

MÚSICAS PARA VER

PRÁCTICAS COLABORATIVAS EN LAS MÚSICAS ESCÉNICAS

MUSIC TO SEE
COLLABORATIVE PRACTICES IN SCENIC MUSIC

RAMIRO MANSILLA PONS

ramiromansillapons@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Resumen

Este artículo se centra en las instancias de composición, notación e interpretación de músicas escénicas del ámbito de la música contemporánea de concierto en Buenos Aires, a partir de la observación del trabajo de cuatro artistas locales. Mediante una praxis colaborativa entre intérpretes y compositores, 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.

Palabras clave

Música; escena; performance; composición; interpretación

Abstract

This article focuses on the instances of composition, notation and interpretation of scenic music in the field of contemporary concert music in Buenos Aires from the observation of the work of four local artists who, through a collaborative practice between performers and composers, articulate processes that imply a revision of the concert as an institution and an opening towards new concepts around the intervening agents and their roles.

Keywords

Music; scene; performance; composition; interpretation

Recibido: 9/3/2019 | Aceptado: 10/6/2019

La música occidental de concierto —muchas veces denominada *música clásica*— posee un aspecto singular en términos de presentación: la negación de la escena llevada a cabo por la omisión —mediante la homogeneización o directamente la anulación— de algunos elementos neurálgicos de cualquier escenificación. En ese ámbito, las músicas escénicas, desarrolladas desde mediados del siglo pasado, se instalan como una práctica donde los propios compositores producen una obra musical —generalmente *de cámara*, es decir, de pequeñas dimensiones— que posee una escenificación, ya sea mediante el agregado de acciones visuales por parte de los intérpretes —usualmente músicos, 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*.

Frecuentemente, esta práctica ha sido denominada *teatro musical*, *teatro instrumental* o *música de actuación teatral*, donde se evidencia la escenificación como una característica singular del teatro y no de otras disciplinas. Por el contrario, la denominación *música escénica*, propuesta en mi tesis de doctorado, supone un punto de partida disciplinar, la música, e implica la obligatoriedad de una escenificación, hecho que la distingue y la 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).

Proceso compositivo y ensayo

Más allá de que su denominación focalice en el desarrollo escénico, esta práctica musical se caracteriza no solo por el tratamiento de componentes visuales, sino también por el hecho de que su composición incluye procesos que implican revisiones en torno a las figuras del compositor y del intérprete, y a las competencias habituales asignadas a ellos.

La tradición musical occidental asocia a la figura del compositor con el concepto de genio creador (Raynor, 1986), aquel que produce ex nihilo la obra maestra, valiéndose en solitario de sus facultades innatas para establecer relaciones especulativas sobre los materiales sonoros, organizándolos en una partitura que posteriormente debe ser decodificada por un 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 realizador en lo más alto de la jerarquía, 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 intérprete en particular y coloca a este último como quien debe desentrañar y materializar los deseos del compositor (Small, 1989).

Las músicas escénicas, no obstante, se apartan de este paradigma, 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,¹ aquí se *compone ensayando*.

Compositores e intérpretes suelen trabajar, entonces, de modo similar a como suele ser la forma de elaboración de una obra teatral o dancística —obras escénicas—, proceso signado por el trabajo colaborativo. En el ensayo del proceso teatral, según la investigadora Carolina Cismondi (2011), tiene lugar una dinámica de cruces entre los participantes —director y actor, dramaturgo y director, dramaturgo y actor, actores entre sí— donde las indicaciones, los diálogos y los textos que se trabajan, interpretados subjetiva y colectivamente, generan construcciones corporales y definen una *forma*.

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 compositor, en nuestro caso— son interpretadas e interpeladas por los *performers*. A la vez, si la propuesta requiere de más de un intérprete existe también una dinámica de reconocimiento, de diálogo y de tensión entre ellos. 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, ya que las opciones y las posibilidades de desarrollo de un determinado material surgen de la interacción. Aunque es usualmente el compositor quien decide y fija una de ellas, su alcance, su concreción, se debe al trabajo colaborativo.

El compositor Matías Giuliani, por ejemplo, suele procurar sus materiales sonoros a través de ideas disparadoras que explora en estrecha colaboración con los integrantes del Ensemble Wonderland, el cual dirige. Su trabajo se caracteriza por la investigación con ellos, a través de la que puede probar sus ideas, obtener devoluciones y comentarios, y ensayar alternativas. Asimismo, esta instancia se registra en vídeo, ya que luego sobreviene un proceso de observación del material filmado, donde el compositor revisa y elige aquellas acciones sonoras y escénicas que, a su criterio, pueden ser ampliadas e investigadas en profundidad, y descarta aquellas que no considera dignas de un mayor desarrollo.

