotograma o parte de él.

proyectado en un televisor, a un costado— que permite la amplificación de ciertas partes de su cuerpo, según su acercamiento a la cámara. De este modo, conviven imágenes corporales en vivo, en presente pero mediada por el televisor y en diferido. Como se trata siempre del mismo espacio y del mismo cuerpo, se produce un fenómeno de extrañamiento: la temporalidad no es la misma, como tampoco su materialidad.

Finalmente, mencionaré los problemas habituales que, vinculados a los intérpretes, surgen en estas producciones.

Más allá de los problemas de notación y comunicación de las acciones¹⁴, las dificultades suelen centrarse en las habilidades que son requeridas, ya que frecuentemente se direccionan de manera contraria a lo que se supone es el comportamiento en la escena. Por ejemplo, para el trabajo de Matías Giuliani es esencial una disposición escénica despojada, estática, algo que, lejos de resultar sencillo, suele convertirse en un inconveniente: *no hacer nada*, si no se entiende el porqué, resulta incómodo. El compositor lo señala:

Entonces, por un lado, no diría problema, pero si alguna complicación, al principio es darse a entender para entrar en ese universo, por dónde va a ir la cuestión y que entiendan que su presencia en el escenario estática, para mí, es hermosa. Y después, lo que sí, como problema que puede haber es cuando el texto se acerca a zonas difíciles o angustiantes para el performer.

Es decir, el cambio de paradigma de lo que es la disposición en escena implica generalmente un proceso de aprendizaje, de manejo de la ansiedad. En las obras de Giuliani, *no hacer nada* es estar haciendo, pero hay que aprenderlo y sostenerlo.

Asimismo, la respuesta de Giuliani sugiere otro problema: debido al grado de compromiso psicológico puesto en juego —recordemos que el compositor suele usar textos que hablan de singularidades del intérprete—, es posible que las obras rocen aspectos personales de los performers, y eso puede significar una molestia. De todos modos, el compositor reconoce allí un límite que no se debe traspasar.

¹⁴ Esos aspectos están desarrollados en el apartado *Notación: partituras, gráficos y textos*.

Para Valentín Pelisch, esa zona de conflicto no tiene porqué ser algo de orden psicológico, sino que puede presentarse a nivel técnico, vinculado a las acciones: si alguna de ellas hace sentir al intérprete menospreciado, humillado, avergonzado o simplemente incómodo, el compositor la modifica, evitando el conflicto:

Yo trato de hacer otra cosa o de cambiar todo para que ellos puedan sentirse bien en la obra, que no estén incómodos, que no hagan cosas que no quieren. Entonces, muchas veces tengo que cambiar muchas cosas para que ellos puedan estar cómodos. Ese es el mayor problema con el que choco, pero no veo un problema y no trato de insistir sobre algo que no quieren hacer, porque es horrible ver cuando alguien está haciendo algo que no quiere, y pasa mucho. Entonces prefiero cambiar las cosas, el problema lo soluciono cambiando todo: como el intérprete me parece súper importante, arreglo todo alrededor para que esté bien la persona.

Agustina Crespo también piensa en esa línea: ante una dificultad, aunque sea una posible de solucionar, la compositora prefiere priorizar la fluidez de los ensayos, y modificar la obra:

No tengo mucho problema con cambiar cosas cuando algo no funciona. No insisto mucho, me parece que se traba, se traba el proceso, y prefiero que, si esto no te está quedando cómodo —y no es que no lo vas a poder hacer, pero te va a volver loco de acá al concierto—, cambiarlo, hacer una cosa distinta y liberar para que fluya todo lo otro.

El comentario de Crespo permite entrever otra dificultad: la falta de suficientes ensayos para procesos que suelen ser extensos. Si bien esto puede ser aplicable a otras formas de música de concierto, lo cierto es que acá se agrava, ya que la necesidad de incorporar y desarrollar otras competencias es una dificultad más, lo que requiere de una mayor cantidad de ensayos, que usualmente no se disponen.

Juan Cerono así lo entiende:

Acá, en nuestro país, el primer problema es el tiempo disponible para una obra, para el ensayo, para la preparación [...] A veces uno está meses trabajando una música, después ensaya dos veces y se presenta como sale. A veces más cercana a lo que tiene que ser, a veces más lejana, pero nunca es el ideal. Ni siquiera el ideal, siempre es como todo a las apuradas. [...] Si yo te doy una pieza en donde vos tenés que tocar determinada nota, determinados gestos musicales en la guitarra, la podés estudiar y después vendrá la cuestión de ensamblarla. Pero si además de tocar eso en la guitarra, tenés que hacer una serie de gestos con los pies, y además decir un texto, son problemas que se van sumando. Y repito, hay músicos que están preparados, porque les gusta y están entrenados en eso, porque han hecho muchas obras y tienen que ver con eso; y otros que no, entonces, ahí también los tiempos son distintos. Así como eso significa sumar algo más copado, es sumar un problema también [...] Estás incorporando un problema y necesitás dedicarle más tiempo, estás dividiendo la energía.

Asimismo, el compositor también encuentra una dificultad particular en el desequilibrio entre las expectativas colocadas en un determinado intérprete y lo que realmente este puede y/o quiere hacer:

[...] me ha pasado que me ha salido mal, que lo que yo había pensado no funcionó del todo porque, justamente, esa persona en particular no tiene una flexibilidad, una actitud escénica acorde a lo que yo necesito. Entonces, eso sí lo he ido aprendiendo [...] Pero bueno, a veces pasa eso, o me ha pasado, que en realidad creo haber aprendido, a decir «yo tengo que escribir para esta gente». ¿Qué es lo que uno escribe?, ¿lo que uno quiere escribir o lo que uno sabe que puede llegar a funcionar para esa persona? A veces uno tiene que luchar contra eso. «Yo quiero escribir esto» y se niega y sigue: por ahí no funciona y por ahí se te desequilibra la obra porque vos no supiste ver la cuestión, no es culpa del intérprete. No supiste verla, a mí me ha pasado eso, y espero haber aprendido.

Esto, sin embargo, no suele ser habitual ya que, como veremos en el siguiente apartado, el modo de composición y construcción de estas obras es direccionado hacia las posibilidades del performer y se caracteriza por ser colaborativo, con lo cual es frecuente que la composición vaya tomando forma en torno a las posibilidades y comodidades del intérprete.

Por último, Cerono menciona algo singular que merece ser considerado: los ensambles y las orquestas pueden contener algunos integrantes dispuestos a trabajar competencias escénicas, pero también otros que no. Eso, además de constituir una dificultad, podría explicar por qué estas obras suelen ser destinadas a solistas, dúos o tríos, y no a grupos mayores. Dice Cerono:

Y después, en particular, a mí me pasa que como trabajo con la gestualidad del intérprete, y vuelvo a repetir, el hecho de que sea un músico que gestualiza, un músico que actúa, y no un actor que toca... Entonces, hay muchos músicos que, primero, son reticentes a esa clase de gestos y de cosas, le escapan, no se sienten cómodos en ese lugar. Entonces, si estoy escribiendo para un músico determinado con el que entablé el vínculo, perfecto. Ahora, me ha pasado que algún ensamble me ha pedido una obra; yo, encantado, la escribí, y dentro de ese ensamble, hay tres personas que están contentas con esa forma de ver la música y otras no, no están contentas, no se sienten cómodas en ese lugar. Y yo ahí he cometido errores de no tener en cuenta eso, entonces después me encuentro con que en una obra esa cuestión está muy desequilibrada, porque es muy desequilibrado el tema de las gestualidades de los músicos. Eso es un tema para mí.

Para concluir este capítulo, realizaré un resumen de los aspectos más relevantes vinculados a las perspectivas que los compositores tienen de los intérpretes, donde se trabaja con músicos formados en su disciplina que generalmente no

poseen un entrenamiento escénico; que estas músicas les exige competencias singulares que lo involucran desde lo psicológico hacia un mayor grado de exposición; que las propias limitaciones de éstos constituyen muchas veces un aliciente para los compositores; que las acciones habituales buscan desautomatizar la práctica musical; que en esa desautomatización se articulan aspectos singulares del intérprete que tienen su impacto en la noción de identidad, de cuerpo y de corporeidad, pero que también pone en revisión los conceptos de autor e instrumentista; que el frecuente uso del video incorpora una imagen mediatizada y virtual del cuerpo; y que los problemas habituales se centran en incorporación de técnicas y nuevas actitudes en escena, en la necesidad de ensayos sostenidos en el tiempo, en la disparidad de actitudes que puede haber entre los integrantes de un ensamble y en las posibles molestias que pueden surgir en los intérpretes, tanto a nivel técnico como psicológico.

2- Características estructurales y discursivas de las músicas escénicas

c) Proceso compositivo y ensayo

En este apartado analizaré las características del proceso de composición de estas obras, así como también las instancias de armado. He decidido agrupar ambas etapas debido a que, como lo observaremos, nuestra práctica se caracteriza por el hecho de que la composición no se efectúa de manera solitaria, sino que se establece un trabajo colaborativo con los intérpretes, donde los ensayos funcionan como un espacio exploratorio, de búsqueda de materiales, de prueba y error. Es decir, a diferencia de otras formas de composición de la música de concierto, aquí se *compone ensayando*.

Hemos observado anteriormente que los motivos para componer este tipo de música pueden encontrarse en la falta de interés en el formato tradicional de concierto –y en una crítica a éste–, en búsquedas personales de lenguajes eclécticos y en la posibilidad de integrar otras inquietudes artísticas musicales y extramusicales como la literatura, el video, la dramaturgia y la performance. Señalaré ahora cuáles son los mecanismos usuales para producir materiales e ideas discursivas que se utilizarán en la composición,¹⁵ y luego analizaré el modo en que se prueban, modifican y, finalmente, consignan en la obra final. Como mencioné en el párrafo anterior, veremos que este proceso es colaborativo.

Valentín Pelisch señala dos puntos de partida: el primero, cuando se trata de obras que se caracterizan por una situación contextual, donde los materiales suelen hacer referencia a él; el segundo, cuando se trata de la especulación sonora, donde los materiales escénicos se desarrollan de acuerdo a la propia diégesis de la obra:

Hay obras con las que arranco ya con algún tipo de idea o concepto relacionado a algo del contexto de la obra. Cuando es así, me permito tener imágenes visuales que puedan llegar a tener un tipo de significado. Y cuando no, cuando la

¹⁵ Solo mencionaré aquí algunas obras, ya que profundizaré en las particularidades de cada uno de los compositores en los siguientes apartados y en los espacios específicos dedicados a cada uno de ellos.

obra arranca puramente de procedimientos musicales o de materiales sonoros, como no están en el origen, trato de no imponer ninguna imagen a ese procedimiento puramente sonoro. Entonces ahí trabajo con luz o el video como un *layer* más de la construcción sonora.

De este modo, en el primer caso, Pelisch suele utilizar imágenes y sonoridades referenciales. Por ejemplo, en la serie de obras denominadas *Editor's Cut* –hay, a la fecha, tres finalizadas y una cuarta en proceso–, el compositor articula elementos sonoros y visuales de acuerdo al contexto de quien la encarga y toca. Así, la primera de ellas, denominada *Charles Mingus*, toma su nombre porque se trata de un encargo de un ensamble norteamericano –país de procedencia del famoso contrabajista y compositor– y la vincula con una pista electrónica del propio Mingus hablando, que es interrumpida constantemente por sonoridades de música comercial norteamericana.¹⁶ A la vez, sobre el escenario, se coloca un contrabajo, objeto referencial a Mingus, que no es manipulado en ningún momento, siendo solo utilizado como significante visual. En los otros números de la serie ocurre algo similar: el segundo, encargado desde Moscú, se denomina *Sasha Elina and Daniil Pilchen*, y trabaja con la conversación en ruso de dos artistas nativos –los mencionados en el título– conocidos del autor, donde los objetos escénicos son una mesa y dos sillas, también sin acción sobre ellos. En el tercero, denominado *Los anarquistas de Santiago de Compostela*, se trata de un encargo de un ensamble español, y el objeto escogido es un pan, de acuerdo a la tradición anarquista que solía caracterizar en la Argentina de principios del siglo XX a los trabajadores de ese ámbito, generalmente españoles.

En el segundo caso, en las obras que no tienen una referencia contextual sino que son abordadas desde su propuesta sonora, el compositor desarrolla los materiales visuales de manera relacionada al procedimiento. Por ejemplo, en obras como *Vc*, para violonchelo, o *WGAGM*, para flauta y piano, el trabajo escénico se basa en la iluminación del espacio, configurando zonas de mucha, poca o nula visibilidad,

¹⁶ Dice Pelisch: <<Entonces, te doy el ejemplo, si Mingus dice la palabra “smooth”, hay un sample muy corto de *Smooth Criminal* de Michael Jackson, que va exactamente donde él dice “smooth”. En cada palabra, de los diez minutos de discurso de Mingus, está esa relación con la música comercial: de alguna forma, esa música comercial la relaciono con Estados Unidos directamente, y la figura de Mingus.>>.

intensidades tonales de acuerdo a los colores, intensificación de detalles, etc. El compositor señala:

Compongo todos estos parámetros desde la música, casi siempre. Con procedimientos musicales, con ideas musicales, por supuesto, ideas transcribibles a otros aspectos, pero yo las pienso siempre desde la música.

Es decir, en este tipo de obras, esos elementos constituyen materiales que pueden ser organizados y elaborados según criterios y procedimientos utilizados en la música. Como señalé anteriormente, *la composición escénica se piensa y hace desde la música*. Ya en 1965, Mauricio Kagel escribía, como introducción a su obra *Pas de cinq* –una de las piezas paradigmáticas del género–, una suerte de declaración de principios sobre la composición de la escena desde la música, utilizando procedimientos vinculantes en ambos campos:

Como compositor, me siento cada vez más comprometido a trabajar con materiales no sonoros. No considero que esto suplante la composición en sí, sino, por lo contrario, constata que las acepciones que pueden hallarse en el diccionario bajo el término “composición” (Componer: “juntar varias cosas para construir una”) deben aceptarse y hacerse conscientes tanto como la definición de estricta de composición musical. Pero más allá de especulaciones terminológicas, la aplicación del pensamiento musical al pensamiento puramente teatral se presenta como una posibilidad lógica. La palabra, las luces y el movimiento son articulados de manera similar a las notas, los timbres y los tiempos; los sentidos y sinsentidos de todo lo que sucede en escena no tendrían verdaderamente efecto si no tuvieran alguna musicalidad, ya que los recursos del *homme de theatre* encuentran más inspiración en los métodos de la composición musical que en cualquier otro método (... y es aquí donde veo un punto de partida para la expansión apacible de mi oficio hacia el oficio teatral). (Kagel, 2011: 116).

Actualmente, medio siglo después, Pelisch así lo entiende:

[Creo que se debe] pensar a esos aspectos, lo audiovisual, la luz, la escena, desde la música. Creo que es lo más simple. No pensarlo como algo extra-musical o por fuera de la obra que haya que poner después, o antes, o para, o mediante relaciones jerárquicas. Así como usaste una secuencia de alturas o un patrón rítmico, se puede pensar también en la imagen, en la luz. Con los procedimientos musicales y con las ideas que utiliza la música podés trabajar casi sobre cualquier material. Creo que desde ahí. Entendiendo eso, me parece que se podría trabajar con cualquier cosa.

Más adelante observaremos que ese pensamiento posibilita, en el trabajo del compositor, lo que el teórico Hans-Thies Lehmann denomina como *parataxis*: una desjerarquización de los elementos intervinientes, rasgo fundamental de las estéticas posdramáticas (Lehmann, 2013).

Matías Giuliani, por su parte, suele procurar sus materiales sonoros a través de ideas disparadoras que trabaja en estrecha colaboración con los integrantes del *Ensamble Wonderland*, el cual dirige. Su trabajo se caracteriza por la investigación con ellos, donde el compositor puede probar sus ideas, filmarlas y luego revisarlas. Como hemos visto antes, algunas de estas pruebas fecundan en obras de mayor extensión, más cerradas, que usualmente merecen un seguimiento de varios ensayos. Pero muchas otras quedan solo en la instancia de ejercicio que, no obstante, generalmente es 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. A propósito, Giuliani 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, hago un dibujito del flautista, marco un poco el espacio en un papel, y lo pienso en general. Aplico este procedimiento donde sea, en el Seminario del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, en la cátedra de Experimentación, 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, más para tocar con los estudiantes. Entonces ahí pruebo, y si, eso lo filmo, me lo llevo y lo veo. Todos los viernes 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, como sentirme muy contento, muy contento realmente, y es muy angustiante también, pero es como un sufrimiento lindo. Entonces, no sé si todo eso puede ser parte de una improvisación. Si la pulsión fuera más bien sonora musical, supongo lo haría con un instrumento, tocando, probando, grabando, escuchando de afuera,

Es decir, 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 idéntico: 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. Asimismo, es interesante que el método también sea aplicado en sus cátedras o en los ensambles curriculares de espacios formativos, lo que permite observar que, nuevamente, la instancia privilegiada es el proceso creativo –y no tanto el resultado–, aquí también con una función pedagógica.

Agustina Crespo también realiza un trabajo personalizado con los intérpretes.

Comenta:

De un tiempo a esta parte en la mayoría de las obras que hago, antes de componer, tengo un encuentro con el intérprete, durante y también al final de los ensayos. Hace mucho que no me pasa de dar una obra y desentenderme totalmente hasta el momento del concierto o de escribir sin tener algún tipo de contacto previo con el intérprete.

Usualmente, se trata de instancias donde la compositora prueba sonoridades e investiga algunas posibilidades particulares de los instrumentistas. A partir de allí, hay una etapa de revisión de los materiales, acciones vinculadas a los procesos de cada obra en particular. El proceso de *Calcos*, obra para ensamble vocal y ensamble de bailarines, es ejemplar. Dice Crespo:

Primero yo escribí dos o tres hojitas, empecé con cánones, algo que no termina estando en la obra final ni mucho menos, y con juegos de palabras. A partir de ahí tuvimos, seguro, tres encuentros en el lugar. Eso me sirvió mucho, porque es un lugar que suena de una manera muy particular. Y la verdad que en esos encuentros se compuso la obra. [...] Si bien las decisiones principales las tomé yo, y las espaciales también, porque eran basadas en lo musical, y yo decidía cuáles eran los recorridos de los diferentes lugares, hay algo de la génesis, de cómo lo fuimos haciendo, que ni siquiera puedo decirte que los autores de la obra fuimos Mariana [Rosas, la directora del ensamble], yo y la directora de danza; no, fue una cosa más... como si no tuviese autor. Es una cosa muy ligada a la improvisación, con pautas. Pero es algo que se generó de la práctica.

Efectivamente, esa forma de trabajo propicia una inestabilidad en la categorización habitual en torno a quienes se desempeñan como intérpretes y quien lo hace como compositor. El proceso es tan diferente que genera, en la propia compositora, sensaciones distintas a cuando compone una obra de un modo más *tradicional* –esto es, tomando decisiones y dando por finalizada la obra sin que necesariamente medien interpretaciones ni opiniones de los performers–, al punto de preguntarse si realmente ese acto se denomina “componer”:

Es una obra que, casi te diría, yo no me adjudico tanto la composición, no me creo la autora de esa obra [...] No lo sentí como «bueno, tengo que componer una obra». Ya estaba. Sí fue componer, pero digo, en mi sensación, no era como cuando tengo que escribir una obra que no la termino; yo sentía que la sabía, que sabía lo que quería que estuviera. Me senté a escribirla nada más, a ver videos de lo que había puesto y ordenarla, pero no había nada por crear, porque ya estaba todo medio armado. Sí, crearla fue ordenarla. Pero fue otra sensación mía, hasta más fácil que cuando uno compone, donde hay como una cosa de un trabajo con la hoja en blanco, ese «empiezo de cero». Acá, ni cerca de empezar de cero. Empecé con todo hecho. Fue como ordenar las piezas.

Por su parte, Juan Cerono utiliza como punto de partida la literatura, especialmente la novela latinoamericana contemporánea. Todas sus obras se basan en alguna narrativa, y lo primero que establece es el título:

No tengo ninguna obra que no utilice texto: ya sea en la obra explícitamente – como parte del material– o como disparador o como un sostén extra-musical. Todas parten de un texto, absolutamente todas [...] En algún momento lo entendía como una falencia que tengo, porque me quise poner a componer música sin ese sostén y nunca pude [...] De hecho, no puedo arrancar a escribir una obra si no tengo el título: arranco por el título, que después puede variar a lo largo de la obra o cuando la termino, pero necesito un título que me dirija.

Sin un método establecido, el compositor suele encontrar en algunos textos una musicalidad propia, algo que lo invita a realizar una obra escénica.

Yo estoy todo el tiempo leyendo, continuamente. Distintas cosas, pero lo que más me gusta es la novela. Vaya a saber por qué, me pasa que me entusiasmo con un texto en algún momento, y pienso «acá hay música». En todo texto hay música, todo texto tiene una música con su prosodia, con su utilización de los signos de puntuación: todo texto es musical.

Respecto al tratamiento escénico, suele basarse en la gestualidad propia de la interpretación musical, abordándola no ya como una necesidad sino como un material visual a ser desarrollado:

Sí. Para cualquier gesto musical necesitás previamente un gesto, un impulso corporal, de fuerza. Vos hacés una fuerza para que suceda algo, necesitás ese impulso corporal. Lo que yo hago es, a ese impulso corporal, tomarlo como un objeto más, un material más a la hora de componer.

Como proceso, el compositor también articula instancias previas con los intérpretes, donde lo colaborativo es nodal:

Hay una instancia de prueba siempre. Antes de empezar una obra junto con el intérprete que la va a tocar o para el cual va a estar compuesta, pruebo cosas, grabo con un grabadorcito, escribo, voy, pruebo otra vez. Hay una instancia así, de trabajo en conjunto con el intérprete. ¡Colaboración! Esa es la palabra: colaboración con el intérprete.

Este proceso posibilita, según Cerono, una mejora en la obra, ya que es considerada la experticia de los intérpretes, saber que el compositor reconoce como mucho más rico:

Es fundamental, porque mis conocimientos son finitos. Yo puedo haber leído, 34.000 libros de orquestación, pero el chelista seguramente va a saber mejor las cosas que puedo poner en el chelo y que puedo usar, y qué puede funcionar y qué no. Entonces, hay un intercambio ahí. A mí me parece que eso está bueno, eso es completamente enriquecedor y necesario.

No obstante esa forma de trabajo, que propicia una instancia colaborativa donde las opiniones y propuestas de los intérpretes son contempladas, valoradas y desarrolladas, la autoría de la obra no suele presentar mayores divergencias: a diferencia de lo que ocurre en otras disciplinas cuyo proceso es colaborativo y donde la autoría termina siendo compartida por intérpretes y directores,¹⁷ aquí la autoría es indiscutiblemente firmada por el compositor, tanto en su registro escrito –la partitura– como en su difusión.

Antes de adentrarnos en la instancia de ensayo, conviene revisar sintéticamente la utilización de citas. La práctica intertextual, como lo consigna José Brea, es un ejercicio apropiacionista que consiste en objetivar algún fragmento de la historia del arte, de transportarlo a un nuevo contexto, de construir un discurso a partir de las huellas de narrativas artísticas precedentes (Brea, 2009). Dicha labor se establece, según Juan Prada, como un conjunto de estrategias posmodernas que revitalizan el lenguaje a la vez que realizan una crítica al mismo, tomando conciencia de los sistemas de producción y difusión y de la centralidad de lo institucional, mientras se produce además una revisión de lo ya existente (Prada, 2001). Es decir, su práctica pone en el centro de la discusión al arte y su vínculo con la esfera de lo político y lo social.

