

## ***Entre la música y la performance. Características singulares en la producción musical escénica de Matías Giuliani***

**Dr. Ramiro Mansilla Pons**

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza  
del Arte Argentino y Latinoamericano  
Facultad de Artes - Universidad Nacional de La Plata.  
Argentina

### **Resumen**

Este artículo estudia los aspectos sobresalientes de la propuesta estética del compositor argentino Matías Giuliani, indagando específicamente en su producción de músicas escénicas, la cual se caracteriza por el trabajo colaborativo con las y los intérpretes, donde se articulan procesos operatorios que implican una revisión del concierto como institución y una apertura hacia nuevas concepciones en torno a los agentes intervinientes y sus funciones, a partir de la experimentación en las instancias de proceso compositivo, notación, ensayo, registro, puesta en escena e interpretación.

**Palabras clave:** Música – *Performance* – Composición – Escena

### **Abstract**

This article studies the outstanding aspects of the aesthetic proposal of the Argentine composer Matías Giuliani, specifically investigating his production of scenic music, which is characterized by the collaborative work with the performers, where operative processes are articulated that involve a review of the concert as an institution and an opening towards new conceptions around the intervening agents and their functions, based on experimentation in the instances of compositional process, notation, rehearsal, recording, staging and interpretation.

**Keywords:** Music – Performance – Composition – Scene

## Introducción

La música occidental de concierto se caracteriza, entre otras cosas, por su renuencia al desarrollo de una escenificación planificada. Dicha negación se articula a través de la omisión —mediante la homogeneización o directamente la anulación— de algunos elementos habituales en cualquier puesta en escena (Small, 1989). Es decir, más allá de los mecanismos adquiridos del concierto como institución que, como hábitos y a la manera de un ritual, marcan el inicio, las partes intermedias y el final de la performance —ingreso y ubicación estandarizada de los y las artistas; saludo; disminución de la iluminación; interpretación sin interrupción del público, entre otros—, no suele haber un tratamiento de la escena como un espacio de simbolización.

En ese ámbito, las ‘músicas escénicas’, iniciadas a mediados del siglo pasado, se instalan como una práctica donde los compositores y las compositoras producen una obra musical —generalmente de cámara, es decir, de pequeñas dimensiones— que posee una escenificación diagramada, ya sea mediante el agregado de acciones visuales por parte de los y las intérpretes —usualmente músicos y músicas, pero no exclusivamente— o mediante la utilización de recursos escénicos ligados a otros campos disciplinares, como el video, el teatro, la danza o la *performance*.

Esta práctica ha sido denominada habitualmente como ‘teatro musical’ o ‘teatro instrumental’, términos en los cuales se evidencia la escenificación como una característica singular del teatro y no de otras disciplinas, así como también la prevalencia de lo escénico por sobre lo sonoro. Por el contrario, la denominación ‘música escénica’, propuesta en nuestra tesis de doctorado, supone un punto de partida disciplinar, la música, e implica la obligatoriedad de una escenificación, hecho que la distingue y define en ese ámbito, pero que se concibe y desarrolla desde la música. Esto permite, a la vez, incluir en dicha categoría cualquier producto musical que plantee un trabajo escénico —sea ligado al teatro, pero también a la danza, al circo, al video, al cine o a cualquier otra forma de representación escénica— y, de este modo, agrupar prácticas tan disímiles como las que se realizan en este campo (Mansilla Pons, 2018).

En esta área, el compositor argentino Matías Giuliani desarrolla una praxis particular, centrada en la indagación del fenómeno mismo de la representación escénica, ya sea en vivo o mediante registros filmicos, a partir de la investigación y de la experimentación con elementos narrativos visuales y sonoros que inciden en la manera en que se percibe dicha escenificación. Estos

elementos, que usualmente focalizan en la subjetividad de los y las intérpretes participantes, impactan también en los roles y las funciones que, en el campo musical, usualmente se les adjudican.

De este modo, su práctica compositiva se aleja de las formas más habituales del medio, acercándose al campo de la *performance*. Como él mismo lo señala,<sup>1</sup>

Me interesa ese intermedio entre la composición musical y la *performance*, que es la manera más cómoda que sentí para identificarme. Trabajando con intérpretes, con *performers* con saberes musicales específicos en escena [...] Sí, para mí es *performance* desde la música [...] es la zona en donde me siento más orgánico. Vengo con ‘mis músicos’, entre comillas, con ‘la música’, y desde ahí hago *performance*. Tal vez sea solo *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 (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 177).

