

Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)

Autor:

Guerrero, Juliana

Tutor:

García, Miguel A

2012

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

ÁREA HISTORIA Y TEORÍA DE LAS ARTES

**MÚSICA Y HUMOR EN LA OBRA DE LES LUTHIERS
(1967-2012)**

TESISTA: Juliana Guerrero

DIRECTOR: Dr. Miguel A. García

Buenos Aires, diciembre de 2012

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
 <u>PRIMERA PARTE</u>	
CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO	8
A. Humor	8
1. El enfoque filosófico.....	8
1.1. Teoría de la superioridad	8
1.2. Teoría de la incongruencia	9
1.3. Teoría del alivio o la liberación	10
1.4. La risa bergsoniana	11
2. El humor como actividad social	15
2.1. La mirada sociológica	15
2.2. El humor y los estudios lingüísticos	17
3. El humor bajo la lupa musicológica	19
B. Parodia	26
1. La parodia en los estudios de música	26
2. La parodia en los estudios literarios	30
2.1. El enfoque de Gerard Genette	30
2.2. La perspectiva rusa	31
3. Sátira, ironía, pastiche y grotesco	34
C. Género musical	37
1. Las definiciones de género musical	37
2. Género musical <i>versus</i> estilo.....	43
D. Intertextualidad	47
1. La intertextualidad en sus orígenes	47
2. Genette y una nueva categoría	48
3. La intertextualidad en música	49
E. <i>Performance</i>	52
1. La <i>performance</i> y el lenguaje	52
2. Los estudios precursores de la <i>performance</i> en las ciencias sociales.....	53
3. La <i>performance</i> como experiencia	54
4. La <i>performance</i> como fenómeno comunicativo	56
5. La <i>performance</i> y los escenarios	57
6. La <i>performance</i> como práctica musical	60
F. Perspectivas metodológicas	63
CAPÍTULO III: HISTORIA DE LES LUTHIERS	65
1. El coro de la Facultad de Ingeniería	65
2. I Musicisti	66
3. Les Luthiers	68
3.1. Espectáculos.....	74

3.2. Grabaciones.....	77
3.3. Premios	78
3.4. Giras.....	79
3.5. Expo Les Luthiers.....	80
3.6. Críticas.....	81
<u>SEGUNDA PARTE</u>	
CAPÍTULO IV: LOS “INSTRUMENTOS INFORMALES”	85
1. Los instrumentos informales y el humor	88
2. Cómo son los instrumentos informales	93
2.1. Aerófonos	94
2.2. Membranófonos	113
2.3. Cordófonos	116
2.4. Idiófonos	125
2.5. Electrófonos	132
2.6. Mixtos	134
CAPÍTULO V: LAS HERRAMIENTAS LINGÜÍSTICAS EN EL UNIVERSO DE MASTROPIERO.....	140
1. Johann Sebastian Mastropiero como protagonista	140
2. Un séquito de personajes	144
3. Los juegos lingüísticos en los títulos de espectáculos, obras y géneros musicales	150
4. Temas y tramas en las presentaciones y letras de las obras	152
CAPÍTULO VI: LAS PRESENTACIONES	165
1. La configuración de los elementos escénicos.....	165
2. La perspectiva performática	168
3. La perspectiva performativa	178
CAPÍTULO VII: LA RE-ELABORACIÓN DE LOS GÉNEROS MUSICALES	180
1. Folclore	181
1.1. Gato	182
1.2. Chacarera	189
1.3. Zamba	199
1.4. Triunfo	205
2. Tango	215
3. Música “culta”, “clásica”, “académica”	229
4. Fusión	244
CAPÍTULO VIII: CONCLUSIONES	248
<u>TERCERA PARTE</u>	
ANEXOS.	252
I. Catálogo de grabaciones editadas (audio y video)	252
II. Catálogo de obras	258
III. Instrumentos	265
IV. Espectáculos.....	279
BIBLIOGRAFÍA.....	281

AGRADECIMIENTOS

Un lugar destacado en la extensa lista de agradecimientos es el de Miguel A. García, mi director y consejero de estudios, quien abogó –desde que esta investigación era solo una idea hasta el último renglón de la tesis– para que pudiera cumplir con mis objetivos. El trabajo de seguimiento, las conversaciones y sus lecturas críticas de tantos borradores permitieron que encontrara el mejor modo para poder escribir esta tesis.

La investigación fue realizada con el apoyo de dos becas doctorales financiadas por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas –CONICET–, bajo la dirección también de Miguel García, y de una beca de investigación del Deutscher Akademischer Austausch Dienst –DAAD–, consistente en una estancia en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Agradezco a Peter Birle, Beatriz Sarlo y Federico Monjeau, quienes dieron sus avales para que esa experiencia fuera posible.

Reconozco el aporte de los integrantes de Les Luthiers, Carlos Núñez Cortés, Carlos López Puccio y Daniel Rabinovich, que respondieron a mis inquietudes y me brindaron información sobre la trayectoria del grupo. Expreso mi gratitud a Hugo Domínguez, el *luthier* de Les Luthiers, por haber quitado el velo del mundo de sus instrumentos y a Laura Dubinsky, quien ha editado los libros de partituras del grupo y que también me atendió generosamente.

La colaboración por parte de algunos profesores, no solo de la Facultad de Filosofía y Letras, sino también la de otros que conocí en estos años, fue también muy importante. Quiero nombrar, especialmente, a Irma Ruiz, Ana María Ochoa Gautier, Esteban Buch, Luis Ferreira Makl, Pablo Fessel y Pablo Kohan. Mis colegas y amigos, interesados en temas relacionados con mis preocupaciones, compartieron los descubrimientos teóricos y ello estableció discusiones, tanto informales como encuadradas más tarde en un marco institucional de investigación, que enriquecieron mis argumentos. Ellos son Lisa Di Cione, Omar García Brunelli y Diego Madoery. Aun cuando la distancia entre Córdoba y Buenos Aires nos separa, esta no fue un impedimento para recibir comentarios atinados y sugerencias de otros amigos que también se dedican al estudio de la música. Por ello, quiero incluir a Cecilia Argüello, Silvina Argüello, Clarisa Pedrotti y Federico Sammartino. Además, Luigi Patruno desde Estados Unidos, me facilitó incondicionalmente un número importante de bibliografía consultada para este estudio.

Rubén Travieso y Yolanda Velo brindaron un apoyo muy significativo para adentrarme en el mundo organológico de los “instrumentos informales” y Graciela Restelli

me proporcionó una gran cantidad de material, en su condición de seguidora del grupo. Quiero agradecer a Jorge Algorta, por su dedicada ayuda y sus valiosos comentarios sobre mis análisis de los géneros musicales, y a Alejandra Valente, por su lectura atenta y sus observaciones especializadas de los borradores finales.

Otros amigos que me auxiliaron en momentos clave, resolviendo problemas de *software* y *hardware* que tuve que sortear, tanto durante la escritura como para varias presentaciones en reuniones científicas, son Pablo Zacharzewski, Gonzalo García Chicote y Juan Ignacio García Chicote.

En el plano familiar, un rol muy especial lo cumplieron mis padres, Ma. Cristina González y Oscar Guerrero, quienes me acompañaron en mis impulsos y mis agobios en todo el proceso de esta investigación, no solo afectivamente sino también mediante sostenidas discusiones teóricas y metodológicas, que muchas veces resolvieron las dificultades a las que estaba enfrentada.

Por último, en el ámbito personal, quiero reconocer el esfuerzo de Raúl Illescas, quien desde hace años me acompaña y que me ayudó a mejorar sensiblemente algunas ideas de la tesis, compartió mis vicisitudes con humor para abordar el de Les Luthiers y mantuvo una tolerancia infinita a mis cambiantes estados de ánimo.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

La investigación que está volcada en esta tesis propone decodificar la manera en que se relacionan la música y el humor en la obra de Les Luthiers, grupo argentino creado en 1967 y actualmente en actividad. La característica fundamental de este grupo es ofrecer espectáculos en los que se generan eventos humorísticos, tanto en el transcurso de la ejecución de las obras como en sus intersticios, mediante la ejecución de obras propias que remiten a géneros musicales pertenecientes a los ámbitos de las llamadas “música culta” y “música popular”.