Aunque la intertextualidad en música siempre estuvo presente –como los casos de la polifonía renacentista con su adición de líneas vocales a un canto dado, la utilización de melodías reconocidas por el público en la composición operística del siglo XVIII o la existencia del género *variaciones*, basado en tomar una melodía ya existente y someterla a una multiplicidad de progresivas modificaciones de ritmo, armonía, textura, velocidad y complejidad de ejecución– su práctica se vuelve un tanto extraña hacia finales del siglo XIX y, fundamentalmente, principios del XX, al menos en los ámbitos académicos: la idea decimonónica de obra maestra

¹⁷ Como sucede frecuentemente en la danza contemporánea, donde la coreografía suele ser realizada mediante la investigación del coreógrafo o la coreógrafa con los intérpretes, lo que propicia que esa categoría quede, bajo los rótulos usuales de *coreografía*, *composición coreográfica* o *diseño coreográfico*, como autoría de todos los involucrados, mientras que la *dirección general* o *dirección escénica* queda a cargo del otrora coreógrafo/a.

raramente incluye la composición con citas, ya que hay un material ajeno que no se integra fácilmente al *yo subjetivo* del genio creador, tan valorado en aquél entonces. Asimismo, ya a comienzos del siglo pasado, el progresivo abandono de la tonalidad tiene este costo: la cita, de construcción modal o tonal, tiene su función en el marco de esos sistemas compositivos. Al utilizarse otros, la cita no se adapta.

Pero a partir de la segunda mitad del siglo XX, la cita se vuelve un recurso harto frecuente, donde los objetos citados son tratados como sonoridades externas a la composición, como materiales extrapolados desde diferentes períodos, con características anacrónicas. Es decir, se realza la no adaptabilidad del objeto apropiado, pretendiendo que suene extraño al contexto inmediato.

No obstante –y pese a ser un recurso habitual en la composición contemporánea– no parece ser una operación compositiva frecuente en nuestra práctica, ya que los compositores señalan no hacer uso de ella. La excepción es Valentín Pelisch, quien sí trabaja con objetos del pasado, pero no los usa como materiales referenciales, sino como materiales elementales que serán altamente distorsionados, operación que el compositor denomina *procedimientos de destrucción de materiales anteriores y reorganización*. Obras como las mencionadas *P.I.TCH*, basada en *Concierto para violín en Re mayor* de Piotr Ilich Tchaikovsky, o *WGAGM*, que retoma la obra *Rondando en La menor* de Gerardo Gandini y *Rondó en La menor* de Wolfgang Amadeus Mozart –por cierto, la obra de Gandini ya está basada en la de Mozart–, utilizan el recurso, pero en ninguna de ellas hay citas propiamente dichas, ya que no son materiales reconocibles. Agustina Crespo, por su parte, suele hacer referencias a sonoridades del pasado, especialmente al canto modal, pero no se trata de citas específicas, sino de generar ciertas sonoridades.

Volvemos al trabajo de construcción y armado de la obra. Aquí, compositores e intérpretes suelen trabajar, entonces, de modo muy similar a como es la dinámica de elaboración de una obra teatral o dancística, proceso signado por el trabajo colaborativo. La investigadora Carolina Cismondí, acerca del ensayo, señala:

En este sentido, la multiplicidad de voces implicadas en un proceso teatral genera por sí misma una dinámica de cruce y superposición (dinámica básica entre director-actor, dramaturgo-director, dramaturgo-actor, actor-actor) [...] Habría aquí un tiempo del *verbo hecho carne*, de cómo la enunciación de un discurso genera construcciones corporales; es decir la dinámica teatral de ensayos consiste de algún modo en tratar de comprender lo que veo del texto, de las actuaciones, del mundo que se investiga, para elaborar intelectualmente estrategias de productividad relacional. (Cismondi, 2011: 23 – 24).

Es decir, en el proceso teatral se articula una dinámica de diálogo –no siempre exento de disputas– donde las directrices de quien propone –el compositor, en nuestro caso– son interpretadas e interpeladas por los performers. A su vez, si la propuesta requiere de más de un intérprete, existe también una dinámica de reconocimiento, de diálogo y de tensión entre ellos.

En este sentido, Valentín Pelisch comenta que la instancia central de su trabajo – que, además, es la que más disfruta– es justamente la relectura que hacen los intérpretes de su propuesta. Ante la pregunta acerca de si hay aspectos improvisatorios en la búsqueda de materiales preliminares, responde:

No, como método de búsqueda de material no, para nada, en la etapa de composición y de pensar la obra, en absoluto. Sí dejo después, en la parte que más me gusta, que es empezar a ensayar y armar la obra y casi volver a componerla. Yo pienso que la obra, la partitura que terminé de escribir, es como un material para armar una obra. Entonces, después, en las etapas de ensayo, así sean mil o sean dos, trato de armar la obra con ese material que tengo en la partitura.

Un material para *armar la obra*. Para casi *componerla* de nuevo. Efectivamente, hay una concepción de *obra* en la que se contempla que ésta no se encuentra acabada en el texto y, en consecuencia, no se la piensa como una obra que se *reproduce*. Se la compone con los intérpretes. Esa dinámica de trabajo es, como señalé, usual en la danza y el teatro. El propio Pelisch lo señala:

[...] eso también lo aprendí de ver muchos ensayos de teatro, me parecía excelente ese procedimiento, ese proceso de construcción. Por ahí en los ensayos que vi de teatro de cero, empiezan mucho más de cero. Yo, como en la música tenemos dos o tres ensayos y se hace el concierto, tengo que avanzar en una parte que es componer por lo menos un texto, una partitura, para organizar un poco los ensayos. Pero lo que más me entusiasma es esta organización en los ensayos, que ese guión previo. Ahí sí, hay un montón de decisiones en el momento sobre ese material preexistente que es mi propia partitura. Y sobre todo, en que insisto en que el músico y el performer tomen la mayor cantidad de decisiones posibles sobre ese material. Que creo, que cuando entienden, mínimamente, cuál era la idea o algo de la naturaleza de la

obra, cualquier decisión que tomen, para mí va a estar perfecta. Ahí sí hay algo de decisiones del momento.

Esa forma de trabajo, direccionada, contemplando las posibilidades específicas de cada intérprete, donde éste la adapta y decide sobre ella, permite al compositor la ausencia de errores:

De que de esa manera no hay errores posibles: la partitura me deja de importar, ahora la obra es lo que haga el performer en escena, no lo que estaba escrito antes en la partitura. Entonces, si el performer, entendiendo la obra, decide que en lugar de un Do tiene que ir un Re, listo, la obra es con un Re. Eso estoy empezando un poco a pensar, entonces me deja tranquilo siempre, no me ato fuertemente a la partitura, porque no tiene ningún sentido. Entonces la obra se organiza en los ensayos.

Recordemos lo que señala Patrice Pavis acerca del cuestionamiento del estatuto del texto: <<Texto y representación ya no se conciben en una relación causal, sino como dos conjuntos relativamente independientes que no siempre ni necesariamente se encuentran por el placer de la ilustración, de la redundancia o del comentario>> (Pavis, 2000: 37). Esta dinámica definirá las características de la *puesta en escena*, que analizaremos más adelante.¹⁸

Los autores Gabriela González y Jerónimo Ruiz, en su estudio sobre las posibilidades de la crítica genética aplicada al campo del teatro, rescatan y reinterpretan algunos postulados del teórico teatral Richard Schechner en torno a la diferenciación de etapas de *proceso* y *producto*, estableciendo tres instancias básicas: la *proto performance*, la *muestra* y las *secuelas*. La primera de ellas es la que nos interesa ahora, debido a que es la etapa de conformación de la obra. Así, la *proto performance* se subdivide a su vez en tres momentos: el *entrenamiento*, generalmente un instancia individual entendida como <<todo aquello que modifica al actor en el sentido de adquirir habilidades específicas>>; el *taller*, una instancia de indagación –generalmente grupal– donde el actor <<no sólo adquiere nuevas habilidades, sino que estas habilidades lo conducen a descubrir terrenos desconocidos para él>>, donde se conecta con los demás y se abre a nuevas ideas. Finalmente, el *ensayo*, donde los materiales se fijan gracias a la repetición, dándosele forma a aquello que se va a mostrar (González y Ruiz, 2009: 125).

¹⁸ Apartado *Puesta en escena*.

Efectivamente, estas son instancias que aparecen en nuestra práctica, pero observamos que generalmente hay una previa, de carácter exploratorio, donde el compositor indaga en las posibilidades de los intérpretes, trabajando con materiales preliminares –que el compositor dispone o busca con los performers– que son puestos a prueba. Luego, una vez que el compositor evalúa y define esos materiales, sobreviene una nueva instancia, el entrenamiento, individual, donde los intérpretes suelen estudiar, manipular y aprehender esos materiales. La instancia de taller, la instancia de indagación grupal, también es característica, donde se reformulan las habilidades individuales adquiridas en la etapa previa. Finalmente, la fijación en el ensayo propiamente dicho funciona como corolario del proceso, cerrando la obra. En palabras de Schechner, <<los ensayos son un proceso de construcción, la fase donde los materiales hallados en la etapa de taller (indagación) son organizados de tal manera que lo que sigue es la representación (usualmente frente a público)>>. ¹⁹

Claro que estas etapas varían en su trascendencia y en su duración de acuerdo a la propia dinámica de trabajo entre compositores e intérpretes. Matías Giuliani, al disponer de ensayos fijos con su ensamble, puede priorizar, de acuerdo a sus intereses, las etapas preliminares de búsqueda y desarrollo con los intérpretes – algo nodal en su propia estética, donde los materiales que aborda justamente hacen referencia directa a ellos–, y no concentrarse demasiado en el ensayo, en la fijación acabada de un producto.

Como vimos anteriormente, Agustina Crespo también trabaja de esta manera, *codo a codo* con los intérpretes. Esto muchas veces implica que las obras sean personalizadas, dirigidas a intérpretes específicos, aspecto que incluso puede

¹⁹ Schechner, Richard, “Performance Studies, an introduction”, Routledge, 2006, UK, Pág. 236, citado en González, Gabriela y Ruiz, Jerónimo: “Algunas consideraciones teóricas respecto del estudio de procesos de creación en las artes escénicas” en *La escalera*. Anuario de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, n° 19 (2009), p. 121-129.

observarse en la notación de la partitura.²⁰ Hemos visto en el apartado anterior que hay una fuerte presencia del intérprete en relación al concepto de corporeidad, por lo que los materiales kinéticos y musicales son elaborados y dispuestos por y para esa persona, y no otra. Dice Crespo:

[...] No me da lo mismo quién la hace, porque ya la pensé para tal persona [...] No es lo mismo que toque Florencia o que toque otra, y no por cómo toca solamente, sino también por cómo se ve, por cómo se para, por cómo gesticula.

Juan Cerono coincide:

En la mayoría de las obras tuve la suerte de laburar para un músico en particular, para tal orgánico con tal músico. Aparte, el orgánico definido para tal músico, para tal flautista, para tal clarinetista... Cuando hay una cuestión visual, una cuestión escénica, pensar en esa persona también es un riesgo, porque si eso lo hace otra persona va a ser diferente, porque estás pensando para aquella en particular.

Esto trae aparejado algunos aspectos que se deben considerar: principalmente, la dificultad de que la obra pueda ser interpretada por otros performers. Si la obra está tan ligada a una persona o grupo de personas, tal especificidad atenta contra la *intercambiabilidad* de la música, contra su posibilidad de transferencia. La compositora así lo comenta:

Es que a veces es medio complicado, después uno quiere mandar esa obra a un concurso y la tenés muy armada para un tipo de situación particular, con un personaje particular. Y me pasa eso, que terminan no siendo genéricas las obras. Uno después se termina adaptando, pero es un tema [...] Me pasa eso con muchas obras, no son muy transferibles. A veces las tengo que adaptar, saco esto, pero ya no es la misma obra.

Sin embargo, Cerono sugiere que si existe un interés de otro intérprete en este tipo de obras será justamente porque se trata de un músico que encuentra en ella algo motivador, ya sea porque la obra aborda competencias técnicas que él posee o bien porque se trata de un desafío. En todo caso, el nuevo intérprete deberá adaptarse.

Uno entiende que si yo escribo una obra para un intérprete específico, arreglo con él, tengo en cuenta su condición actitudinal para este tipo de cosas. La escribo para él, no tendría que ser un problema. Y si después viene otro y quiere hacer esa obra, entonces intuyo que si la quiere hacer es porque tiene como alguna condición que lo acerca a ese tipo de obras. Seguramente será otra versión, se produzca otra cosa, pero va a estar bueno igual.

²⁰ En el apartado *Notación: partituras, gráficos y textos* es posible analizar un caso de la compositora donde la notación de la obra hace referencia a Nati Iñón, su intérprete.

No obstante, los compositores parecen no encontrar en esa característica un problema. Entienden que se trata de procesos situados, elaborados con un otro específico, y que no necesariamente debe responder al canon que impone la adaptabilidad. Si la obra no se transfiere, no hay problema. Nuevamente, hay allí un acto político.

Para concluir, realizaré un resumen sobre las conclusiones relevantes de este apartado, donde observamos que frecuentemente el aspecto escénico puede hacer referencia al contexto de producción, a la gestualidad propia de la interpretación musical o bien articularse en relación a eventos sonoros; que el desarrollo de la escena se hace desde la música, utilizando operaciones comunes en ambos campos; que el uso de materiales citados no resulta usual; que el modo de trabajo se parece al habitual en el teatro o la danza, donde existen instancias de prueba e investigación de materiales con los intérpretes; que ese trabajo colaborativo propicia una mejora en la obra ya que permite considerar las experticias de los performers; que este proceso articula una revisión de los conceptos de compositor e intérprete; que las obras quedan signadas por las características que le imprimen los intérpretes y que eso dificulta su transferencia, aunque esto no constituye un problema para los compositores.

2- Características estructurales y discursivas de las músicas escénicas

d) Ámbitos y espacios

En este apartado desarrollaré las concepciones de ámbito y de espacio que suelen caracterizar a las obras escénicas, atendiendo a la manera en la que influyen en la producción. Para ello, distinguiré ambos conceptos, debido a que, aunque permanecen relacionados, constituyen nociones distintas.

El ámbito es el contexto en el que se desarrollan las obras. Es posible vincularlo con características arquitectónicas singulares –los lugares habituales donde se lleva a cabo–, pero también con convenciones sociales, a la vez que sugiere una forma de producción determinada. El ámbito propio de estas obras es, como hemos visto, el de la *música contemporánea de concierto*: es decir, una forma específica de espectáculo, con zonas delimitadas, roles diferenciados para productores y espectadores y sitios frecuentes de realización.

El espacio en la práctica escénica, en cambio, es el lugar donde la obra se desarrolla, y es divisible, según Patrice Pavis, en tres categorías. En primer término, aparece el *lugar teatral*, el edificio y su arquitectura, así como también el modo en que éste se inscribe en la ciudad; luego, está el *espacio escénico*, aquél donde se mueven los performers y el personal técnico, donde transcurre la obra, al que llama también *área de juego*; finalmente, se encuentra el *espacio liminar*, el que marca la separación entre escenario y sala, entre productores y espectadores, separación <<más o menos clara, pero siempre inalienable>> (Pavis, 2000: 159-160).

La investigadora Josette Feral sostiene que el espacio es central para las artes escénicas, al punto de constituir aquello que posibilita la teatralidad, incluso aunque no haya un cuerpo –por ejemplo, en los teatros, donde los elementos como la luz y la apertura del telón ya auguran la instancia teatral–. Señala:

En cuanto al espacio, se nos aparece como portador de la teatralidad porque allí el sujeto percibe relaciones, una puesta en escena de lo espectacular. Esta importancia del espacio parece fundamental para toda teatralidad en la medida

en que el pasaje de lo literario a lo teatral es siempre, y con prioridad, un trabajo espacial. (Feral, 2004: 89).

Entonces, la forma de espectáculo propia de nuestras producciones es la del concierto, que implica un espacio escénico delimitado, aquél donde se produce la obra, que funciona como portador de teatralidad.²¹ Ese límite suele ser preciso –el escenario suele tener otra altura y estar construido con otros materiales–, o bien constituir un límite signado por la convención –por ejemplo, allí donde se ubican parlantes o atriles, allí donde hay otra luz–. Este espacio es usualmente inaccesible para el público, que se ubica frente a él y permanece en forma pasiva, admirando aquello que allí se produce.²²

La música contemporánea de concierto, en la región metropolitana, se desarrolla en *lugares teatrales* específicos, como suelen ser aquellos del tipo auditorio – generalmente de universidades o conservatorios–, o salas de música de cámara y pequeñas salas de teatro. Todos ellos contemplan una disposición del *espacio escénico* como la que señalé en el párrafo anterior, donde la división de quien produce y de quien contempla es notoria. Aún en los sitios cuyos elementos no permanecen fijos, donde existe la posibilidad de modificar la disposición del espacio –como en el Centro de Experimentación del Teatro Colón de Buenos Aires o el Teatro Argentino Centro de Experimentación y Creación Contemporánea de La Plata–, ésta no pareciera ser una costumbre, optándose frecuentemente por una escena tradicional.

Como toda institución, el formato concierto tiene su tradición, y las obras que allí se presentan dialogan con ella, ya sea por continuación, oposición o negación. Los compositores entrevistados señalan este circuito como el preferencial para sus obras, donde sus propuestas son leídas e interpretadas dentro del marco

²¹ Justamente, se trata del espacio donde se concibe la obra, articulador de teatralidad. No obstante, como vemos en el transcurso de este trabajo, el concierto tradicional se caracteriza por el conflicto en torno a la escena.

²² La pasividad del público hace referencia a su rol contemplativo, a la no participación del suceso estético, y no a las operaciones cognitivas propias de quien escucha y observa, como la asociación, el recuerdo, la selección, la jerarquización, entre otras.

simbólico de esa tradición. Así, los códigos, recursos y gestos abordados son significantes que se articulan en ella.

Sin embargo, el panorama de la música escénica ha ido ocupando otros ámbitos – generalmente bajo la iniciativa de gestores particulares o de entidades privadas– afincados en sitios no usuales. Ciclos como el que conduce Marcelo Delgado en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE de Buenos Aires, donde se desarrollan especialmente obras escénicas que conviven con las exposiciones visuales que allí se presentan; “Mínimo un Lunes”, ciclo organizado por Pablo Boltshauser que mixtura obras escénicas, música experimental y música contemporánea de repertorio en espacios itinerantes, o “Plataforma Lodo”, un festival de artes escénicas contemporáneas que se articula en distintas salas porteñas y que contempla producciones de danza, performance, teatro y *artivismo*, proponen la irrupción de espacios no solo arquitectónica y escénicamente distintos, sino también la apertura hacia nuevos públicos, donde las convenciones de la institución concierto no están presentes, así como tampoco el diálogo con la tradición. Para los compositores, las salas de teatro independiente, las galerías de arte, son espacios novedosos, vírgenes, con un público no especializado en música que augura cierta apertura, donde las particularidades del desarrollo visual y escénico adquieren otra relevancia. Mauricio Kagel, en su conferencia titulada *“Espacios nuevos, música nueva. Reflexiones sobre el teatro instrumental”*, dictada en 1966, ya argumentaba a favor de esta inclinación hacia otros ámbitos:

Fuera de los escenarios de conciertos, que por desgracia están bloqueados en su mayoría por la resistencia activa y pasiva de organizadores e instrumentistas, creo que en la actualidad los pequeños teatros alternativos y el teatro de cámara mediano son los sitios más adecuados para presentar música escénica. Puede que el público “avanzado” del teatro “experimental” sea tan anticuado en materia de música como el público típico de ópera en materia teatral; con todo, con el correr del tiempo, en el ilimitado mar del teatro hablado podría surgir –gracias a la fuerza de la costumbre– una isla de música. (Kagel, 2011: 112).

No obstante, también en estas salas observaremos la disposición escénica delimitada, con un espacio productivo separado del asignado al público que contempla. La galería de arte, por caso, con su propuesta de vínculo con las obras allí expuestas, solo funciona como marco que delimita, pero no suele modificar

esta costumbre.²³ Matías Giuliani suele preferir estos espacios alternativos, o de lo contrario, en los espacios convencionales, trabajar la especificidad del lugar. Señala:

[...] algunas cosas me gusta mucho más que sea en un espacio tipo museo, si se puede. Y si es, a la vez, un ámbito muy tradicional contemporáneo, ahí ya me surge la idea de trabajar de manera *site specific* para esa sala, para ese contexto. El contexto a mí me importa. Si es alguien que me convoca para hacer algo, me interesa el contexto.

También Agustina Crespo, en sus obras *Calcos* y *Jaque*, propone algunas alternativas a la disposición tradicional. La primera de ellas es una obra compuesta para el *Museo de Calcos y Escultura comparada Ernesto de la Cárcova* de la Ciudad de Buenos Aires, donde intérpretes y público transitan el espacio, reconfigurándolo y produciendo sentido. En la segunda, se trata de una obra donde los espectadores se sientan entre los performers –quienes a su vez transitan el espacio–, configurando distintas experiencias estéticas. En ambos casos se articula, en palabras de Hans-Thies Lehmann, una concepción del espacio como *espacio temporal* (Lehmann, 2013), una vivencia de la experiencia estética donde el espacio y el tiempo son inseparables.

Volviendo al concierto tradicional, la disposición de los intérpretes en el espacio escénico responde principalmente a cuestiones acústicas, contemplando su sonoridad –los metales y las percusiones, de gran amplitud sonora, se colocan detrás–, pero también a decisiones que atañen a la jerarquía –los violines delante, el concertino a la izquierda del director, el solista delante de todos–. En la música orquestal, esto responde a una práctica de convención y suele mantenerse, salvo cuando se interpretan obras que, de acuerdo a un criterio sonoro determinado, proponen una disposición espacial específica. En la música de cámara, frecuentemente realizada en espacios más pequeños, la disposición

²³ Marcelo Delgado coordinó, durante 2016, el ciclo *¿Quién le teme a la música contemporánea?*, realizado en la Cúpula del Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires, caracterizado por una marcada función pedagógica y divulgadora. Allí encargó a compositores obras nuevas que involucraran la participación del público. Una de esas obras, *Referendum*, de Valentín Pelisch, propone una singular actividad con los espectadores. En la misma sintonía, la obra *Ludus*, de Juan Cerono, propone también otras alternativas. Ambas serán analizadas más adelante.

suele responder también a las condiciones de producción: los instrumentos se acomodan de acuerdo a como pueden ubicarse con mayor comodidad.²⁴

Es decir, el espacio escénico en la música de concierto se conforma de acuerdo a decisiones principalmente sonoras o relativas a la convención, pero no visuales. Asimismo, no constituye un espacio plástico, móvil: los músicos no modifican su lugar, no transitan el espacio –salvo en los momentos de entrada y salida del escenario, al principio y final del espectáculo– ni son sitios intercambiables.

Esto no es así en las obras escénicas. Aquí, el espacio adquiere otras funciones. Las decisiones sobre las ubicaciones no se sustentan en lo sonoro, sino que suelen primar las características visuales. Valentín Pelisch lo atestigua:

Creo que siempre tengo en cuenta ese aspecto escénico: pienso en dónde se va hacer y cómo, y trato de generarle un espacio en el escenario –o donde sea– a la obra, el que necesite la obra, el que componga para esa obra. Entonces trato de armarle una escena en particular y que no sea la de... aunque sea la de un concierto, pero tratar de armarle una escena o un espacio: con la luz o con el sonido o con las personas.

Esto no implica, de ningún modo, un menosprecio por el componente auditivo, sino que *se compone pensando en la ubicación y el tránsito de las fuentes, objetos y personas*. Con acciones mínimas, el espacio se reconfigura, se vuelve otro. Así lo señala Pelisch:

En cualquier situación, porque apagás toda la luz y ya con el video podés delimitar un espacio escénico para la obra: puede ser más grande, más chico, puede ser solo el instrumentista cuando le pones luz solo a los performers o si ponés un video con una imagen, ya tenés otras cosas.

De este modo el espacio ya no es un campo a ser completado, sino que se vuelve parte constitutiva del discurso, posibilitando, en palabras de Pavis, un *espacio gestual*: aquél creado por la disposición escénica, por la presencia y por los desplazamientos de quienes lo habitan, un espacio <<trazado por el actor, inducido por su corporalidad, un espacio evolutivo susceptible de extenderse y replegarse>> (Pavis, 2000: 160). Esa construcción del espacio es habitual en esta práctica, donde los movimientos de los intérpretes lo reconfiguran, logrando un

²⁴ Aunque, claro, también hay convenciones: la disposición de los cuartetos de cuerdas, por ejemplo.

espacio habitado, transitado, construido. Para Juan Cerono, es la propia diégesis de la obra la que sugiere el movimiento espacial. Señala:

Y lo espacial, el movimiento en el espacio. En esa obra en particular [*Dos o tres consejos útiles a la hora de ser un artista maravilloso*], pero en general, va surgiendo en el momento en que yo voy escribiendo, cuando voy imaginando cómo puede suceder, qué puede estar pasando mientras esta persona dice tal cosa, qué puede estar haciendo el otro, cómo se pueden estar desplazando los músicos. Todo eso va surgiendo en el momento en que voy escribiendo.