Asimismo, su proceso compositivo implica una indagación sobre sí mismo, a la vez que presenta rasgos colaborativos e investigativos que no resultan habituales en la producción musical académica, siendo más frecuentes en las modalidades de trabajo del teatro o de la danza, por nombrar dos tipos de artes escénicas de construcción colectiva en la instancia de ensayo (Cismondi, 2011). Esto resulta en una producción que excede las convenciones de la disciplina música, presentando dificultades para su categorización. A continuación, analizaremos los rasgos más llamativos de su propuesta.

## Proceso

El proceso compositivo de Giuliani se caracteriza, en un primer enfoque, por el trabajo colaborativo con los y las intérpretes. Esta modalidad, sin embargo, no es exclusiva del compositor, sino que resulta común en quienes componen música escénica, según lo hemos estudiado en nuestra tesis doctoral (Mansilla Pons, 2018). Pero implica, como mencionamos anteriormente, procesos que incluyen revisiones en torno a las figuras de compositor/a y de intérprete, y a las competencias que habitualmente se les asignan.

---

<sup>1</sup> Los comentarios del compositor son extraídos de una entrevista realizada por el autor en noviembre de 2018, publicada en su tesis doctoral. Para este artículo, han sido levemente editados.

Es que la tradición musical occidental asocia a la figura del compositor —intencionalmente, nos permitimos aquí caracterizarlo como masculino, tal como lo ha hecho la historiografía musical positivista— con el concepto de genio creador (Raynor, 1986), aquél que produce ex nihilo la obra maestra, valiéndose en soledad de sus facultades innatas para establecer relaciones especulativas sobre los materiales sonoros, organizándolos en una partitura que posteriormente será decodificada por un o una intérprete. Así, este modelo de producción, que ha calado hondo en la educación musical a través de la historiografía tradicional (Eckmeyer & Cannova, 2010), ubica al compositor en lo más alto de la jerarquía musical, como alguien que, a partir del conocimiento y la consideración de las posibilidades técnicas de una determinada fuente sonora transferible —por ejemplo, un piano—, compone sin considerar las capacidades específicas de un o una intérprete en particular, y coloca a éste último agente como quien debe desentrañar y materializar los deseos del compositor (Small, 1989).

En el campo de las músicas escénicas, sin embargo, este paradigma se desarticula, ya que en ellas se establece un trabajo colaborativo entre estos agentes desde el inicio mismo de la composición, 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,<sup>2</sup> aquí se compone ensayando.

Según la investigadora Carolina Cismondi (2011), en el ensayo del proceso teatral tiene lugar una dinámica de cruces entre los y las participantes —director/a e intérprete; dramaturgo/a y director/a; dramaturgo/a e intérprete; intérpretes entre sí— donde las indicaciones, los diálogos y los textos que se trabajan, interpretados subjetiva y colectivamente, generan construcciones corporales, temporales y espaciales, definiendo una forma. De manera análoga, en la composición de músicas escénicas se articulan usualmente este tipo de instancias, en las que el desarrollo de la obra queda notablemente ligado al encuentro con los y las *performers*, lo que genera un trabajo en conjunto que se sustenta en las posibilidades técnicas —musicales y escénicas— de un o una intérprete específico/a, que propone revisiones y se apropia de los materiales, a la vez que los modifica.

---

<sup>2</sup> Esta forma de creación colectiva es habitual en otras prácticas musicales —o al menos las instancias de arreglo o versión—, pero no lo es en el campo de la música académica, salvo algunas excepciones.

En ese sentido, la particularidad del trabajo colaborativo es que allí se articula una dinámica de diálogo —no siempre exento de disputas— donde las indicaciones de quien propone —el/la compositor/a, en nuestro caso— son interpretadas e interpeladas por los y las *performers*. A la vez, si la propuesta requiere de más de un/a intérprete, existe también una dinámica de reconocimiento, de diálogo y de tensión entre ellos y ellas. Así, esta forma de trabajo propicia una inestabilidad en la categorización habitual en torno a quienes se desempeñan como intérpretes y quien lo hace como compositor/a, ya que las opciones y posibilidades de desarrollo de un determinado material surgen de la interacción. Aunque es usualmente el/la compositor/a quien decide y fija una de ellas, su alcance, su concreción, se debe al trabajo colaborativo (Mansilla Pons, 2019).

