

Departamento  
de Música



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

Proyecto de Trabajo de Graduación de la  
Licenciatura en Música con orientación en Guitarra

Título:

**DESCONCIERTO**

**Tesista:**

Julieta Sofia Comotti

DNI: 40489714

Legajo: 72060/8

Cel: 221-4190740

**Directora:**

Lic. Maria Eugenia Molinuevo

**Co-director:**

Dr. Rafael Iravedra.

**Participantes:**

Cynthia Payne

Manuel Torres

Octavio Savinelli

La Plata, Buenos Aires, Argentina. 2023

## **DESCONCIERTO**

### **PALABRAS CLAVE**

Guitarra - Concierto - Convivio - Escena - Intérpretes - Personajes - Espacio - Tiempo - Cuerpo.

### **RESUMEN**

*Desconcierto* surge como un evento artístico musical que excede el formato de concierto de música clásica tradicional. Se trata de un producto artístico original que tiene como objetivo convocar a un público amplio, que abarque tanto a oyentes frecuentes y conocedores de la música clásica, como también a quienes no son parte de este ámbito.

El enfoque escénico - teatral de dicho concierto tendrá un desarrollo minuciosamente pensado no sólo en el repertorio musical sino en el espacio - tiempo que construye la obra. El repertorio guitarrístico será el siguiente: *Sonata N° 2* de Carlos Guastavino, *Suite Contatos* de Paulo Bellinati y en formato de Música de Cámara (para violín y guitarra) las obras: *Semilla*, *Malaquita* y *Peces* de Octavio Savinelli.

## DESCONCIERTO

*“Que la música no se convierta en un arte para mentir”*

*(Friedrich Nietzsche)*

## FUNDAMENTACIÓN

Este Trabajo de Graduación aborda los conceptos y procedimientos fundamentales para la construcción de un evento artístico. La peculiaridad de esta propuesta radica en la exploración del límite entre los protocolos propios del concierto de música clásica y el devenir escénico contemporáneo, donde se sitúan nuevas relaciones y posibilidades.

La *música clásica*<sup>1</sup> cuenta con características y protocolos específicos que ahondan no sólo en el repertorio sino también en otros aspectos: materiales, intérpretes, disposición del público y artistas en el espacio, vestimenta, actitudes y momentos de cada evento. En la actualidad existen muchas propuestas que buscan salir de estas normas, realizando recitales informales que mantienen un repertorio clásico -en espacios no convencionales- o integrando al mismo con música popular u otras disciplinas artísticas. Pero el aspecto formal y sofisticado de los ámbitos de concierto todavía tiene un peso muy fuerte en la música clásica. El origen de dichos conciertos se remonta a siglos de historia donde la funcionalidad de la música ha modificado la vestimenta, la forma de comportarse (tanto de los músicos como del público). Según el musicólogo Fabian Holt (2007) <<Todo género musical es una práctica cultural, de carácter fluido y pragmático, asociado a un trabajo cultural complejo, que no solo se identifica con la música, sino también con rituales, territorios, tradiciones y grupos de personas>> (p.5)

Se pueden destacar algunos cambios en la vestimenta ocurridos durante el Renacimiento (siglo XV y XVI). En palabras del Lic. Iván Andrés Escobar Valencia (2009)

Las corrientes musicales florecen en ciudades como Florencia y Roma con la intención de reivindicar la identidad Greco-Romana, la música ya no es transmitida exclusivamente en

---

<sup>1</sup> Refiriéndose al género musical (música académica) y no al período clásico dentro de este estilo

iglesias y monasterios y es aquí donde la forma de vestir trasciende a manera de protocolo para dejar a un lado la típica indumentaria de iglesia o monasterio (p. 10).