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, modificándolas y proponiendo otras soluciones. El procedimiento de filmación y de posterior revisión del material, por su parte, le otorga a Giuliani una distancia con el objeto que le permite una evaluación significativa de los resultados. Así, muchas de estas pruebas parciales, colaborativas, fecundan en obras de mayor extensión que usualmente merecen un seguimiento de varios ensayos, pero otras no, quedando únicamente como ejercicios. No obstante, el registro fílmico de estas pruebas es generalmente subido a su página web, en lo que constituye también una revisión de la labor compositiva: lo que se comparte con un posible espectador no es necesariamente la obra acabada, sino el proceso, la instancia privilegiada del fenómeno estético.

Surgen, entonces, algunas preguntas: ¿la acción de componer radica únicamente en la decisión última sobre las posibilidades de un material? ¿El proceso por el cual se arriba a su fijación, descartando otras posibilidades, no forma parte de la composición? En definitiva, ¿los intérpretes son compositores? A pesar de que esta forma de trabajo propicia una instancia colaborativa donde las propuestas, modificaciones y sugerencias 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 grupal y donde la autoría termina siendo compartida por intérpretes y directores,² aquí es indiscutiblemente firmada por el compositor, tanto en su registro escrito —la partitura— como en su difusión.

Poner el cuerpo

La tradición de la formación musical académica, en equilibrio con el ideal de superioridad de la música absoluta sobre aquella que es referencial o incidental, ha intentado desde el siglo XIX igualar 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 del intérprete, mediante la homogeneización, se anula en pos de la autonomía de la música.

En la música escénica acontece lo contrario. Marcada por el proceso compositivo colaborativo, la obra se impregna de las gestualidades y de las características corporales del intérprete, y las considera parte de su relato, algo que, según Hans-Thies Lehmann (2013), resulta habitual en las narrativas posdramáticas, a las que estas producciones adscriben. La investigadora Josette Feral (2006), en su estudio sobre la teatralidad, entiende que el cuerpo ocupa un papel central, no tanto por su carácter de portador de un discurso, sino en tanto *presencia en escena*, signada por la materialidad y el acontecimiento, que resignifica todo lo que la circunda. Esto es compartido por los compositores, ya que las narrativas de estas músicas se sustentan muchas veces en las características singulares del intérprete en escena, al articular acciones que lo involucran más desde lo corporal que desde lo sonoro.

La compositora Agustina Crespo, por ejemplo, logra en su trabajo desautomatizar las posturas habituales de los instrumentistas al obligarlos a cantar en escena. Esto los coloca en otra situación, no solo corporal, sino también psicológica: la competencia exigida, el canto, no es ajena a la praxis musical, pero sí puede ser un obstáculo para quien no está acostumbrado a hacerlo en vivo. Además, involucra varios objetivos: por un lado, contar con un nuevo material sonoro, vinculado a lo vocal, lo que constituye un interés particular de la compositora; por el otro, supone para el intérprete un compromiso distinto ante la obra, debido a que se le exige habilidades diferentes. Esto significa, también, una tensión en escena, ya que el riesgo de hacer algo para lo que no se está preparado —y que lo expone sobremanera— genera una tensión discursiva y propicia un devenir temporal. Finalmente, el canto modifica la concepción de corporeidad de modo significativo: permite mostrar al intérprete en particular, a esa persona a través de un rasgo muy singular como lo es su voz, con su materialidad, y no al instrumento. Es, en palabras de Beatriz Lábbate (2006), «energía corporal que se hace audible» (p. 31). Así, el uso de la voz, sea cantada o hablada, aparece como un rasgo distintivo de esta práctica.

El trabajo de Matías Giuliani propone aspectos particulares en este campo. Por un lado, las elecciones de vestuario de sus obras suelen considerar la vestimenta habitual y cotidiana de los performers, lo que sugiere un cuerpo urbano, con signos identitarios en términos etarios, culturales y económicos. Esto no es habitual en las producciones de músicas escénicas: pese a las preocupaciones por 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.³

Por otro lado, en las obras de Giuliani aparece siempre una voz externa, que articula consignas o que habla de los intérpretes —señalando aspectos de su historia individual o de su personalidad, que funcionan como marco narrativo—, pero nunca es la de ellos mismos. 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. De este modo, 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.

Finalmente, la utilización en escena de videos es un recurso habitual que también impacta en la percepción del cuerpo. Esto es especialmente observable en el trabajo del compositor Valentín Pelisch, donde el video resignifica el cuerpo filmado a través de 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*— o de modificación —mediante el uso efectos y filtros, como el *blureado*⁴—. Para el investigador Anxo Abuín González (2008), el dispositivo permite estas operaciones digitales pero conlleva una *virtualización* del cuerpo, presentándolo desmaterializado. De este modo, si el video posibilita la realización de proezas corporales imposibles en el vivo, si permite la amplificación, la focalización y la modificación del cuerpo, también tiene el costo de la desmaterialización. No obstante, esto no es algo restrictivo, sino que esta tensión entre el cuerpo en escena y el mediatizado es abordada como un material narrativo.