En esta línea, Giuliani suele procurar sus materiales sonoros y visuales a través de ideas disparadoras que trabaja en estrecha colaboración con los y las integrantes del ‘Nuevo Ex Ensemble Wonderland’, el cual dirige. Su proceso, entonces, se caracteriza por la investigación con ellos y ellas, donde el compositor puede experimentar sus ideas, filmarlas y luego revisarlas.

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

Por ahí son pruebas o ejercicios, intuyendo que hay una idea que puede llegar a funcionar. Me imagino a mí mismo en un papel anotando, hago un dibujito del flautista, por ejemplo, marco un poco el espacio en un papel, y lo pienso en general. Aplico este procedimiento donde sea, en el Seminario de Experimentación del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, con el Nuevo Ex Ensemble Wonderland, o por ahí a veces con el Mix Lab, que es un proyecto que estamos haciendo en el Conservatorio Superior de Música Astor Piazzolla, para tocar con los y las estudiantes. Entonces, ahí pruebo, y eso lo filmo, me lo llevo y lo veo. Todos los viernes ensayo con el Ensemble, por ejemplo, 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 explorar, ver si se logró... Y cuando se logra, se me pone la piel de gallina... Me hace sentir 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 (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 166).

Entonces, el proceso contempla, usualmente, distintas etapas. La primera, en la que el compositor diagrama ideas, que permanecen en un estado embrionario; la segunda, signada por el registro fílmico, en la que prueba los materiales con los y las intérpretes, atendiendo a sus posibilidades y devoluciones; y una tercera, de análisis del registro, en la que evalúa lo explorado, modifica, desecha y/o amplía. Al disponer de ensayos fijos con su ensamble, el compositor puede priorizar, de acuerdo a sus intereses, las etapas preliminares de búsqueda y desarrollo con los y las intérpretes, y no concentrarse demasiado en la fijación acabada de un producto. Asimismo, resulta llamativo el hecho de que Giuliani suela aplicar el método de prueba y registro en las cátedras y en los ensambles curriculares de espacios formativos en los que trabaja, lo que permite observar que la instancia privilegiada es, en definitiva, el proceso creativo en el espacio de ensayo –y no tanto el resultado–, aquí también con una función pedagógica.

Es importante destacar que, si bien algunas de estas pruebas parciales fecundan en obras de mayor extensión, más cerradas, con un seguimiento de varios ensayos, muchas otras quedan solo en la instancia de ejercicio, de prueba que no se corrige ni desarrolla en pos de la concreción de una obra. Se trata de proyectos que no tienen una preparación, sino que se llevan a cabo y, una vez finalizados, no se vuelven a realizar. No obstante, el registro fílmico es generalmente subido a su página web<sup>3</sup> o a sus redes sociales, en lo que constituye también una revisión de la labor compositiva: nuevamente, lo que se comparte con un/a posible espectador/a no es necesariamente la obra acabada, sino el proceso.

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

Cuando hago una cosa así... hago, hago, y en un momento siento como que avanzo un casillero, mío, propio. En algunas cosas, que por ahí alguna puede sonar a una obra grande, más formal, o puede ser una nimiedad. A veces, se cristalizan más y decanta algo más sólido, como obra a la

---

<sup>3</sup> <http://www.matiastgiuliani.com.ar/>

vieja usanza, o porque tiene que ser así porque se presenta, le ponen el título, y es una obra. Para mí, son pasos (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 166).

Por otro lado, esta praxis colaborativa supone que las obras queden signadas por las características que le imprimen las y los *performers*, lo que, frecuentemente, dificulta su transferencia. Esto, que es habitual en la práctica de las músicas escénicas, significa un cambio radical en la historia de la composición de música de concierto. Según Christopher Small (1989), la música occidental, en concordancia con los métodos de la ciencia experimental y los de la producción en masa, trabaja desde el siglo XVII con la idea de objetos y personas intercambiables donde, como decíamos anteriormente, no se compone para una persona, sino para una fuente sonora —un instrumento, por ejemplo— que pueda ser manipulada por cualquier individuo, siendo intercambiable el o la intérprete.<sup>4</sup> La música escénica, por el contrario, se dirige usualmente a un/a ejecutante específico/a, aquel o aquella con quien se desarrolla el proceso compositivo, observando y considerando sus habilidades particulares.