Durante el auge de la música de cámara que se dio desde principios del Siglo XIX hasta principios del S.XX en Europa Occidental (específicamente en las ciudades centrales del ambiente de la música clásica como París, Londres, Viena, Leipzig) las modalidades de dicho concierto fueron modificándose como consecuencia de las transformaciones sociales. A fines del S.XVIII, se concebían estos conciertos con el fin de referirse a un área separada de la ópera y de los conciertos de carácter virtuoso, aunque en los mismos podía convivir algún aria de ópera famosa o secciones solistas, entre otros. Luego comenzó a establecerse una homogeneidad en el repertorio de música de cámara limitándose casi por completo a los conciertos de cuerdas y preferentemente de compositores de épocas anteriores. A mediados del Siglo XIX se elaboraron acuerdos para regular cada evento. Entre la definición de los mismos, se realizó una rápida difusión de los conciertos llamados de “música popular” en el Music hall británico, el Café-concert francés, y otros espacios con la misma funcionalidad en otras ciudades. En estos conciertos la miscelánea iba desde la música “ligera” a la música “seria”. En 1910 la división entre los conciertos “serios” y los de música popular era contundente; en ese entonces la música clásica todavía dominaba a la crítica, aunque los espectáculos con mayor público comenzaron a ser los de música popular. A esta división se le sumó la insistencia de realizar repertorios de épocas anteriores, rechazando la música de los nuevos compositores clásicos. La distancia entre los *café-concerts* y los *music halls* con la música clásica - y aún más con los compositores contemporáneos - se fue amplificando. Esta transformación del gusto musical persiste hasta la actualidad.

De esta manera, los conciertos de música clásica continuaron en vigencia para un público selecto -generalmente compuesto por otros músicos y oyentes aficionados- donde la permanencia y delimitación de este tipo de conciertos dieron lugar a pautas establecidas, algunas con un fundamento acústico, estético o ambiental y otras regidas solamente por la tradición. En un recital de música clásica (en nuestro caso de música de cámara y de guitarra solista) la sala de conciertos es de un tamaño intermedio para favorecer la acústica; las filas de los asientos son siempre orientadas en la misma dirección para favorecer la atención hacia el evento musical y limitar los tiempos de relación que pueden crearse con el público; el

vínculo entre el público y las/os músicas/os también es limitada ya que en este tipo de evento el público escucha y todo sonido o movimiento atenta contra la concentración y apreciación musical. El efecto *ritual* aparece en todas estas características.

Algunas otras pautas específicas de los conciertos de música clásica son las siguientes:

- Puntualidad. Estos eventos comienzan generalmente puntuales, entonces los asistentes llegan 15 minutos antes de que empiece la función ya que no existe la posibilidad de retrasar el inicio del concierto.
- Atuendo. La vestimenta que utiliza el/la intérprete es de carácter formal y el público también suele mantener dicho patrón.
- Comportamiento. Se debe ingresar a la sala de forma ordenada, evitando tumultos y tropiezos. Cuando comienza el espectáculo todos los sonidos provenientes del público atentan contra la música. Los oyentes deben ser muy cuidadosos, evitar comer, apagar los teléfonos celulares, no conversar.
- Aplausos. Un aplauso en la mitad de una obra por equivocación afecta directamente a la música y a la concentración del intérprete. Una obra puede conformarse por más de una música. Por ejemplo, en el caso de las Suites y las Sonatas, se conforman con varias músicas (movimientos o danzas), y entre cada una de ellas no se debe aplaudir. Sólo se aplaude al final de la última, ya que se concibe a la obra pensada en su totalidad. Si se comprenden como obras individuales, esa continuación se pierde y la búsqueda de la *obra de arte* total se ve modificada sin respetar la intención del compositor. También existen otros momentos de aplausos, cuando ingresa el artista en escena y al finalizar el concierto.
- Salida. Se sugiere salir de forma ordenada y dar prioridad a las personas que se encuentran en las sillas de adelante. De esa manera, se agiliza la salida y se evitan dificultades en dicho momento.

Si bien todos estos acuerdos son de carácter rígido, buscan que cada individuo se vincule personalmente con la música, priorizando el sentido total del evento.

## EL CONVIVIO TEATRAL

El *convivio* es un término utilizado por el crítico e historiador teatral Jorge Dubatti (2007):

Sin convivio -reunión de dos o más hombres, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana- no hay teatro [...] implica estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, del salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo. Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, generando una suspensión de soledad y el aislamiento [...] implica proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, así como una conexión sensorial que puede atravesar todos los sentidos [...] es efímero e irreplicable. (p. 43, 47).