A partir de la premisa según la cual Les Luthiers establece con su audiencia una situación comunicativa, es posible explicar la emergencia del humor como resultante de la articulación entre los que considero –como sostendré y trataré de demostrar– los cuatro recursos relevantes: los “instrumentos informales”, las herramientas lingüísticas, las presentaciones y los géneros musicales. Para decodificar la relación entre música y humor, haré uso de un marco teórico en el que son reelaborados los conceptos de humor, parodia, género musical, intertextualidad y *performance*.

Hasta el momento del inicio de esta investigación, los trabajos musicológicos que se habían dedicado al estudio del humor explicaron este concepto en términos de la identificación de desviaciones de las reglas y convenciones compositivas del material sonoro. Es decir, lo consideraron como una propiedad de la música. En cambio, en esta tesis, propongo una comprensión ontológicamente distinta. En particular, definiendo la idea –extrapolándola de los estudios lingüísticos– de que el humor es un evento. Entender el humor de esta manera permite incluir los recursos mencionados, las acciones de los sujetos intervinientes y otros procesos que serán analizados para dar cuenta de este fenómeno complejo. En consecuencia, esta perspectiva más que abordar el estudio del humor como una propiedad de un objeto o de un agente, concibe el humor-música de Les Luthiers como un evento; en otras palabras, una instancia comunicativa que acaece en un tiempo y espacio determinados en la cual el grupo encuentra la complicidad de su público.

La presencia y ejecución de instrumentos informales que parodian instrumentos convencionales –ya sea los que comúnmente forman parte de orquestas como también los que se utilizan en formaciones de música popular–; la constitución de una narrativa compleja en torno a un compositor apócrifo; las presentaciones transgresoras, y la mezcla y fusión de

géneros musicales son los recursos mediante los cuales Les Luthiers persigue y encuentra dicha complicidad. Esta alianza permite develar las convenciones socialmente construidas en torno a las prácticas musicales, hacer una crítica a estas prácticas y adoptar una nueva mirada hacia las expresiones musicales de los campos “culto” y “popular”.

El objetivo general es dilucidar cómo se establece tal peculiar relación entre música y humor en la obra de este grupo. Para llevar adelante dicho propósito, he planteado como objetivos específicos: 1) examinar las distintas definiciones de los conceptos de humor, parodia, género, intertextualidad y *performance*; 2) proporcionar una historia del grupo; 3) analizar un corpus de estudio constituido por una selección de su producción musical y visual editada según los siguientes ejes: lenguaje musical (instrumentación, rítmica, métrica, estructura formal, referencia genérica), lenguaje literario (versificación, parodia, sinsentido, fonética) y lenguaje escénico (corporalidad, movimiento, vestuario); y 4) mostrar que los conceptos de parodia, género musical, intertextualidad y *performance*, considerados conjuntamente proporcionan una explicación más completa y abarcadora de la relación entre música y humor.

La tesis se estructura en tres partes que contienen ocho capítulos y cuatro anexos. La primera incluye tres capítulos: introducción, marco teórico-metodológico e historia de Les Luthiers. En el marco teórico-metodológico reviso los distintos enfoques que se han desarrollado en torno a los cinco conceptos ya aludidos: humor, parodia, género musical, intertextualidad y *performance*. El énfasis está puesto en los aportes teóricos que se han llevado adelante en el campo de los estudios de música. Además, formulo la perspectiva metodológica adoptada. En el capítulo III, ofrezco una historia de Les Luthiers que da cuenta de la trayectoria del grupo desde dos formaciones antecesoras hasta su conformación actual. Hago hincapié, principalmente, en los espectáculos, las grabaciones, los premios, las giras y las críticas recibidas.

La segunda parte comprende cinco capítulos: los cuatro primeros están dedicados a cada uno de los recursos utilizados por el grupo, y el último contiene las conclusiones. El capítulo IV, primero de esta segunda parte, se dedica a los instrumentos informales que el grupo ha fabricado y que ejecuta en sus espectáculos. En el capítulo V abordo los textos que acompañan a la música; se analizan las letras de las composiciones, los parlamentos introductorios y las intervenciones entre las obras, a fin de dar cuenta, además, del complejo entramado que el grupo ha compuesto sobre la biografía del compositor ficticio: Johann

Sebastian Mastropiero. En el capítulo VI reviso las presentaciones de sus espectáculos, y para ello recurro al concepto de *performance*. Para ilustrar la re-elaboración de los géneros musicales que hace Les Luthiers, en el capítulo VII, analizo casos tanto de “música culta” como “popular”. Por último, en las conclusiones se retoman las ideas principales.

La tercera y última parte incluye cuatro anexos y la bibliografía. El primer anexo es un catálogo de las grabaciones editadas de audio y video; el segundo, un catálogo de las obras y los dos últimos están dedicados a los instrumentos informales y espectáculos.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

A. HUMOR

Desde la Antigüedad hasta nuestros días, el problema de la definición del humor ha sido abordado desde distintas disciplinas. En primer lugar, diversos filósofos han procurado elaborar una definición del humor y aportaron –al menos– tres teorías distintas al respecto: la de la superioridad, la de la incongruencia y la del alivio. En segundo lugar, la temática ha sido considerada por la sociología y la lingüística, compartiendo una concepción del humor como actividad social. En tercer lugar, un aporte más específico y al cual pretendo dedicarme, lo han hecho aquellos musicólogos que han intentado vincular la música con el humor.

1. El enfoque filosófico

En esta sección, reseñaré brevemente las distintas teorías filosóficas que ofrecen las más antiguas definiciones sistemáticas del humor. Como se anunció, las posiciones que adoptaron los filósofos respecto del humor han sido enmarcadas en tres teorías: la de la superioridad, la de la incongruencia y la del alivio.

1.1. Teoría de la superioridad

Esta perspectiva está enraizada en la conciencia de superioridad del sujeto con respecto al objeto humorístico. Este punto de vista incluye las ideas del humor basadas en la malicia, la hostilidad, el escarnio y la agresión. Si bien ya desde la antigua Grecia, Platón –a propósito de su diálogo el *Filebo*– y Aristóteles –en su *Poética*– han sido asociados a esta teoría, es Thomas Hobbes –en su obra *Leviatán*– quien desarrolla la versión más conocida de ella. Este autor se dedica al concepto de risa más que al de humor. Por tanto, define la risa como el resultado de una entrada repentina de la autoestima, cuando uno advierte que sus propias situaciones son favorables con respecto a la desgracia o al padecimiento ajenos. Del mismo modo, uno se ríe de la insensatez propia –siempre que uno sea consciente de haberla superado– o de éxitos inesperados (Monro 2005). Quienes adhieren a esta teoría sugieren que el humor es esencialmente agresivo y que la risa que está basada en la superioridad responde a ciertos estímulos: lo ridículo, lo absurdo y lo grotesco. Esta forma de concebir el humor

supone que quien se ríe de una broma se vea a sí mismo de mejor manera que como ve al blanco de la broma.

Otro autor que ha sido incluido en esta línea de pensamiento es Henri Bergson. Él concibe lo humorístico esencialmente como “un mecanismo insertado en la Naturaleza” (2003 [1900]: 43), o dicho de otro modo, como la incrustación de lo mecánico en la vida. El filósofo francés sostiene que la característica particular de la irrisión excitante es inflexiblemente la inhabilidad de uno mismo de adaptarse a las demandas cambiantes de la vida (Monro 2005). Dada la importancia, peculiaridad e influencia de la posición bergsoniana, esta será tratada más extensamente en la sección 1.4.