## Cuerpo y voz

Apartándose de la utilización de un vestuario homogeneizante y formal de colores blanco y negro —tradicional en la música académica—, Giuliani suele trabajar con la vestimenta habitual y cotidiana de cada uno de los y las performers, lo que implica un doble impacto: por un lado, los cuerpos en escena se presentan como urbanos, con signos identitarios en términos etarios, culturales y económicos; por el otro, se establece una diferenciación de cada uno de los individuos. Así, la presencia individual prima por sobre la homogeneidad colectiva. Esto es central en la estética del compositor, ya que su trabajo suele basarse en la presencia espacial de los y las intérpretes como portadores/as de una subjetividad concreta, con la corporeidad simbolizada en escena como eje narrativo. En este sentido, Josette Feral comenta:

Si en el teatro el actor es el portador de la teatralidad [...] todos los sistemas significantes —espacio escenográfico, vestuario, maquillaje, narración, texto, iluminación, accesorios— pueden desaparecer sin que la teatralidad escénica sea afectada en profundidad. Es suficiente con que el actor subsista para que la teatralidad sea preservada y que el teatro pueda tener lugar, prueba que

---

<sup>4</sup> Hay excepciones, claro. Pero incluso en los habituales encargos que realizan intérpretes específicos/as a compositores/as, donde la obra suele considerar ciertas particularidades técnicas de su destinatario/a, es común que ésta sea pensada y compuesta con la pretensión de que pueda ser interpretada por otros y otras ejecutantes.

el actor es uno de los elementos indispensables para la producción de esta teatralidad. Es que el actor es a la vez productor y portador de la teatralidad. Él la codifica, la inscribe sobre la escena en signos, en estructuras simbólicas trabajadas por sus pulsiones y sus deseos en tanto sujeto. (Feral, 2006: 94).

La obra de Giuliani, entonces, se apoya en la presencia singular de cada uno y cada una de los y las *performers*, pero no lo hace desde las competencias habituales que se espera de un/a intérprete musical –tocar, cantar o dirigir–, sino que los y las propone como individuos específicos, únicos. Esto se logra principalmente mediante la utilización de una voz que habla de ellos y de ellas, comentando quienes son, de dónde provienen, de la relación que tienen con el compositor o de sus sentimientos. Así, los y las presenta como individuos humanizados, con historias, marcas y deseos, y no como reproductores/as de algo escrito mediante la exhibición de una técnica adquirida.

Asimismo, esa distancia con el estereotipo de intérprete tradicional se acentúa debido a que Giuliani les exige acciones mínimas –caminar, mostrar al público su instrumento, tocar materiales musicales muy pequeños– que distan mucho de las expectativas que se tiene en torno a este agente: ese ‘no hacer’ de los y las intérpretes no solo los/las involucra a ellos y ellas, sino también al público como tal.

Esto puede observarse en *Dedicatorias*,<sup>5</sup> por ejemplo, donde el propio compositor articula un pequeño párrafo sobre cada uno de los y las intérpretes, que están allí parados, casi sin moverse. Comenta cómo los y las conoció, y les dedica algún material musical, que puede estar ya grabado y ser reproducido por los parlantes o bien interpretado en vivo por otro u otra *performer*. Lo que el/la espectador/a escucha y ve, entonces, son referencias particulares a los personas y a la relación que las une con el compositor. Así, sobre uno de sus colegas, el compositor señala: <<tengo la certeza de que es una buena persona. A él me gustaría dedicarle un solo de violín>> (Giuliani, 2018a); 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>> (Giuliani, 2018a). Aunque la acción realizada por los y las intérpretes sea mínima –adelantarse, mirar a la cámara, regresar a su sitio–, la carga emocional depositada en ellos y ellas, su caracterización, es el núcleo de la *performance*.

