

LA MÚSICA EN ESCENA LA IDEA DE TOTALIDAD, LOS NIVELES DE FICCIÓN Y LA TENSIÓN ENTRE LA TRADICIÓN Y LA CONTEMPORANEIDAD

Paula Sigismondo - Mariel Ciafardo
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de
Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
(IPEAL)

Resumen:

El trabajo que a continuación se desarrolla propone un modelo de abordaje particular que se desprende del análisis de puestas en escena de música latinoamericana en vivo. Se parte de conceptos teatrales que, puestos en diálogo con obras musicales, complejizan la mirada de las mismas.

Palabras clave: Música-Escena-Análisis-Ficción

La puesta en escena puede ser abordada desde diversos puntos. Si partimos de la imagen en movimiento mediada por una cámara forma parte de la dirección de arte. Cuando hablamos de la puesta en escena de un concierto o de un recital de música sabemos una cosa: tiene que ser en vivo. A esto, Jorge Dubatti¹ lo llama «convivio». El convivio se da en cualquier situación en la que se encuentren, por lo menos, dos personas. Cuando tal situación está atravesada por la poética aparece lo que el autor denomina «convivio teatral».

Imaginemos una conversación entre dos personas, Dora y Miguel. En esta conversación estamos en una *situación convivial*. Dos sujetos, en cuerpo presente, en un mismo espacio y tiempo. En su encrucijada. Si a esta situación la desterritorializamos, es decir, la ubicamos, por ejemplo, en una sala de teatro, comienza a construirse ese *convivio teatral*. Si a ello le agregamos una luz cenital y un bandoneonista que toca notas sueltas aparece una segunda instancia de ese convivio. Si además esto sucede en presencia del público se completa la triangulación y nos encontramos frente a un acontecimiento teatral o puesta en escena.

No son muy distintas las reglas que rigen la construcción de una puesta en escena musical, salvo por el hecho de que quienes la protagonizan no son actores. Allí surgen los primeros problemas frecuentes a la hora de enseñar recursos a incipientes músicos que buscan profesionalizar sus espectáculos en vivo. Los jóvenes músicos son

¹ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

tentados, habitualmente, a aceptar las imposiciones de la tradición y ésta indica que el espacio en el que van a ejecutar sus obras tiene una disposición a la italiana, es decir, que posee un único frente para ser visto y que aquello que ocurre en el escenario mantiene una disposición apaisada. Esto puede tener lugar en un bar, en un restaurante, en una sala. En ese sentido, un recital de cumbia, de rock o un concierto clásico responden a la misma lógica: la escena está organizada para que los cuerpos sean vistos de frente o de perfil, nunca de espaldas ni en simultáneo. La ilusión es que el espectador crea que está viendo todo lo que sucede.

Más allá de lo contemporánea que pueda resultar la música respecto de la puesta en escena, se genera una contradicción que debilita esa pretensión de contemporaneidad. Así, escuchamos en un tiempo pero vemos en otro, esto sucede, por ejemplo, en el estreno de la ya transitada *4,33*, de John Cage,² que, como sabemos, consiste en la realización de una obra en completo silencio. Sin dudas un planteo original e inédito para la época. Sin embargo, la disposición de la obra en el espacio y la ubicación del público en butacas fijas ordenadas en filas debilitan la pretensión de Cage: escuchar el murmullo, reparar en el paisaje sonoro que surge del silencio de la obra frente a la perturbación colectiva.

Como ya señalamos, este esquema no difiere, sustancialmente, de lo que sucede cuando un grupo de jóvenes músicos plantean un recital en un bar. La yuxtaposición de tiempo y de espacio, cuyas coordenadas provienen de concepciones del arte distintas, no encuentra su motor dialéctico. Corre paralelamente. Cuando se propone una producción en vivo, se debería pensar en una configuración en la cual tanto la música como la puesta en escena conformen un ente poético, excepto que la convivencia entre pasado y presente sea deliberada. En ese caso, estas categorías establecerían una relación en la que ambas serían indivisibles.