Asimismo, en algunas de las producciones que analizaremos se articula otro espacio, aquél que Pavis denomina *espacio dramático*, mencionado y simbolizado por el texto o dramaturgia, que comprende indicaciones sobre el lugar ficticio, el cual infiere en el espacio escénico, produciendo <<una interferencia entre la iconicidad del espacio concreto y el simbolismo del lenguaje>> (Pavis, 2000: 161). Aunque no es habitual debido al carácter posdramático que suelen tener las obras, este espacio se configura en producciones como *Dos o tres consejos útiles a la hora de ser un artista maravilloso*, de Juan Cerono, *Entrevista*, de Matías Giuliani, o en mi obra *Ella*: hay un espacio ficcional, que la representación aborda mediante la mimesis.

A diferencia de la ópera, el espacio escénico en las obras que tratamos suele estar despojado de otros signos escenográficos, o al menos no suele concebirse un espacio en que el que se añaden objetos que propongan sentido: no hay escenografía ni tratamientos lumínicos relevantes, salvo unos pocos casos.²⁵ Los objetos añadidos, en la mayoría de los casos, son pequeños, y su abordaje suele contemplarlos desde lo sonoro, principalmente. Por lo demás, los objetos habituales en la práctica musical –partituras, atriles, sillas, pies de instrumentos– no son abordados más que por su función esencial, aunque generalmente se los intenta integrar a la narrativa, no siempre con buenos resultados.²⁶

²⁵ Vc, de Valentín Pelisch, es un ejemplo donde la iluminación y el video proponen un uso singular del espacio. Analizaré esto más adelante.

²⁶ Desarrollaré este punto en los apartados *Notación: partituras gráficos y textos* y *Direccionalidad: tiempo, dramaturgia y posdramaturgia*.

Sin embargo, existe la concepción de un *espacio ampliado* mediante el uso de videos. Además de las nociones sobre corporeidad que, como vimos, este dispositivo instaura, se posibilita también la apertura a un espacio virtual, que expande las capacidades del espacio concreto. En el trabajo de Valentín Pelisch esto resulta habitual, a la vez que nodal: en obras como *P.I.TCH* el video ayuda, en determinados momentos, a la amplificación –ficticia, ya que no se trata del mismo instrumentista– de partes del instrumento y del instrumentista –la mano derecha con el arco, la izquierda sobre la tastiera–; en otra parte, se observan los momentos finales de una veintena de interpretaciones del *Concierto para violín en Re mayor Op. 35* de Piotr Ilich Tchaikovsky, que no solo pone en diálogo al instrumentista en vivo con la tradición idiomática del instrumento y su técnica, sino que también genera una suerte de extensión del espacio escénico, multiplicado en las escenas del video.

Para finalizar este apartado, es posible enumerar los aspectos más importantes estudiados en él: que el ámbito de producción es el de la música contemporánea de concierto, con lugares teatrales del tipo auditorio que implican ciertas consideraciones espaciales en torno a la delimitación de zonas de producción y de contemplación; que los compositores buscan la apertura hacia otros ámbitos, pero donde se suele mantener la misma división entre espacio escénico y público; que algunas pocas obras trascienden esa división y articulan una vivencia singular del espacio arquitectónico; que la disposición de las fuentes sonoras en la música escénica no responde únicamente a las características acústicas; que el espacio se torna narrativo aunque se prescindiera de objetos escenográficos; y que el frecuente uso del video propone una ampliación del espacio.

2- Características estructurales y discursivas de las músicas escénicas

e) Notación: partituras, gráficos y textos

Como he señalado anteriormente, estas producciones se realizan en el ámbito de la *música contemporánea de concierto*, y ello implica, como todo ámbito, una serie de características, maneras y procedimientos que resultan propios del medio. En el nuestro, como lo señala Antoine Hennion, existe una tradición profundamente anclada en torno a la partitura, que para el autor funciona no solo como medio y soporte de la música académica, sino como una forma de producción (Hennion, 2003). La música suele componerse a la vez que se la escribe en una partitura, delimitándose así el objeto artístico, y luego se la *representa*: esto quiere decir que se la decodifica y materializa, donde se pretende que los intérpretes que llevan a cabo la acción lo hagan desde una postura fidedigna al texto escrito, sin modificar, eliminar, variar o agregar nada a lo escrito, ya que lo central es la obra y no la impronta personal que puede darle el performer.²⁷ Para ello, hay un código –la notación– que es comprendido por la comunidad –compositores e intérpretes–. Como todo código, suele modificarse con el tiempo, incorporando signos nuevos y abandonando otros por el desuso.

Es decir, nosotros, quienes componemos e interpretamos música académica de concierto, usamos la partitura como medio y como proceso, al punto de entronizarla y confundirla con la propia música y no como lo que es, la –una– posibilidad de representación musical. De modo similar, en cierto tipo de teatro ocurre lo mismo: se pretende la existencia de un texto dramático del cual emana la puesta en escena. Patrice Pavis, haciendo un análisis histórico donde determina que esa visión *textocentrista* se articula a principios del siglo XVII cuando el lenguaje se apodera de los actores para encarnar la palabra del autor, señala:

Este accidente histórico —la fijación de los textos y sus reposiciones infinitas, primero según una retórica de las acciones muy codificada, y luego según una

²⁷ En realidad, existe un conflicto en torno a la impronta estilística subjetiva, ya que en algunos ámbitos se valoran, dentro de un margen acotado, pequeñas modificaciones que conforman una versión –en la práctica pianística y en la de la dirección, especialmente–, pero su valoración siempre se referencia a la obra, a las intencionalidades del compositor (codificadas en la partitura) o a la práctica historiográfica.

creatividad ligada a la emergencia irresistible de un director de escena— ha podido pasar por una ley universal: el texto precedería a la representación a la vez temporal y estatutariamente. Esta es la visión «textocentrista» del teatro, que domina todavía muy ampliamente la teoría teatral y de la que es muy difícil alejarse, sea cual fuere la importancia que atribuyamos a la puesta en escena y a los elementos no verbales de la representación. (Pavis, 2000: 205).

Aunque el proceso de la puesta en escena tenga sus características particulares,²⁸ nuestro ámbito funciona de manera similar respecto a la partitura, por lo que solemos escribir nuestras obras escénicas en ellas. Y allí hay un aspecto singular: estas piezas contemplan movimientos, gestos, acciones, diálogos, videos y otros elementos. Las partituras, entonces, suelen hacer referencias a esas características, incorporando códigos nuevos. Claro que, como hemos observado en las instancias de ensayo, el trabajo en conjunto entre compositores e intérpretes propone una dinámica de producción que facilita la comunicación y la comprensión, a través de la oralidad, de las acciones deseadas. No obstante, observaremos más adelante que el texto, la partitura, no lo contempla todo, y que en el acto de la representación hay una toma de decisiones fundamentales en torno a la puesta en escena. Como señala Patrice Pavis:

En el caso de una puesta en escena donde, a pesar de todo, se da a escuchar un texto, propondremos el siguiente compromiso [...]: la mera lectura del texto no dicta la puesta en escena; en cambio, esta lectura sugiere a los que la practican el establecimiento experimental y progresivo de situaciones de enunciación, es decir, la elección de «circunstancias dadas» (Stanislavski), las cuales proponen una perspectiva para la comprensión del texto, activan su lectura y generan interpretaciones que el lector no había previsto y que provienen de la intervención del actor y de los artistas implicados en la práctica escénica. (Pavis, 2000: 214).

De este modo, para Pavis, el texto escrito funciona como guía, como marco de interpretaciones posibles que se materializan en la práctica escénica, pero no constituye en modo alguno la obra. De lo que se trata, en definitiva, es de *cuestionar el estatuto del texto escrito*, que implica otro modo de producción, signado por la colaboración, donde el texto no es central. Ese modo es el que creo aplicable en nuestras obras: las partituras en las obras escénicas son, más que en

²⁸ Revisaré este punto en el apartado *Puesta en escena*.

cualquier otro ámbito, una posibilidad de representación.²⁹ La explicación de Juan Cerono puede ayudar a una mejor comprensión:

Yo utilizo mucho las indicaciones de carácter: si yo te pongo «expresivo», lo que para vos es expresivo para otro es otra cosa y para aquél es otra. Entonces, en ese sentido, sí puede haber algo indeterminado. Y a mí me gusta que pase eso: ponerte algo ambiguo, una indicación ambigua, y ver qué es lo que te pasa a vos con eso y qué es lo que me devolvés [...] Medio que la cosa va saliendo así, porque probamos, indico, me devuelve un gesto, yo lo tomo, lo reformo, lo subrayo. Y ahí, por ahí, sí, va el texto escrito. En el texto hay cosas específicas de decir «poné esto así, asa, de tal forma, con tal mano y a tal velocidad» y se junta eso con una indicación de carácter ambigua, que en vos provoca una cosa y en otro provoca otra. Entonces, mezclo lo muy concreto con lo ambiguo. Ahí me parece que hay una cosa que está buena.

Entonces, observaremos algunas particularidades de escritura.³⁰ En primer lugar, hay una gran utilización del texto escrito. 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 instrumentales 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.

²⁹ Incluso en las obras musicales que poseen un alto grado de indeterminación –por ejemplo, la tradición compositiva de la Escuela de Nueva York de la segunda mitad del siglo XX– las interpretaciones suelen optar, producto de la tradición, por códigos y sonoridades que cumplen las expectativas, que son las deseables y/o esperables en esa música, en eso que constituyen los límites de la interpretación, como lo señalara Umberto Eco. En las obras escénicas, en cambio, el grado de representación visual abre un panorama casi inabarcable desde una escritura previa.

³⁰ He decidido incluir aquí mismo las imágenes de las partituras –y no en el anexo, como suele recomendarse en un trabajo científico académico– debido a que considero que de este modo resulta más sencillo observar las características que quiero destacar.

Consideraciones y referencias de interpretación

Ludus, una representación del acto lúdico como posibilidad originaria del evento sonoro. El orden caótico y el caos disciplinado amalgamados en la experimentación misma del momento creativo. La ambigüedad emergente como una vaga e insalvable necesidad, como una orgía de sonoridades violentas e inocentes, organizadas a priori y anárquicas en el devenir. Las palabras de Cortázar, Borges, Aira, Saer y Gelman como conductores fusionados a partir de la huella del monema originario. La presencia del Clown como símbolo ineludible de la bipolaridad emocional y perceptiva. Hacer, intervenir, reglar, aventurarse, experimentar, arriesgar...Jugar..."No sabían que era necesario aquel juego para que determinada cosa ocurriera, en el porvenir, en determinada región"

Juan Cerono

Figura 1. Juan Cerono: *Ludus* (fragmento), página 2.

Como es posible observar en las indicaciones de *Ludus*, de Juan Cerono (Fig. 1), éstas no resultan en modo alguno precisas, sino que funcionan como una guía para establecer un determinado ambiente, caracterizado por el caos lúdico. Sin embargo, no todos los textos son de esa índole. Más adelante, Cerono señala (Fig. 2) una disposición escénica:

***Disposición de los elementos en el escenario:**

El piano de piso estará extendido en el medio del escenario, dispuesto como para ser ejecutado por las cantantes, de espaldas al público. A su lado, en el piso, una melódica de juguete.
De frente al piano de piso, situados a ambos lados (izquierda y derecha), 2 grupos de juguetes que contarán cada uno con:
1 tren, 2 "cornetas sirena", 2 muñecos sonoros, un libro sonoro.
Las pelotas de pelotero estarán desparramadas por todo el escenario.
Los 3 trenes restantes estarán situados: 1 en la parte de atrás del escenario y los otros 2 en el frente del escenario, como formando un triángulo imaginario que delimitaría la escena completa.
A un costado, como por fuera de la escena, estará situado el piano "real".
Ambas cantantes estarán situadas enfrentadas entre sí, cada una a un lado del piano de piso, y cada una con uno de los grupos de juguetes a su disposición.
Dependiendo del tamaño del escenario, el blanco de chapa deberá estar colgado en un lugar en donde pueda ser visto por el público y, a la vez, se encuentre no muy alejado de las cantantes, que tendrán que interactuar con él en los diferentes momentos de la obra.

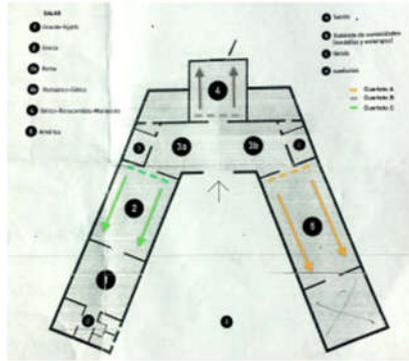
Figura 2. Juan Cerono: *Ludus* (fragmento), página 3.

Dicha disposición, sin embargo, no es excluyente, ya que la obra contempla otras posibilidades escénicas de realización. En definitiva, lo nodal en su representación serán el aspecto lúdico y su carácter caótico, y no necesariamente la ubicación de las fuentes.

1 - INTRODUCCIÓN

Los tres cuartetos (A, B y C) están ubicados en sus respectivas salas, próximos a los accesos al hall central (3a y 3b), de manera de poder verse entre sí (VER UBICACIÓN INTRO)

Mientras cantan la introducción, los cuartetos comienzan gradualmente a separarse, cada uno moviéndose hacia el extremo de su respectiva sala, hasta el punto de escucharse de lejos y no verse unos con otros. El pulso de cada cuarteto puede fluctuar en este punto, motivado por el movimiento, el alejamiento y la falta de audición correcta de lo que está haciendo cada grupo. Una vez que llegan al extremo opuesto de su sala, continúan cantando lo que queda de la introducción desde allí.



Ubicación INTRO

Figura 3. Agustina Crespo: *Calcos* (fragmento), página 3.

En *Calcos*, obra para ensamble vocal y ensamble de bailarines que se desarrolla en un espacio específico, Agustina Crespo utiliza, en cada sección, textos que explican el movimiento en el espacio –incluyendo mapas–, donde también se explicitan algunas características sonoras (Fig. 3).

Este tipo de textos, en el caso de algunas obras de Matías Giuliani, constituyen las únicas indicaciones, prescindiéndose de la notación musical. En *A note*, una “performance para pianista femenina & audio”, el contenido de la partitura es el texto grabado 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 (Fig. 4).

COMIENZO: (luz cenital, ingreso de la pianista)

"One note"
 "Pulsation"
 "Regularity". (la nota para por un segundo y medio)
 "Shorter please"

"but , what about time?" (subitamente baja el pulso)
 "It is all about time. Perceptual time.
 We actually need time to talk about time. We can not avoid it.
 We are locked in time.
 It is as if we were in a room, without a door... with two windows. One looking to the past, and another, to the future.
 But those windows have bars?"

"What about the context?. Would you please try to hear what it is between each note?.
 Let s change that background...now.."

"Now, please, try to imagine different background yourself. Take use of these notes and mix them with your imagination."

(la pianista deja de tocar)
 "Now, please, remember the notes. Remember how they sound and try to "play it" in your mind, in real time, now. "

"Let's add a background "
 (se oye un audio; cuando termina el audio súbitamente retoma la ejecución de la nota).
 (a los 10 segundos, aproximadamente, deja de tocar)

Figura 4. Matías Giuliani: *A note* (fragmento), página 3.

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 masterclass sobre sus instrumentos, de manera simultánea. Solo unas pocas indicaciones formales guían la performance (Fig. 5). En palabras del compositor, “el texto funciona como partitura, secuenciador y contenedor”.

ACERCA DE LA OBRA

Basicamente la obra consta de la exposicion en escena de 5 masterclasses sobre sus instrumentos, en simultaneo, a 1 metro de distancia y frente al publico.

Los cinco músicos entran agilmente (no rapido ni actuado) al escenario, toman sus instrumentos y empiezan a tocar, a la vez, un pasaje musical o sonidos que luego formaran parte del tema elegido para la masterclass.

Esta seccion puramente instrumental deberá durar aproximadamente 1 minuto, pero cada instrumento dejará de tocar cuando finalice el pasaje elegido.

Cada uno en su momento, comenzará a dar la masterclass sobre algun aspecto del instrumento. Puede ser sobre tenicas extendidas, sobre respiración circular, o incluso abarcar mas de un tema.

Si es importante que de los 5 musicos haya al menos 2 que elijan tematicas simples y no pertenecientes al lenguaje contemporaneo con el objeto de oir escalas, fragmentos de melodias tonales, ademas de bandas de ruido o cualquier otra tematica contemporanea.

En esta obra coexisten dos planos simultaneos. Uno de ellos es el sonoro, resultante de las superposiciones de voces y sonidos producidos por los instrumentos. El otro es el resultante de trabajar no solo con sonidos sino con personas/musicos en escena.

Figura 5. Matías Giuliani: *Masterclasses* (fragmento), página 2.

En esta línea de trabajo caracterizada por la inclusión de textos es muy frecuente el uso de la *didascalia*, la forma habitual de indicar acotaciones en las obras de teatro escritas. Éstas suelen aparecer debajo o sobre los pentagramas, indicando las acciones que se precisan. En *Vaivenes*, Agustina Crespo determina, sin demasiada precisión, las acciones que debe realizar la pianista (Fig. 6). Es notable que la notación de las acciones visuales no se diferencie de la que corresponde a las acciones sonoras habituales –por ejemplo, bajar silenciosamente las teclas del piano para trabajar con las resonancias–.

The image shows a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on two staves with a grand staff clef. The score is titled 'A Rubato (notación proporcional)'. The vocal line starts with a *mp* dynamic, followed by a *pp* dynamic, then a *mp* dynamic, and ends with a *sf* dynamic. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic and ends with a *sf* dynamic. There are several didascalia instructions in Spanish: 'Mover la mano derecha como si estuvieses por tocar el piano y, en lugar de hacerlo, cantar.' (twice), 'Respirar como si estuvieses por cantar y, en lugar de hacerlo, tocar el piano.', and 'Bajar las notas en silencio'. There are also some musical markings like 'B.C.' and 'A'.

Figura 6. Agustina Crespo: *Vaivenes* (fragmento), página 1.

En *P.I.TCH*, para violín y video, Valentín Pelisch describe el lugar y las acciones que debe realizar el instrumentista mientras se produce un solo de video (Fig. 7).

Figura 7. Valentín Pelisch: *P.I.TCH* (fragmento), página 7.

En mi obra *Instrucciones para actuar*, hay distintos tipos de utilización textual. Por un lado, la didascalia, que aparece siempre en itálica arriba del pentagrama –en este caso transformado en un bloque de texto–, señalando posiciones y acciones. Por el otro, arriba de las didascalias, aparecen indicaciones de los personajes que la actriz interpreta –cuyas características han sido descritas en una hoja preliminar–, también en itálica, pero en recuadro. Finalmente, el propio texto que debe interpretarse tiene alteraciones –negrita, itálica, mayúsculas– que sugieren, sin ser específicas, variaciones en el decir (Fig. 8).

Figura 8. Ramiro Mansilla Pons: *Instrucciones para actuar* (fragmento), página 6.

Además de los textos, es habitual el uso de gráficos que cooperen con la mención a los movimientos. En general, estos gráficos aparecen explicados en hojas preliminares, y en el pentagrama solo tienen la función de recordar acciones y movimientos. En *Jaque*, Agustina Crespo los utiliza para indicar a los instrumentistas del cuarteto de cuerdas cómo debe ser el tránsito ‘por el espacio (Fig. 9). La duración no está precisada.

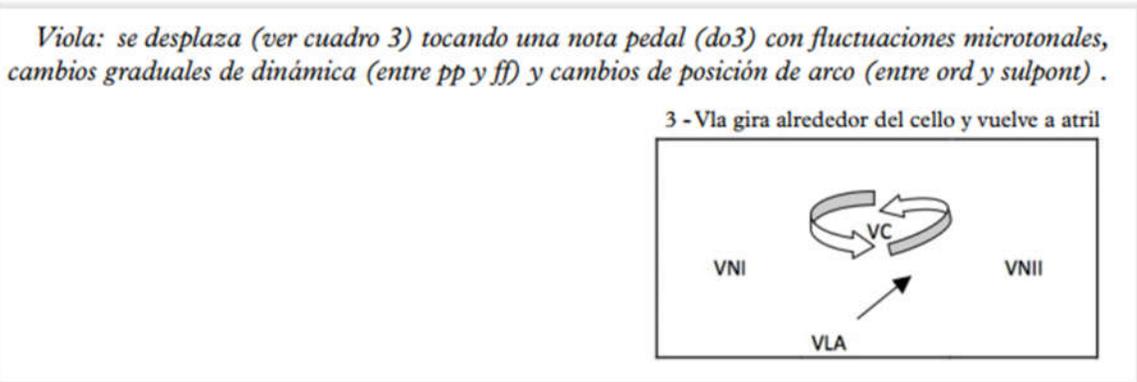


Figura 9. Agustina Crespo: *Jaque* (fragmento), página 22.

En *TXT ÍNTEGRO*, para 8 voces amplificadas y video, Valentín Pelisch utiliza gráficos previamente definidos para indicar el movimiento pendular que los intérpretes deben realizar con el micrófono, acción visual que se vincula con el movimiento del oleaje que en ese preciso momento se presenta en el video, a la vez que tiene su consecuencia sonora en la medida que, de acuerdo al movimiento, el micrófono capta o no lo que el intérprete reproduce (Fig. 10).

2 **A**

.70

V/A

(txt inteligible)

clicktrack

4/4 **MOV DIRECCIÓN**

1 puing pu pu pu (simile)

2 (e) |K|S SH J

fff

Figura 10. Valentín Pelisch: *TXT ÍNTEGRO* (fragmento), página 4.

Mientras que en *to Florence Foster Jenkins*, el compositor los utiliza para definir las acciones finales que debe realizar la intérprete. No precisa ningún texto, ya que los gráficos son muy claros (Fig. 11).

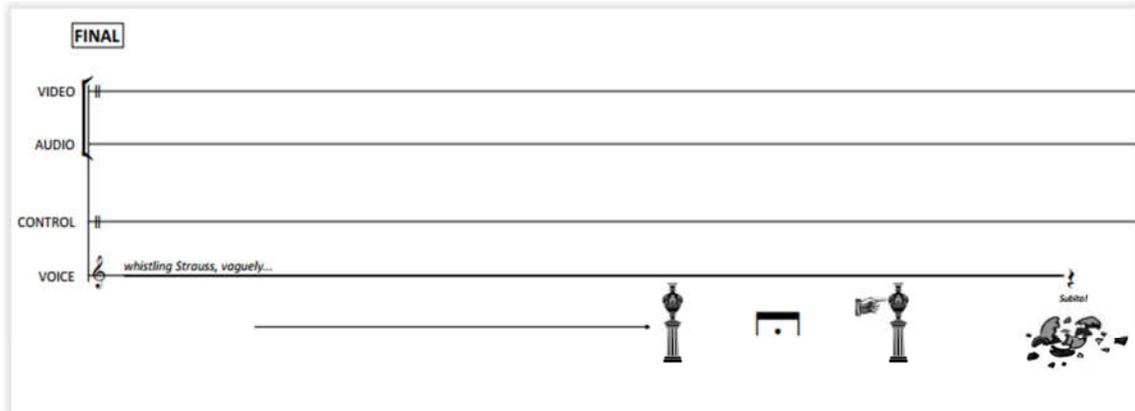


Figura 11. Valentín Pelisch: *to Florence Foster Jenkins* (fragmento), página 10.

Juan Ceronó suele utilizar dibujos que, en general, no tienen una función aclaratoria, sino más bien dotar a la escritura un estilo jocoso e informal, que finalmente se ve reflejado en la actitud relajada y humorística que tienen sus obras. El compositor lo explica:

Me gusta mucho usar dibujitos en las partituras, también como una forma de acercamiento al intérprete, de descontracturar nuestra relación. Si te doy una partitura y vos como intérprete, sobre todo en esta música que es un ambiente donde hay como mucha cosa acartonada... Te doy una partitura que tiene un dibujito medio simpático, eso te da una señal a vos de que yo no quiero tanto acartonamiento en la situación de interpretar la pieza.