Aun cuando la teoría de la superioridad permite explicar de manera convincente muchos ejemplos de comicidad, Jason Rutter (1997) señala que ya en el siglo XVIII Francis Hutcheson advertía que no todos los casos de sentimiento de superioridad son humorísticos, ni todos los ejemplos de humor se vinculan necesariamente con la idea de superioridad. A propósito, según puntualiza Peter Berger, Hutcheson –en su obra *Thoughts on Laughter*– defendió la idea de que la risa es la “respuesta frente a la percepción de una incongruencia” (Berger 1998: 57) y, de esa manera, adelantó el concepto que sería clave en otra de las corrientes filosóficas sobre el humor: la teoría de la incongruencia.

1.2. Teoría de la incongruencia

Esta ha sido la teoría más desarrollada y la que ha tenido más aceptación por parte de los filósofos de occidente y, como veremos, sus conceptos centrales –el de incongruencia y el de expectativa– son recuperados por varios musicólogos. Esta teoría localiza el humor en alguna incongruencia presentada o percibida en algún elemento. De hecho, el elemento humorístico puede ser incongruente en sí mismo o serlo respecto de algún otro objeto, o puede implicar o contener incongruencia. Existen, además, varias interpretaciones de la incongruencia de elementos, abarcando desde la imposibilidad lógica o paradójica, el absurdo, la irrelevancia, lo inesperado hasta la inoportunidad en general.

Uno de los filósofos que avanza en esta línea de pensamiento es Immanuel Kant, quien define la risa como “una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada” (Kant 2007 [1788]: 280)¹. Así, la incongruencia entendida como falta de sentido o de lógica se produce por un quiebre en la expectativa. Arthur Schopenhauer formula, al respecto, que la causa de la risa es simplemente la percepción súbita de la

¹ Esta es su definición de risa más citada.

incongruencia entre un concepto y los objetos reales que se han pensado a través de él en alguna relación, y la propia risa es una expresión de esta incongruencia (Rutter 1997).

Las críticas principales que ha recibido esta postura son que el concepto de incongruencia es demasiado amplio y por ello es insuficientemente explicativo, puesto que no distingue entre la incongruencia no-humorística y la básica. Además, aun las versiones revisadas de esta teoría no permiten explicar por qué algunas cosas son más graciosas que otras (Smuts 2009).

1.3. Teoría del alivio o la liberación

Esta teoría localiza la esencia de lo humorístico en el alivio de energía psíquica o la liberación de energía mental acumulada (Levinson 1998). Los representantes más conspicuos son Herbert Spencer (1860) y Sigmund Freud (1988 [1905]). Estos teóricos ofrecen una explicación de las estructuras esenciales y de los procesos psicológicos que provocan la risa, más que una definición del humor.

Existen dos versiones de esta postura: una –más fuerte– afirma que toda risa es resultado de la liberación de energía excesiva. Otra –más débil– sostiene que la risa humorística implica la liberación de tensión o energía (Smuts 2009).

Spencer desarrolla su perspectiva acerca de la risa basándose en la teoría “hidráulica” de la energía nerviosa, según la cual la excitación y la agitación mental producen una energía que es necesario liberar de algún modo. En su trabajo, Spencer concibe la risa como una ruta expresiva de varias formas de energía nerviosa y, de esta manera, intenta responder por qué una cierta agitación mental, que crece desde una “incongruencia descendente”, resulta en ese movimiento físico sin propósito característico. Una de las críticas que recibió su planteo fue que su descripción de la risa no permite explicar una gran cantidad de casos de humor que ocurren de manera rápida y que no parecen ser el resultado de la liberación de energía acumulada (Smuts 2009).

Por su parte, Freud ofrece una versión más refinada de la teoría del alivio, que reafirma la posición de Spencer y describe la risa como un fenómeno que involucra el ahorro de energía psíquica, que es luego descargada a través de la risa. Esta explicación basada en el ahorro de energía no resulta clara (Smuts 2009), y ha provocado alguna resistencia por cuanto se ha mostrado que, en el caso de obras literarias que vinculan ideas esencialmente separadas –como en el de las de François Rabelais y G. K. Chesterton–, prima la exuberancia y no el ahorro de energía en el juego de palabras e ideas (Monro 2005).

Las teorías del alivio o la liberación son en su naturaleza esencialmente fisiológicas o psicológicas, pero ofrecen poca evidencia biológica que fundamente la conversión de energía en risa. Asimismo, son no-contextuales, en la medida que intentan explicar toda la risa a partir de un pequeño conjunto de causas, sin prestar atención a precisiones de tiempo y espacio, o a su historia o a los sujetos involucrados (Rutter 1997).

1.4. La risa bergsoniana

Si bien ha sido presentado anteriormente como un filósofo cuyo pensamiento se enmarca en la teoría de la superioridad, muchos estudiosos coinciden en que la concepción de Henri Bergson sobre lo cómico, en particular la expuesta en su trabajo *La risa* (2003 [1900]), es factible de ser encuadrada también como una de las formulaciones de la teoría de la incongruencia, puesto que comparte elementos de ambas teorías. A continuación, sintetizaré los puntos más importantes de su obra a propósito de su detallado aporte sobre esta temática y de la relación que el autor establece con el teatro y la literatura.

Henri Bergson entiende la risa como un fenómeno grupal que tiene una significación social y se dirige a la inteligencia pura. Su explicación de lo cómico sienta las bases en la idea de la automatización, según la cual el ser humano queda reducido a un proceso mecánico y esta reducción es la que genera la risa. En lo que se refiere a lo cómico de las formas y de los movimientos, la risa se produce por asemejar el cuerpo humano a una máquina: “Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un *simple mecanismo*”² (Bergson 2003 [1900]: 31). En otro orden, lo cómico de situación y lo cómico verbal son descriptos, por este autor, tanto en actos y situaciones de la vida diaria como en la comedia que, según él mismo afirma, es un juego que imita la vida.

Bergson utiliza algunas imágenes de juegos infantiles para referirse a actos cómicos que acontecen arriba del escenario. Uno de sus ejemplos es el del diablillo con el resorte: se trata de un muñeco que atado a un resorte se introduce dentro de una caja y sale de manera abrupta al abrir el receptáculo. Con este ejemplo, intenta crear una estructura de cierta situación cómica en la que existe una fuerza obstinada (que en el juguete estaría representada por la fuerza del resorte) y un procedimiento de repetición, el cual sería muy usado en la comedia.

² El énfasis es mío.

Otra de las características de la escena cómica es, según Bergson, la idea de un efecto que se propaga, intensificándose hasta llegar a un resultado mayor que el del efecto originario y que, además, es inesperado:

Lo cómico es aquel aspecto de la persona que le hace asemejarse a una cosa, ese aspecto de los acontecimientos humanos que imita con una singular rigidez el mecanismo puro y simple, el automatismo, el movimiento sin vida. Expresa, pues, lo cómico cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata. Y esta corrección es la risa. La risa es, pues, cierto gesto social que subraya y reprime una distracción especial de los hombres y de los hechos (Bergson 2003 [1900]: 71)³.

Bergson reconoce tres procedimientos que reproducen los mecanismos de los juegos infantiles y conforman las escenas cómicas para obtener lo que él denomina la “mecanización de la vida” (80). Ellos son la repetición, la inversión y la interferencia de series.

Con la idea de repetición, el autor intenta explicar lo cómico considerando una situación o una combinación de circunstancias que se reproducen en muchas ocasiones y que provocan la risa por la coincidencia entre ellas. Utiliza para su ejemplificación la obra de Molière:

Algunas veces esta escena de repetición se desarrolla entre personajes diferentes. No es raro entonces que el primer grupo lo compongan los señores y el segundo los criados, viniendo éstos a repetir en otro tono, y traslada [sic] a un estilo menos noble, la misma escena, ya representada por sus amos. Toda una parte del *Despecho amoroso*, y otra del *Anfitrión*, se hallan construidas con arreglo a este plan. [...] Pero sean cualesquiera los personajes entre los cuales se desarrollen situaciones simétricas, parece existir una gran diferencia entre la comedia clásica y el teatro. El objeto es siempre el mismo, introducir en los acontecimientos cierto orden matemático, dejándoles, no obstante, el aspecto de verosimilitud, es decir, de la vida (2003 [1900]: 74)⁴.