Esta definición es amplia ya que puede abarcar desde una obra de teatro, un concierto de música, un ballet, un partido de fútbol, entre otros. La *situación convivial* implica el encuentro de dos o más personas y la intencionalidad de verse afectado/a por dicho espacio - tiempo. Cuando en esta *situación convivial* se presenta la poética, el autor lo denomina *convivio teatral*, donde no solo entra en juego el encuentro entre dos o más personas en un mismo espacio-tiempo sino específicamente los integrantes del hecho teatral: intérpretes, técnicos y público. Este Trabajo de Graduación busca defender la idea de que una escena musical es un convivio teatral, donde se construye una totalidad. En palabras de Paula Sigismondo (2016)

Es imprescindible, a la hora de construir un universo en el que se sumerge al público en este tiempo y en este lugar, conservar y cuidar todos los flancos en simultaneidad. Cada componente será parte y deberá integrarse al conjunto. El artista en escena será el encargado de unirlos, un guardián de la no fragmentación. Todo lo que ocurra en escena pertenecerá a ese mundo nuevo que durará sólo el tiempo en el que transcurre ese trabajo de ficcionalización. En cierto modo, se genera una suspensión del tiempo real, el arte tiene esa propiedad (p. 6).

Otro término interesante -que se vincula con el *convivio*- es el presentado por el autor Christopher Small, *musicar*. Desde este concepto, todos los integrantes - incluso los asistentes técnicos como también el público- tienen incidencia en el éxito o fracaso del acontecimiento; son generadores de sentido de los eventos de la obra. El autor también explica que la actuación musical tiene significados primarios sociales, no hay música si nadie está actuando, tocando o cantando; la música no son sólo las obras musicales sino la acción de actuar. De ahí surge el verbo *musicar*, de tomar parte en la actuación musical; esto significa tocar o cantar, pero

también escuchar, componer, ensayar. Este término permite nombrar la actuación musical, relacionando dicho acontecimiento con el *ritual*, donde acontece un hecho en un tiempo y lugar determinados, donde se construyen nuevos significados y relaciones entre las personas involucradas. Estas relaciones pueden ser de índole física, social, política, religiosa, o en este caso artística. Cada género artístico cuenta con una forma de *ritual* diferente, con características específicas. Por ejemplo, la forma de comportarse en un recital de rock no es la misma que en un concierto de música clásica.

## **LA MÚSICA EN LA ESCENA**

El presente trabajo de graduación tiene el formato de un concierto de guitarra dentro de una obra de teatro. Esto implica que -sumado al desarrollo del concierto- también se llevará a cabo una trama específica entre todos los personajes involucrados en dicha ficción.

La obra -a través del humor- busca la imitación y la incongruencia del régimen protocolar de los conciertos de música clásica (en particular de guitarra solista y de música de cámara), para replicar y citar los protocolos y pautas establecidos. En consecuencia a estos mecanismos se propone al público advertir la desfamiliarización, encontrar -a través de sensaciones de incomodidad, confusión y risas- los hechos que se encuentran fuera de lugar y que no son parte de lo esperable o convencional. Los protagonistas son pensados en base a personajes reales de la producción musical de un concierto: intérprete, presentador, asistente, compositor y público. Todos/as -salvo la intérprete- son los/as responsables de los errores, incoherencias y demás acciones que se alejan de lo que debería suceder en un evento de dichas características.

Cabe mencionar cómo este enfoque afecta a la música que se presenta, ya que las reglas y búsquedas son diferentes a las de un concierto y deben ser modificadas en función al carácter de la obra y a los hechos que van transcurriendo en escena. La escena está construida en función de la música preexistente, la cual tiene un rol muy importante ya que no es utilizada como música de fondo ni como mero acompañamiento. Por momentos la música se verá afectada por dos tipos de acontecimientos. Por un lado, los meramente teatrales, donde se puede observar en escena un desarrollo de los acontecimientos ajenos a la música que por momentos

compiten por el foco de atención del público. Por otro lado, los que complementan a la música, como por ejemplo los eventos acrobáticos del aro (relacionando cada movimiento en función de la interpretación musical). Ambos tipos de “interrupciones” son las que van desarrollando la obra teatral, acumulando tensión, cambiando la relación entre los personajes, intensificando las sensaciones musicales.