Algunas de ellas (Fig. 12) indican una acción sonora –emitir sonidos dentro o fuera de la flauta–, donde Ceronó prescinde de la notación habitual y opta por un gráfico cómico. En otras, el gráfico ni siquiera sugiere acciones, sino más bien una disposición escénica, no en términos espaciales, sino actitudinales (Fig. 13).

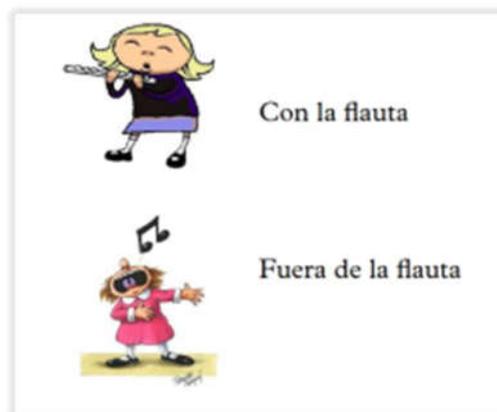


Figura 12. Juan Ceronó: *Cuadrados y ángulos* (fragmento), página 2.

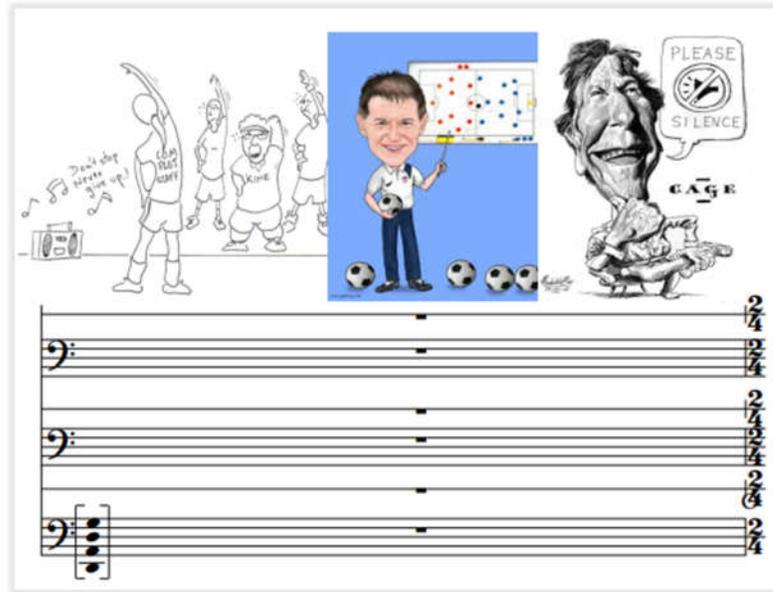


Figura 13. Juan Cerono: *Dos o tres consejos [...]* (fragmento), página 3.

Hay en el gesto una actitud desafiante signada como acto político, una pretensión de quitarle seriedad a la escritura y a la performance, algo que resulta nodal en la estética del compositor.

Hemos hablado anteriormente del proceso de composición y armado de estas obras, que se caracteriza por el trabajo en conjunto entre intérpretes y compositores. Esto se plasma en algunas partituras, que hacen referencia exclusiva a un intérprete específico y no, como es habitual, a un instrumento. Por ejemplo, en *Juntas*, obra escrita por Agustina Crespo para la cantante Nati Iñon, la partitura lleva su nombre, y no la indicación de una fuente transferible (Fig. 14).



Figura 14. Agustina Crespo: *Juntas* (fragmento), página 4.

La partitura, sin embargo, constituye un problema nodal en estas producciones. 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.³¹ La partitura es, en este sentido, un objeto limitante y complejo. Su utilización no significa solo un objeto que requiere ubicación espacial —atriles, iluminación—, 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 discurso ficcional de las obras escénicas. Por ello, estas producciones intentan 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. No obstante, esto no siempre es posible.

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 como hemos visto 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, pero no se la utiliza en escena. El compositor lo señala:

Cuando las obras son más grandes, ya tienen un poco más de contención, porque hay que acordarse de más cosas. Tiene que haber más contención, más partitura, y ahí sí, suelen ser textos, diagramas de posiciones, fotos —a veces de ellos mismos, sacan una foto, pongo “escena uno” y pongo una foto de la flautista—. Y que ellos lo tengan afuera, en camarines, para saber dónde están. Como que la misma hoja de ruta de la obra es un poco la partitura, o el tema de escenas, o el *storyboard*.

En el caso de obras que sí lo hacen, la experiencia de Juan Cerono en *Dos o tres consejos ineludibles a la hora de ser un artista maravilloso* es ejemplificadora, a la vez que permite observar el aspecto colaborativo que caracteriza a estas producciones, donde los problemas surgen y se resuelven colectivamente en el ensayo:

³¹ Profundizaré en este problema en el apartado *Puesta en escena*.

Ale [Spies] planteó «che, ¿cómo hago?, yo esto no lo puedo memorizar. Necesito tener la partitura en la mano». Perfecto, si la tenés en la mano, entonces ¿qué podemos hacer? [...] Es incorporar el problema. Hay una dificultad, bueno, la incorporo a la escena. Y la exacerbo. El error, si lo hago dos, tres, cuatro veces, ya no es error. Entonces eso a priori, decir «che, me pasó esto, ¿cómo hago para tener la partitura en la mano?», el atril ahí no servía... bueno, tenela en la mano, agarrala, andá tirándola, hacé un bollo y tirá. Los chicos [los instrumentistas] también, en un momento agarran y hacen bollos con sus partituras, porque la necesitaban, también, y se las tiran a él. Es incorporar eso a la escena.

Asimismo, quiero mencionar dos obras de Valentín Pelisch, cuyos movimientos están muy bien integrados en el discurso visual. En *ella ella ella*, cada una de las tres cantantes tiene una gran partitura enrollada que deben ir desenvolviendo en el transcurso de la obra. Lo ya leído va desplegándose y amontonándose en el piso, como una gran montaña de papel que resignifica la acción de “pasar la parte”. En *Tris*, 21 micropiezas para ensamble, los intérpretes deben, al finalizar cada una de las piezas, arrojar al suelo la partitura leída. Sin embargo, la indicación preliminar aclara que debe existir una *curva de desarrollo*, donde las primeras hojas deben arrojarse suavemente, y se debe ir intensificando gradualmente la violencia y el ruido. Esos gestos, sencillos, incorporan y le dan un nuevo sentido a la lectura y al objeto.

Para concluir, al igual que en los otros apartados, revisaré los puntos más importantes que se han desarrollado aquí, donde vimos que el uso de la partitura es frecuente como forma de registro y método de ordenamiento pero que, 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 discurso; que suelen incluirse gráficos y textos para indicar las acciones, pero donde la oralidad cumple un rol muy importante en los ensayos para la transmisión de éstas; que el trabajo colaborativo con los intérpretes muchas veces se ve reflejado en inscripciones en la partitura; y que en la escena se procura prescindir de la partitura o bien integrarla al discurso visual.

2- Características estructurales y discursivas de las músicas escénicas

f) Direccionalidad: tiempo, dramaturgia y posdramaturgia

En este apartado analizaré los aspectos discursivos de las obras, intentando indagar en cuáles son los rasgos temporales y las formas narrativas que se articulan.

En la tradición de la música de concierto occidental, los sistemas discursivos y los métodos compositivos proveyeron a los compositores de algunas maneras de desarrollar la temporalidad y de organizar los materiales sonoros, generalmente desarrollados en torno a una direccionalidad. Así, los sistemas tonales y modales, los métodos dodecafónicos, seriales y estocásticos, aunque utilizados en distintos momentos y de distintas maneras, se basaron siempre en la variación temporal de un tema, motivo, serie o grupo de notas, y propiciaron un discurso teleológico, donde el tiempo es considerado una proyección, desde un inicio hasta un final. Esto fue generalmente acompañado con estructuras temporales más o menos establecidas que, por usuales, permitían una mejor comprensión de los procedimientos de variación. De este modo, la forma dinamizaba y contenía el discurso.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, estas formas discursivas entran en conflicto, y aparecen otras formas de abordar los materiales en la temporalidad: el estatismo de ciertas producciones de la Escuela de Nueva York; la máxima repetición y mínima variación del minimalismo norteamericano que atenúa la direccionalidad; el movimiento casi imperceptible de las masas sonoras en la micropolifonía; la desintegración del pensamiento estructural en términos vertical/horizontal del espectralismo, entre otras. No es mi interés detenerme en estas formas de estructurar el devenir musical, sino en mencionar que, al momento de establecer un discurso sonoro actual, la praxis histórica habilita varias posibilidades: existe libertad para elegir una o varias concepciones temporales simultáneas, distintos tratamientos compositivos y la forma que más nos convenga.

No obstante esa libertad, en nuestro campo aparece otro elemento, el escénico, con su propia historicidad, que también requiere un tratamiento. Así, la libertad formal y temporal que posibilita la música debe contemplar lo que ocurre en este otro plano.

Respecto a la escena, Patrice Pavis señala la existencia de dos dimensiones temporales simultáneas. Una, el *tiempo objetivo exterior*, sería aquél mensurable, divisible, el de la duración del espectáculo, regulado y controlado desde las indicaciones de quienes dirigen la puesta. La otra, el *tiempo subjetivo interior*, estaría vinculado a la experiencia vivencial del espectáculo que tiene cada espectador, pero que no sería únicamente individual, sino también cultural, ya que influyen en él los hábitos sociales de consumo (Pavis, 2000: 164-165). Esto no es extraño al mundo de la música, ya que ambos tiempos se configuran en el devenir temporal del concierto. Logrando un paralelismo más evidente con la práctica musical, el teórico entiende que el primero de ellos se vincula con el concepto de *ritmo*, donde se articulan todos los elementos de la puesta:

[...] Esta gestión objetiva del tiempo, esta medición del espacio impuesta aparentemente desde el exterior por el compositor, el director de escena o el actor, y esta evidenciación de la prosodia del texto, de su espacio textual y de su «gesto eurítmico» caracterizan al *ritmo*. El ritmo es en efecto la «recurrencia de lo mismo», el retorno de los tiempos o los acentos rítmicos a intervalos regulares. [...] El ritmo no concierne únicamente a la música, la voz y la gestión del tiempo, sino también al conjunto de la puesta en escena, que es la resultante de los ritmos particulares de cada sistema de signos, especialmente de los visuales. (Pavis, 2000: 164).

Mientras que el segundo lo hace con el concepto de *tempo*:

[...] lo importante no es medir científicamente el tiempo, sino sentir las variaciones de su flujo, sus cambios de velocidad y la longitud de sus pausas. Este tiempo subjetivo de la variación es el del *tempo*, el de «la inscripción de un mayor o menor número de unidades en un tiempo cronométrico determinado». (Pavis, 2000: 164-165).

De este modo, *ritmo* y *tempo*, conceptos caros a la música, tendrían su correlato en la práctica escénica, donde sus significados serían similares en ambas disciplinas. Esto significa que el modo de abordar la temporalidad escénica puede concebirse desde las operaciones habituales en la música.

No obstante, el autor también encuentra otras temporalidades, que no serían habituales en la música –salvo en la ópera y el ballet, prácticas escénicas–. Similar a lo que sucede con la concepción espacial, aquí coexistirían un *tiempo escénico* y un *tiempo dramático*, donde el primero estaría vinculado al tiempo de la representación, compartido con los espectadores, mientras que el segundo referiría al tiempo imaginado en la narración, el de los acontecimientos que se relatan (Pavis, 2000: 165). Como veremos más adelante, nuestras obras escénicas no suelen trabajar con una temporalidad discursiva, por lo que el tiempo dramático no resulta habitual. Como ejemplo, puedo mencionar mi obra *Ella*, donde este tiempo se establece en torno a la historia de una mujer –que representa a Latinoamérica– que va contando las desgracias de sus hijos –los países latinoamericanos– en un orden más o menos cronológico. No hay otros ejemplos claros.

Para unificar todas estas temporalidades, Pavis adopta el término *tempo-ritmo* acuñado por Konstantín Stanislavski:

Otro resultado de esta convergencia, en el espectador, del tiempo escénico y del tiempo dramático, de la objetividad y de la subjetividad, del ritmo cuantitativo y del tempo subjetivo, es la noción de *tempo-ritmo* de Stanislavski. Este término compuesto concilia la regularidad objetiva de un tiempo mensurable o espacializable con la variabilidad subjetiva de un tiempo modelable como puede serlo la duración en Bergson. El *tempo-ritmo* de la representación marca a la vez la línea continua de la acción (objetividad del *ritmo*) y las sutilezas imprevisibles del subtexto, con sus pausas y sus silencios (subjetividad del *tempo*). (Pavis, 2000: 166).

Esa temporalidad, el *tempo-ritmo*, puede ser entonces abordada desde la música. Como señalé anteriormente, *la composición escénica se piensa y hace desde la música*: sus elementos –incluida la temporalidad– se definen desde allí, privilegiándose, generalmente, las acciones sonoras por sobre las escénicas, aunque muchas veces éstas impongan sus propios tiempos. Al fin y al cabo, se trata de construcciones realizadas por compositores, y no por dramaturgos.³²

³² No obstante, hemos visto –y veremos más adelante– situaciones donde los elementos aparecen desjerarquizados. A veces, la música no es lo más importante.

Sin embargo, ocasionalmente hay algunos elementos visuales que imponen una temporalidad. El teórico Oscar Cornago entiende que en los consumos actuales se articula una temporalidad específica, signada por la de la televisión, que propone un ritmo vertiginoso y cambiante que el espectador puede interrumpir. Esos rasgos habrían sido adoptados por las prácticas artísticas actuales:

A diferencia del tempo narrativo y distante en el que nos sumerge el cine, la televisión propone un ritmo rápido y entrecortado, una sensación de cercanía y casi de intimidad [...] y el aparente protagonismo del espectador, en el sentido de que puede decidir la interrupción o el cambio de emisión e incluso la participación en ella a través de Internet y teléfonos móviles. Estos y otros rasgos, llevados al extremo por el desarrollo posterior de la tecnología digital y, finalmente, aunque ya con nuevas implicaciones, de Internet, van a constituir un paradigma profundamente teatral y performativo por su sensación de inmediatez, el aquí y ahora del plató televisivo (*en vivo y en directo*), la presencia explícita del público y su aparente carácter colectivo; un modelo que será exportado a otras prácticas estéticas. (Cornago, 2004: 597).

Efectivamente, podemos observar eso en algunas obras de nuestro campo. En la forma de edición y montaje del video en *Dedicatorias* y del sonido en *Contextos: audios #1* de Matías Giuliani, por ejemplo, que se caracterizan por la interrupción pronunciada de los materiales y por su alternancia vertiginosa, pero especialmente podemos encontrar esto en las obras de Valentín Pelisch, donde la utilización a modo de collage de archivos extraídos de YouTube o Vimeo se asemejan notablemente a las características del zapping televisivo.

He mencionado anteriormente que las narrativas habituales utilizadas en nuestras obras se apartan de la dramaturgia tradicional, inscribiéndose en lo que se denominan *narrativas posdramáticas*. 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 mimesis; 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 (Lehmann, 2013: 120). Las estéticas posdramáticas utilizarían 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. Observaremos estas características en nuestras obras.

Los investigadores Gabriela González y Jerónimo Ruiz entienden que, en la performance en vivo, la presencia del actor impone una sensualidad que trasciende 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 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 Hans-Thies 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: 179).

Efectivamente, muchas obras de Matías Giuliani se desarrollan en esa línea. Si bien hemos establecido que algunas de ellas se centran, mediante la descripción, en la especificidad de los intérpretes, muchas otras solo 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 *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. Esa austeridad, ese estatismo, es otro rasgo que Lehmann encuentra en las producciones posdramáticas:

El teatro posdramático trabaja contra el bombardeo de signos en la vida cotidiana haciendo uso de una estrategia de rechazo. Practica una economía en el uso de los signos que se puede entender como ascetismo; enfatiza un formalismo que reduce la abundancia de signos mediante la repetición y la duración. (Lehmann, 2013: 156).

Es que la nueva concepción narrativa no es la de la direccionalidad, la del devenir teleológico, sino la del presente continuo, la del acontecimiento: según Lehmann, se parece a un *estado*:

Esta formulación es útil. Como es sabido, son los pintores los que hablan de estados: los estados de las imágenes en las que cristaliza la dinámica de su propia creación y en las que se eliminan los momentos del proceso de la pintura, volviéndose invisibles para el observador. En efecto, la categoría apropiada para el nuevo teatro no es la de acción, sino la de *estados*. El estado es una figuración estética del teatro que muestra una figura más que una historia, aunque actúen en ella actores vivos. No es casualidad que muchos artistas del teatro posdramático provengan de las artes plásticas. Así, el posdramático es un teatro de estados y de formaciones escénicamente dinámicas. (Lehmann, 2013: 119-120).

Ese estado, caracterizado muchas veces por el estatismo y por la ausencia de signos, que no incita a una síntesis posterior –a hallar un sentido que configure todos los elementos de la puesta–, en línea con el trabajo centrado en la especificidad de los intérpretes, produce en la obra de Giuliani una ausencia de ficción. O casi: el compositor, como mencionamos en el primer apartado, tiene como uno de sus referentes a la dramaturga argentina Vivi Tellas, quien utiliza el concepto de *umbral mínimo de ficción* para referirse a sus procedimientos de representación ficcional a partir de una situación extraída de un contexto real.

Giuliani se interesa por ese concepto, y cuestiona la problemática de la presentación y de la representación:

Hay una suerte de punto, eslabón perdido, diría yo, entre la representación y la presentación. Está bien, acá no hay un texto de Shakespeare, que lo estudio y dirijo a los actores que lo estudiaron. No, no es ese tipo de representación, pero siempre hay un libreto, siempre hay una cosa del tipo “bueno, ahora, *rec.* Y así y asá, no, pará, no, la idea sería esto, que es fricción de tal cosa con tal otra...”, y volver a largar. Hasta que ese texto o acción, que en realidad es una idea, que a veces está escrita, a veces no, pero que no es un formato tradicional, hasta que esa idea está, se logra. Si no está, siento que no está funcionando, que no está haciéndose.

Es decir, en la obra de Giuliani el acontecimiento no es inmediato en términos de realización, pero 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; no hay una tensión direccional; hay pocos elementos, todo es estático; aun así, todavía permanece un rasgo de ficción, ya que hay una pauta previa, una estructura preconcebida.

Ese carácter ficcional puede observarse también en el uso que Giuliani hace de la voz *en off* en tanto elemento que indaga al público. Frecuentemente, la voz automática expone, como hemos visto antes, aspectos personales de un intérprete, pero también solicita al público que realice una acción respecto a la performance, como imaginar una sonoridad o recordar algo que el performer haya tocado. Dice Giuliani al respecto:

Sí, eso a mí me interesa bastante: ¿qué es lo que sucede a partir del texto compartido con una audiencia?, ¿cómo completar con la cabeza del otro el texto y lo que hay en la escena? Completar lo que falta, como si fuese una especie de procedimiento gestáltico, pero más yendo al lugar de las ideas, no a las formas y a las figuras, sino a las ideas. Como hacer una cosa, decir una cosa sobre esa cosa y proponerte que te imagines algo. No sé si eso será así o si alguien se habrá imaginado algo o no, o si alguien habrá hecho el esfuerzo alguna vez. Pero a mí me gusta la idea de que mi cabeza complete algo que está pasando ahí. Como que te diga “bueno, está tocando un violinista. *Stop.* Bueno, ahora imaginate sonido de lluvia sobre lo que ella está tocando”. A mí me divierte ese tipo de cosas, me divierte como en líneas generales el esfuerzo de intentar imaginarse, como para completar lo que pasa, más que una audiencia que está ahí, mira y se va. Aunque pase eso finalmente. Es como un ideal.

De este modo, pese a su estructura preconcebida, hay entonces 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, a la vez que pone a conciencia el carácter ficcional de la situación. Hay allí un punto de interés para el compositor: esos momentos estáticos, de anulación de la direccionalidad y ausencia de signos, donde los roles del público y del performer son puestos en tela de juicio, suponen un momento de belleza para Giuliani. Comenta:

Claro, sí, el enfrentamiento entre performer y público, que se genere esa cosa o esa magia, o esa situación o esa incomodidad o ese montón de cosas que aparecen, o ese aburrimiento por parte de quién lo está haciendo, el performer; o el protocolo, la tradición que hay alrededor de todo eso. Cómo es el comportamiento de uno y de otros, del público y el performer. Me gusta que se arme esa situación y, ahí en el medio, abrir las preguntas. A mí mismo me interpela; es como si de alguna manera estuviera yo como público, yo como performer, yo como creador. Y quiero que hablemos de eso, que hablemos de esa situación y, a la vez, me interesa mucho cuando se atomiza la acción escénica. Y, de hecho, creo que los momentos más lindos, o que me gustaron más de las cosas que vi que hicimos, qué hice, son los momentos donde no sucede nada, son momentos de estatismo posteriores a haber escuchado un texto, y que ese texto condicione cómo estoy percibiendo a ese performer ahí, cuya inacción me resulta mucho más potente que si se pone a hacer malabares, digo malabares con un violín, tipo Niccolò Paganini o lo que sea.

En el caso de Agustina Crespo, prima el desarrollo sutil, leve, de acciones gestuales mínimas y de diseños musicales pequeños, usualmente líricos. Lo interesante es que, aunque permanezcan relacionados, los desarrollos de ambos campos pueden darse de manera separada. Desarrollaré esto un poco más adelante, pero ahora puedo mencionar la obra *Vaivenes*, donde los materiales musicales proponen un desarrollo teleológico, mientras que los visuales –insinuar el gesto necesario para la acción de tocar o cantar, pero no hacerlo– no muestran un progreso, permaneciendo siempre estáticos.

Valentín Pelisch, por su parte, desarrolla un trabajo narrativo en base a acciones sencillas realizadas en los elementos intervinientes de la puesta. Se trata, en palabras del compositor, de una *escenificación de la música*, donde el espacio, la amplificación y la iluminación son organizados según el discurso sonoro específico de la obra. El compositor señala:

Sí, por supuesto, lo visual, claramente, porque a veces solo apago la luz y uso videos para iluminarlos o una luz o la disposición escénica misma. Y lo sonoro, por supuesto, a veces, si necesito que el sonido esté lejos, trabajo con la amplificación. Intento eso, que tenga alguna dramaturgia escénica de la música.

No me interesa ir para otro lado, sino escenificar esa música, poner en escena eso [...] Creo que es una dramaturgia escénica de una obra de música. Lo que hablábamos antes, cómo ubicar unas formas en el espacio, así lo pienso. O como una continuidad de cosas, ahora va a pasar esto, ahora va a pasar esto, un orden de las cosas.

La narrativa, entonces, responde a las características de la obra en tanto discurso musical. En algunas, como *Vc*, las acciones de los elementos de la puesta pueden ser más austeras, prendiéndose y apagándose los dispositivos de iluminación y amplificación en determinados momentos. Hay, sí, una modificación del entorno en términos visuales y sonoros, pero no hay una direccionalidad en términos de narrativa. Es común en las obras del compositor que un elemento secundario cobre una importancia considerable, proceso que evidencia la desjerarquización de los elementos intervinientes y que Lehmann denomina como *parataxis*, al que señala como una de los rasgos posdramáticos.³³

No obstante, Pelisch entiende que la dramaturgia puede estar presente desde otra perspectiva:

Puede haber direccionalidad o no. Pero sí darle una orden de materiales, a eso le llamo dramaturgia en lo que yo hago. Pero incluso, ya desde la composición, pienso en partes, en capítulos. Es como algo muy formal, incluso en las últimas cosas que estoy haciendo casi no hay direccionalidad. Son materiales presentados casi crudos: ahora te presento esto, hay una introducción donde te presento esto, hay otra parte clara en la que te presento, y voy haciendo una sucesión de partes. Ese orden puedo llegar a llamarlo dramaturgia. Pero trabajo mucho en eso, es casi como una edición. En algunas obras, es así directamente: escribir distintos materiales sueltos y les doy un orden, como si no fuesen míos, como si los hubiese compilado; pero es una instancia importante en el trabajo de composición que, por supuesto, involucra también todo lo que te digo: la disposición escénica, ahora pasa esto acá, ahora pasa esto acá, ahora pasa esto acá y termina.