---

<sup>5</sup> Disponible al 05/09/2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=PhulnwPh5os&t>

No obstante el ejemplo anterior, la voz discursiva no suele ser en vivo sino artificial, generalmente grabada o producida mediante lectores de texto. Así, aparece siempre como una voz externa, en *off*, que articula consignas o que habla de los y las intérpretes, pero nunca es la de ellos ni ellas mismos/as. Se trata entonces de una voz mecanizada y etérea. Carente de una acentuación específica y de sensualidad, esta voz sintética se insinúa como neutra, sin corporeidad. Giuliani comenta al respecto:

Esa neutralidad hace que yo pueda escuchar el texto puro, un poco más limpio, con menos información o distorsiones o prejuicios que si veo a alguien que lo lee. 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 imposter la voz ni nada de eso, sino a cómo cuidar que sea lo más neutro posible, para que no esté sumando a lo que quiere decir ese texto mi propia corporeidad, mi gesto, como estoy vestido... Sobre todo porque lo que creo yo que intenta hacer el texto es poner en valor a las y los intérpretes, entonces, si quien habla también está en escena, es más raro (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 171).

Con su timbre robotizado, deshumanizado, la radical oposición que surge entre la voz mecánica y la presencia corporal de los y las intérpretes refuerza lo segundo: el cuerpo en escena es aún más humano.

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 esa persona. [...] De hecho, había una obra que se llamaba *Pablo*, que era Pablo, un músico del ensamble, con un parlante por el que salía su voz, lo tenía así [a la altura del pecho], y lo que iba diciendo iba armando la obra, que tocaban tres flautistas a su 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*. (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 170).

## **Puesta en escena**

La definición de 'puesta en escena' no resulta sencilla para la teoría de las artes escénicas, debido a que al abrigo del concepto se agrupan diversas características y variables: la disposición espacial, la dinámica temporal, la existencia de un texto escrito, la interpretación actoral, la dicción, la iluminación, el vestuario, la escenografía, entre otras. En la teoría

cinematográfica, algunos autores suelen añadir también la disposición de la cámara, el tipo de plano, el montaje y hasta la utilización del sonido y de la música (Pavis, 2000).

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

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

Una de las características habituales del modo de representación de la música escénica es la ‘intermedialidad’, es decir, el intercambio dialéctico con una variedad de formas narrativas usuales en otros medios. Para la investigadora Fernanda Pinta, la intermedialidad es una marca del teatro actual, y supone un modo de producción experimental que resignifica los conceptos habituales de la escena, lo que implica una supresión de los límites genéricos (Pinta, 2012). La autora señala:

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

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

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

## **Narrativa**

En la producción local de música escénica es habitual que las obras se aparten de una forma narrativa temporal ligada a la dramaturgia tradicional, inscribiéndose por el contrario en lo que se denominan como ‘narrativas posdramáticas’ (Mansilla Pons, 2018). Hans-Thies Lehmann entiende que en éstas se abandonan aquellos rasgos que resultan elementales en la dramaturgia, principalmente al suprimir los motivos mediante los cuales se desarrolla la acción. Así, la descripción narrativa de la realidad mediante la 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. Las estéticas posdramáticas utilizan entonces otros recursos, entre los que se destacan,

según el autor, el abandono de los signos como referencia, la producción de imágenes oníricas sin encadenamiento lógico, el uso de formas abiertas y fragmentarias, la estructura no causal de tipo collage, la desjerarquización de los elementos intervinientes y el abandono de la síntesis, entre otros aspectos (Lehmann, 2013). Estas características son nodales en la producción de Giuliani, especialmente la ‘isotonía posdramática’, un rasgo, según Lehmann, habitual en las producciones contemporáneas, que refiere a la ausencia de puntos de giro, de agudización, de momentos álgidos –vale decir, de un desarrollo en términos dramáticos–, lo que refuerza esa imagen de inmovilidad, de estatismo.

Los investigadores Gabriela González y Jerónimo Ruiz entienden que, en la *performance* en vivo, la presencia del actor impone una sensualidad que 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, al igual que lo que señalara Josette Feral respecto a la teatralidad encarnada en la corporalidad de los y *las performers*, para González y Ruiz bastaría con esa presencia, con esa instancia aurática, prescindiendo de lo discursivo, para sostener un acto performático como tal. Esto posibilita una de las características habituales del teatro posdramático según Lehmann, el ‘acontecimiento’, una experiencia artística que consiste en la realización de actos aquí y ahora, que se valen por el momento mismo de su producción y que no tienen por qué perpetuarse en un rastro de sentido, en una síntesis posterior. Así, se define como proceso y acción, y no como producto acabado (Lehmann, 2013). Esto, según lo vimos, también es un rasgo particular de la estética de Giuliani.