La tensión entre una música que se pretende actual y una puesta que retrotrae a la esencia de teatro del siglo XVII (por cierto, de Europa) alimenta la tentación de sumergirse en especulaciones acerca de la cuestión –siempre atractiva– de analizar el pasado en el presente, cosa que no haremos. Baste con citar un párrafo de Walter Benjamín: «Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal como realmente ocurrió. Significa apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de un peligro».³

Otra cuestión es la dificultad para entender el concierto o el recital como una totalidad. Los músicos populares no suelen articular su recital, tal vez impelidos por el

² La obra *4,33*, de John Cage, fue estrenada por David Tudor el 29 de agosto de 1952, en Woodstock, Nueva York, como parte de un recital de música contemporánea para piano. La audiencia lo vio sentarse al piano en el comienzo de la pieza, cerrar la tapa del teclado. Un poco después, la abrió ligeramente para señalar el final del primer movimiento. Este proceso fue repetido para el segundo y tercer movimiento.

³ Walter Benjamín, «Sobre el concepto de historia», en *Estética y política*, Buenos Aires, Las cuarenta, [1939] 2009, p. 136.

formato clásico. Por un lado, podemos hablar de la unidad mínima de esa totalidad que es la canción; por el otro, de cómo esas unidades se van articulando para conformarla. En este problema se advierten algunas derivaciones. Cómo pensar esta totalidad como una gran ficción capaz de proponer al espectador sumergirse en este universo metafórico que le brinda la obra.

Para generar ese universo ficcional debemos conseguir que sus actores no lo boicoteen. Es muy habitual en un recital presenciar el modo en el que los músicos arreglan los cables, prueban las guitarras, se olvidan del orden de las canciones, comentan con sus compañeros, se rascan la cabeza, se golpean con un trasto, o prueban sonido. La naturalización de estos comportamientos ha generado una suerte de estética propia que ya forma parte de aquello que el público espera ver. La pregunta aquí es cómo construir un universo de ficción que no fragmente esa idea de estar inmerso en el interior de la obra.

Si estas fueran sometidas a indagaciones a partir de nociones propias del teatro y/o de la música, no se podría obtener de ellas respuestas adecuadas a nuestros interrogantes.

En la búsqueda de categorías que se ajusten al análisis propio de una puesta en escena musical se observarán registros audiovisuales de funciones asimilables a lo que muy genéricamente se puede calificar como música latinoamericana urbana en formato canción. En ellos, no predomina una búsqueda multidisciplinar o interdisciplinar, son obras musicales que se ejecutan en vivo y, por lo tanto, que admiten una puesta en escena.

La canción «Lamento Borincano»⁴ integra el concierto *Caballero de fina estampa* (1996) en el que Caetano Veloso presentó su disco en castellano que lleva el mismo nombre. El recital en la Argentina se realizó en el teatro Gran Rex. En esta sala, la disposición espacial responde a la tradición denominada «a la italiana», con la habitual configuración del público enfrentado al escenario, sentado en butacas que forman extensas filas. El tablado es inmenso. En él se ubica una orquesta sinfónica que entra y que sale de cuadro por sectores según los requerimientos de cada tema y se localiza en el anteúltimo término. En el fondo se despliega una pantalla gigante en la que se proyectarán algunas imágenes fijas y/o videos.

En la canción de marras está Caetano. Vestido con un traje gris amarronado de trazos puros y sencillos. La camisa blanca, la silla, su guitarra y el micrófono. Está solo.

⁴ «Lamento Borincano» es una canción del cantautor puertorriqueño Rafael Hernández Marín. Fue creada en Nueva York en el año 1929. Esta composición ha sido interpretada por diversos artistas latinoamericanos hasta transformarla en parte del cancionero popular de estas latitudes.

Si se pudiera trazar una línea imaginaria que seccione el escenario en tres filas, la que él ocupa está vacía y contrasta con lo atiborrado de la orquesta.

La escena que está por comenzar. Se escucha la orquesta completa en una intensidad mínima y él, que ya no es él, está en su banquito con la guitarra en la mano, que va dejando de ser guitarra para convertirse en tantas cosas como el público pueda interpretar. Sentado, da pasos sin caminar, suspende el tiempo y nos transporta a un espacio: Borinquen.

La canción avanza junto con el relato de este jibarito al que el día, una vez más, lo traicionó. Caetano, que fue Caetano y joven borinqueño, vuelve a ser un cuerpo poético que canta, va creciendo en el escenario hasta dejarlo lleno de sí, lleno de ficción. Una ficción que juega en el ir y venir de la música y en el entrar y salir de esa inmersión, pero que nunca, por ningún motivo, saca su cabeza del agua y devuelve al espectador a la realidad de su butaca. Así, se crea un universo que no ilustra el texto, sino que lo transforma. En una de sus partes, el silencio que no sólo es musical, funciona a manera de una elipsis dramática. En ese nuevo recorte del tiempo se bascula de la esperanza a la desazón sin explicitaciones, con la potencia que implica lo no dicho.