También se debe tener en cuenta que el desarrollo performático de los intérpretes fue pensado y construido específicamente para este concierto, ya que existe un conocimiento y exploración corporal contemplando miradas, recorridos, desplazamientos, entre otras variables. Existe un control sobre todos los movimientos involucrados en esta ficción. Como bien explica Paula Sigismondo (2016), el momento escénico de la música requiere de cierta precisión:

El hilo que lo sostiene es muy delgado. Cualquier movimiento impreciso o distracción inapropiada sería fatal. Si se le cayera el micrófono, si la guitarra se soltara de su mano, si le pidiera al sonidista que le subiera el retorno, gesto tan habitual en los recitales, el andamiaje construido se resquebrajaría. (p. 5).

Algunos grupos o artistas que han funcionado de referentes para este trabajo, ya que en su desarrollo artístico confluyen la música clásica, la escena y el humor, son: Les Luthiers, Leo Masliah, Igudesman & Joo, P.D.Q Bach y Victor Borge.

## **EL REPERTORIO**

El conjunto de obras fue seleccionado por la intérprete teniendo en cuenta determinadas características. Son obras de compositores latinoamericanos de los siglos XX y XXI: Paulo Bellinati (San Pablo, 1950), Carlos Guastavino (Santa Fe, 1912 - 2000), Octavio Savinelli (La Plata, 2001). Estas obras comparten la suma de materiales característicos de músicas populares de Brasil y Argentina, con las estructuras y lenguajes propios de la música clásica. Todas las obras son originales para guitarra.

El Repertorio solista es el siguiente:

### **Suite Contatos de Paulo Bellinati**

Fue compuesta en 1991 y está dedicada a la guitarrista brasileña Cristina Azuma, quien estrenó la obra en 1992 en el Festival de *Música de Campos do*



*Jordão* en Brasil. La *Suite Contatos* es una obra diversa que combina la técnica de la guitarra clásica con los estilos musicales de Brasil y del jazz.

Consta de cinco movimientos:

### **1. Cadência**

Haciendo referencia a lo que se denomina musicalmente “cadencia” (el final de una obra, movimiento o sección), nos invita a indagar sobre pequeñas ideas, con poco desarrollo y rápidamente concluidas. Es un prelude introspectivo que establece el estado de ánimo y la atmósfera de la suite. Toda la pieza está conformada por diferentes secuencias: cada una con carácter variado: con un desarrollo virtuoso, textural, sonoro, exploratorio que tienen un estilo cadencial y resolutivo. No contiene una estructura establecida sino que cita una idea de “improvisación”.

### **1. Contatos**

De carácter melódico y de una estructura con secciones bien marcadas y un desarrollo en cada una de ellas. Su melodía al siempre encontrarse en tiempos débiles del compás, genera una sensación de direccionalidad hacia adelante. Las secciones no son contrapuestas en carácter, sino que son desarrollos y variaciones de las mismas ideas musicales (la mayoría citadas de Cadencia). Tanto Cadência como Contatos contienen una armonía compleja similar a las secuencias utilizadas en el jazz.

### **2. Alba**

Con una idea de calma, haciendo referencia precisamente al alba, al comienzo, tiene un tempo andante tranquilo y por momentos desenvolviéndose rápidamente y “descontrolándose” para finalizar cada parte musical. Este movimiento contiene dos secciones *cantábiles* de carácter calmo, introspectivo, andante y contemplativo. Se conforma con una melodía sencilla que en ocasiones es acompañada por segundas voces y una armonía simple.

### **3. Pau de Chuva**

Es el movimiento más lento, quieto y calmo de toda la suite. Está inspirado en los sonidos de la naturaleza y es una interpretación musical del sonido de la lluvia en un “pau de chuva” (palo de lluvia). La pieza presenta un motivo que se repite en gran parte de la obra, con pequeñas variantes. Este motivo se

conforma por una melodía, una armonía y un bajo cíclicos con pequeñas variaciones.