Recordemos que Lehmann mencionara también, como rasgo posdramático, a la estructura no causal del tipo collage, forma evidente en las composiciones de Pelisch. Aunque no lineal en términos de causas y consecuencias, esta estructura de mosaico provee una temporalidad dada, justamente, por su ordenamiento. Como es común en el cine, la yuxtaposición de secuencias, aunque sean disímiles, acaban propiciando un agrupamiento. Hay allí, según el autor, una dramaturgia.

³³ Analizaré ese rasgo en el siguiente apartado, *Puesta en escena*.

Debido al uso de videos y archivos de todo tipo, es frecuente que en las obras de Pelisch se establezcan situaciones hilarantes que propician el humor, pero el compositor aclara que no se trata de algo premeditado, sino que son características propias de los materiales de archivo utilizados. Asimismo, sostiene que no se trata de humor, sino de una sensación de relajamiento respecto a la contemplación del producto estético. Señala:

Trato de no hacerlo a propósito. Si hay algo de humor, surge, no son chistes que pienso. Me encantaría, pero es algo del material mismo que genera eso. Y no es humor, es como cierta relajación con lo no solemne. Cuando no es solemne hay un tipo de conexión, que para mí no es humor, pero sí es algo más del presente, más del contexto, que permite reírte, sentir cierto humor. Pero no es humor directo, no lo pienso así.

Esto quizá pueda relacionarse a las características de consumo que mencionara Oscar Cornago, donde suelen transferirse rasgos de la televisión hacia otras disciplinas. El montaje vertiginoso y de corte duro de imágenes de archivo en las obras de Pelisch se asemeja notablemente al habitual en los compilados de videos *fails* y *bloopers* que pueblan la tv actual.

Por otro lado, los compositores suelen trabajar con las gestualidades propias de la práctica musical, incluyéndolas a la narrativa escénica. Hemos visto en el apartado anterior que las acciones de leer una partitura y dar vuelta sus páginas son habituales en el concierto, pero que en nuestra práctica intentan ser revisadas e integradas, de lo contrario se corre el riesgo de romper con la ficción de la escena. Su ordenamiento puede proveer, en el transcurso de la obra, una narrativa. Sobre el uso de diapasones por parte de los cantantes, Pelisch señala:

Eso también siempre me llama la atención: están cantando algo hermoso, pero de repente todos se golpean la cabeza con un palito de metal, no puedo dejar de verlo, me cuesta mucho abstraerme de esa acción. Entonces, en esa obra decidí que hay en algunos momentos donde todos hacen eso, es una acción de la obra, todos agarran el palito y se lo golpean en la cabeza, como una acción escénica. Para mostrarla, no para que quede oculta o extraña.

En tanto acciones escénicas, todo aquello que resulte repetitivo debe ser sometido a un tratamiento compositivo. He mencionado anteriormente el trabajo que realiza Pelisch con los gestos y la partitura en *Tris*, donde al final de las veintiún micropiezas los intérpretes deben tirar la partitura y realizar un congelamiento de unos pocos segundos en una pose de ejecución musical, y donde deben ir

intensificando ambas acciones. Claramente, en esa *curva de desarrollo* hay una direccionalidad. En *TXT ÍNTEGRO* y en *JJS*, ambas para ensamble de voces, los cantantes constantemente realizan la marcación del compás con sus manos, como si estuvieran dirigiendo, integrando el gesto de quien verdaderamente lo hace. En esa línea se articula el comentario de Juan Cerono, quien también utiliza los gestos escénicos como elemento narrativo:

Entonces, lo divertido y lo que me parece que es jugoso es: vos tenés que dar vuelta la página, sí o sí, entonces usá el gesto y hacelo parte de la composición. Componelo, pautalo. Después puede funcionar mejor, no tan bien, pero pautalo. Usá todo eso que vos tenés que hacer en pos de la obra. Todo el gesto, ¿vos tenés que hacer así para tocar el violín? Bueno, pautalo. Que en un momento esté exagerado, que en otro momento se perciba menos. Pero que cada gesto, cada impulso, cada movimiento esté lo más pautado posible y sea parte de la composición de la obra. Eso me parece que es lo más interesante.

Ese aspecto, donde un elemento visual concentra un signo narrativo que no necesariamente es teleológico, también constituye un rasgo posdramático según Lehmann, y lo denomina *dramaturgia visual*. Hay un componente visual que se desarrolla en el tiempo según su propia lógica, sin producir un signo unívoco de sentido (Lehmann, 2013: 161). Desenrollar una partitura, golpearse la cabeza con un diapasón, tirar una partitura al suelo, mover el arco de un violín, son acciones que pueden ser compuestas visualmente.

Finalmente, Juan Cerono utiliza la ironía como recurso dramático que le permite establecer relaciones entre objetos, gestualidades y textos disímiles, que no serían fáciles de congeniar en otros contextos. Nuevamente, el recurso del collage está presente, aunque en la estética del compositor ese *pastiche* se produce principalmente en la simultaneidad. Señala:

Sí, en realidad, yo trabajo con eso. Vuelvo a usar la palabra condicionamiento, porque a veces el gesto «x», no es un gesto irónico y tiene un texto que sí lo es, o viceversa, como en contraposición. La obra de los juguetes [Ludus], que tiene mucho de irónico, tiene muchos textos que no lo son. Y a mí me gustó ese choque, en ese momento, decir: trabajo con un *clown*, trabajo con juguetes, trabajo con cosas añidadas, que tienen un contexto, que tienen una forma de interpretarse, tienen una simbología y una significancia y contrapongo situaciones, choco situaciones. Eso a mí también me gusta.

Con esta operación, los significados habituales atribuidos a los objetos y gestos se ponen en crisis y se reconfiguran, lo que permite al compositor ubicar al espectador en una posición libre para interpretar el signo.

[...] la figura retórica, insisto, de la ironía, es muy fuerte. Porque vos con esa sola figura retórica podés hacer reír y hacer dudar a una persona con un mismo gesto. Muchas veces cuando usan la ironía o el sarcasmo, no sé si me estás jodiendo, no me estás jodiendo, me tengo que reír, no me tengo que reír, es de verdad, es de mentira. Bueno, eso a mí me resulta un lugar que está bueno.

Para concluir, revisaré los aspectos más importantes de este apartado. Hemos estudiado que las concepciones temporales de estas obras no se concentran únicamente en los aspectos musicales, ya que involucran un desarrollo escénico, aunque finalmente primen operaciones propias al campo musical; que las categorías de tiempo, tempo y ritmo, caras a la música, también son trasladables a la narrativa; que la descripción narrativa mediante la representación mimética no es usual, prefiriéndose relatos con rasgos posdramáticos, lo que implica determinadas características de representación y de direccionalidad –como el estatismo, el collage, el abandono de signos, entre otros–; que las temporalidades habituales en otros medios y otros formatos de consumo –como la televisión y los videos de la web– influyen en la forma de producción; que las acciones escénicas gestuales son contempladas como elementos narrativos, así como también las operaciones sobre los elementos intervinientes –como la luz o el video–; que la forma –las decisiones sobre las partes, sus duraciones, su ordenamiento– también pueden constituir una dramaturgia; y que las narrativas habituales proponen un espectador activo que completa lo ausente o aquello no sintetizado en la obra.

2- Características estructurales y discursivas de las músicas escénicas

g) Puesta en escena

En este último apartado me centraré en el concepto de *puesta en escena*, término que refiere al diseño y a la composición escénica en su totalidad, integrando todos los elementos que hemos observado hasta ahora. De este modo, señalaré los rasgos principales que adquieren los elementos intervinientes en la obra y las relaciones que se establecen entre ellos, intentado hallar funciones que permitan una generalización de la práctica, pero también dando lugar a las características singulares de los compositores que estudiamos.

El concepto, no obstante, no resulta sencillo de definir. Según Patrice Pavis, el término proviene de la práctica de la representación de un texto previo que se materializa en la escena. Para su concreción, se deben tomar decisiones sobre el modo en que se representará, elecciones que pueden ser englobadas bajo el término *metatexto*. El autor señala:

La puesta en escena es un concepto abstracto y teórico, una red más o menos homogénea de elecciones y de obligaciones que, en algunas ocasiones, se designa con términos como «metatexto» o «texto espectacular». El «metatexto» es un texto no escrito que agrupa las opciones de escenificación que el director de escena ha elegido, conscientemente o no, durante el proceso de los ensayos, unas opciones que se traslucen en el producto final (o que podemos encontrar, a veces, llegado el caso, en el libreto de puesta en escena, aunque este libreto no sea idéntico al metatexto). El «texto espectacular» es la puesta en escena considerada no como un objeto empírico sino como un sistema abstracto, como un conjunto organizado de signos. (Pavis, 2000: 24-25).

Esas decisiones generan un distanciamiento del texto original. El texto abstracto se materializa, se corporiza, lo que supone un *plus de valor*:

En cuanto un texto se enuncia en el escenario, e independientemente del modo en que se haga, recibe un tratamiento plástico, musical y gestual: el texto abandona la abstracción y la potencialidad de la escritura, y es activado por la representación. Coloreado por la voz y por el gesto (según su «colorido», el texto se vuelve textura), el texto es encarnado por el actor como si este último pudiera volverlo físico y absorberlo, inspirarlo antes de espirarlo, contenerlo y conservarlo en parte para sí o, al contrario, expectorarlo y darlo a oír. (Pavis, 2000: 216).

Desde esa óptica, la puesta en escena no sería diferente de la práctica del concierto, donde generalmente también hay un texto, la partitura, que se

materializa y representa a través de un intérprete. No obstante, hemos establecido antes que, en la música de concierto, lo añadido por el intérprete no suele constituir un valor, ya que usualmente se espera una representación fidedigna del texto: lo importante es la obra, no la versión. Asimismo, la puesta en escena involucra el tratamiento de otros elementos –los tiempos, los espacios, los objetos, los cuerpos– que la música de concierto anula.³⁴

Siempre en relación al texto originario, Pavis menciona tres formas de representación que sugieren, cada una, un tipo de puesta en escena, de acuerdo al modo en que se involucra con el contexto en que se inscriben:

Todo *texto*, en el sentido semiológico del término, se define por sus dimensiones autotextual, ideotextual e intertextual. La *puesta en escena autotextual* procura no salirse de las fronteras del escenario y no referirse a una realidad exterior a ella. Inversamente, la *puesta en escena ideotextual* se abre al mundo psicológico o social donde se inscribe. Pierde su textura y su autonomía en provecho de saberes y discursos acabados: ideología, explicación del mundo o referencia concreta a las prácticas sociales. Toda puesta en escena que alude a la realidad social enuncia un comentario —subtexto o metatexto— que la relaciona con el mundo exterior. [...] La *puesta en escena intertextual* garantiza la necesaria mediación entre la autotextualidad y la ideotextualidad. Relativiza el deseo de autonomía de la puesta en escena, se sitúa en la serie de las interpretaciones y se separa polémicamente de las otras soluciones o los otros tipos de puesta en escena. (Pavis, 2000: 214-215).

Es posible establecer vínculos entre estos modos de pensar la puesta en escena y algunas obras específicas. Esto no significa que los compositores adopten una forma particular que defina toda su estética, sino que muchas veces se trata de que las características intrínsecas de la obra direccionan un tipo de puesta. Por ejemplo, podemos pensar en el trabajo de Agustina Crespo: su obra *Vaivenes*, para una pianista, no establece ninguna referencia más allá de los límites escénicos,³⁵ constituyendo una dimensión cerrada en sí misma y planteando así una puesta autotextual. *Juntas*, en cambio, pese a limitarse espacialmente en un escenario, dialoga con una infinidad de textos que abordan, desde diferentes

³⁴ Como he señalado anteriormente, la música de concierto se caracteriza por el conflicto en torno a la escena, utilizando algunos elementos escénicos pero anulando otros.

³⁵ A pesar de la apertura espacial que propone el uso del video, como lo observamos anteriormente.

puntos de vistas, el fenómeno de la violencia de género, razón por la cual la obra hace referencia constante a una problemática social en boga, interpelando al espectador sobre ese *afuera de la obra*, respondiendo al tipo de puesta ideotextual. Finalmente, creo que es posible vincular obras como *Calcos* o *Jaque* con el tipo de puesta intertextual, ya que en ellas el desarrollo espacial de los intérpretes y los espectadores proponen un diálogo con el *lugar teatral*, con la arquitectura del edificio donde se desarrollan las obras, difuminando el *espacio liminar* y estableciendo un vínculo con el exterior de la diégesis, pero a la vez manteniendo cierta autonomía.

Como podemos observar, Pavis focaliza, para definir el concepto de puesta en escena, en la relación con el texto –ubicándolo como abordaje, como punto de partida– y en la problemática del metatexto: es allí donde hay una instancia de conflicto, un campo fértil en el que se toman decisiones que son fundamentales para el resultado final, para definir la obra. Valentín Pelisch mencionó anteriormente una instancia de su trabajo en que el compositor arriba al ensayo con la obra escrita, donde ésta constituye un material para *armar la obra*, para *componerla* de nuevo, ya que en los ensayos se desarrollará la puesta. Sin embargo, esta concepción del texto previo no es habitual y presenta un problema a la hora de relacionarla con las músicas escénicas: según hemos visto, aquí es frecuente comenzar a trabajar con los intérpretes sin una idea previa, en una forma de producción colaborativa y exploratoria donde la puesta se define y construye en los ensayos. No habría un texto que montar a partir de lo que no está explicitado en él, sino una obra por construir desde lo que surge en la propia escena. En el caso de que exista un texto, las decisiones en torno al *texto espectacular* recaen en el propio compositor, autor del texto. En definitiva, texto y metatexto parecen fundirse en la instancia compositiva.

En ese sentido, resulta más apropiada la construcción que realiza Hans-Thies Lehmann en torno al concepto de puesta: el autor las identifica como *metafórica*, *escenográfica* y *del acontecimiento*. La primera surge de un texto dramático, estableciendo objetos, espacios y tiempos que lo escenifican e ilustran,

usualmente mediante la mimesis. La segunda también parte de un texto, pero se trata 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 es 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).

Como hemos observado en el apartado anterior, las narrativas habituales en estas producciones presentan rasgos posdramáticos, lo que implica que no se acostumbra a utilizar una representación escénica metafórica e ilustrativa. Mi obra *Ella*, para un actor y un guitarrista, puede ser quizá la que mejor encuadre en esta categoría, debido a que aborda un texto dramático que, como hemos mencionado, recupera un espacio y un tiempo dramáticos que son articulados desde el trabajo corporal, pero su representación carece de objetos escénicos que apoyen la mimesis.

Resultan más habituales entonces las puestas escenográficas y del acontecimiento. La primera puede ser ejemplificada con las obras *Ludus* de Juan Cerono y *Denso de sombra*, de mi autoría. La obra de Cerono, pensada para cantantes y un clown, parte de un texto escrito –que el compositor elaboró en base a acciones exploradas con los intérpretes–, pero cuya materialización depende de un alto grado de improvisación que la distancia de lo previsible. Mi obra, en cambio, no fue trabajada con un intérprete, sino que se trata de una partitura que se sustenta justamente en la apropiación que debe hacer éste, estableciendo un desarrollo gestual y espacial propio y eligiendo el orden de los fragmentos y la cantidad de repeticiones de los mismos, donde cada interpretación la vuelve un hecho sumamente personal. En ese sentido, hay aquí un texto cuyo metatexto debe ser elaborado por el intérprete.

Por su parte, las puestas del acontecimiento son las habituales –aunque no las únicas ni tampoco exclusivas– del trabajo de Matías Giuliani, signado por el hecho

performático. Como he señalado en el apartado anterior, mucha de la producción de Giuliani consiste en la realización de actos *aquí y ahora* que, aunque contengan lineamientos previamente pautados, no direccionan hacia una síntesis posterior.

Una de las características habituales del modo de representación de la música escénica es la *intermedialidad*, es decir, el intercambio dialéctico con otras formas narrativas usuales en otros medios. Para la investigadora Fernanda Pinta, la intermedialidad en el teatro supone un modo de producción 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. El investigador Oscar Cornago detalla:

Este talante ha caracterizado igualmente las prácticas artísticas en las últimas décadas, que han intensificado las relaciones entre campos diversos, normalizando una actitud propia de las vanguardias. Dicho contacto cada vez más fluido ha permitido a cada arte entender sus recursos específicos desde las otras y desarrollarlos gracias al diálogo con otras formas de expresión; el teatro soñando con ser cine, el cine con ser teatro, la televisión cada vez más teatral o la escena cada vez más televisiva son fenómenos que han enriquecido cada uno de estos medios desde la mirada externa, o en otras palabras: entender el teatro desde lo que no es teatro, desde el cine, la televisión, el vídeo o Internet, ha revertido en un enriquecimiento de la manera de hacer y concebir el proceso escénico, siendo en muchos casos este tipo de prácticas liminales, abiertas a su cuestionamiento desde una mirada no específicamente escénica, las que han dado lugar a las obras de mayor interés. Respondiendo a esta nueva situación mediática, la escena moderna se revela como un espacio de contrastes y choques, caracterizado por la diversidad de miradas y formas de construcción. (Cornago, 2004: 598).

A propósito de la intermedialidad, el investigador Anxo Abuín González propone una distinción según el modo en que se articula el diálogo entre una disciplina con los lenguajes provenientes de otras.

Por otra parte, podría hablarse de una *intermedialidad sintética* que busca la fusión de lenguajes procedentes de diferentes medios; de una *intermedialidad transmedial* que nos pone ante funcionamientos de códigos y procedimientos que se encuentran en varios medios; o de una *intermedialidad transformacional* por la cual se produce el trasvase un medio a otro (con las consecuentes implicaciones ontológicas, de modo que podría hablarse también de una *intermedialidad ontológica*, cuando un medio se define en relación a otros). (Abuín González, 2008: 34).

Volviendo a Oscar Cornago, el investigador observa que la intermedialidad no solamente involucra la importación de determinadas características de otras disciplinas en el plano escénico, sino que afecta principalmente al espectador, ya que su práctica trae a colación la mirada propia, habitual, de la disciplina incorporada:

En último término, lo que se está poniendo en escena no es una imagen mediatizada, sino la mirada del espectador que corresponde a dicho soporte mediático, la mirada cinematográfica, televisiva, fragmentada o interactiva construida por cada medio. El espectador se ve a sí mismo en el acto performativo de mirar y queda sorprendido por el modo tan distinto que impone cada medio. La puesta en escena de la imagen cinematográfica, el montaje televisivo o la velocidad de los *links* en Internet, ilumina una mirada y un comportamiento cada vez más mediatizado, esencialmente estético, es decir, directamente subordinado a esos medios (de percepción). (Cornago, 2004: 607).

Así, podemos pensar en la frecuente utilización del video que hay en nuestras producciones. En los apartados anteriores hemos observado, en el caso del trabajo de Valentín Pelisch, la manera en que el video se articula como un elemento central que posibilita otras concepciones de espacio y corporeidad, que propone una temporalidad específica vinculada a la forma vertiginosa de consumo de videos de la web y cuya inclusión y tratamiento dan como resultado una desjerarquización de los elementos intervinientes, explorando así los límites de la práctica musical. Pero el compositor no utiliza únicamente la tecnología del proyector como disparador de imágenes, sino que la investiga como un productor de iluminación que, sin proveer iconografías, modifica la escena. El compositor señala:

Entonces, ahora estoy más con el video, tener una imagen, que me gusta que haya imagen, y a través del video llegué también a la luz. Empecé a querer

programar luces y, si bien se puede, es un poco difícil por el presupuesto y cosas económicas en este país. Entonces, me di cuenta que el proyector me dio una solución sudamericana. Me di cuenta que el proyector, básicamente, emite luz, entonces vos podés programarlo muy sencillamente, haciendo un video que sea luz, que sea cuadrados o cosas de luz y proyectarlas, y eso puede ir muy bien escénicamente. Incluso me ayuda a apagar la luz, siempre me molestó mucho de los conciertos la luz prendida. Y apagar la luz... también es un problema. Siempre la luz fue un problema para mí en los conciertos. Entonces, usar el video como luz me ayuda también a generar un espacio para la obra.

En obras como *Vc* o *WGAGM*, como hemos visto, la escena se activa con la presencia lumínica sectorizada a través del proyector, iluminando distintos espacios del escenario e indicando a los intérpretes cuando tocar. El procedimiento –el apagón– es extremadamente sencillo, y resulta habitual en los espectáculos escénicos teatrales o dancísticos para señalar la finalización de una escena o generar un quiebre en el discurso temporal, pero no lo es en la música de concierto. Asimismo, como ya hemos observado, en las obras de Pelisch estos recursos suelen adquirir un protagonismo inusitado, con lo cual es frecuente que haya momentos en que las luces se encienden y apagan sin que ocurra nada en términos sonoros. Es notorio, por otra parte, el hecho de que el autor considere el uso de esta tecnología como un rasgo del modo de producción sudamericano, signado muchas veces por la precariedad, pero también por la inventiva, como lo es este caso.

En el trabajo de Matías Giuliani, la presencia de lo intermedial se articula por medio de la voz. Como hemos visto, el compositor suele trabajar con una *voz en off* que indica acciones. Su timbre neutro y mecánico, sumado al talante imperativo, recuerda al tutorial, forma narrativa contemporánea. Asimismo, en las producciones concebidas para el video, la edición adquiere un carácter singular en el aspecto formal, especialmente mediante el montaje de corte duro.

Por otro lado, la utilización de objetos en la escena es una práctica que instaura ciertas características. No me refiero, claro, a los instrumentos musicales ni a los elementos requeridos para la práctica –como las partituras y las sillas–³⁶, sino a

³⁶ Como hemos visto, las partituras y las acciones que derivan de su uso intentan integrarse al tratamiento escénico o eliminarse de la escena, no siempre con resultados óptimos. Otros objetos

objetos externos que son incorporados a la diégesis. Así, los elementos son añadidos de acuerdo a relaciones de significación con las narrativas de las obras, pero también son escogidos, frecuentemente, por su potencial sonoro. Es el caso de Juan Cerono, quien fundamenta sus puestas en escena en la manipulación de objetos. El compositor comenta su interés en ellos:

Yo tengo un problema, una enfermedad que se llama *horror vacui*. En mi casa, vos la conocés, yo lleno todos los espacios como puedo, colecciono muñecos, me gustan los juguetes, tengo un fetiche con las máquinas de escribir... Es un problema que tengo y, entonces, está relacionado con mi trabajo. Porque hago la misma música, hago música como soy yo, digamos, porque no me sale otra cosa, y porque no tengo necesidad de hacer otra cosa. Entonces a mí me pasa eso, como tengo muchos objetos en mi casa y como todo el tiempo estoy comprando objetos y buscando objetos y llenando cosas con objetos y llenando espacios con objetos, utilizo objetos en mis obras.

El objeto, entonces, se torna central en su propuesta estética, tanto por su significado como por su desarrollo sonoro. En *Dos o tres consejos ineludibles a la hora de ser un artista maravilloso*, los intérpretes –entre los cuales están el director y el propio Cerono encarnando la figura del compositor– destapan ruidosamente una botella de vino espumante y la beben en copas de plástico, alzándolas, en plena celebración. Posteriormente, pisan y destrozan las copas: todo suena, todo significa. Esto se potencia en la obra *Ludus*, donde los intérpretes, en relación al título, literalmente juegan con una gran cantidad de juguetes luminosos y musicales, donde el propio juego constituye la performance.

En *Telegramas*, para dos flautistas, basada en el texto homónimo de Julio Cortázar,³⁷ Agustina Crespo incorpora un sello que una de las intérpretes debe utilizar ejecutando un ritmo específico. Lo interesante es que la presencia y el sonido del sello, sumado a las sonoridades de las flautas –pizzicatos y key slap, principalmente– logran referir al universo sonoro de las oficinas postales y del telégrafo electrónico.

como las sillas y los atriles generalmente son presentados como elementos evidentes para la práctica musical, y se da por sentado su aparición en escena.

³⁷ De *Historias de cronopios y de famas* (1962).