³ “Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose, cet aspect des événements humains qui imite, par sa raideur d’un genre tout particulier, le mécanisme pur et simple, l’automatisme, enfin le mouvement sans la vie. Il exprime donc une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même. Le rire est un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements” (Bergson 2002 [1900]: 41-42).

⁴ “Parfois, c’est entre des groupes de personnages différents que se reproduira la même scène. Il n’est pas rare alors que le premier groupe comprenne les maîtres, et le second les domestiques. Les domestiques viendront répéter dans un autre ton, transposée en style moins noble, une scène déjà jouée par les maîtres. Une partie du *Dépit amoureux* est construite sur ce plan, ainsi qu’*Amphitryon*. [...] Mais, quels que soient les personnages entre lesquels des situations symétriques sont ménagées, une différence profonde paraît subsister entre la comédie classique et le théâtre contemporain. Introduire dans les événements un certain ordre mathématique en leur conservant néanmoins l’aspect de la vraisemblance, c’est-à-dire de la vie, voilà toujours ici le but” (Bergson 2002 [1900]: 43-44).

Así, la comedia no es ridícula en sí misma, sino que provoca la risa porque simboliza un juego completamente mecánico (Bergson 2003 [1900]).

El segundo de los procedimientos mencionados, el de la inversión, es análogo al anterior y también puede denominarse “el mundo al revés”. Reúne los casos que causan risa cuando se repite una situación con ciertos personajes y en la segunda ocasión sus papeles quedan invertidos. Bergson ofrece distintos ejemplos de este procedimiento:

A esta clase pertenece la doble escena de salvamento en el Viaje de M. Perrichon⁵. Pero tampoco es necesario que dos escenas simétricas pasen a nuestra vista. Bastará que el autor nos muestre una de ellas, con tal que esté seguro de que pensamos en la otra. Por eso causa risa el procesado que predica moral a los jueces, el niño que pretende dar una lección a sus padres, todo aquello, en suma, que puede comprenderse bajo el título del “mundo al revés” (75)⁶.

El tercer procedimiento consiste en la interferencia de series. Es decir, un efecto cómico cuya fórmula entrecruza dos series de hechos absolutamente independientes y que, a la vez, permite interpretarlas de maneras diferentes.

En una primera instancia, Bergson describe el equívoco como una situación en la que se presentan simultáneamente dos sentidos diversos, y aunque aquel puede ser cómico, el autor advierte que su condición risible se produce por la coincidencia de dos series independientes. Recurre una vez más a la obra de Labiche para esclarecer el tema:

Labiche ha empleado este procedimiento bajo todas sus formas. Unas veces empieza por formar las series independientes complaciéndose en idear interferencias: coge un grupo, por ejemplo una boda, y le hace caer en ambientes totalmente extraños, donde puede intercalarse momentáneamente merced a ciertas coincidencias. Otras veces conserva a través de toda la obra una serie de personajes, pero haciendo que algunos tengan algo que disimular y se entiendan entre sí desempeñando de este modo una pequeña comedia en medio de la gran comedia. Parece a cada momento que una de estas dos comedias vaya a entorpecer, a la otra, pero sin embargo todo se arregla en seguida, restableciéndose la coincidencia entre ambas series. Por último, en otras ocasiones se intercala en la serie real otra completamente fantástica, por ejemplo, un pasado que se quería ocultar y que se presenta a cada momento, pero que concluye por reconciliarse con unas situaciones que

⁵ Bergson hace referencia a *Le voyage de M. Perrichon*, de Eugène Labiche.

⁶ “De ce genre est la double scène de sauvetage dans *Le Voyage de Monsieur Perrichon*. Mais il n’est même pas nécessaire que les deux scènes symétriques soient jouées sous nos yeux. On peut ne nous en montrer qu’une, pourvu qu’on soit sûr que nous pensons à l’autre. C’est ainsi que nous rions du prévenu qui fait de la morale au juge, de l’enfant qui prétend donner des leçons à ses parents, enfin de ce qui vient se classer sous la rubrique du «monde renversé” (Bergson 2002 [1900]: 44).

parecían incompatibles con ella. Obsérvese, no obstante, que nunca faltan las dos series independientes y la coincidencia parcial (79-80)⁷.

Asimismo, Bergson distingue entre lo cómico que expresa el lenguaje y lo cómico que crea el lenguaje mismo. El primer sentido de lo cómico, aun perdiendo en gran parte su significación, es factible de ser traducido, mientras que el segundo es intraducible, por poner el acento cómico en su estructura o en las palabras elegidas. En relación con lo cómico verbal en general, el autor introduce la moral como valoración: “Podría decirse que la mayoría de las palabras tienen un sentido *físico* y otro *moral*, según que se las tome en su acepción propia o en la figurada” (Bergson 2003 [1900]: 89). A partir de esta afirmación, Bergson asevera que “se obtiene un efecto cómico siempre que se afecta entender una expresión en su sentido propio, cuando se la emplea en el figurado” (Bergson 2003 [1900]: 89). Existe una gran cantidad de efectos cómicos por la interferencia de dos sistemas de ideas en la misma frase, por ejemplo, el retruécano y el juego de palabras.

Finalmente, en su ensayo sobre la risa, Bergson se dedica a lo cómico de los caracteres:

[...] Estamos convencidos de que la risa tiene una significación y un alcance sociales, que lo cómico expresa ante todo una cierta inadaptación particular del individuo a la sociedad, que nada hay cómico sino el hombre, y por eso hemos dirigido hacia él nuestras investigaciones [...] (Bergson 2003 [1900]:101)⁸.

Su énfasis en el hombre como actor social lo lleva a indagar cómo se explica lo cómico a partir de las condiciones humanas. Bergson reconoce que allí donde los sentimientos del prójimo dejan de conmovernos es que se produce la comedia. Entre las condiciones necesarias del carácter que el autor identifica para lograr el efecto cómico, se encuentran la insociabilidad, la insensibilidad, la rigidez, el automatismo y la distracción:

⁷ “Labiche a usé du procédé sous toutes ses formes. Tantôt il commence par constituer les séries indépendantes et s’amuse ensuite à les faire interférer entre elles : il prendra un groupe fermé, une noce par exemple, et le fera tomber dans des milieux tout à fait étrangers où certaines coïncidences, lui permettront de s’intercaler momentanément. Tantôt il conservera à travers la pièce un seul et même système de personnages, mais il fera que quelques-uns de ces personnages aient quelque chose à dissimuler, soient obligés de s’entendre entre eux, jouent enfin une petite comédie au milieu de la grande: à chaque instant l’une des deux comédies va déranger l’autre, puis les choses s’arrangent et la coïncidence des deux séries se rétablit. Tantôt enfin c’est une série d’événements tout idéale qu’il intercalera dans la série réelle, par exemple un passé qu’on voudrait cacher, et qui fait sans cesse irruption dans le présent, et qu’on arrive chaque fois à réconcilier avec les situations qu’il semblait devoir bouleverser. Mais toujours nous retrouvons les deux séries indépendantes, et toujours la coïncidence partielle” (Bergson 2002 [1900]: 46).

⁸ “Convaincu que le rire a une signification et une portée sociales, que le comique exprime avant tout une certaine inadaptation particulière de la personne à la société, qu’il n’y a de comique enfin que l’homme, c’est l’homme, c’est le caractère que nous avons visé d’abord” (Bergson 2002 [1900]: 59).

[...] Es cómico todo *carácter*, siempre que se entienda por esta palabra todo lo que hay de *hecho* en nuestra persona, todo lo que se halla en nosotros en el estado de mecanismo capaz de funcionar automáticamente, todo lo que hay en nosotros como ya fabricado (Bergson 2003 [1900]: 112)⁹.

En síntesis, son la prescindencia de la sensibilidad, el automatismo y la rigidez del comportamiento humano, y su manifestación repetida en el tiempo, los condicionamientos en los que se basa Bergson para explicar lo cómico del carácter.