#### **4. Les Jambes**

Del idioma francés: "Las piernas" esta pieza tiene un carácter festivo y alegre, invitando al movimiento. Es la música más rápida y virtuosa de toda la suite. Presenta un ritmo animado conteniendo secciones puramente escalísticas citando la idea de la improvisación, otras rítmicas y algunos momentos melódicos *cantábiles*. Estos contrastes buscan explorar la riqueza de la música brasileña y su fusión con otros estilos musicales (evocando principalmente al jazz). Para su interpretación se debe hacer hincapié en las articulaciones, el ritmo, los contrastes, los matices. Buscando siempre claridad en los momentos virtuosos, siendo así una música rápida pero controlada. Al poseer un carácter sorpresivo y abrupto, se requiere un desarrollo técnico que le permita al/ a la intérprete el cambio repentino en el ataque del sonido.

### **Sonata N° 2 de Carlos Guastavino (1969)**

*La Sonata No. 2* es una obra destacada en el repertorio para guitarra clásica argentina, fue dedicada a Roberto Lara (un guitarrista argentino muy importante en la promoción y difusión de la música del compositor). Carlos Guastavino fue uno de los compositores más destacados del movimiento nacionalista musical en Argentina, que surgió a principios del siglo XX como una respuesta al dominio de la música europea en el país. Este movimiento nacionalista buscaba crear una música clásica que fuera verdaderamente "argentina", que reflejara la identidad y las tradiciones del país. Su música es una combinación de la tradición clásica europea y el folklore argentino (recuperando melodías, ritmos y armonías). Fue creador de un estilo profundamente emotivo y expresivo, consolidándose como una parte importante del patrimonio musical de Argentina.

Dicha Sonata cuenta con tres movimientos:

#### **1. Allegretto íntimo ed espressivo**

Presenta una estructura tradicional Forma Sonata, basada en el ritmo de la zamba. La forma sonata es una estructura de tres secciones: exposición, desarrollo y recapitulación. La exposición presenta el tema principal y el material temático secundario. La sección de desarrollo se enfoca en la

transformación del material temático y la creación de tensiones armónicas, y finalmente la recapitulación presenta una repetición del tema principal y el material secundario en la tonalidad principal. Concluye con una pequeña coda citando nuevamente al tema principal. A pesar de ser un allegretto, dicho movimiento debe tener una interpretación “un poco animada” (pero no rápida) y con un tratamiento de las frases, generalmente libre, con respiraciones, direccionalidades y separación en las secciones.

## **2. Andante sostenuto**

El segundo movimiento es un Andante sostenuto, que tiene un carácter más contemplativo y reflexivo. La pieza está constituida por cuatro secciones: la primera, introductoria: en su aclaración explica “come improvisando, un po’ nervoso, ma molto vibrato” (como improvisando, un poco nervioso, pero muy vibrato). Se desarrolla con secuencias armónicas a modo de arpeggios y escalas y va preparando al oyente para la segunda sección que contiene el tema melódico principal con un carácter “hablado”, *rubateado* y una armonía que acompaña al discurso melódico. Luego el tercer discurso en contraposición con una melodía en el registro grave, “responde” al segundo discurso. La segunda y la tercera sección se repiten pero con algunas variaciones. La obra finaliza con una cuarta sección (coda) que tiene una similitud compositiva con la introducción: un desarrollo armónico secuencial conformado por arpeggios y escalas.

## **3. Presto**

El tercer movimiento es un Presto, es el más rápido y rítmico de los tres. De carácter agitado, las secciones rápidas citan el estilo folclórico Malambo, tanto en el carácter, como también el ritmo ternario en 6/8 y la armonía (en el caso del malambo esta última es una repetición de I - IV - V, y en el tercer movimiento dicha secuencia armónica se mantiene pero la tonalidad varía en otras cercanas). La pieza se caracteriza por una serie de arpeggios y escalas rápidas que crean una sensación de virtuosismo y energía. El movimiento también contiene un interludio en el que se exploran texturas y armonías más complejas, (saliéndose del patrón armónico I-IV-V, utilizando secuencias armónicas con notas agregadas) . Esta sección en el medio de la obra contiene un carácter opuesto: es lenta, muy melódica, *rubateada* y expresiva, donde se busca un carácter de calma y quietud; genera mucho contraste ya

que se encuentra en el medio de las secciones rápidas antes mencionadas. Este movimiento finaliza con una cadencia conformada por escalas rápidas con dinámica *forte* para concluir la obra total con una armonía resolutive (cadencia perfecta).