Valentín Pelisch los utiliza, como hemos visto, en la serie de obras que tienen por título *Editor's Cut*, pero se trata de objetos que son abordados solo por su referencialidad: no son manipulados, sino que permanecen en escena, totalmente estáticos. Así, la primera pieza, basada en Charles Mingus y destinada a un ensamble estadounidense, ubica un contrabajo –el instrumento de Mingus– iluminado en escena, totalmente mudo. En la segunda, destinada a un ensamble ruso y basada en un diálogo entre dos artistas moscovitas, incorpora una mesa y dos sillas vacías, que referencian a esa conversación. Finalmente, la tercera pone en escena un pan, ya que está destinada a un ensamble español y adopta una narrativa centrada en los anarquistas.

En la estética de Matías Giuliani no resulta tan habitual el agregado de objetos externos a la práctica musical, pero sí la reconfiguración de los instrumentos musicales. Es frecuente que los intérpretes permanezcan en una disposición de tipo friso, cada uno con su instrumento, y realizan acciones. Muchas veces, lo exhiben al público³⁸ mientras suena una música grabada que refiere a su sonoridad, indicando aquello que podría sonar en él. El diálogo con la tradición del instrumento, con lo que se asocia a él, es importante para el compositor.

Mi obra *Tanz!*, para actriz/cantante, está desarrollada a partir de la temática de la violencia de género. En ella, la performer recrea el imaginario social en torno a la figura de la ama de casa, por lo que los objetos son una parte esencial del discurso narrativo. Así, aparecen una revista de moda y espectáculos, agujas de tejer, una escoba, un cepillo, guantes de plástico, una esponja de metal, un secador de cabello y una olla. Todos los objetos aportan significado desde su referencialidad a una actividad doméstica, pero también son manipulados de forma sonora.

Otro rasgo singular de nuestras producciones es la costumbre de poner en evidencia el dispositivo escénico. Es decir, se muestra aquello que, en favor de

³⁸ También realiza esa acción con los parlantes: frecuentemente, un intérprete sostiene un parlante a la altura de su pecho por el cual se emite, grabada, su propia voz.

que la ficción se torne verosímil, suele ser ocultado en otro tipo de producciones. Acá, no obstante, pareciera ser un rasgo genérico. Valentín Pelisch comenta al respecto:

Eso también lo empecé a hacer mucho últimamente que es –que también lo pienso casi como algo escénico, que deviene en sonoro– que si yo estoy viendo a un músico que toca escuchando un click track con un auricular en la oreja, un poco me molesta que me estén ocultando algo, ¿por qué tiene un auricular en la oreja?, ¿qué está escuchando? Lo mismo que con el director, hay una figura que está haciendo cosas, pero no se lo estás contando al público, no queda claro. Me pasa eso, ¿qué les están diciendo por ahí?, siento como que me están ocultando algo. Entonces decidí, en esta [Vc] y otras obras, en *P.I.TCH* también, que el click track aparezca y mostrárselo al público.

Efectivamente, este es un rasgo característico. Podemos observarlo en *Vaivenes*, de Agustina Crespo, que incorpora un circuito cerrado de tv, pero cuya cámara no está en un soporte y oculta, sino que un asistente es el encargado de acercarse a la pianista y efectuar planos detalles del rostro y de las manos de la intérprete. Lo singular es que el asistente se ubica delante de la pianista, con lo cual adquiere una visibilidad mayor, y sus movimientos terminan siendo parte de la performance. De modo similar, en mi obra *Instrucciones para actuar*, también se utiliza un circuito cerrado de tv, donde la cámara, fijada en un trípode, constituye un objeto de gran tamaño ubicado a la izquierda –muy cerca– de la performer, que debe mirar constantemente hacia allí. El televisor que recibe la imagen, sin embargo, se encuentra a la derecha de la performer, muy lejos. Esto genera una constante disyuntiva para el público, que se siente tentado en observar a la performer y al punto en que ella mira, pero para ver lo que la pantalla muestra debe dirigirse a un punto opuesto.

Valentín Pelisch, por su parte, utiliza mucho el recurso. Como mencionó en el comentario anterior, es habitual que el *click track*³⁹ aparezca en algún momento como pista sonora que el público escucha. Generalmente, sucede en las instancias de interrupción de la obra, donde el video cobra una importancia radical

³⁹ El *click track* es una pista sonora con una pulsación y una cuenta numérica que a veces se utiliza para que un músico pueda escuchar, anticipar y coordinar su participación en un momento determinado, generalmente de gran dificultad para la cuenta de compases o de pulsos. El músico que escucha la pista lo hace mediante auriculares, por lo que el público no está al tanto de esa sonoridad.

y el performer pasa a un segundo plano. El compositor da un ejemplo con la amplificación:

Hace poco, en una obra para chelo, electrónica y video [Vc], lo que hice al final, es un solo de amplificación –porque trabajo con la amplificación–. Nadie toca nada, pero la amplificación se prende y se apaga, entonces ahí se escucha un pequeño sonido del aire que toma el micrófono. La amplificación parece secundaria, pero termina la obra con un solo de amplificación. Que está programado, entonces se prende y se apaga sola y nadie más está haciendo nada, solo escuchamos como la amplificación se prende y se apaga. Como equilibrar un poco esa jerarquía de componentes en una obra y darle al final un solo a la amplificación que a nadie le importaba.

Efectivamente, Pelisch, poniendo en evidencia los dispositivos otrora secundarios, los ubica en un plano de relevancia, y desjerarquiza otros habitualmente primordiales. Como señala Hans-Thies Lehmann, esto es propio de la *parataxis*, un rasgo posdramático caracterizado por

[...] un uso de los signos no jerárquico que apunta a una percepción sinestésica y se contrapone a la jerarquía establecida, en cuya cima se hallan el lenguaje, la dicción y la gestualidad y en la cual las cualidades visuales, como la experiencia de un espacio arquitectónico, si es que entran en juego, figuran como aspectos subordinados. (Lehmann, 2013: 150-151).

Lo cierto es que esta parataxis trae consigo, según Lehmann, la simultaneidad de signos, que abruman el aparato perceptivo del espectador. Las estéticas posdramáticas, entonces, operan constantemente entre la simultaneidad –y ambigüedad– de signos y su ausencia.

Justamente, otro rasgo que aparece en las puestas escénicas de estas músicas es la interacción con el espectador, donde éste debe no ya contemplar, sino participar activamente del hecho estético. Esto, además de ubicar al público en otra postura frente a la obra, también genera una revisión del concepto de autoría y de participación. La investigadora Fernanda Pinta lo señala:

La noción de interactividad apunta a una implicación (sobre todo sensorial aunque no se descartan aspectos racionales) del espectador durante el proceso de producción de la obra de arte. No sólo se desdibujan las jerarquías en torno a la noción de autor/autoridad, las definiciones de actor y espectador se ven rearticuladas en nociones híbridas como interactor. (Pinta, 2012: 209).

Es decir, esta práctica, habitual en las artes escénicas contemporáneas, exige competencias singulares al público, ya que su participación es vinculante y define la obra. Por ejemplo, sucede en *Calcos*, de Agustina Crespo, donde el público

debe transitar el *lugar teatral* –el Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova– y, con su paseo, construir su escucha, acción difícil de transferir – recordemos que los performers, en grupos divididos, también lo transitan–.

Sin modificación espacial del público y los músicos, el *espacio escénico* se diluye en la obra *Referendum*, de Valentín Pelisch, para ensamble y video, donde se articulan preguntas que el público debe responder, gritando, por sí o por no. Las preguntas, en un principio, se centran en el propio discurso sonoro –por ejemplo, *¿quierés escuchar un solo de violín?*– y, en teoría, definen las características formales de la obra, pero luego se dirigen a preguntas irónicas –por ejemplo, *¿creés en Dios?*–. Esto, además de significar una narrativa fragmentada por las preguntas, implica la introducción de la voz del público, esa masa heterogénea que se vuelve uno. No obstante, lo interesante es que la participación del público resulta estéril sobre el aspecto formal, ya que en verdad la obra está totalmente definida y sus respuestas no influyen en nada. Esto consiste, según el autor, en una crítica al modo en que los gobiernos utilizan la herramienta del referéndum. El autor señala:

Entonces decidí que una participación del público era una encuesta. Una encuesta que no funciona porque tiene varias respuestas. Entonces decidí hacer un referéndum, que es por sí o por no. Además, justo era una época en que había ganado Mauricio Macri [la Presidencia de la Nación en 2015], hacía poco. Todo eso confluyó en hacer un referéndum con todo un lenguaje muy *Pro* [Propuesta Republicana, el partido vencedor]: te habla a vos, con buena onda, pero no pasa nada. Entonces, todas las respuestas del público no llevan a ningún lado, sino que yo iba a hacer lo que se me cantaba. Muchas respuestas, por sí o por no, tenían que ver sobre la obra misma: “¿quierés escuchar un solo de violín?” respondían todos y no había un solo de violín nunca; y varias veces decía “¡gracias por tu colaboración!, ¿quierés otro solo de violín?” La gente ya se empezaba a dar cuenta de que sus respuestas no influían en nada. Todas las preguntas, casi todas, son en relación al desarrollo mismo de esa obra, que no es un desarrollo. Las personas se iban dando cuenta de que no iba a pasar nada con su colaboración, entonces, al final, creo que hice: “gracias por tu colaboración, prescindimos de tu ayuda”, y termina de cualquier otra manera.

Juan Ceron, por su parte, en su obra *Ludus* reparte al público un silbato sirena y una nota (Fig. 15) en la que indica que el espectador debe tocar su silbato en determinados momentos. La nota, por su parte, es sumamente irónica, y ya introduce al espectador en el clima jocoso habitual de las producciones del compositor.

LEA CON ATENCIÓN POR FAVOR

Juan Cerono (al que a partir de ahora llamaremos "el Compositor") le solicita a Ud. (al que a partir de ahora llamaremos "el Escucha") su amable colaboración en la interpretación de la obra **LUDUS**.
En las ocasiones en que el Clown muestre su "silbato sirena" y comience a hacerlo sonar, Ud. deberá imitarlo en dicha acción, haciendo sonar el "silbato sirena" que le ha sido entregado junto a este escrito. Cada vez que necesite respirar, o bien lo hará sin quitarse el silbato de la boca (con lo que continuará produciendo sonido con el silbato mientras inspira) o bien quitándose el silbato de la boca y respirando exageradamente con la letra "a", para inmediatamente volver a continuar con la acción anterior.
La duración de dicho evento se extenderá hasta que el Clown deje de hacer sonar su silbato. Cuando esto suceda, el Compositor le solicita al escucha que deje de hacer sonar el silbato de inmediato.
Cabe mencionar que su participación es fundamental para el desarrollo de la obra y que, en caso de que su amor al arte no sea suficiente, el Compositor se compromete a brindarle al Escucha una retribución económica, que se hará efectiva dentro de lgunos años, cuando la cuenta bancaria del Compositor se engrose lo suficiente, gracias al éxito de taquilla que traerá consigo el futuro de la llamada música académica contemporánea o cuando logre concretar su plan de hacer saltar la banca de los casinos de Mar del Plata y Necochea en una misma noche.
Queda Ud. debidamente notificado.
Agradecido de antemano
el Compositor

Figura 15. Juan Cerono: *Ludus* (fragmento), página 2.

Finalmente, la obra de Matías Giuliani, como hemos visto, interpela al espectador desde otro lugar. La habitual *voz en off* suele solicitar al público que realice una acción respecto a la performance, como imaginar una sonoridad o recordar algo que el performer haya tocado. De este modo, aparece un rasgo abierto que el espectador, imaginando, debe completar en una acción consciente totalmente intransferible.

Del mismo modo que en los apartados anteriores, concluiré este con un relevamiento de los puntos destacados. Hemos observado que el concepto de puesta en escena resulta complejo para articularse en nuestra práctica debido a la forma de producción particular, donde las categorías de texto y metatexto son problemáticas, pero que algunos conceptos y distinciones resultan aplicables; que muchas puestas involucran un vínculo con problemáticas sociales, generando sentido hacia fuera de la obra; que la intermedialidad es un rasgo habitual, lo que implica la inclusión de procedimientos propios de otras disciplinas; que la incorporación de objetos manipulables es habitual, y suelen contemplarse tanto desde su referencialidad como desde sus características sonoras; que habitualmente se pone en evidencia la puesta, dejando explícitos los elementos intervinientes; y que la participación interactiva del público es usual, lo que supone una revisión de las categorías de autor, intérprete y espectador.

Tercera parte

Características específicas de las estéticas individuales

Luego de establecer los lineamientos generales del fenómeno, en este capítulo me centraré en los rasgos particulares que caracterizan la producción de cada uno de ellos, para observar así los aspectos singulares de la música escénica. Lo haré de forma sintética y no abundaré en ejemplos, ya que varios de estos rasgos han sido desarrollados en el capítulo anterior. Finalmente incluiré, como lo he hecho anteriormente, un breve apartado sobre aspectos de mi propia producción.

3- Características específicas de las estéticas individuales

a) Juan Cerono

Las obras escénicas de Juan Cerono, como hemos visto, suelen ser caóticas, irónicas, humorísticas e imprevisibles. Esto, muchas veces, es el resultado de varios factores: los intereses estéticos propios del compositor, la utilización de determinados textos, los performers con los que trabaja y, principalmente, la dinámica de producción. Cerono señala:

Es un tira y afloje. Es la lucha mía contra el texto: a veces gana el texto y a veces gano yo. Pero, es un poco eso. Es también un poco de lo que uno podría llamar libertad, yo tengo la posibilidad y la libertad de que no tengo que escribir para un concurso, para algo en particular que me condicione desde algún lado. Es meterme en esa movida, en ese *metier*, y empezar a pelearme con el texto y con la música que viene a partir de ese texto.

Compongo como soy, señalaba antes Cerono. Eso, sumado a la posibilidad de trabajar procesos extensos y de componer sin los condicionamientos técnicos, temáticos o instrumentales que suelen caracterizar a los encargos y a los concursos, propicia una música irreverente, sin ataduras, sorprendente. Esto podría ser asimilable con lo que el semiólogo Omar Calabrese denomina como *neobarroco*, una de las características habituales de la estética de finales del siglo XX. El autor lo aclara:

¿Cuál es el gusto predominante de este tiempo nuestro, tan aparentemente confuso, fragmentado, indescifrable? Yo creo haberlo encontrado y propongo para él un nombre: neobarroco [...] El neobarroco es simplemente un “aire del tiempo” que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber [...] consiste en la búsqueda de formas –y en su valorización– en las que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad. (Calabrese, 1994: 12).

No obstante, esto no significa, de ninguna manera, un desprestigio. Todo lo contrario: las obras de Cerono, a partir de estas características, establecen firmes críticas al arte en general y a la música de concierto en particular; desacraliza la situación escénica, el concepto de obra, la partitura, la historia de la música e, incluyéndose a él mismo, al compositor, agente sobrevalorado en la tradición musical.

Una de las herramientas que el compositor utiliza para lograr ese *aire de inestabilidad* es el juego, nodal en sus producciones. No solamente en *Ludus*, cuyo título hace referencia explícita al concepto, sino en todas sus obras. Siempre hay una atmósfera agradable, divertida, que parece superficial, aunque en verdad no lo sea. Y esto sucede porque los intérpretes tienen un gran margen de acción y disfrutan de la performance. Ese juego, para Josette Feral, tiene sus características:

El juego implica una actitud “consciente” de parte del participante (tomado aquí en su sentido más general: actor, director de escena, escenógrafo, dramaturgo...del que todos forman parte), en el que se lleva a cabo “el aquí y ahora de un espacio otro” que el espacio cotidiano, tendiendo a la realización de “gestos fuera de la vida corriente”. (Feral, 2004: 96).

Para la autora esto significa una situación especial: si consideramos que la obra escénica, al dotar de teatralidad a un espacio determinado, genera un “espacio otro”; y si el juego, con sus reglas, propone lo mismo, una instancia de juego dentro de la escena significa un espacio otro *dentro* de un espacio otro (Feral, 2004). En las obras de Ceronó ocurre justamente eso: el espectador percibe que, aunque se trate de una escena, no hay representación, no hay ficción: son los intérpretes, jugando, riéndose de esa situación.⁴⁰ Esto genera siempre un clima inestable, de incertidumbre.

Los objetos, para Ceronó, son importantes. Hemos estudiado que su producción los involucra habitualmente, pero no son objetos valiosos,⁴¹ refinados, solemnes. Todo lo contrario: suelen ser baratijas, sumamente artificiales, exageradas y saturadas de colores y ruido. Es lo que Susan Sontag entiende como *lo camp*:

[...] lo camp es una cierta manera del esteticismo. Es *una* manera de mirar al mundo como fenómeno estético. Esta manera, la *manera camp*, no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización. [...] Lo camp es la experiencia del mundo constantemente estética. Encarna una victoria del

⁴⁰ Hay un paralelo con las situaciones en que los humoristas, con alguna acción determinada, salen momentáneamente de la ficción –la ruptura de la cuarta pared, como suele llamársele–, ya sea porque se dirigen al público de otra manera, porque se ríen o porque abandonan el espacio escénico mostrando el *detrás de escena*. El grupo inglés Monty Python o, en nuestro país, Alberto Olmedo, son referentes en esa práctica. En las obras de Ceronó acontece algo similar.

⁴¹ Me refiero en términos históricos y económicos. Seguramente, para Ceronó son valiosos en otro sentido.

«estilo» sobre el «contenido», de la «estética» sobre la «moralidad», de la ironía sobre la tragedia. (Sontag, 1984: 304 y 315).

Cerono tiene esa sensibilidad y, como ha señalado anteriormente, *compone como es*. Lo camp en su obra aparece en los objetos, en su manipulación y en el carácter irónico que señala Sontag. Sus obras no son serias, no son sublimes, simplemente porque no quieren serlo. Lo interesante es que, bajo ese manto de superficialidad, de aparente comicidad, hay una revisión de los valores constitutivos de la música académica en general y del concierto en particular.⁴²

No obstante, algunas obras no se caracterizan por el humor o la ironía. *Sensitive Neurotics*, una obra para violonchelo que forma parte de la serie *Rellenos de la inaprehensible mostración*, no propone estos recursos de manera evidente, pero tampoco logra la solemnidad habitual de la música de concierto. Como todas sus obras, ésta establece un nexo con la literatura, ya que utiliza fragmentos de la novela *62/Modelo para armar*, de Julio Cortázar. El intérprete debe aquí manipular distintos pedales –loop y distorsión– que modifican lo ejecutado en el violonchelo, a la vez que debe recrear tres personajes a través de la voz (Fig. 16).

En cuanto a la interpretación de los textos de la obra, el intérprete tratará de mostrar una especie de esquizofrenia, manifestándose en su participación vocal como 3 personajes diferentes según lo indicado. El intérprete elegirá en cada situación, si dirige su mirada hacia el público o hacia el instrumento.
PERSONAJE 1: salvaje y desesperado.
PERSONAJE 2: relajado e irónico.
PERSONAJE 3: como un autómata que simplemente dice lo que le mandan decir.

Figura 16. Juan Cerono: *Sensitive Neurotics* (fragmento), página 1.

Esto involucra, para el instrumentista, una investigación en los usos de su voz, ya que, si bien generalmente se encuentran pautadas las alturas, duraciones e intensidades, hay aspectos que dependen del performer para lograr acentuar el

⁴² Sontag sostiene que lo camp no pretende ser camp, ya que es una característica involuntaria. Pero el *camping*, la intención de lograr lo camp, sí, y eso constituiría un *peligro*, un problema. Yo creo que las obras de Cerono son *campy* porque, aunque pretenden alcanzar ese grado de superficialidad y de parodia propia de lo camp, lo hacen desde su propia visión estética, que es el gusto sincero por lo camp. Por otro lado, si su intención no fuera sincera, tampoco vería un peligro.

carácter deseado en cada personaje: el timbre, el grano: nuevamente, la *microscopía*.

Pese a tratarse de referencias que deben explicitarse desde la voz, éstas se ven acompañadas de gestos musicales que refuerzan ese carácter. Así, el personaje 3, por ejemplo, suele aparecer cuando la música realiza también acciones mecánicas y repetitivas que se vinculan al carácter autómatas del personaje, como lo demuestra la repetición del motivo de cuerdas al aire (Fig. 17).

The image shows a musical score for 'PERSONAJE 3' from 'Sensitive Neurotics' by Juan Cerono. It consists of two staves. The top staff is for the voice, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of 'mp'. The lyrics 'ARE YOU SENSITIVE?' are written below the notes. The bottom staff is for a string instrument, showing a repetitive melodic motif. A text box on the right side of the score contains the instruction: 'A partir de aquí comienza a mover la clavija y modificar la altura de la cuerda.'

Figura 17. Juan Cerono: *Sensitive Neurotics* (fragmento), página 1.

De este modo, no solo la sonoridad se vincula con el carácter del personaje, sino también los movimientos que realiza el intérprete: determinados pasajes, generalmente virtuosos, proponen un mayor despliegue en el instrumento, con más fuerza y movimiento, lo que se relaciona con el personaje 1, *salvaje y desesperado*. Por su parte, el personaje 2, *relajado*, suele aparecer en otros momentos más laxos, de menor energía. Los movimientos, entonces, se articulan como resultados del pensamiento sonoro.

De modo similar, *Cuadrados y ángulos*, para dos flautas bajas, basada en el texto homónimo de Alfonsina Storni, tiene también un desarrollo de movimientos ligado a la escritura musical. El compositor comenta:

Es una obra que es muy rítmica y viéndolas tocar a las integrantes del Dúo MEI, sabiendo quiénes son y cómo tocan, uno sabe que, si uno le escribe cosas muy rítmicas, va a pasar eso escénicamente. Ellas se van a mover así, las tipas rockean. Entonces, va a pasar eso, no vas a ver a dos personas quietitas

tocando, sino que vas a ver dos personas tocando con el cuerpo enteramente y, a sabiendas de eso, escribí de esa manera. Pero sí, es una escritura muy rítmica la que tiene. Eso sí está pensado, escribir muy rítmico para esto, porque son dos personas que cuando tienen cosas muy rítmicas funcionan en escena de tal manera.

Es decir, Cerono conoce las características performáticas de las intérpretes y, en base a ello, compone una música fuertemente rítmica que propicia el movimiento corporal. Aquí también, entonces, los movimientos emergen del pensamiento sonoro. Asimismo, al igual que en la obra anterior, las partes habladas tienen una indicación de carácter, pero dejan al interprete la investigación en torno a su vocalidad para lograr el carácter deseado (Fig. 18). En el mismo fragmento podemos observar que la utilización de gráficos, como hemos visto, predispone a un carácter más distendido.

F11 *mf* **LAS GENTES YA TIENEN
EL ALMA CUADRADA**

*Hablando. Ad libitum.
Pausada y serena.
Sonriente, como recordando
la belleza.*

F12 *mf* **IDEAS EN FILA
Y ÁNGULO EN
LA ESPALDA**

*Hablando. Ad libitum.
Pausada y serena.
Sonriente, como recordando
la belleza.*

Figura 18. Juan Cerono: *Cuadrados y ángulos* (fragmento), página 13.

Es que el movimiento corporal, para Cerono, es una parte importante en su trabajo. Los sonidos pueden dar cuenta del movimiento del intérprete: el cuerpo *suen*a. El autor señala:

Después hay una cuestión que yo pienso desde dos lugares. Primero desde mí como intérprete, yo soy intérprete, soy cantante y trabajo con el cuerpo, entonces me parece fundamental porque eso se escucha. Por mis alumnos, por mí mismo, me planteo lo corporal que yo hago, más allá de lo corporal necesario para el desarrollo vocal. Uno con el cuerpo también canta y eso suena: uno puede estar mirando para otro lado y escuchás si el tipo está quieto o se está

moviendo. Si el tipo está cantando realmente con el cuerpo, lo escuchás. Eso se escucha.

Finalmente, el desprejuicio es fundamental para comprender su estética. El uso irónico de los signos, la lectura humorística de la tradición, precisan un intérprete desprejuiciado, que pueda encarar, sin vergüenza, acciones de un alto grado de exposición. Dice Cerono:

Para mí, hay una sola cuestión que tiene que tener una persona que quiera embarcarse en la composición de este tipo de música y es el desprejuicio. Esa es la única, que no sé si es una habilidad, es una condición o qué [...] Pero me da la sensación que uno tiene que tener eso, desprejuicio, no tener miedo al ridículo. Cuando uno tiene miedo al ridículo es muy probable que haga el ridículo. Si vos no le tenés miedo y tratás de hacer las cosas lo mejor posible, lo más factible es que quedes mejor parado. [...] Los grises, en este tipo de obras, son complejos. Para mí es a todo o nada. Entonces, mientras esté eso, después es acompañarlo con todo lo otro. Pero si está todo lo otro y no está el desprejuicio, me parece que tampoco funciona.