En esta pieza, el artista, ya en su rol de actuante, ejecuta acciones. Con el aporte de la imagen escenográfica (objetos, pantalla, iluminación, vestuario) configura aquello que crea el mundo Borinquen. Sus calles cuesta arriba, el calor de la caminata cansina, el trabajo del pescador, el feriante, el changarín. Cada vez que canta se ubica en una intersección entre la primera instancia, lo que podríamos llamar el «mundo real» –butacas, el los técnicos, los espectadores–; un segundo nivel ficcional –la música, el ritmo, alturas, fraseo–; y una tercera instancia, también ficcional, que se ubica en otro. Un espacio situado referenciado en el texto poético.

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. En esta línea, podemos recurrir a Jaques Aumont quien desarrolla el concepto de diégesis:

Es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. Es preciso comprenderla como el último significado del relato: es la ficción en el momento en que no solo toma cuerpo, sino que se hace cuerpo. Su acepción es más amplia que la de historia, a la que acaba de englobar: es todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador.⁵

⁵ Jaques Aumont y otros, *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, [1983] 2005, p. 114.

Se podría decir que la diégesis pone en funcionamiento un contrato entre el espectador y la obra en donde se acuerda que lo que está ocurriendo en este acto es verdad durante el lapso en el que se desarrolla. En un sentido estricto, lo que hace Caetano Veloso es reforzar visualmente el *tema* de la canción. En cualquier otra instancia, su gestualidad se volvería redundante. No obstante, hay algo del orden del detalle que opera en reverso. Por un lado, la música se despliega en un registro temporal extremadamente lento. No es sólo lento, las pausas que seccionan las distintas partes son deliberadamente extensas e intensas. Por el otro, el volumen y la dinámica de su voz no se permiten el menor desahogo, se mantienen constantes en un rango de mínima variación.

Además, el registro, por momentos, pareciera femenino. Las notas agudas corresponden más a una cantante que en el pasado se calificaba como *mezzosoprano* que a la voz de un hombre. Pero lo que vemos es un hombre. Lo que prevalece aquí es una emisión contenida, serena, autorregulada al extremo que, no obstante, conmueve. Se la podría considerar una lejana metáfora no figurativa de la calma y la rutina a la que el texto remite. Es, precisamente, esa cualidad la que la aleja de la tentación, muy utilizada en aquellos géneros que, de una o de otra manera, aluden a denuncia social, de volverse sobreargumentada.

Si se descontextualizaran las acciones realizadas por el músico que remarcan la poesía, conjugadas con la imagen figurativa de los trabajadores, daría por resultado la ilustración del argumento de la canción. En cambio, en este caso, como se ha dicho, la extrema languidez, la sutileza del movimiento, las pausas, la fluidez de la voz al igual que la ambigüedad del registro ponen en contradicción la empecinada semanticidad de la historia con la sutileza de la forma. La encrucijada del espacio-tiempo vuelve a entrar en oposición para condensar la esencia misma de este lamento. La orquesta majestuosa, el hombre solo, el público. La tradición centroeuropea, la tenacidad desencantada de Latinoamérica y estas prácticas que en otros vaivenes serían incompatibles aquí se amalgaman sin que se noten las costuras. La escena culmina con un aplauso cargado.

En síntesis, se pudo observar en este breve ejemplo tres puntos fundamentales de la puesta en escena de obras musicales, a saber: la necesidad de conformarse en una totalidad, los niveles de ficción y La coexistencia de la tradición y la contemporaneidad.

La necesidad de conformarse en una totalidad

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.

Existen en el ejemplo algunos indicadores que permiten dilucidar las estrategias de conformación de este relato: el vestuario, la iluminación, la imagen escenográfica y los gestos del Actuante. Puntualmente, Caetano camina sentado en la silla, usa la guitarra como la carga sobre la espalda del vendedor o como exhibidor de productos, sugiere un ademán que la transforma en remo.

Ya se explicó que la lentitud es tal que lo envuelve todo, convierte el tema en trama y vuelve la percepción más lenta. Se enhebra, entonces, una imagen ficcional que no admite segmentaciones o rupturas arbitrarias. Suspende el tiempo real y proclama un adentro y un afuera. Lo que acaece en el interior de ese adentro es, en algún modo sistémico. Esto quiere decir que todas sus partes están relacionadas entre sí. A ello nos referimos cuando hablamos de *totalidad*.