No obstante, su trabajo no se articula únicamente desde la improvisación performática: a partir del concepto de ‘umbral mínimo de ficción’ acuñado por la dramaturga argentina Vivi Tellas,

el compositor suele abordar pautas y normas previas con sus intérpretes –en esa primera etapa del proceso que observáramos anteriormente–. El compositor lo explica:

Hay una suerte de punto, de eslabón perdido, diría yo, entre la representación y la presentación. Sí, acá no hay un texto de William Shakespeare, que lo estudio y dirijo a los actores y actrices que lo estudiaron. No, no es ese tipo de representación, pero siempre hay un libreto, siempre hay una cosa del tipo ‘bueno, ahora, *rec.* Así. 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 (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 163).

Esto indica que el acontecimiento no es inmediato en términos de realización, aunque sí de celebración: ocurre aquí y ahora, sin necesidad de perpetuarse en un significado; los cuerpos se abordan por su sensualidad, no por su capacidad de significar; hay pocos elementos, todo es estático; aun así, todavía permanece un rasgo de ficción, ya que hay una pauta previa, una estructura preconcebida.

Decíamos que las obras posdramáticas no suelen presentar un desarrollo teleológico. Si bien hemos establecido que algunas de las obras de Giuliani se centran, mediante la descripción, en la especificidad de los y las intérpretes, muchas otras solamente articulan presencias, acciones y una voz que únicamente enuncia elementos, los cuales difícilmente pueden vincularse a las acciones que los y las performers realizan. En *Caffé Latte*,<sup>6</sup> por ejemplo, cinco intérpretes 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* (Giuliani, 2018b). No hay relación alguna entre las consignas y las acciones. No hay, tampoco, direccionalidad. Solo acciones que acontecen. En la obra *Click on*,<sup>7</sup> 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 y las *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.

<sup>6</sup> Disponible al 05/09/2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=BqlgNDBJvh4>.

<sup>7</sup> Disponible al 05/09/2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=gJJZwF90&t>.

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

Por último, el uso de la voz articula, por momentos, un comportamiento muy interesante, en la medida en que se dirige a quien escucha –el/la espectador/a– y le demanda acciones, solicitándole que imagine sonoridades, que compare algunos elementos, que recuerde algo que el o la intérprete haya tocado antes o que elabore una conclusión. De este modo, pese a su estructura preconcebida, hay un rasgo abierto que el/la espectador/a debe completar. El compositor lo explica:

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. Es como hacer una cosa, decir algo sobre esa cosa y proponerte que te imagines algo. No sé si eso será así, si alguien habrá hecho alguna vez el esfuerzo de imaginar algo o no. Pero a mí me gusta la idea de que mi cabeza complete algo que está pasando ahí. Como que te diga ‘está tocando una violinista. *Stop*. Bueno, ahora imaginate un sonido de lluvia sobre lo que ella está tocando’. A mí me divierte ese tipo de cosas; me divierte, en líneas generales, el esfuerzo de intentar imaginarse, para completar lo que pasa, más que una audiencia que está ahí, mira y se va. Aunque pase eso finalmente. Es un ideal (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 173).

Ese ejercicio –imaginar una acción del/a ejecutante mientras éste/a permanece estático/a en la escena– supone una operación intransferible, pone en evidencia el carácter ficcional de la situación y, a la vez, los roles del público y del/a intérprete son puestos en tela de juicio. Hay allí un punto de interés para el compositor: esos momentos estáticos, de anulación de la

direccionalidad y de ausencia de signos suponen un momento de belleza para Giuliani, quien 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 hicimos, son los momentos donde no sucede nada, son momentos de estatismo posteriores a haber escuchado un texto, y que ese texto condicione la manera en estoy percibiendo a ese *performer* ahí, cuya inacción me resulta mucho más potente que si se pone a hacer malabares con su instrumento (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 160-161).