La partitura: un mapa para armar una obra

En la tradición musical académica, la partitura constituye, según Antoine Hennion (2002), no solo un medio y un 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. Esta forma de producción no resulta habitual en la práctica de

las músicas escénicas ya que, como vimos, el proceso compositivo es colaborativo, en estrecha relación con el intérprete, por lo que la escritura no suele ser un objeto a priori, sino que se construye en paralelo al armado de la obra.

Aun así, muchas de las obras suelen escribirse, a veces como forma de registro, pero también como estructura que contiene y delimita la obra. No obstante, a diferencia de otras formas de producción musical, no se trata aquí de un texto incuestionable para ser representado literalmente, sino que funciona como un mapa para la elaboración de un posible discurso. De este modo, según Patrice Pavis (2000) y al igual que ocurre en el teatro actual, 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 (2000), 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.

Así, las partituras en las músicas escénicas constituyen solo una posibilidad de representación, a partir de una concepción de *obra* en la que se contempla que esta no se encuentra acabada en el texto y, en consecuencia, no se la piensa como una obra que se *reproduce*, sino que se la compone con los intérpretes. Esto implica frecuentemente la inclusión en la partitura de referencias específicas a los performers con quienes se elaboró la obra. De este modo, resulta habitual que, en lugar de poner una fuente o un instrumento transferible, se ponga el nombre particular del intérprete. Sin embargo, como dijimos anteriormente, la firma es únicamente del compositor.

Única e intransferible

El proceso colaborativo entre intérpretes y compositores, sumado al uso de narrativas que muchas veces se concentran en las características específicas de la corporalidad de los intérpretes y en sus capacidades particulares, implica la dificultad de que estas músicas puedan ser interpretadas por otros performers: si la obra está tan ligada a una persona o grupo de personas, tal especificidad atenta, en definitiva, contra su *intercambiabilidad*, contra la posibilidad de su transferencia.

Esto significa un cambio radical en la historia de la composición de música de concierto. Según Christopher Small (1989), la música occidental, en consonancia 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 de 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 intérprete.⁵ La música escénica, por el contrario, se dirige a un performer específico, aquel con quien se desarrolla el proceso compositivo, observando y considerando sus habilidades particulares.

Sin embargo, esta acción no anula la posibilidad de que las obras sean interpretadas por otros. El compositor Juan Cerono, por ejemplo, entiende que si existe un interés de otro intérprete en una música escénica que no ha sido desarrollada con él, 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 intérprete deberá adaptarse.

De todos modos, es usual que estas obras solo sean interpretadas por quienes participaron del proceso de armado. Los compositores, no obstante, parecen no encontrar en esto un problema: entienden que cada obra desarrolla un proceso situado, elaborado 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. Es posible leer allí, en definitiva, un acto político.

Conclusiones

Las músicas escénicas, según lo hemos observado, presentan características singulares: un proceso compositivo colaborativo que se instala como instancia privilegiada, donde los papeles de intérpretes y compositor se ponen en revisión; una concentración en la labor del performer como individuo particular, con narrativas centradas en sus propias capacidades, lo que se opone a su intercambiabilidad; el cuestionamiento del estatuto de la partitura y la inclusión de nuevas posibilidades en torno al cuerpo singular del intérprete, rasgos que evidencian en la práctica una posición crítica frente a las estandarizaciones del concierto, de su historia y de sus agentes.

Referencias

Abuín González, A. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (17), 29-56. doi: 10.5944/signa.vol17.2008.6172

Cismondi, C. (2011). Variaciones teatrales de crítica genética. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*, (21), 13-60. Recuperado de <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/1138>

Eckmeyer, M. y Cannova, M. (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.º Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y 5.º Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Feral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Galerna.

Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Lábbate, B. (septiembre de 2006). Teatro-Danza. Los pensamientos y las prácticas. *Cuadernos de Picadero*, (10). Recuperado de <http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/cuadernos/cuaderno-de-picadero-no-10-23>

Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Ciudad de México, México: CENDEAC/Paso de Gato.

Mansilla Pons, R. (2018). *Escenas sonoras. Análisis de músicas escénicas de concierto en Buenos Aires* (Tesis de doctorado). Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/73995>

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, España: Paidós.

Raynor, H. (1986). *Una historia social de la música*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.

Small, C. (1989). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid, España: Alianza.

Notas

1 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.

2 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 otro/a coreógrafo/a.

3 Vale aclarar que las músicas escénicas son frecuentemente programadas en conciertos en los que se incluyen otras obras que no se inscriben en esta categoría, por lo que la vestimenta y la disposición en escena termina definiéndose según otras variables, donde el canon estilístico es imperante.

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

5 Hay excepciones, claro. Pero incluso en los habituales encargos que realizan intérpretes específicos a compositores, donde la obra suele considerar ciertas particularidades técnicas de su destinatario, es común que esta sea pensada y compuesta con la pretensión de que pueda ser interpretada por otros performers.