A este extenso desarrollo que Bergson le dedica a la risa, Peter Berger (1998) señala algunas limitaciones. Por ejemplo, existen ámbitos en los que no es posible explicar la risa según este esquema. Tal es el caso del humor político: este no se produce por la incongruencia mecánica entre la mente y el cuerpo (Berger 1998: 70). Asimismo, otros autores critican la tesis de Bergson, como por ejemplo Joachim Ritter y Marie Collins Swabey. El primero rechaza la concepción de lo cómico como incongruencia, por considerar a esta sumamente relativa y dependiente de la percepción de cada individuo. Sin embargo, a su vez, Berger señala que, aun cuando es importante la inclusión de la relatividad histórica, su crítica “no invalida de por sí la idea de que lo cómico consiste en una percepción implícita de una incongruencia que trasciende la relatividad del tiempo y del espacio” (Berger 1998: 72). La segunda, por su parte, si bien insiste como Bergson en que la risa no es solamente una expresión emocional, se distancia del filósofo francés al resaltar el carácter cognoscitivo de lo cómico, es decir, su capacidad para mejorar la comprensión (Berger 1998).

2. El humor como actividad social

2.1. La mirada sociológica

Uno de los trabajos sobre el humor más destacados en el área de la sociología es *On humor. Its nature and its place in modern society*, de Michael Mulkay (1988). En él se analizan los problemas asociados a la naturaleza del humor y el lugar de este en la sociedad moderna. Desde un principio, Mulkay se opone a aquellos sociólogos que rechazaron el estudio del humor por considerarlo un tema “no serio”, en la medida que confunden las cualidades de “no-serio” con “trivial”. Por el contrario, el propósito de este autor es mostrar que la separación simbólica del humor del dominio de la acción seria permite a los actores

⁹ “[...] On pourrait dire que tout *caractère* est comique, à la condition d’entendre par caractère ce qu’il y a de *tout fait* dans notre personne, ce qui est en nous à l’état de mécanisme une fois monté, capable de fonctionner automatiquement” (Bergson 2002 [1900]: 65).

sociales utilizarlo con propósitos serios y hacer de él, en consecuencia, un tema esencial para la investigación sociológica (Mulkay 1988). Para llevar adelante su objetivo, Mulkay ofrece un análisis sistemático del lugar que ocupa el humor en la vida social de las sociedades industriales avanzadas. Focaliza su trabajo en el humor verbal más que en el visual, observando en detalle los chistes hablados (*spoken jokes*), los chistes escritos (*written jokes*), los “chistes verdes” (*dirty jokes*), los chistes inocentes, el humor adolescente, las historietas feministas, policiales, el humor ceremonial, los grafitis, etcétera.

El autor recurre a un estudio empírico de Harvey Sacks para mostrar que el humor está lejos de ser una forma aleatoria y desordenada de la actividad social. Basándose en uno de los chistes analizados por Sacks¹⁰, Mulkay explica cómo la efectividad del chiste depende de una organización secuencial que provee a la audiencia de una serie de instrucciones para interpretar su contenido.

Sacks divide el chiste en una secuencia tripartita: las dos primeras partes establecen un patrón que da lugar a un enigma, y la tercera es la que provee la solución. Esta división le permite señalar el uso económico de un número de componentes y concluir que mientras el enigma puede resolverse en el remate, la solución no se afirma en este, sino que es interpretada fuera de él. Es decir, es necesario un proceso de interpretación para generar humor. A diferencia de cualquier otra historia, el final o la resolución de un chiste debe ser implícito, ofreciendo una disposición ordenada de los componentes sin que se expresen abiertamente.

En cuanto al humor y su relación con lo inverosímil, Mulkay coincide con Sacks en que “los chistes emplean una serie de coincidencias co-ocurrentes que resultan ser organizacionalmente cruciales”¹¹ (1988: 15) y que “la estructura del chiste tiende a cubrir las inverosimilitudes”¹². Sacks asegura que la audiencia no tiene necesidad de suspender la incredulidad, en parte por el modo en que está organizada la broma. En este sentido, Sacks sugiere que la organización secuencial focaliza la atención de la audiencia dejando de lado las

¹⁰ El chiste de Harvey Sacks puede sintetizarse así: “Three sisters marry on the very same day and decide to spend their honeymoon night in their mother’s house. That night after the newly married couples have gone to their bedrooms the daughters’ mother walks past each of the bedrooms and listens at the door. At the first door she can hear her daughter’s groaning and so on she walks. At the second door she can hear her daughter pant and she walks on to the third door where she listens. Although she stands listening she cannot hear any noises from her third daughter. The next morning at breakfast the mother asked her daughters about the noises. The first daughter said, ‘It tickled, Mommy’. The second daughter said, ‘Oh, Mommy it hurt’. The mother then asked the third daughter why there were no noises coming from her room the previous night. ‘Well, mommy’, the daughter replied, ‘you always told me it was impolite to talk with my mouth full’”(Rutter 1997: 41).

¹¹ “The joke employs a series of co-occurrent coincidences which turn out to be organizationally crucial” (Mulkay 1988: 15).

¹² “[...] The joke’s structure tends to cover over these implausibilities” (Mulkay 1988: 15-16).

coincidencias inverosímiles. Así, aunque desestime la idea de que la audiencia suspende la incredulidad, Sacks parece aceptar que la audiencia atiende el discurso humorístico de manera distinta a la empleada en el discurso serio. Siguiendo este razonamiento, Mulkay, por su parte, intenta mostrar cómo nos acercamos al humor con un procedimiento interpretativo que difiere significativamente del aplicado a un discurso serio. De esta manera, Mulkay afirma que “los chistes estandarizados pueden operar fuera de los supuestos y las expectativas del discurso ordinario, serio. Tales bromas crean su propio marco de expectativa en relación con el cual la incongruencia humorística es creada”¹³ (Mulkay 1988: 19). Mulkay concluye que es necesario ser consciente de las diferencias que existen entre el discurso serio y el humorístico, al momento de analizar el humor. Pues en ambos operan requisitos de plausibilidad bastante diferentes, y en el caso del discurso humorístico, menos restrictivos.

2.2. El humor y los estudios lingüísticos

El humor concebido como actividad social ha sido estudiado también desde otras disciplinas. Por un lado, en un estudio de psicología de la risa y la comedia, John Y. T. Greig observa que nada es risible en sí mismo, sino que lo risible toma su cualidad especial de algunas personas que se ríen de eso¹⁴. Por otro, el lingüista Victor Raskin asegura que el alcance o efectividad del humor está relacionado con el grado en el que los participantes comparten su pasado social. Esta importancia por el lugar que ocupa el sujeto en el momento humorístico fue ampliamente desarrollada en las últimas décadas, en el marco del análisis del humor verbal.

La teoría semántica del humor basada en la escritura (*SSTH*, por sus siglas en inglés)¹⁵, enunciada por Victor Raskin en 1985, fue la primera teoría lingüística sobre este tema y se apoya en la noción de *script*¹⁶. Esta teoría supone que el texto del chiste es total o parcialmente compatible con dos *scripts* y que estos son opuestos en algún sentido. El remate desencadena el pasaje de un *script* a otro haciendo que el oyente se retracte y advierta que una interpretación diferente era posible desde el comienzo (Carrell 2008: 314). Unos años más tarde, a propósito de la revisión de esta teoría, surgió una nueva propuesta desarrollada por el propio Raskin y su discípulo Salvatore Attardo, que denominaron “Teoría general del

¹³ “[...] Standardized jokes can operate outside the assumptions and expectations of ordinary, serious discourse. Such jokes create their own framework of expectation in relation to which humorous incongruity is fashioned” (Mulkay 1988:19).

¹⁴ “[...] The laughable borrows its special quality from some persons or group of persons who happen to laugh at it” (Carrell 2008: 304).

¹⁵ Script-based semantic theory of humor (SSTH).