### **Repertorio de música de cámara**

El conjunto de músicas para violín y guitarra, fue compuesto entre el 2020 y el 2022 por el compositor argentino Octavio Savinelli. El mismo es parte del elenco de este trabajo de Graduación. Las tres composiciones comparten rasgos similares: motivos cíclicos que se presentan a lo largo de toda la obra, cambios de carácter muy articulados inspirados en el ataque rítmico del acompañamiento del tango, los tempi irregulares que utiliza el compositor y las complejas armonías (dentro de un marco tonal), la composición de la obra desde una célula motivica pequeña, los cambios de carácter fuertemente marcados. Las tres músicas requieren una precisión camerística y una base técnica por parte de ambos músicos.

Las obras son:

#### **1. Semilla**

En términos generales esta obra es la más tranquila y lenta de las tres, aunque contiene tres secciones con carácter diferente. La primera de manera calma y legato, con el violín sosteniendo la melodía y la guitarra el acompañamiento regular y circular (con algunas ocasionales intervenciones melódicas). La segunda sección es de carácter rápido, rítmico y muy preciso. Al final de este momento es donde la obra llega al clímax para luego comenzar a finalizar en la tercera sección -muy similar a la primera- donde la guitarra realiza una base armónica sostenida con intervenciones melódicas. La música concluye también citando motivos ya recurrentes en la obra para luego tener un final no cadencial sino cesando en la música.

#### **2. Malaquita**

Esta obra, en términos generales, contiene un carácter energético, rápido, rítmico y articulado. Mezcla rítmicas y armonías traídas del bossa nova y del tango. Las líneas melódicas son citadas por ambos instrumentos; requiere en la interpretación mucha precisión en los balances, los planos y las sonoridades para que la textura se comprenda. Su alta densidad en ataque y dinámicas llega a un punto culmine con el rasguído de la guitarra y el violín

tocando melodías en un fortísimo para comenzar a disminuir poco a poco en intensidad. De la misma manera que en *Semilla*, la obra se dirige a la calma, volviendo al motivo mínimo y circular, para finalizar de manera más abrupta pero con poca energía.

### **3. Peces**

Esta obra está construida en base a un material *motívico*, con el que comienza y termina además de estar citado en toda la obra. Dicho motivo lo comienza el violín y luego lo continúa la guitarra, simultáneamente pero de manera desfasada. Este motivo crece y deriva en una melodía que produce la guitarra. Los planos texturales son intercalados por los instrumentos, incrementando su densidad sonora, métrica y rítmica para luego descender con una melodía de la guitarra sola. Los motivos ya utilizados vuelven a aparecer para crecer sonoramente de nuevo, para finalizar al unísono ambos instrumentos con el motivo inicial.

Se realizó un trabajo técnico-interpretativo con cada una de las obras, analizándolas e indagando el estilo, la estructura, la textura, el carácter y todo tipo de fuente de información por fuera de la partitura: investigando a los compositores y su contexto, analizando videos de entrevistas, comparando diferentes ediciones e investigando variedad de documentos escritos. Se buscó una versión propia de todo el repertorio. Con respecto a la interpretación de música de cámara -al ser parte del dúo el mismo compositor de las obras- las músicas se vieron modificadas a lo largo de la creación interpretativa, sumando también el balance entre ambos instrumentos y el diálogo de los mismos.

## **A MODO DE CONCLUSIÓN**

Al adentrarnos en este concierto se han puesto en cuestionamiento ciertos temas: el evento en sí (el convivio), los personajes (presentador, intérprete, ayudante/acróbata, público, compositor), la escenografía, la exploración corporal y expresiva al momento de tocar en vivo, el concierto de música clásica y sus protocolos. Todos estos aspectos se utilizaron en la escena teatral mediante el humor generando tramas internas más allá de la música misma. Esto último trae como consecuencia que el foco de atención no siempre esté en la música, ya que

sucedan otros acontecimientos de forma simultánea, generando un concierto de guitarra dentro de una pieza teatral.