Los niveles de ficción⁶

Como señala José Jiménez: «El arte conlleva siempre una idea de producción [...] lo decisivo para poder hablar de arte es la producción de imágenes y [...] se fundamenta en el carácter ficticio, apariencial de dichas imágenes».⁷ Jiménez caracteriza al arte como una producción de imágenes en un espacio de ficción. ¿Cómo se ponen en juego estos atributos cuando la ficción que se crea está vinculada a un espectáculo musical que no tiene fines operísticos o de teatro musical?

En los recitales de música popular los recursos se pueden desplegar en una gama muy amplia. Ya se analizaron algunos con relación a la conformación de la totalidad, pero podríamos enumerar otros que cambiarían por completo la iniciativa. En la ejecución de Caetano es la repetición de un gesto: el artista encontró en la manipulación del objeto *guitarra* un código con el público en donde se establece el pasaje de un nivel al otro. Es decir, cambia el gesto, su actitud corporal, las acciones dramáticas, pero continúa invariante su tonicidad, el tempo y la forma del acompañamiento musical de la orquesta y de su propia guitarra. La edificación por repetición de indicadores gestuales conforma el verosímil de la obra en sus diversos estratos.

A saber: proponer una disposición del público diferente, pararse y avanzar hacia el proscenio, bailar, realizar una breve reseña de lo que se va a escuchar.

⁶ Cuando hablamos de nivel no estamos indicando jerarquías o valoraciones de importancia o complejidad sino que señalamos estratos diferenciados.

⁷ José Jiménez, *Imágenes del Hombre. Fundamentos de Estética*, Madrid, Tecnos, 1986. p. 68.

En esta línea, se señalará un aspecto que por su aparente automatización suele pasar desapercibido: la mirada. En la relación mirar-ser visto se juega, a menudo, la carnadura de la trama ficcional. La composición de la escena extiende, en este punto, otra cantidad de posibilidades. Con respecto a esto, Marta Zátanyi se sincera:

Al ver la mirada mirándome, me siento vista [...]. Sartre describe una situación pero cualquiera podría traducirla a su contexto, por ejemplo: alguien –un caballero, digamos– está en el baño, frente al espejo, se está afeitando. Cómo yo no practico este noble ejercicio, no sé, pero supongo que en esta circunstancia los señores hacen muecas, igual que cuando nosotras nos maquillamos, nos peinamos. Es una situación íntima y no es para presentarla en público. Y... de repente uno se da cuenta de que en la puerta, cuenta Sartre, alguien lo mira: el hijo, la pareja, el tío, el vecino o quien sea. Alguien lo mira a uno, lo agarró *in fraganti* en una situación que no es secreta, no es vergonzosa pero es íntima. Lo que Sartre dice es que quien está mirado así, se siente poseído por aquel que lo mira. Cuántas veces hacemos estas pequeñas cosas que delante de otro no haríamos. Pregúntense cuando están solos en su casa, si tal cosa la harían o no si estuviera fulano. Seguro que hay una infinidad de cosas –y no cosas que podríamos considerar malas– que no haríamos porque la simple presencia del otro lo evitaría.⁸

Las obras de arte que se desarrollan con presencia de público deben tener en cuenta, desde el momento en el que son concebidas que la mirada de quien la especta es instantánea, no está mediada por la tecnología o desfasada en el tiempo o el espacio. Se trabajará desde el inicio con una idea de espectador hipotético y el resultado de las elucubraciones será de comprobación inmediata.

Se puede aventurar, entonces, que hay una mirada del asistente hacia la obra – y, especialmente, hacia los músicos actuantes– y otra del intérprete hacia el público. De este modo, los diversos niveles de ficción pueden estar articulados e indicados por los espacios que habilita el actuante con su mirada.

Desde la instauración del edificio teatral europeo y, específicamente, con la llegada del realismo y del naturalismo, se conceptualiza la idea de «la cuarta pared». Esta noción, utilizada también en el cine y en la televisión, podría definirse como la alusión a un muro de cristal imaginario que separa la situación dramática del espacio del público. La narración no es alterada –esa es la pretensión– por los espectadores, ni está dedicada a la interacción con ellos. La escena se desarrolla hacia adentro y se autosustenta. Es uno de los artilugios que ha utilizado el teatro para reflejar una pretendida realidad y para colocar a los asistentes como observadores.