¹⁶ He decidido no traducir este término puesto que su traducción puede generar ambigüedad.

humor verbal” (*GTVH*)¹⁷. Esta ha sido la influencia más sobresaliente en los estudios lingüísticos actuales sobre el humor (Rutter 1997). En esta nueva formulación, los autores proponen el concepto de “recurso de conocimiento” (*knowledge resource, KR*) para dar cuenta de los mecanismos puestos en juego por quienes participan en la enunciación de un chiste verbal (*teller y hearer*). Reconocen, entonces, seis tipos de recursos de conocimiento que permiten desglosar el chiste: el lenguaje, la estrategia narrativa, el objetivo, la situación (que incluye a la audiencia), el mecanismo lógico y el *script* de oposición. Estos recursos conforman un conjunto de opciones necesarias que utiliza el relator –*teller*– en el chiste.

La *GTVH*, aunque superadora de otras teorías de la incongruencia en tanto incorpora a los sujetos intervinientes, se concentra exclusivamente en el texto del chiste (Carrell 2008) y no resuelve el problema de explicar cuáles son las combinaciones de textos que resultan humorísticas y cuáles no, ni revela la experiencia social en la cual están inmersos los sujetos participantes (Rutter 1997).

Una propuesta novedosa sobre la conceptualización del humor en el marco de los estudios lingüísticos fue la de Amy Carrell (2008). Según esta autora, si tratáramos de explicar el humor a partir de los tres elementos intervinientes –el sujeto que formula el chiste, el texto del chiste y el sujeto que recibe el chiste–, se podrían establecer relaciones diferentes entre estos elementos según la teoría filosófica acerca del humor que se adopte.

En este sentido, la teoría de la superioridad caracteriza las actitudes del que produce el chiste y el objetivo del texto del chiste, dejando de lado a la audiencia. La teoría del alivio o la liberación, por su parte, enfatiza la acción catalizadora del chiste para la liberación de energía o el alivio de constricciones psíquicas. El humor, según Carrell, debe ser inherente al texto del chiste, y de esa manera debe ser presentado a la audiencia. Si la audiencia experimenta algún alivio o liberación, el chiste ha sido exitoso; si no, ha fallado (Carrell 2008).

En cambio, la teoría de la incongruencia se preocupa por el estímulo al que se refiere el texto del chiste. Es decir, el humor se ubica en la incongruencia misma y la audiencia es quien la identifica, percibe y resuelve, y como resultado halla el humor inherente a esta. La explicación sobre la naturaleza del humor supone, entonces, entenderlo como parte del texto y, al mismo tiempo, concebir a la audiencia como la encargada de resolver esa incongruencia (Carrell 2008).

¹⁷ La sigla corresponde al nombre en inglés: General Theory of Verbal Humor.

A partir de la teoría enunciada por Raskin y Attardo, Carrell expone una nueva línea teórica del humor verbal basada en la audiencia. Su tesis vincula el humor con la audiencia y, por ello, para la autora no existe objeto que sea inherentemente humorístico o gracioso. Es decir, el humor no existe en el vacío, sino por el contrario: se constituye en un evento en el que participan el sujeto que lleva adelante el chiste (*the joke teller*), el chiste mismo (*the joke text*) y la audiencia (*audience*); todos juntos logran una situación particular que contribuye a que cada uno de los tres elementos compongan ese evento (Carrell 2008).

3. El humor bajo la lupa musicológica

Uno de los primeros trabajos sobre la relación de la música y el humor es el de Alexander Brent-Smith (1927). Este autor distingue dos tipos de humor: uno vinculado a las imperfecciones y las locuras del mundo que nos rodea, y otro relacionado con el ingenio, que no tiene correspondencia mundana: se presenta como una situación propia de una mente perspicaz¹⁸. Además, Brent-Smith afirma que el humor que está afectado por la risa no tiene lugar en la música abstracta (*abstract music*), puesto que por sus naturalezas, ambos se mueven en direcciones opuestas. Según esta perspectiva, el humor, que adopta una forma burlesca, satírica o irónica, “existe a raíz de las imperfecciones de la naturaleza humana” (20), a diferencia de la música, que “tiende a la perfección” (20). Pero si la música es deliberadamente degradada, no deviene la gracia, sino que simplemente no es música. Por esa razón, el humor producido por posibles desviaciones de afinación y combinación de instrumentos solo puede resultar efectivo en música dramática o programática, puesto que depende de algún elemento externo a la música. Brent-Smith concluye que no es posible obtener humor que genere risa con la música abstracta, por la falta de semántica de la música. El autor afirma:

La música, entonces, no tiene, y no puede tener, el humor salvaje explosivo que nos hace sacudir y desternillar de risa, pero, por otro lado, posee tesoros de ingenio que permanecerán por siempre en la envidia de la literatura¹⁹ (1927: 23).

¹⁸ “Two very different types of humour –the humour which depends upon our sense of the follies and imperfections of the world around us, and the other humour which we will distinguish by the name, wit, which has no connection with mundane affairs but is on an illumination cast by a bright and discerning mind upon any situation with which it may be brought in contact” (Brent-Smith 1927: 20).

¹⁹ “Music, then, has not, and cannot have, the wild explosive humour which makes us rock and shake with laughter; but, on the other hand, it has treasures of wit which will for ever remain the envy of literature” (Brenet-Smith 1927: 23).

Poco tiempo después, en la misma revista, Eva Mary Grew publica un estudio sobre el humor en música. La autora manifiesta su postura teórica a partir de ejemplos musicales que supone han generado consenso sobre su condición humorística entre los melómanos. Para decirlo en sus propias palabras:

Una manera útil de ingresar a la discusión del humor en música podría ser brindar detalles de obras que diversos amantes musicales las hayan encontrado satisfactorias en esta dirección y de las cuales no pueda haber ninguna duda seria. Las ilustraciones nos ayudarían a revisar *nuestras propias experiencias* y las consideraciones que las acompañen servirían para dar a luz ciertas ideas concernientes a la naturaleza de esta cualidad muy esquiva del arte²⁰ (1934a: 25).

De esta cita se desprende que si bien la autora reconoce un consenso entre distintos melómanos, a diferencia de lo que afirman algunas de las perspectivas sociológicas reseñadas en el apartado anterior, el humor es una propiedad de las obras. Así planteado, su argumento les otorga sentido humorístico a determinadas composiciones, como si este fuera parte de su esencia, en lugar de que el humor sea resultado de la interacción y competencia de los sujetos.

Grew parte de la hipótesis de que se logra humor cuando en una figura convencional (*conventional figure*) confluyen todas las peculiaridades y características de un grupo de personas, una raza o un período. A partir de ello, despliega una serie de ejemplos que representarían el “humor completo”, tales como *John Bull the Englishman*, *Uncle Sam the American*, *Fritz the German* y *Jean Crapeau the Frenchman*. En su trasposición de estos personajes a la música, la autora asegura que las citas, alusiones y parodias “a la manera de” otro compositor requieren en el oyente un conocimiento de las maneras que la música adopta. Finalmente, Grew afirma que lo que se entiende comúnmente por humor no es algo libre y sin ataduras, sino que por el contrario y a diferencia de la alegría, tiene una forma concreta. La autora coincide con A. H. Fox-Strangways en tanto “no nos reímos hasta tener una cosa específica de la que reírnos. No podemos reírnos de un modo general como podemos estar alegres o tristes de modo general” (1934e: 608)²¹. En el caso de la música absoluta, sostiene que la naturaleza de ese humor no puede generar la risa, sino solo alegría.

²⁰ “A useful way to enter on a discussion of humour in music would be to give particulars of works which various music-lovers have found to satisfy them in this direction, and concerning which there cannot be any serious doubt. The illustrations would help us to check out own experiences, and the accompanying remarks would serve to bring forward certain ideas concerning the nature of this very elusive quality in art” (Grew 1934a: 25).

²¹ “We don’t laugh till we have a specific thing to laugh at. We can’t laugh in a general way, as we can be gay or gloomy generally” (1934e: 608).

Otro tipo de análisis musicológico y desde un enfoque semiótico es el de Rossana Dalmonte (1995), quien intenta resolver el problema del sentido cómico en la música. Para tal fin, considera esta última desde los puntos de vista poiético y estésico, tomando como ejemplos musicales obras que son consideradas generalmente como “música seria” en la tradición musical occidental, y como referencia metodológica la propuesta de Molino-Nattiez.