Con sus obras, Cerono impone este desprejuicio también al espectador.

3- Características específicas de las estéticas individuales

b) Agustina Crespo

Hay tres características notorias en las obras de Crespo: el tenue desarrollo de gestos y motivos sutiles, el uso de la voz cantada y –vinculado al canto– la aparición de gestos sonoros modales.

A diferencia de sus colegas, Crespo no suele utilizar puestas extravagantes ni demasiados elementos escénicos. Tampoco la caracteriza el uso de una abundante cantidad de materiales sonoros o gestuales, sino que suele concentrarse en las posibilidades que le brindan los propios intérpretes a través de unas pocas ideas sonoras y kinéticas. Su discurso se centra en la sutileza, en el pequeño gesto. Señala:

Sí, creo que hay grados de teatralidad: hay cosas que son realmente escénicas, con escena, que involucran ya una actuación o un vestuario o un lugar físico ya más pensado. También tengo obras, que son las que yo llamo obras instrumentales, que tienen, en general, aspectos escénicos más sutiles. Quizá tiene que ver con el cuerpo, con algún gesto que pido, algún movimiento, es decir, cositas, que en algunos casos, no sé si se nota del todo que es una obra escénica. Pero me parece que abarca un abanico grande de lo escénico: desde un pequeño movimiento, un pequeño gesto, lo visual, hasta ya plantear algo teatral.

Generalmente, la compositora desarrolla acciones sonoras que involucran determinados movimientos –hemos observado que suele indicar a los instrumentistas que canten, lo que supone una posición escénica distinta–, pero también trabaja con elementos sonoros y visuales disociados. Sobre los materiales gestuales, la compositora comenta:

Hay un desarrollo, algo que se va contando a lo largo del tiempo que dura la pieza, como un subtexto, algo que va en paralelo –a veces realmente paralelo, a veces contrariando el discurso musical–.

Estos elementos, aunque proponen un desarrollo, no suponen necesariamente una direccionalidad similar a la que puede establecer la música. En la obra *Vaivenes*, la pianista debe cantar melodías muy sencillas mientras toca el instrumento (Fig. 19).

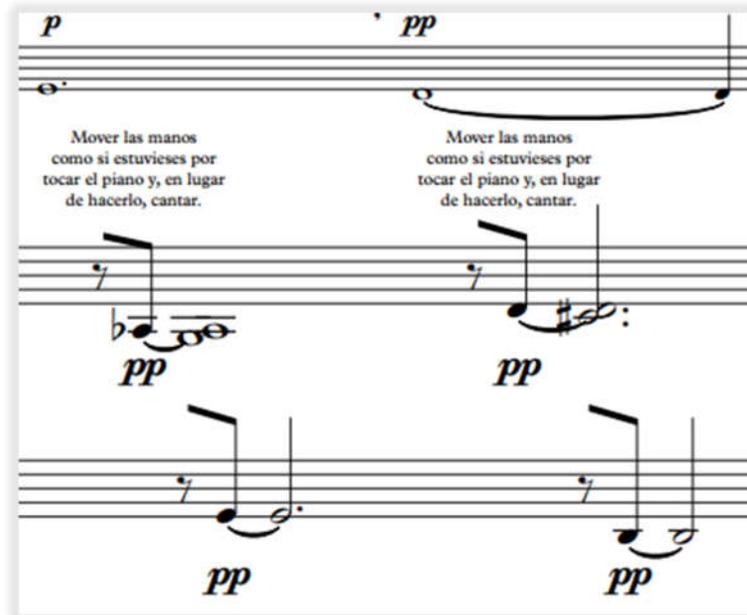


Figura 19. Agustina Crespo: *Vaivenes* (fragmento), página 2.

Como podemos ver, en las apariciones de los dos gestos –luego de la coma– hay una pequeña diferencia musical –una transposición y una disminución del valor duracional– pero el gesto que vincula movimiento y sonido es el mismo –mover las manos como si estuviese por tocar–. Sutilezas como esas son habituales en la producción de Crespo.

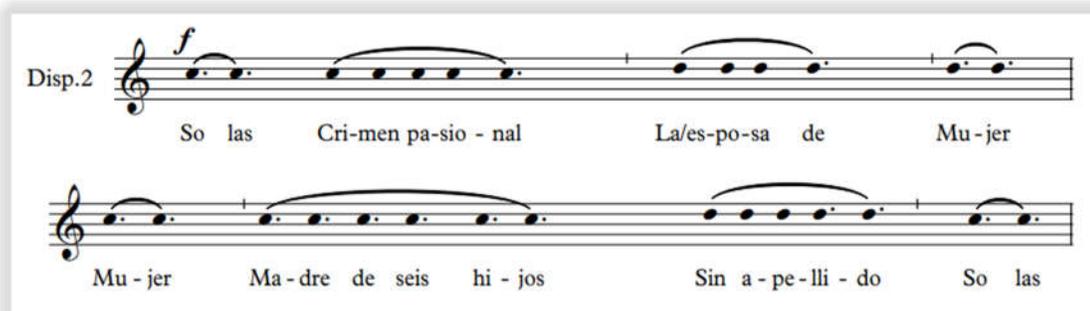


Figura 20. Agustina Crespo: *Juntas* (fragmento), página 6.

Podemos observarlo también en *Juntas* (Fig. 20): la soprano canta dos leves variaciones de un motivo de nota tenida, donde los valores duracionales, al igual que las notas, son solo dos, y las modificaciones se realizan en torno a estos mínimos elementos.

El tratamiento vocal es otro rasgo en la estética de Crespo que asume un lugar central. No solo en la utilización de la voz cantada en intérpretes que no están acostumbrados a hacerlo –aspecto ya analizado–, sino también como recurso sonoro que aparece filtrado. Sobre *Telegramas*, para dos flautas, la autora señala:

Esa obra tiene algo. En su momento, el planteo fue trabajar con la voz y la flauta, cómo aparece la voz en una obra para flauta. Hacia el final de la obra, ya las flautistas hablan y están mucho más afuera de la flauta con la voz. Toda la primera parte trabajan con la voz muy en el tubo, muy adentro. Ese proceso está. Es sonoro, pero también se ve desde el teatro, porque el lugar más actuado es ese, el del sello.

Así, la voz aparece primero ligada a la sonoridad de la flauta (Fig. 21), ya que las performers deben hablar o cantar dentro del instrumento, pero poco a poco la voz va adquiriendo un timbre propio, ligado a sus propias características. Nuevamente, el desarrollo –aquí también ligado al proceso visual– es sutil, como sutil es el efecto de hablar dentro de la flauta variando las llaves en las posiciones de Do y Fa.

Hablar dentro del tubo en la afinación propuesta, cambiando posiciones de do y fa en la flauta.



<p>Cuatro pesos <u>se</u>senta <u>o</u> nada</p> <p>mp (Actuado. Voz oscura. Estirar palabras. Exagerar consonantes)</p>	<p>Si te las <u>de</u>jan a <u>me</u>nos</p> <p>mf</p>
---	---

Figura 21. Agustina Crespo: *Telegramas* (fragmento), página 6.

Esta centralidad de la voz es comprensible en Crespo desde su rol como cantante –hemos visto que lo hace profesionalmente– e incluso se contempla en la escritura para obras instrumentales. Dice la compositora:

Y yo creo que sí, que lo vocal me sale solo, está en mis obras, lo veo de hecho en las obras instrumentales en las que no hay nada de voz, también lo noto: el gesto, cómo está pensado.

Podemos observar ese rasgo en la escritura de algunas secciones de *Jaque*, para cuarteto de cuerdas, donde éstas elaboran texturas muy similares a las habituales

en los coros de Luigi Nono, compositor que Crespo mencionara como referente (Fig. 22).

The image shows three staves of musical notation. Each staff begins with the instruction "Progresivamente Molto Sulpont. Senza vib." and a glissando line labeled "gliss.". The first staff has a box labeled "1" at the start and "3" at the end, with dynamic markings $p > pp$ and $mp > p$ below it. The second staff has a box labeled "2" at the end, with a dynamic marking $p > pp$ below it. The third staff has a box labeled "2" at the end, with a dynamic marking $p > pp$ below it.

Figura 22. Agustina Crespo: *Jaque* (fragmento), página 16.

Finalmente, Crespo también trabaja de forma regular con sonoridades modales. Aunque no exclusiva –ya que suele convivir con otros fragmentos disonantes, como el del ejemplo anterior–, la consonancia modal se torna una característica importante, reconocible. En parte, esto también se debe a su praxis como cantante, especialmente del repertorio de música antigua. Lo señala:

Sí, la música antigua me interesa en general y creo que este último tiempo más. La cosa más modal, también, no por usar modos, sino la cosa más diatónica. Eso es algo más de este tiempo, hace unos años no era así. Pero este tiempo estoy más diatónica, no sé si es la edad... Pero sí, me interesa, y creo que se asocia con la música antigua vocal. En general, encuentro mucha asociación con lo vocal y con la historia también; la música antigua está muy basada en la música vocal.

Así, la linealidad del canto, usualmente dada por el movimiento por grado conjunto en escalas modales, efectúa una sonoridad consonante. No obstante, Crespo suele incluir pequeñas variaciones de alturas que proponen un enrarecimiento de esa sonoridad, o bien trabajar con modos diferentes en las distintas voces, lo que provoca una aparente disonancia a nivel general. Podemos observarlo en la escritura para *Calcos* (Fig. 23), donde las líneas individuales funcionan con cierta

direccionalidad modal, pero cuya superposición genera a veces algunas disonancias.

The image shows a musical score for a vocal piece titled "Calmo" by Agustina Crespo. The score is in 4/4 time and marked "mp" (mezzo-piano). The tempo is indicated as "♩ = 70". The score is divided into four parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are "So - mos o no so - mos o no". The Soprano part has a triplet of eighth notes in the first measure. The Alto, Tenor, and Bass parts have a dotted quarter note in the second measure. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 23. Agustina Crespo: *Calcos* (fragmento), página 4.

3- Características específicas de las estéticas individuales

c) Valentín Pelisch

Hemos visto que, en la estética de Pelisch, se destacan la desjerarquización de los elementos intervinientes –lo que supone el protagonismo de elementos antes considerados como secundarios–, el uso del video –que propone una apertura a nuevas conceptualizaciones en torno al espacio, al tiempo y al cuerpo– y, ligado a esto último, una forma narrativa heredera de la intermedialidad, signada por el vértigo y la interrupción.

Podemos volver sobre la desjerarquización, eso que con Hans-Thies Lehmann llamamos *parataxis*. La hemos observado como una constante en el trabajo del compositor, en torno al protagonismo que adquieren en determinados momentos la iluminación, el video o algunos elementos incluso ocultos en la práctica que son puestos en evidencia –como la amplificación o el *click track*–, situaciones donde la acción escénica y sonora del performer permanece casi nula. Por ejemplo, sobre *P.I.TCH*, dice Pelisch:

[...] es un video de un minuto en donde el violinista casi no está haciendo nada y me sirve como interrupción, algo formal, como tener un uso formal en la obra, un video. Es un video de un minuto, esa idea la usé en otras obras también: como decir “bueno, ahora vemos un video” [...] Sí, y me gustan esos solos de alguno de los componentes de la obra que se suelen pensar como secundarios, como pueden ser el video o la luz.

Esos momentos son significativos en su obra. Acontece que, si existe una direccionalidad, ésta se suspende momentáneamente con la interrupción, donde un elemento trasciende y el performer, protagonista habitual, retrocede.

Pero la interrupción en las obras de Pelisch no está caracterizada necesariamente por el protagonismo de solo un elemento o la inacción del intérprete, sino que puede articularse por una detención de la narrativa que integra a todos los intervinientes. Esto sucede, por ejemplo, en *to Florence Foster Jenkins* cuando, promediando la obra, la cantante abandona el lugar donde permanece sentada –y, por consiguiente, también desarticula la situación de rigidez e incomodidad que la caracteriza hasta ese momento– y se acerca al video, para cantar –modificando la

letra– y bailar un vals. La iluminación se hace más intensa –lo que modifica el espacio escénico– y el video, que hasta ese momento ha mostrado una vertiginosa secuencia de situaciones de fallas en conciertos en vivo, opta por la iconografía del karaoke, es decir, un fondo azul que destaca la partitura y la letra del vals, con colores que ayudan a seguirla, mientras su música suena por los parlantes con la sonoridad digital –con la carga simbólica de ser una *copia*, algo no original– habitual de estas producciones. La interrupción es notable y, luego de poco más de un minuto, todo continúa como antes (Fig. 24).

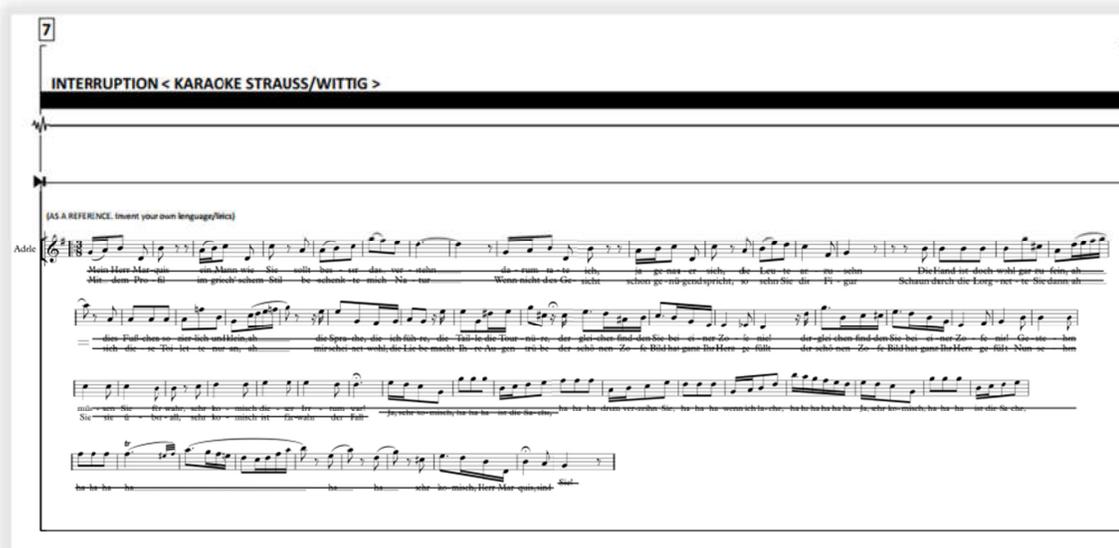


Figura 24. Valentín Pelisch: *to Florence Foster Jenkins* (fragmento), página 8.

También hemos observado la característica del uso del video, que en el campo de la corporeidad establece nuevos valores, vinculados a la mediatización. A propósito, Fernanda Pinta, sobre las prácticas teatrales actuales, menciona dos aspectos singulares:

Asimismo, varios ejemplos se configuran en torno a una noción de *post-organicidad* y *post-humanidad* que apunta en dos direcciones: por un lado, hacia la pérdida de presencia y singularidad humana en el *aquí y ahora* de la experiencia teatral compartida. Se trata de una comunicación *descorporizada* y la virtualidad de esta experiencia (por ejemplo, la ausencia de lo humano sustituido por su proyección en una pantalla) un nuevo modo de percibir el espacio, el tiempo y la subjetividad. Por otro lado, el cuerpo humano se vuelve un territorio de experimentación para transformarse en un cuerpo *prolongado*, *protésico* de la estética *cyborg* y otras representaciones del *yo tecnologizado*. En ambos casos los fundamentos del sujeto cartesiano moderno se ven cuestionados y superados por otros modos de definir la corporalidad y subjetividad. (Pinta, 2012: 2010).

Ya hemos revisado el primer aspecto señalado por Pinta, donde vimos que esa imagen descorporeizada –mediatizada, acentuada por el *blureado* de los rostros de las personas que aparecen en los videos de sus obras– se complejiza porque convive con el cuerpo en escena, y en esa dicotomía radica su enriquecimiento. Pero el segundo, la idea de un cuerpo prolongado –*artista máquina*, le llama la autora en otro párrafo– es también una característica de Pelisch: a la habitual técnica requerida en su instrumento, el autor suele indicar la utilización de pedales, control pads, que no solo implican el dominio de varias competencias simultáneas, sino que modifican la percepción de la corporeidad habitual por una tecnologizada, capaz de verse y sonar diferente. En la Fig. 25, es posible ver la disposición escénica de la performer en *to Florence Foster Jenkins*, que debe cantar a través de un micrófono –por el cual su voz se modifica– a la vez que debe manipular un control pad que infiere en el video, verificar afinaciones con un diapasón y encender y apagar luces.

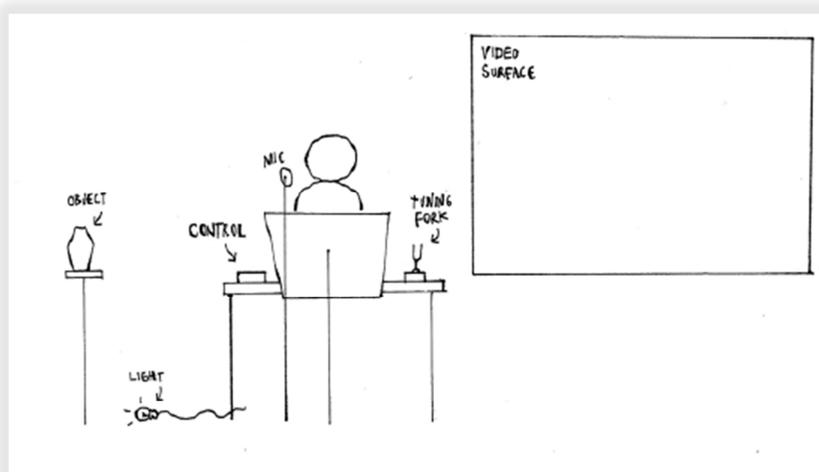


Figura 25. Valentín Pelisch: *to Florence Foster Jenkins* (fragmento), página 2.

También es característico en Pelisch el tiempo rápido y disruptivo propio de algunos consumos culturales, como el zapping televisivo o, más actualmente, la visualización de videos en YouTube o Vimeo –eso que Anxo González Abuín, Oscar Cornago y Fernanda Pinta identifican con la *intermedialidad*–. No solo porque el compositor utiliza registros extraídos de esos canales, sino porque su agrupación y ordenamiento en la pieza promueve ese transcurrir discontinuo, fragmentado, interrumpido, habitual de esas prácticas. Es decir, Pelisch no solo

utiliza la tecnología de la pantalla como un recurso que expande cuerpo y espacio, sino que también se la apropia en tanto forma narrativa contemporánea, y compone desde allí.

Finalmente, la referencia a una situación, idea, figura o acontecimiento es usual en la producción de Pelisch. El autor señala:

Hay algo que estuve pensando últimamente y es que las obras tienen que generar una situación en el vivo. A veces, esa situación trata sobre algo, entonces, es una situación en donde el fantasma de Tchaikovsky está presente, pero no es un trabajo sobre Tchaikovsky ni sobre Mingus ni Florence Foster Jenkins. Están ahí, son fantasmas dando vueltas, no es una referencia directa o una cita o un homenaje, es otra cosa: están los fantasmas.

Hemos observado ya la utilización de los objetos y sus vínculos con el país de encargo en la serie *Editor's cut*, pero también ocurre en *P.I.TCH* –las siglas de Piotr Ilich Tchaikovsky– ya que la obra se compuso y estrenó en la ciudad rusa homónima, y en *TXT ÍNTEGRO*, cuyo título responde a un encargo de una composición coral que imponía un texto y obligaba su aparición íntegra –situación que generó el desarrollo del video, ya que es allí donde el texto se articula completo, mientras que las voces no lo mencionan–. También en *to Florence Foster Jenkins*, un encargo de Nati Iñón que debía centrarse en la violencia de género, acontece esto de manera singular. El compositor lo comenta:

Bueno, ahí ella tenía un tema para el concierto que era la violencia de género. A mí me molestaba muchísimo, en un principio le dije que no, pero porque no podía encarar una obra con un tema así, no me salía [...] Dije, “bueno, voy a generar un acto violento”. La primera idea fue que la cantante no cante, eso me pareció algo violento. Después eso fue derivando en otras cosas, y no sé cómo encontré a Florence Foster Jenkins, que cantaba mal: de no cantar a “cantar mal”, entre comillas, porque a mí me gusta mucho como canta, tiene una manera muy particular de cantar, digamos, no es mal o bien. Ahí también hay algo de violencia social o de imposiciones de cómo deben ser las cosas [...] Entonces, decidí hacer una obra alrededor de la figura de esa cantante. La imagen que tenía era como si esta obra fuese una especie de monito adentro del cerebro de Florence Foster Jenkins, que la maneja.

Así, en Pelisch la referencia se torna implícita, velada, pero a la vez es abordada no solo como contenido a trabajar, sino también como elemento generativo, articulador del procedimiento compositivo.

3- Características específicas de las estéticas individuales

d) Matías Giuliani

El trabajo de Giuliani, según lo hemos observado, es quizá el que más se aleja de la estandarización del concierto musical, para ubicarse en el terreno de lo performático propiamente dicho –*performance desde la música*, lo llama él–. Esto implica varias características en su producción: el abandono de la síntesis; el acontecimiento efímero; una revalorización del intérprete como individuo y una posición crítica frente al concierto, su historia y sus agentes.

Giuliani no utiliza objetos escénicos en sus puestas, ni tampoco videos. Basta con la presencia del intérprete, con la corporeidad simbolizada en escena. En este sentido, Josette Feral comenta:

Si en el teatro el actor es el portador de la teatralidad –axioma que Peter Brook tomaría gratamente– 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 de los performers, pero no lo hace desde las competencias habituales que se espera de un intérprete musical –tocar o cantar–, sino que los presenta como individuos específicos: habla de ellos, de quienes son, de dónde provienen, de la relación que el compositor tiene con ellos. Eso, como hemos visto, los presenta como individuos humanizados, y no como 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–. Ese *no hacer* de los intérpretes no solo los involucra a ellos, sino también al público como tal.

Para lograr esto, Giuliani propone una ubicación espacial del tipo friso: los intérpretes se ubican en forma paralela, uno al lado del otro, sin generar mayores

relieves o alguna significación en torno al espacio –quien está delante, quien está a un costado, lo que puede indicar relaciones jerárquicas–. Sobre la estética del *tableau vivant*, propia del teatro posdramático, Hans-Thies Lehmann señala:

[...] el teatro de la lentitud orienta inevitablemente la percepción hacia la posición con la que se contempla un cuadro. Pero [...] el objetivo de la ralentización no es el feliz *reconocimiento* de una pintura famosa (lo cual entraría en contradicción inmediatamente con el motivo de la presencia en el teatro), sino el reconocimiento de los gestos humanos y las formas dinámicas en el presente vivo del teatro. (Lehmann, 2013: 284).

Así, Giuliani no imita ningún cuadro, pero la posición de sus intérpretes y su poca movilidad propician esta escenificación estática. Esto se acompaña en sus obras con otra característica, la *isotonía posdramática*, un rasgo que, según Lehmann (2013: 131), es habitual en las producciones contemporáneas, y 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.

Lo único que establece un desarrollo, generalmente, es la voz. Hemos observado que el compositor suele usar grabaciones de voces desarrollando aspectos de la situación que se está contemplando, comentado singularidades de los performers o incluso indagando a los espectadores, solicitándoles que imaginen sonoridades, que comparen algunos elementos o que elaboren una conclusión. Esa voz suele presentar un devenir, dirigirse a 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 genera una dicotomía muy interesante, característica en casi toda su obra.

El abandono de la síntesis, la no articulación final de algo que funcione como conclusión de la obra y que resuelva lo planteado, es singular en la estética de Giuliani, y ya dijimos que Lehmann también lo encuentra habitual en las formas posdramáticas actuales:

En el teatro posdramático subyace claramente la demanda de que una percepción unificadora y cerrada sea reemplazada por una abierta y fragmentaria. Por un lado, se presenta así la abundancia de signos simultáneos como una duplicación de la realidad que aparentemente imita el caos de la experiencia cotidiana real. (Lehmann, 2013: 144).