La teoría literaria, la crítica cinematográfica, la filosofía del teatro, las teorías del arte y hasta el psicoanálisis han desarrollado innumerables tratados sobre el tema de la mirada en general y de la mirada en escena en particular. En este escrito sólo se menciona como un recurso para la construcción de obra. En los conciertos de música popular es la mirada del artista la que rompe esa pared o la que la construye. Lo

⁸ Marta Zátanyi: “El arte desde la Filosofía”, Colección *La Mirada*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata-Facultad de Bellas Artes, Dirección de Publicaciones y Posgrado, 2008, p 23.

habitual allí es que el músico se vincule directamente con el público. Por consiguiente, cuando se decida construir un pseudo -mundo que se componga a partir de acciones dramáticas –en niveles diferenciados de ficción– será la propia mirada del artista la que se erija como conductora de la situación y deje al público como testigo.

En resumen, se encuentran instancias de ficción que, por un lado, son diferenciadas y que, por otro, pertenecen a la misma metáfora que se está desplegando.

La coexistencia de la tradición y la contemporaneidad

Respecto de esta categoría deberíamos hacer algunas consideraciones, quizás por ser de una naturaleza diferente a las otras dos. Como veíamos, la imagen en concierto de la orquesta, con todo el peso de la tradición centroeuropea en las espaldas de este músico latinoamericano, se tensiona con su absoluta soledad en escena. Símbolo de las frustraciones y de las esperanzas de un pueblo diezmado en su cultura originaria y que –pese a ello– se levanta una y otra vez.

La tradición no está dada, únicamente, por la aparición de la orquesta como constructo instrumental romántico, sino también por su ubicación en el espacio, por la disposición del escenario «a la italiana», por las butacas de pana en las que los espectadores asisten a la magia que propone el espectáculo. ¿Dónde aparecen, entonces, los rasgos de la contemporaneidad? Quizás en el artificio del sincretismo, en la gestualidad de la interpretación, en los silencios, en la conformación del paisaje sonoro.

Pero, ¿qué ocurre cuando esta convivencia está dada sin la anuencia de los artistas que la construyen? La reproducción de ciertos rasgos de la tradición europea en la ejecución musical en vivo ha producido un formato arraigado en las prácticas de conciertos y de recitales. Con frecuencia, nos encontramos con producciones musicales elaboradas y que no han reparado en la complejidad de las propuestas espaciales, por ejemplo. Utilizan en cualquier tipo de proyecto la disposición escénica a la italiana cuando, en ocasiones, atenta contra lo que pretenden generar en el público.

Un caso que esclarece los artificios que se pueden generar en la optimización de esta inmersión es el recital que brindó Jaime Ross en el Luna Park, acompañado por una parte de la murga Falta y Resto. Nuevamente, en un escenario a la italiana, aparecen en el último término los murguistas, elevados en un tablado y, por delante y por debajo, los músicos, entre ellos, Jaime. La atmósfera de *las llamadas* está presente.

He aquí el primer artilugio. Además –y se podría pensar que es el de mayor peso–, eligieron que el público esté de pie, sin lugar para sentarse. Rápidamente, aparece el baile, el movimiento, la circulación, la cercanía y la identificación entre los

ejecutantes y el público. La idea de celebración popular callejera sobrevuela el lugar aunque la desterritorialización,⁹ aquí, fuera tan difícil de alcanzar.

Veamos otro ejemplo en el que estas categorías se manifiestan de modos distintos. En el recital de Luna Monti y de Juan Quintero, *10 años-en vivo en Café Vinilo* (2011), en el cual se graba el disco con el mismo nombre, el formato del escenario no cambia, aunque sí la escala. Es pequeño, con el público sentado próximo a la escena. Se observan focos de luces y banderines de colores, las sillas son de una madera clara, hay instrumentos y micrófonos. La iluminación sugiere una atmósfera cotidiana, amarillenta, como si pudiéramos adivinar la luz tenue de una noche de verano. La inmersión está en marcha. Entran los artistas, su vestuario es acorde a la premisa general del espectáculo, se vinculan con el público con una actitud cercana y cálida.

Ahora bien, tomemos puntualmente la canción «Gatito lindo», en la que participan como invitados el resto de los miembros del grupo Aca Seca.¹⁰ Aquí se formula un cambio.