Dalmonte reconoce que hay dos tipos de humor: uno que concierne al ámbito de la *poiesis* y otro, al de la *estesis*. El primero corresponde a la intención del compositor de que se interprete su obra de manera cómica y el segundo se refiere al oyente que puede juzgar una pieza musical determinada como cómica siempre que esta comprenda modificaciones, contorsiones o re-escritura de categorías estéticas que le sean familiares. Según sugiere ya desde el comienzo, estas dos categorías no tienen por qué coincidir.

En cuanto al humor poiético, distingue tres formas de intencionalidad: la forma explícita, la implícita y la sincrética. La primera está conformada por expresiones lingüísticas agregadas a la partitura, la segunda puede ser detectada en la estructura musical misma y la tercera se expresa mediante la conjunción de otros textos con la música: los gestos en el *ballet*, lo teatral en la ópera, la poesía en las canciones.

Desde el punto de vista estésico, Dalmonte reconoce que el humor está relacionado con la alteración de elementos en la escucha, vinculada con la competencia que el oyente tenga sobre determinado código. Como consecuencia, la autora advierte –aunque no presenta solución– sobre el problema de decidir qué es lo que se considera como “mínimo nivel de competencia” para que el efecto cómico pueda ser considerado un resultado musical y no una alteración en otra secuencia comunicativa.

Dalmonte también se pregunta qué características de una pieza puramente instrumental deben ser consideradas para que esta tenga calidad humorística. La respuesta, desde un punto de vista semiótico, está focalizada en tres rasgos: la biografía del autor, el análisis estructural de las partituras y la competencia del crítico. Su explicación sobre el fenómeno cómico se basa en el trabajo de Zofia Lissa, quien afirma –en consonancia con la teoría de la incongruencia– que la risa aparece cuando el sujeto encuentra algo inesperado en el objeto, algo que no se corresponde con las expectativas que la percepción esquemática del sujeto tenía previstas.

La propuesta analítica de esta autora toma en cuenta a ambos participantes del hecho musical, el compositor y el oyente, y ello le permite ofrecer un sistema coherente desde donde analizar la música en relación con el humor.

Un trabajo más extenso y minucioso sobre esta temática es el libro *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*, del musicólogo español Benet Casablancas (2000). Este autor parte de la premisa de que la condición del concepto de lo “clásico” como arte elevado provocó en el público de conciertos un rechazo de lo cómico. Esta condición generó en ese público una actitud de solemnidad. Ya en las primeras páginas, Casablancas explicita qué entiende por humor: “La expresión humorística nos interesa aquí sobre todo en tanto caso particular de la transgresión sintáctica, entendiendo por tal la conculcación de lo previsible y la consiguiente introducción del factor sorpresa [...]” (2000: 2). Los mecanismos y manifestaciones del humor que identifica el autor son “aquellos mecanismos, técnicas y procedimientos que introducen y hacen patente algún tipo de incongruencia [...] en el texto musical, y entre los cuales la discordancia o contrasentido sintáctico detentará una posición privilegiada” (127).

Esta desviación requiere, en la descripción de Casablancas, del concepto de expectativa: “[...] El efecto humorístico e irónico deriva a menudo de una disposición inhabitual o singular del propio proceso tonal, jugando –una vez más– con el engaño, el malentendido y la frustración de las expectativas previamente generadas” (254). De este modo, se advierte que la propuesta de Casablancas se enmarca entre quienes defienden la teoría de la incongruencia, circunscripta al punto de vista sintáctico del lenguaje musical.

Su perspectiva también involucra la idea de competencia del oyente. Esta es necesaria para identificar los mecanismos puestos en juego por el compositor:

La percepción y el estudio de los mecanismos del humor, al reclamar la absoluta y activa complicidad del oyente, que debe ser capaz de desentrañar en todo momento los distintos mecanismos puestos en juego por el compositor, se inscriben en el marco de la reconstrucción de todos aquellos referentes del discurso musical internos y externos, cuyo conocimiento es básico para la comprensión del texto musical (2000: 327-328).

No obstante, el énfasis de la definición está en el objeto. Esto es, en el texto musical. A lo largo de sus nueve capítulos, el autor logra, de manera pormenorizada, revisar diversos tipos de transgresiones, repeticiones, falsas expectativas, implicaciones, desequilibrios, yuxtaposiciones y distorsiones que no se corresponden con la manera compositiva habitual y que, al parecer, son las causas risibles en los ejemplos musicales estudiados.

Entre los trabajos dedicados a examinar la relación entre la música y el humor, cabe citar el de David Huron (2004). A diferencia de los otros estudiosos, este autor se dedica a analizar el caso de P. D. Q. Bach, un compositor apócrifo ideado por Peter Schickele. En su

artículo sobre los recursos humorísticos utilizados en las composiciones de su autoría, Huron establece nueve categorías estrictamente musicales para explicar las posibles razones de la risa de la audiencia. Apartando del estudio el humor basado en el lenguaje y en los gags visuales, el autor estudia las “violaciones de expectativas”. Ellas son los sonidos incongruentes, los géneros mezclados, los cambios de tonalidad, las interrupciones métricas, las dilaciones inverosímiles, las repeticiones excesivas, las entradas incompetentes, las citas incongruentes y las citas equivocadas.

La primera categoría hace referencia a la utilización de fuentes de sonido inusuales. Algunas de las obras de Schickele han sido compuestas para instrumentos estrafalarios y otros convencionales propios de la orquesta clásica. En este caso, según Huron, el humor está marcado por ubicar lo absurdo en el contexto de la normalidad (2004: 701). La segunda categoría consiste en la mezcla de géneros que está dada por los cambios abruptos de estilos que propone Schickele en sus obras. Los cambios de tonalidad son, según Huron, el tercer tipo de recurso usado por el músico que provoca risa en su público. La modificación frecuente de clave generaría una sensación de tonalidad ambigua y es esta desviación la que forma parte del carácter risible de una obra. La cuarta categoría son las interrupciones que se producen a nivel métrico. La manera recurrente que utiliza Schickele es la de la eliminación o el agregado de pulsos extras al compás. De ese modo y al igual que lo que ocurre con la tonalidad, los cambios producidos en el ritmo contradicen las expectativas del oyente. Las dilaciones inverosímiles son el quinto recurso descrito. Se trata de retrasos en las resoluciones de acuerdo con las convenciones de cada estilo. La sexta categoría, las repeticiones excesivas, también están vinculadas a las convenciones que cada estilo o género musical posee. La exageración en la cantidad de repeticiones de un fragmento genera el efecto de “disco roto” (Huron 2004: 701). El séptimo recurso son las entradas incompetentes. Estas hacen referencia a “desafinaciones (*bad pitch intonation*), sonidos fuertes “inverosímiles” (*implausibly*), ritmos “desprolijos” (*sloppy*) y timbres vocales e instrumentales burdos” (702). A la categoría siguiente la denomina “citas incongruentes”. Huron describe cómo Schickele incluye, mezcla y yuxtapone citas de melodías en un estilo incongruente. El ejemplo se refiere a la combinación de una cita de Bach para comenzar una obra de música pop. Finalmente, la última categoría se aboca a las “citas equivocadas”: se trata de la inclusión de melodías ajenas pero que no son presentadas literalmente, sino que el autor las ha modificado tomándose algunas licencias.

A diferencia de los otros análisis sobre la relación entre música y el humor, la propuesta de Huron ofrece un análisis mucho más detallado y específico. Y aun cuando

considera la expectativa de la audiencia, pone el acento en los materiales de la obra, explicando la situación humorística por la aparición o supresión de elementos musicales.

En síntesis, todos los trabajos musicológicos reseñados reducen el humor a propiedades del material sonoro, a estados de conciencia, emociones y sentimientos de los oyentes, y a intenciones supuestas o explícitas de los compositores. Si bien los distintos autores mencionan a los sujetos intervinientes de la práctica musical, todos ellos conciben al humor como incluido en la música ya sea como una propiedad del objeto (ciertas expresiones musicales son humorísticas porque es posible rastrearlo entre sus elementos compositivos, por ejemplo) o como una propiedad de los agentes (ya sea el sentimiento o emoción del oyente o la intención del compositor). Desde esta perspectiva, prevalece la idea de que la música y el humor son objetos.