La exploración sobre el error en los protocolos y pautas preestablecidas, lograron ampliar la conciencia acerca de todo el evento artístico, entendiendo que el público presente recibe la música pero la misma debe ser acompañada por lo que ocurre integralmente en escena, por todas las personas que la habitan y construyen. Se puso en cuestionamiento si todas las pautas institucionales tienen un sentido por fuera de la imposición de la tradición y se pudo comprobar que algunas de estas son necesarias para este tipo de arte. La mayoría de estas reglas impuestas acompañan a la creación de la forma *ritual* que busca este tipo de *convivio*. El silencio absoluto, por ejemplo, es completamente necesario para que todas las personas involucradas puedan conectarse directamente con el acontecimiento musical. Todo tipo de interrupción expulsa a los presentes del *momento convivial*. En esta propuesta, el juego con la interrupción -al ser trazado de forma intencional- habilita una pregunta constante sobre el silencio y sobre la continuidad. Un hecho peculiar es que la única persona que sigue respetando todos los protocolos y pautas de este tipo de conciertos es la guitarrista, el resto de los personajes intentan sostener lo pautado pero por diferentes razones terminan atentando contra la continuidad del espectáculo.

El desarrollo humorístico y disruptivo de esta propuesta tiene como objetivo generar una empatía con el público donde la búsqueda del error -que deriva de la técnica del *clown*- pretende que la audiencia se vea convocada, interpelada, atravesada por esta propuesta teatral y musical, es decir trazar un encuentro presente, único e irrepetible.

La elección de la música clásica en convivencia con el humor permitió generar cierto carácter paradójico pero sin perder los momentos puramente musicales que buscan volver a generar ese *ritual* específico de este género y resignificar sus rasgos únicos.

## REFERENCIAS

BALIERO, Carmen. (2016). La música en el teatro y otros temas. Buenos Aires, Argentina: Inteatro.

DUBATTI, J. (2007). Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad, Buenos Aires, Argentina: Atuel.

ESCOBAR VALENCIA, I. A. (2019). Protocolos escénicos para músicos performers: manual compilatorio de prácticas aplicadas al desenvolvimiento escénico del músico performer. (tesis de licenciatura). Recuperado de [http://dspace.uhemisferios.edu.ec:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1007/TR\\_ABAJO%20DE%20TITULACI%c3%93N%20IVAN%20ANDR%c3%89S%20ESCOBAR%20VALENCIA%20IMPRIMIR.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://dspace.uhemisferios.edu.ec:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1007/TR_ABAJO%20DE%20TITULACI%c3%93N%20IVAN%20ANDR%c3%89S%20ESCOBAR%20VALENCIA%20IMPRIMIR.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

GUERRERO, J. (2012). Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012) (tesis de doctorado). Recuperado de [http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/6036/uba\\_ffyl\\_t\\_2012\\_884724.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/6036/uba_ffyl_t_2012_884724.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

HOLT, F. (2007). Genre in popular music. Chicago: University of Chicago Press.

CAGE, J.(2021). Escribir en el agua. Cartas (1930-1992). Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

LIZARAZU GONZÁLEZ. (2018). Extended performer : evolución y cambio de rol del intérprete musical: hacia una música expandida. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/21956>

SIGISMONDO, P. (2016). La música en escena. La idea de totalidad, los niveles de ficción y la tensión entre la tradición y la contemporaneidad. (Apunte de cátedra). Departamento de música, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

SMALL, C. (1997) El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. Conferencia pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/article/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>

WEBER, W. (2008). La gran transformación en el gusto musical. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

GUITARRA A LA CARTA (2019) *Carlos Guastavino entrevistado por Víctor Villadangos*. [Video] Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=tQVZHIXP9ss&t=707s&ab\\_channel=Guitarraalacarta](https://www.youtube.com/watch?v=tQVZHIXP9ss&t=707s&ab_channel=Guitarraalacarta)