Una mesa de bar. Juan Quintero está sentado de frente al público. Luna Monti sale de escena para volver con un gatito de la suerte que mueve la pata derecha en vaivén. Entran de a uno los invitados y se concreta una reunión de amigos. La presencia del público desaparece. Se construye lo que comúnmente se llama «La cuarta pared». El público se transforma en espía de una situación íntima y en cómplice entre compañeros que bromean y que se divierten. La canción surge producto de la conversación, como si nada más que eso pudiera suceder. Sin instrumentos más que las voces y los golpes percutidos en el cuerpo y en la mesa. Es un arreglo parcial de imitaciones en el que los cánones del contrapunto centroeuropeo coral son utilizados con flexibilidad.

Al analizar el fragmento se transparenta el mecanismo de edificación de la totalidad e incorpora otro recurso compositivo. «La cuarta pared» puede generar la ilusión de ser testigos de un clima afable que nos compromete. En otra atmósfera, se podría trabajar como una ventana a un mundo que aleja y que objetiva la participación del espectador, tal es el asunto de un noticiero televisivo o de una obra de Shakespeare.

Retomando la categorización utilizada con anterioridad, se ha decidido utilizar un único nivel de ficción, ya que la música y la narración construida no se encuentran en planos distintos, sino que el canto emerge de la acción dramática establecida por los actores. Preexiste una decisión que es, por supuesto, musical, pero también escénica de no utilizar instrumentos, lo cual contribuye a crear la totalidad.

⁹ Ver Dubatti, Jorge: *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Colección. Textos Básicos, CABA, Editorial Atuel, 2010.

¹⁰ Aca Seca es un trío conformado por Juan Quintero (guitarra y voz), Mariano Cantero (percusión y voz) y Andrés Beeuwsaert (piano y voz) recoge el folclore y también la usina compositiva de autores como Carlos Aguirre, Hugo Fattoruso, Edgardo Cardozo, además de la propia.

El clima de la kermés –tradición popular latinoamericana que encontró su forma en las calles de las pequeñas urbes–, el gato de la suerte –que reactualiza la cultura oriental– y el tratamiento contrapuntístico del arreglo –que alude a la tradición compositiva académica– remedan también las cruces de antaño. Lo rural de la chacarera, el conventillo, las reuniones de patio común. Hablar del pasado en el presente requiere de la inmersión en la propuesta.

Lo contemporáneo se modela en la reconfiguración de estas tradiciones. La descontextualización de elementos que se colocan y entrelazan una totalidad que porta sentido propio.

A modo de conclusión

Los tres ejemplos analizados provienen de géneros, tratamientos compositivos y estéticas singulares que encuentran su contrapartida escénica. Difieren, en consecuencia, en presupuesto, en escala y en criterios generales, pero, a pesar de estas asimetrías, coinciden en su pretensión de ofrecer al espectador una obra integral.

Por una parte, el concierto que ofrecen Monti y Quintero no es distinto a aquellos que pueden sostener jóvenes estudiantes en infraestructura y financiamiento. En ese sentido, el ejemplo resulta pertinente en función de desarmar algunos prejuicios. Por otra parte, estos casos y otros examinados por fuera de nuestro escrito, ponen en evidencia las diversas operaciones y recursos que sirven como disparadores para la concreción paulatina de la puesta en escena. Visualizar conceptos vinculados a esta tarea con el fin de ponerlos al servicio del proyecto es uno de los fines que se persigue a la hora de realizar un espectáculo.

La necesaria correspondencia entre puesta en escena y música, el reconocimiento y el empleo como recurso de los diferentes niveles de la ficcionalidad y de la tensión entre la tradición y la contemporaneidad, aunque no agotan los núcleos temáticos posibles de ser considerados, permiten organizar una escena y avanzar hacia contenidos más específicos: el cuerpo poético, el espacio escénico, las dinámicas corporales, las acciones dramáticas.

Bibliografía

Aumont, Jaques y otros, *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, [1983] 2005.

Benjamin, Walter, «Sobre el concepto de historia», en *Estética y política*, Buenos Aires, Las cuarenta, [1939] 2009.

Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel, 2010.

Jiménez, José, *Imágenes del Hombre. Fundamentos de Estética*, Madrid, Tecnos, 1986.

Zátonyi, Marta, *El arte desde la Filosofía*, Colección La Mirada, La Plata, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, 2008.