Pero Giuliani, no obstante, no utiliza una saturación de signos, sino que suele despojar la escena y trabajar con pocos elementos. Aun así, esa presencia de lo real que menciona Lehmann si es articulada en la estética del compositor desde la referencia a la singularidad del intérprete.

Hemos visto antes que esta ausencia de síntesis suele estar vinculada a un arte del *acontecimiento*, que valoriza el aquí y ahora. Lo efímero también se aplica al proceso de composición y ensayos: Giuliani muchas veces elabora estos proyectos como ejercicios, como pruebas que no tienen una preparación mediante ensayos, sino que se llevan a cabo y, una vez finalizadas, no se vuelven a realizar. No obstante, el registro fílmico establece una suerte de perpetuidad y Giuliani, al compartirlas en sus canales de difusión, suele asignarles un valor similar al de la obra. Pareciera no haber diferencias entre obra y ejercicio.

De este modo, Giuliani establece, a través de su producción, constantes revisiones del campo musical y de sus prácticas, ya que propone reconfigurar las nociones de intérprete, repensar la categoría de obra de arte –con sus instancias de composición 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.

3- Características específicas de las estéticas individuales

e) Ramiro Mansilla Pons

Brevemente, señalaré algunas características de mi propia praxis en este campo. Es claro que los protagonistas de esta investigación son los cuatro compositores entrevistados y que mis hipótesis están basadas en su trabajo, pero también debo sincerar que la decisión de realizar una tesis de doctorado sobre el fenómeno no radica únicamente en mi interés como investigador, sino también en el que tengo como compositor.

Al igual que los entrevistados, me acerco a esta práctica porque en ella puedo combinar intereses varios, musicales y generales. La literatura, el cine y la historia son algunos de ellos que pueden verse reflejados en mi producción. Asimismo, la experiencia que adquirí como compositor de música para danza contemporánea ha avivado un interés en la escena.

Ella, mi primer trabajo musical escénico, es un encargo de un dúo belorizontino conformado por un guitarrista y un actor. La necesidad de escribir acciones sonoras para un actor que no leía partituras propició la investigación de una escritura textual con variaciones de estilo –negrita, itálica, mayúsculas, minúsculas, subrayado y sus combinaciones– que, mezclada con unos pocos símbolos fácilmente comprensibles –nota muy aguda, nota muy grave, glissando, entre otros– favoreció un desarrollo temporal muy libre, ligado a la temporalidad propia del decir del intérprete, con una margen de acción muy amplio (Fig. 26). La temporalidad del *texto encarnado* –el *tempo-ritmo*, como lo señalara Pavis– domina también el de la guitarra, ya que ésta debe amoldarse al del primero. El saqueo sufrido por América Latina, a través de un guion escrito por la dramaturga Mariela Anastasio que toma como referencia a *Las venas abiertas de América Latina* (1971), de Eduardo Galeano, es la historia que dinamiza esta obra.

Figura 26. Ramiro Mansilla Pons: *Ella* (fragmento), página 12.

El uso de la didascalia cobra aquí un rol nodal, ya que es el modo que encuentro para señalar las acciones escénicas. En *Tanz!*, obra donde una actriz/cantante debe manipular objetos, la didascalia permite indicar la forma de manipulación, el carácter y el modo de emisión (Fig. 27). Asimismo, se replica la escritura textual, por lo que el tiempo, nuevamente, es el del decir.

Figura 27. Ramiro Mansilla Pons: *Tanz!* (fragmento), página 2.

El carácter performático resulta importante para mí. Abogo por que el intérprete pueda apropiarse el material y realizar una versión distintiva, personal. La escritura textual promueve eso, por lo que me preocupo sobremanera en dejar un amplio margen de acción en varios aspectos sonoros. En *Denso de sombra*, basado en un fragmento del poema dramático *Los reyes* (1949), de Julio Cortázar, el intérprete vocal –no está determinado el registro– debe escoger, en cada uno de los veinticuatro fragmentos en que está dividida la obra, entre dos opciones de

realización, pudiendo hacer ambos, repetir o hacer solo una de las dos. La primera opción (Fig. 28a) siempre propone una escritura con alturas y duraciones definidas;

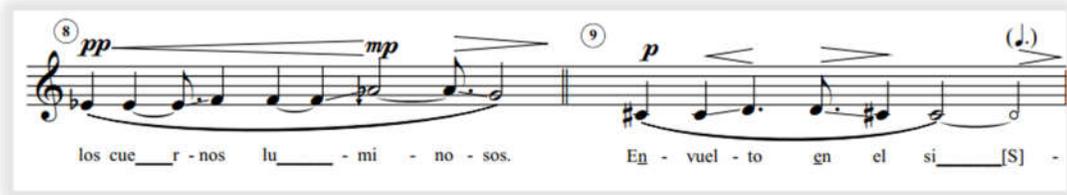


Figura 28a. Ramiro Mansilla Pons: *Denso de sombra* (fragmento), página 6.

mientras que la segunda (Fig. 28b) indica una guía de ritmos y alturas aproximativas mezclada con fragmentos hablados de texto. Se espera en esta opción el agregado de exageradas gesticulaciones, definidas por el intérprete.

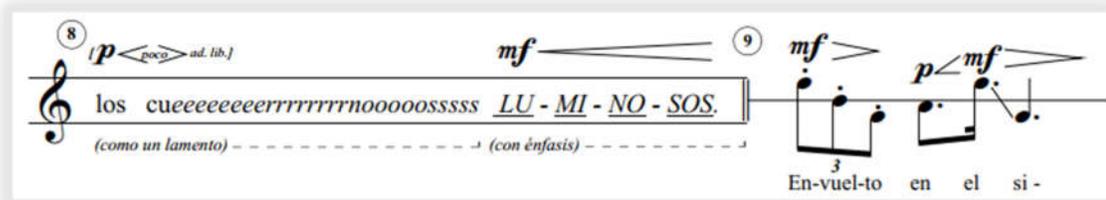


Figura 28b. Ramiro Mansilla Pons: *Denso de sombra* (fragmento), página 8.

Finalmente, la escena ampliada y mediatizada a través del uso de videos y circuitos cerrados de TV también es un interés. *Instrucciones para actuar* es una obra basada en el *Manual del actor*, de Konstantín Stanislavski, donde la actriz/cantante dialoga con videos grabados de ella misma –en la misma locación– y con un circuito cerrado de TV. La idea representativa de la actuación en los campos del cine –el video ya realizado–, la televisión –el circuito cerrado– y el teatro –la performance en vivo– orientan esta producción, donde la escritura textual (Fig. 29) y la didascalia señalan, sin demasiada precisión, las acciones.

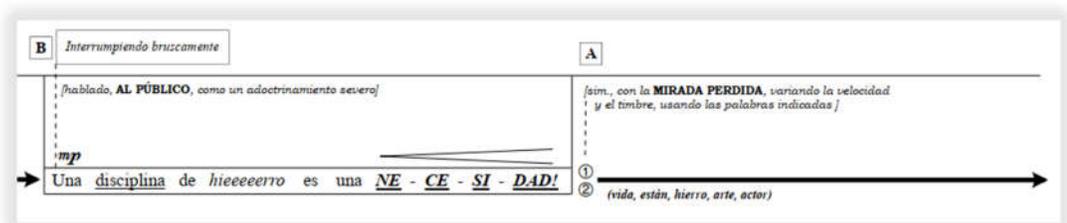


Figura 29. Ramiro Mansilla Pons: *Instrucciones para actuar* (fragmento), página 5.

Cuarta parte

Conclusiones generales

He intentado en este trabajo describir y explicar los aspectos particulares de una práctica artística musical específica a través de la observación y el análisis de las obras y de las opiniones de cuatro jóvenes compositores referentes del área. Pero mi posición no ha sido únicamente la del observador-analista, sino también la del compositor, ya que mi labor como investigador también se desarrolla desde la praxis de la composición. Por ello, hay en este trabajo opiniones y construcciones subjetivas, pero de ningún modo las rechazo: soy consciente de que las elaboro desde mi propia singularidad. Aun así, me he preocupado por sustentarlas con un marco teórico heterogéneo. Espero haberlo logrado.

He realizado una revisión de la forma en que se nombra a la práctica, donde vimos que cierta bibliografía sobre historia de la música pone el foco en el aspecto teatral utilizando denominaciones distintas que frecuentemente involucran esa palabra – como si el teatro fuera la única disciplina que dispone una escenificación–, a la vez que la califican como una práctica menor, que utiliza la escena para dotar de validez a una música que por sí misma no la tiene. En consecuencia, todo este trabajo ha intentado contrariar esa suposición. Hemos contemplado que los propios compositores consideran difícil alcanzar una denominación común, y he propuesto una propia, *música escénica*, que propone un punto de partida disciplinar –la música– a la vez que permite contemplar cualquier presentación que proponga una escena, superando la cuestión disciplinar en torno al teatro, el cine, la danza, el circo, el video, la performance o cualquier otra clasificación,

Hemos estudiado las características de formación de los compositores, ubicándolos como músicos altamente formados en su disciplina, pero con poca o nula formación en el campo de la narrativa o de la escena, aunque con referentes provenientes de distintos campos disciplinares. Hemos concluido que los compositores hallan en la disciplina un campo fértil para la integración de inquietudes varias, sean musicales o extramusicales, y que esta es una de las razones por las que eligen componer música escénica. Otra razón de peso, según

lo visto, puede ser el poco atractivo que les demanda el formato de concierto tradicional, a la vez que se proponen cuestionarlo con una práctica transgresora que pone en tela de juicio a los agentes intervinientes –público, compositor, intérprete– y sus roles. Las producciones, asimismo, no se registran en los organismos de protección y administración del derecho de autor ni tampoco en registros discográficos, pero sí se difunden a través de videos en sus páginas web o de repositorios audiovisuales.

He indagado en las construcciones en torno al intérprete que se articulan en esta práctica, donde se trabaja con músicos no formados en la escena y donde estas producciones les exige habilidades singulares que los involucran con un mayor grado de exposición, incluyendo acciones físicas y psicológicas muchas veces altamente demandantes, y hemos visto que esto tiene un rol fundamental en la percepción del intérprete como un individuo singular, desautomatizado, y no como alguien reemplazable. También hemos observado los criterios de cuerpo, corporalidad e identidad que propone la disciplina, generalmente a través de la inclusión de videos y pistas sonoras, haciendo gala de una constante virtualización, que frecuentemente se opone a la reafirmación de la corporalidad articulada en el vivo. Todos estos aspectos suponen, como se ha visto, un aprendizaje de técnicas y saberes que requiere de procesos largos.

Sobre el proceso de composición, hemos visto que es posible diagramar una narrativa que haga referencia al contexto de producción, pero también a la gestualidad propia de la interpretación musical. Hemos visto que el desarrollo escénico se realiza desde la música, utilizando operaciones y procedimientos comunes en ambos campos; que el modo de trabajo se asemeja al habitual en el teatro o la danza, con instancias de prueba e investigación realizadas con los intérpretes, y que ese trabajo colaborativo favorece a la obra en la medida en que se consideran los conocimientos específicos de los performers, situación que permite a la vez una revisión del concepto de autoría. Finalmente, hemos visto que el proceso colaborativo deja signada la huella del intérprete, lo que muchas veces dificulta la transferencia a otros performers, aunque esto no constituye un problema para los compositores.

También he analizado las características del ámbito de producción de esta música, que es el de la música contemporánea de concierto, lo que implica el uso de lugares teatrales vinculados al auditorio, presentando así determinados aspectos relacionados a la delimitación espacial de zonas de producción – destinada a los artistas, donde ocurre la obra– y de contemplación –destinada al público–, situación que pocas veces se revisa. Hemos visto que en las ocasiones en que se trascienden los espacios del ámbito acercándose a otros, suele mantenerse la disposición de un espacio liminal marcado. Dentro del espacio escénico, hemos observado que la disposición de las fuentes sonoras no se decide únicamente desde la acústica y que, pese a no utilizarse escenografía, éste se vuelve narrativo, principalmente por el movimiento de los intérpretes y por la articulación del video, que amplía sus posibilidades.

Sobre la escritura, hemos visto que el uso de la partitura es frecuente –al menos en las instancias de armado de la obra–, pero que su estatuto no es incuestionable, como puede serlo en otras prácticas musicales, habiendo generalmente una gran libertad para el intérprete. Asimismo, hemos observado que suelen incluirse diversos tipos de textos y de gráficos para indicar aquellas acciones difíciles de escribir según la notación tradicional, que también son acompañadas con indicaciones orales ya que el proceso colaborativo entre compositores e intérpretes lo permite. Ese proceso, por su parte, deja huellas en las inscripciones de la partitura y, finalmente, hemos visto que en la interpretación suele optarse por una utilización mínima de la partitura, o bien considerar acciones que la integren en el discurso visual.

Hemos observado las características narrativas de la música escénica, donde vimos que la temporalidad no responde únicamente a los aspectos musicales, debido a que involucra un desarrollo escénico, lo que modifica las categorías de tiempo, tempo y ritmo, conceptos también abordados desde la narrativa. Hemos visto también que la descripción mimética de la realidad no es frecuente, y que el tipo de narrativa usual presenta rasgos posdramáticos vinculados al estatismo, al collage y al abandono de signos, entre otros. También hemos observado que las temporalidades habituales de otros medios y formas de consumo –como la

televisión y los videos de la web– influyen y se ven reflejadas en la producción, y que las acciones escénicas gestuales son contempladas como elementos narrativos, así como también las operaciones sobre los elementos intervinientes, como la luz o el video. Hemos considerado que el ordenamiento formal también puede ser contemplado como una forma de dramaturgia, y que en algunas de ellas se contempla un espectador con un rol activo, que completa lo ausente o aquello no sintetizado en la obra.

Hemos observado que el concepto de puesta en escena resulta sumamente difícil de trasladarse a nuestro campo, debido a que las categorías centrales de texto y metatexto son aquí complejas de delimitar, pero que algunos conceptos y distinciones resultan aplicables. Hemos visto que muchas puestas logran una referencia hacia fuera de la obra, considerando un vínculo con problemáticas sociales o con aspectos de la producción del ámbito. La intermedialidad, como señalé, es frecuente, lo que supone la incorporación de procedimientos y temporalidades narrativos de otros medios. También hemos visto que, aunque no suelen ser frecuentes, los objetos escénicos son abordados tanto desde su referencialidad como desde sus características sonoras y que habitualmente se pone en evidencia la puesta, dejando explícitos los elementos intervinientes.

Finalmente, hemos contemplado las características singulares de los compositores analizados, donde observamos, a través de la ironía, la gestualidad camp y el juego, el caos y el humor que caracterizan la producción de Juan Cerono, generalmente abordada desde la literatura, con una gran flexibilidad. Hemos visto la narrativa concentrada en pequeños gestos, tanto sonoros como visuales, que caracteriza a la estética de Agustina Crespo, así como también su trabajo alrededor de la lírica de carácter modal. Hemos visto que en el trabajo de Valentín Pelisch se destaca la desjerarquización de los elementos, a través del uso de dispositivos sonoros, lumínicos y fílmicos que adquieren un protagonismo singular, así como también el uso de formas narrativas del tipo collage. Hemos caracterizado la producción de Matías Giuliani como la que más se aleja de la estandarización del concierto tradicional, contemplando acciones ligadas a la

performance que cuestionan notablemente la praxis musical, principalmente desde la figura del intérprete, y hemos descrito algunas características de mi propio trabajo, centrado en la investigación de la escritura textual y en la apropiación que debe hacer el intérprete.

Finalizado este trabajo, creo que es posible considerar esta práctica como una disciplina de gran valor, que presenta procedimientos y características singulares, que actualmente transita un proceso de crecimiento. Espero que esta investigación coopere con ello.

Ramiro Mansilla Pons

Diciembre de 2018

Obras analizadas

a) Juan Cerono

DOS O TRES CONSEJOS INELUDIBLES A LA HORA DE SER UN ARTISTA MARAVILLOSO _ Entrenamiento superintensivo hacia “La Gloria” (2015) (clarinete bajo, contrabajo, barítono, director y compositor).

<https://www.youtube.com/watch?v=5ch1AE5cDzc>

CUADRADOS Y ANGULOS (2014) (2 flautas bajas)

https://www.youtube.com/watch?v=kl9_lti3TfA

LUDUS (2012) (Acción escénica para 2 cantantes femeninas, Clown y algunos juguetes).

RELLENOS DE LA INAHAPRENSIBLE MOSTRACIÓN

#2 **SENSITIVE NEUROTICS** (2012), (cello, pedal looper, pedal de distorsión).

<https://www.youtube.com/watch?v=cLKYGtOong>

b) Agustina Crespo

JAQUE (2018) (cuarteto de cuerdas)

<https://vimeo.com/292480837> (teaser)

JUNTAS (2016) (soprano y 5 dispositivos audiovisuales)

<https://vimeo.com/236305563> (teaser)

CALCOS (2016) (ensamble vocal y ensamble de bailarines)

<https://vimeo.com/241490978>

TELEGRAMAS (2011) (2 flautas)

<https://www.youtube.com/watch?v=T6TpxY2gCpl>

VAIVENES (2015) (piano)

<https://vimeo.com/237453836>

c) Valentín Pelisch:

VC (2018) (cello, electrónica y video)

<https://www.youtube.com/watch?v=Tp-10KVoRLo&feature=youtu.be>

EDITOR´S CUT - 4 WEAK RECEPTIONS FROM A DYING TV (2018)

#1 **CHARLES MINGUS, LOS ANGELES** (flauta, viola, cello, soundtrack y video)

<https://www.youtube.com/watch?v=s3VR-j0dVtU>

#2 **SASHA ELINA AND DANIIL PILCHE N, MOSCOW** (saxo barítono, guitarra eléctrica, contrabajo, percusión, soundtrack y video)

#3 LXS ANARQUISTAS, SANTIAGO DE COMPOSTELA

(saxo, cello, percusión, soundtrack y video)

<https://www.youtube.com/watch?v=2Hg-yjskftY>

TXT ÍNTEGRO (2017) (8 voces amplificadas y video)

<https://www.youtube.com/watch?v=Nkz0g4fEtY>

P.I.TCH (2017) (violín y video)

https://www.youtube.com/watch?v=SpKLZLN-6_g&feature=youtu.be

WGAGM (2017) (flauta, piano y video)

<https://www.youtube.com/watch?v=DFDyt-HY9MA&feature=youtu.be>

RÉFERENDUM (2016) (flauta, clarinete, violín, cello, piano, video y participación de la audiencia)

https://www.youtube.com/watch?v=ITZ1hq1XD_8

a FLORENCE FOSTER JENKINS (2016) (voz, video y dispositivos varios)

TRIS (2014) (flauta, violín, cello, piano y video)

<https://www.youtube.com/watch?v=6rL8OwRRvvs>

ELLA ELLA ELLA (2011) (tres voces femeninas)

<https://www.youtube.com/watch?v=t7Vfmden06o>

d) Matías Giuliani

CAFFE LATTE (2018) (Ensamble Wonderland!)

<https://www.youtube.com/watch?v=BqlgNDBJvh4>

CONTEXTOS: AUDIOS #1 (2018) (Ensamble Wonderland!)

<https://www.youtube.com/watch?v=uSxvAOzwAGg>

DEDICATORIAS (2018) (Ensamble Wonderland!)

<https://www.youtube.com/watch?v=PhulnwPh5os>

CLICK ON (2017) (performance para un grupo de músicos)

<https://www.youtube.com/watch?v=gJJDzwfFS90>

A NOTE (2017) (performance para pianista femenina y audio)

<https://www.youtube.com/watch?v=A6ehroe-Jrk>

EL BESO (2013) (Ensamble Wonderland!)

<https://www.youtube.com/watch?v=-lY7Cui9yHw>

ENTREVISTA (2013) (para guitarrista & audio)

<https://www.youtube.com/watch?v=Pq1lbGDtYN4>

MASTERCLASSES (2012) (para ensamble)

<https://www.youtube.com/watch?v=hgpGI0x5rT4>

e) Ramiro Mansilla Pons

TANZI (2016) (acción escénica para actriz/cantante)

DENSO DE SOMBRA (2016) (para voz)

INSTRUCCIONES PARA ACTUAR (2015) (acción escénica para actriz/cantante, videos y circuito cerrado de TV)

<https://www.youtube.com/watch?v=G6iCFpLQeVs>

ELLA (2012) (microópera para un actor y un guitarrista)

<https://www.youtube.com/watch?v=RQ4iCY4Bm04>

Bibliografía

ABUIN GONZALEZ, A. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (17), 29-56.

BARTHES, R. (1987). La muerte del autor. *El susurro del lenguaje*. Barcelona, España: Paidós.

BELINCHE, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

BELINCHE, D. y LARREGLE, E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata, Argentina: Edulp.

BOTTA, M. y WARLEY, J. (2007). *Tesis, tesinas, monografías e informes. Nuevas normas y técnicas de investigación y redacción*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

BREA, J. (2009). *Nuevas estrategias alegóricas*. Recuperado de joseluisbrea.net/ediciones_cc/nea.pdf.

CALABRESE, O. (1994). *La era neobarroca*. Madrid, España: Cátedra.

CAGE, J. (2005). *Silencio*. Madrid, España: Árdora.

CAGE, J. (2016). *Ritmo Etc*. Buenos Aires, Argentina: Interzona Editora.

CERIANI, A. (2008). El lugar de lo escénico en los entornos mixtos. *Arte e Investigación Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata*, 12(6), 123-127.

CERIANI, A. (2011). Espacio digital y cuerpo. *Arte e Investigación Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata*, 13(7), 56-60.

CHION, M. (1993). *La Audiovisión – Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, España: Ed. Paidós.

CISMONDI, C. (2011). Variaciones teatrales de crítica genética. *Manuscritica Revista de Crítica Genética de la Universidad de Sao Paulo*, (21), 13-60.

COOK, N. (2011). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid, España: Alianza Editorial.

CORNAGO, O. (2004). El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen. *Árbor* (177), 595-610.

- DIBELIUS, U. (2005). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid, España: Akal.
- FESSEL, P. (comp.). (2007). *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Biblioteca Nacional.
- FERAL, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- GENETTE, G. (1997). *La obra del Arte. Inmanencia y trascendencia*. Barcelona, España: Lumen.
- GIANERA, P. (2011). *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en música*. Buenos Aires, Argentina: Debate.
- 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.
- KAGEL, M. (2011). *Palimpsestos*. Carla Imbrogno (re.). Buenos Aires, Argentina. Caja negra.
- LABBATE, B. (2006). Teatro-Danza. Los pensamientos y las prácticas. *Cuadernos de Picadero*, 3 (10).
- LANZA, A. (1986). *Historia de la música (xii). El Siglo XX (3)*. Madrid, España: Turner.
- LEHMMAN, H. (2013). *Teatro posdramático*. Ciudad de México, México: CENDEAC/Paso de Gato.
- LIUT, M. (2008). De fronteras y horizontes: música y arte sonoro. *Clang*, 3(2), 45-51.
- MANSILLA PONS, R. (2018). *El que compone no baila. Un estudio de la composición de música para danza en la escena platense*. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- MATHEWS, W. (2012). *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid, España: Turner Publicaciones.
- MATOSO, E. (2001). *El cuerpo territorio de la imagen*. Buenos Aires, Argentina: Letra Viva.

- MORGAN, R. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid, España: Akal.
- PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, España: Ed. Paidós.
- PINTA, F. (2012). *Tecnoescena. Tecnopoeéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Claudia Kozak (ed.). Buenos Aires, Argentina: Caja negra.
- POUSSEUR, H. (1984). *Música, semántica, sociedad*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- PRADA, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, España: Fundamentos.
- SANCHEZ, J. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, España: Visor.
- SMALL, Ch. (1989). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- SMITH BRINDLE, R. (1996). *La nueva música. El movimiento Avant-garde a partir de 1945*. Madrid, España: Ricordi.
- SONTAG, S. (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, España: Seix Barral.
- WILSON, C. (2008). Teatro musical. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura económica, pp. 1492-1493.
- ZATONYI, M. (2011). *Arte y creación: los caminos de la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.