## Notación

En la tradición musical académica, la partitura constituye, según Antoine Hennion, no solo un medio y soporte de la música, sino también una forma de producción: la música suele componerse a la vez que se la escribe en una partitura, delimitándose así el objeto artístico, y luego se la representa, es decir, se la decodifica y materializa (Hennion, 2003). Esta forma de producción no resulta habitual en la práctica de la música escénica ya que, como vimos ejemplificado en el caso de Giuliani, el proceso compositivo es colaborativo, en estrecha relación con los y las intérpretes, por lo que la escritura no suele ser un objeto a priori, sino que se construye en paralelo al armado de la obra (Mansilla Pons, 2019).

Aun así, muchas de las composiciones suelen escribirse, a veces como forma de registro, o también como estructura que contiene y delimita la obra. No obstante, a diferencia de otras formas de producción musical, no se trata de un texto incuestionable para una representación literal sino que funciona como un mapa para la elaboración de un posible discurso. De este modo, de manera similar a lo que ocurre en el teatro actual según Patrice Pavis (2000), el texto escrito funciona como guía, como un marco de interpretaciones posibles que se materializan en la práctica escénica, pero no constituye en modo alguno la obra. De lo que en definitiva se trata,

según Pavis, es de cuestionar el estatuto del texto escrito, que implica otro modo de producción, signado por la colaboración, donde el texto no es central, sino lo que surge de su interpretación.

Entonces, es habitual que en estas partituras haya una gran utilización del texto escrito, que permite aclarar algunas indicaciones sobre los movimientos escénicos. Muchas veces, se trata de un texto que antecede a la obra –frecuentemente denominado ‘hoja de ruta’– y que explica algunos pormenores de la puesta, del modo de emitir sonidos, de la disposición de las fuentes sonoras en el espacio o de las acciones. El carácter innovador que suele tener la música contemporánea de concierto ha vuelto habitual este tipo de texto, incluso en obras que no proponen un tratamiento escénico. Sin embargo, mientras en aquellas prácticas estos textos son breves y constituyen una instancia previa a la obra –una condición preliminar para la lectura de la partitura–, aquí se trata de textos profusos, que ya forman parte del cuerpo de la misma. Es decir, aquí no anteceden la partitura, sino que forman parte de ella.

Este tipo de textos, en el caso de algunas obras de Matías Giuliani, constituyen las únicas indicaciones, prescindiéndose directamente de la notación musical. Por ejemplo, en *A note*,<sup>8</sup> una *performance* para pianista femenina y audio, el contenido de la partitura es el texto grabado –que debe ser expuesto mediante parlantes– y, entre paréntesis, se indican las acciones de la instrumentista, quien debe tocar una misma nota con una pulsación fija y reaccionar a las indicaciones del audio. En este caso, el texto coincide con lo que el/la espectador/a 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 de la intérprete–, no están definidos. En otros casos, como en *Masterclasses*,<sup>9</sup> obra para ensamble, el texto escrito cobra otras dimensiones: Giuliani solo escribe las indicaciones de las acciones, donde cinco instrumentistas –de cualquier instrumento– deben brindar una clase magistral sobre sus instrumentos, de manera simultánea. Solo unas pocas indicaciones formales guían la performance. En palabras del compositor, <<el texto funciona como partitura, secuenciador y contenedor>> (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 169).

---

<sup>8</sup> Disponible al 05/09/2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=A6ehroe-Jrk&t>.

<sup>9</sup> Disponible al 05/09/2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=T0mU8LFPRR0>.

No obstante, el uso de la partitura constituye un problema nodal en estas producciones escénicas. La praxis musical precisa de movimientos específicos para su realización –por ejemplo, los movimientos de arco en los instrumentos de cuerda, las respiraciones en los de viento– que, en obras donde se tiene especial cuidado en el aspecto visual, deben ser abordados de manera singular. De lo contrario, son gestos que no se integran a la propuesta visual. La partitura es, en este sentido, limitante y compleja. Su utilización no significa solo un objeto que requiere ubicación espacial, sino también una forma de interpretación, un o una *performer* que mira hacia un punto, que lee, y que realiza acciones como pasar las hojas. Esto, pese a ser frecuente en el campo musical, quiebra el estado de las obras escénicas. Por ello, la mayoría de estas producciones suelen trabajar la instancia del concierto con la memoria, a partir de indicaciones mínimas que puedan ser recordadas, y no utilizar la partitura o, en todo caso, usar una guía más pequeña, que no requiera una atención constante (Mansilla Pons, 2018). El trabajo habitual de Matías Giuliani tiene esa lógica: las acciones son pequeñas, son transmitidas oralmente, y pueden ser recordadas por los y las intérpretes con facilidad, o bien, en muchos casos, hay una voz grabada que las enumera, voz que forma parte central de la propuesta auditiva. En ambos casos, no se trabaja con partitura en la instancia en vivo. En obras más complejas y más extensas, la escritura funciona como un a priori, como un mapa, según lo detalla el compositor:

Quando 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 los y las intérpretes: sacan una foto, escribo ‘Escena uno’ y pongo una foto de la flautista, por ejemplo–. Y que ellos y ellas lo tengan afuera, en camarines, para saber dónde están. Es como si la misma hoja de ruta de la obra fuera un poco la partitura, o el tema de escenas, o el *storyboard* (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 168)

## Conclusiones

El trabajo de Giuliani, según lo hemos observado, se aleja notablemente de las estandarizaciones propias del concierto musical, para ubicarse en el terreno de lo performático propiamente dicho. Esto implica varias características en su producción: un proceso compositivo colaborativo que se presenta como instancia privilegiada; el abandono de la síntesis; el acontecimiento efímero; una revalorización de los y las intérpretes como individuos

específicos; el cuestionamiento del uso de la notación y una posición crítica frente al concierto, su historia y sus agentes.

De este modo, Matías Giuliani establece, a través de su producción, constantes revisiones del campo musical y de sus prácticas, ya que propone reconfigurar las nociones de intérprete y compositor/a cuestionándose sus competencias, a la vez que permite repensar la categoría de obra de arte musical –con sus instancias de composición, inscripción y armado, así como también su voluntad de perfección y de duración para la posteridad– y, fundamentalmente, invita al público, de manera imperativa, a reflexionar sobre el fenómeno artístico y sobre su propio rol en él.

## Bibliografía

Cismondi, Carolina. 2011. “Variaciones teatrales de crítica genética”. *Manuscritica. Revista de Crítica Genética* 21. Disponible en: <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/1138> (último acceso 05-09-2020).

Eckmeyer, Martín. y Cannova, María P. 2010. “*Historiografía e historia de la música. La historiografía contemporánea y su posible impacto en la historia de la música*”. Ponencia presentada en el 2° Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y 5° Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 03 al 05 de noviembre.

Feral, Josette. 2004. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.

Giuliani, Matías. 2012. *Masterclasses* [Video on line]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T0mU8LFPRR0> (último acceso 05-09-2020)

Giuliani, Matías. 2017. *A Note* [Video on line]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=A6ehroe-Jrk> (último acceso 05-09-2020)

Giuliani, Matías. 2017. *Click On* [Video on line]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gJJDzwfFS90> (último acceso 05-09-2020)

Giuliani, Matías. 2018a. *Dedicatorias* [Video on line]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PhulnwPh5os> (último acceso 05-09-2020)

Giuliani, Matías. 2018b. *Caffè Latte* [Video on line]. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=BqlgNDBJvh4> (último acceso 05-09-2020)

Gonzalez, Gabriela y Ruiz, Jerónimo. 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, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós.

Lehmann, Hans-Thies. 2013. *Teatro posdramático*. Ciudad de México, México: CENDEAC/Paso de Gato.

Mansilla Pons, Ramiro. 2018. “*Escenas sonoras. Análisis de músicas escénicas de concierto en Buenos Aires*”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata.

Mansilla Pons, Ramiro. 2019. “*Músicas para ver. Prácticas colaborativas en las músicas escénicas*”. *Metal 5*. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/24516643e013> (último acceso 05-09-2020)

Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, España: Ed. Paidós.

Pinta, Fernanda. 2012. “*Tecnoescena*”. En *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, editado por Claudia Kozak, 200-211. Buenos Aires, Argentina: Caja negra.

Raynor, Henry. 1986. *Una historia social de la música*. Madrid, España: Editorial Siglo XXI.

Small, Christopher. 1989. *Música. Sociedad. Educación*. Madrid, España: Alianza.