Sin embargo, estos enfoques no permiten una explicación completa de la relación entre música y humor que se materializa en obra de Les Luthiers. Por ello, me valdré de una concepción de humor ontológicamente contrapuesta. Es decir, adscribiré a la idea de que el humor es un “evento”²², por oposición a “objeto” y a “hecho”. En el ámbito de la filosofía, en particular en la ontología²³, existe una distinción según la cual los eventos suceden, acontecen o tienen lugar, mientras que los objetos existen²⁴. Además, los eventos se diferencian de los hechos²⁵ en la medida en que estos últimos están caracterizados por su atemporalidad²⁶.

A partir de lo expuesto, trataré de mostrar que, en el ámbito de la musicología, la categoría ontológica de evento es más apropiada –a la hora de estudiar el humor– que las empleadas por los autores reseñados. Este nuevo enfoque es análogo al que lleva a cabo Amy Carrell (2008) dentro del ámbito lingüístico. Recordemos que la autora señala cuatro elementos que comprenden el evento en el caso del humor verbal: el humorista (*joke teller*), el chiste (*joke text*), la audiencia (*audience*) y la situación particular que reúne a estos tres elementos. Si lleváramos ese modelo a la práctica musical, debería ampliarse el concepto de chiste –que en el caso expuesto en la teoría verbal correspondía al texto– e incorporar otros

²² La bibliografía consultada utiliza el término “event” en inglés, que en español puede traducirse como “evento” o “acontecimiento”.

²³ La discusión metafísica acerca de la realidad de los eventos excede los objetivos de esta investigación (Cf. Whitehead 1919 y Davidson 1967).

²⁴ Tal como señala Roberto Casati: “[...] There is a difference in mode of being: material objects such as stones and chairs are said to *exist*; events are said that *occur or happen or take place*” (2006: www.plato.stanford.edu; acceso 20/09/12).

²⁵ El término utilizado en inglés es *fact*.

²⁶ El ejemplo sobre esta distinción de Casati es el siguiente: “[...] The event of Caesar’s death took place in Rome in 44 B.C., but that Caesar died is a fact here as in Rome, today as in 44 B.C.” (2006: www.plato.stanford.edu; acceso 20/09/12).

elementos, como por ejemplo, el material sonoro, la *performance* y la instrumentación, que son propios del mundo de la música.

De esta manera, la relación entre música y humor en la obra de Les Luthiers será examinada no sólo a partir de la configuración del material sonoro –tal como se ha ocupado hasta aquí la musicología– sino también de otros recursos que permiten que el grupo establezca con el público una alianza para la emergencia del “humor-música”²⁷.

Será necesario ahondar, además, en otros conceptos que aparecen asociados a la noción de humor, pero que no son sinónimos. Me refiero a los de parodia, sátira, ironía, grotesco y pastiche, analizados en la próxima sección.

²⁷ La relación que intento establecer ya no es el humor en música: aquel como una propiedad de esta; de modo que usaré indistintamente para referirme a dicho evento “humor-música” o “música-humor”.

B. PARODIA

En el campo de los estudios de la música, el concepto de parodia ha sido analizado recientemente desde diversos enfoques. En el año 2000 se publicaron tres trabajos que abordan esta temática: *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*; de Benet Casablancas; *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*; de Esti Sheinberg, y el artículo “Intertextuality and Hypertextuality in the Recorded Popular Music”, de Serge Lacasse. Un aporte pionero sobre este tema en el estudio sobre la obra de Les Luthiers es la tesina de licenciatura presentada en 2011, en la Universidad Nacional del Litoral, escrita por Diego Cattarozzi, que se dedica al concepto de parodia en la antología *Viejos fracasos* de Les Luthiers.

Todos estos análisis, tanto de la llamada “música popular” como de la “música clásica”, abrevan de distintos enfoques de los estudios literarios, diversas conceptualizaciones de parodia. Por ello será necesario realizar un sintético relevamiento de algunas de las perspectivas desde las que se ha estudiado este concepto de parodia en el campo de la teoría literaria.

Asimismo, junto con este concepto, aparecen en dichos análisis otros conceptos muy cercanos pero con los que mantiene algunas diferencias, como son, por ejemplo, los de sátira, ironía, pastiche y grotesco.

1. La parodia en los estudios de música

Si bien ya desde el título Benet Casablancas promete dedicarse a la parodia, solo se refiere a ella de manera tangencial:

(...) El término parodia es utilizado aquí en su acepción más común y de acuerdo con su origen etimológico, equivalente –en el terreno literario– a la imitación burlesca, satírica o irónica de una obra seria, del estilo de un autor o de un género determinado. Cosa bien distinta a la acepción específica que remite dicho término a la práctica renacentista y barroca, relativa a la composición de una obra determinada a partir de la reelaboración de un modelo preexistente (Casablancas 2000: 17)²⁸.

²⁸ En este trabajo se adopta un punto de vista análogo al de Casablancas, ya que no se apelará a la acepción de “parodia”, como una técnica de composición que durante el siglo XVI involucraba el uso de material preexistente (cf. Tilmouth and Sherr 2006).

Más adelante, este autor agrega que se trata de un mecanismo para “utilizar en contra del adversario sus propias palabras”²⁹. De esta manera y sin ulterior desarrollo, Casablanca explicita que este método se manifiesta en la música:

(...) Como sucede en la concepción original del término *contrafactum*, con el que se alude a la sustitución de un texto por otro, respetando en sus líneas generales la música que los sustenta, técnica propensa al efecto paródico y de la que la producción escénica de Lully ofrece jugosos ejemplos (27).

Por su parte, Sheinberg se apoya en el enfoque semántico de Robert Hatten para analizar la ambigüedad en la música de Dmitri Shostakovich y es, en este sentido, que define la parodia como un modo de ambigüedad (2000: 4-17)³⁰. A partir del estudio semiótico de las incongruencias musicales, la autora lleva adelante un análisis de la ironía, la sátira, la parodia y el grotesco en la obra del compositor ruso. Su enfoque no excluye la música puramente instrumental, aunque reconoce que es mucho más complicado cuando no se tienen referencias externas³¹.

A diferencia del musicólogo español, Sheinberg incursiona en el concepto desde una definición amplia, que reconoce dos textos intervinientes:

Una parodia es una expresión irónica, cuyas capas se insertan en dos o más textos codificados e incongruentes. En su referencia a textos pre-existentes que implícitamente presentan un comentario crítico y/o polémico, la parodia es a la vez un texto y un meta-texto (141)³².

Según esta autora, la parodia se estructura mediante la incongruencia, que es la que permite, a su vez, su asociación con lo cómico:

(...) La presencia misma de la incongruencia estructural asocia la parodia (y la ironía) con el absurdo, y por lo tanto, aunque indirectamente, también con lo cómico (142)³³.

²⁹ Esta manera de explicar la parodia corresponde a Peter Berger, según es citado por B. Casablanca (2000: 27) (cf. Berger, Peter. 1998. *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, pp. 259-260. Barcelona: Editorial Kairós).

³⁰ “Irony, parody, satire and grotesque all use two or more layers of meaning, and therefore they can all be regarded as manifestations of semantic ambiguity” (Sheinberg 2000: 27).

³¹ “Cases in which no text or external allusion serve as a pointer to the significance of an inserted alien component are more complicated” (Sheinberg 2000: 106).

³² “A parody is an ironic utterance, the layers of which are embedded in two or more incongruent encoded texts. In its reference to pre-existing texts that implicitly present a critical and/or polemical commentary, parody is simultaneously a text and a meta-text” (Sheinberg 2000: 141).

³³ “[...] The very presence of structural incongruity does associate parody (and irony) with the absurd, and therefore, although indirectly, with the comic, too” (Sheinberg 2000: 142).

Como todas las estructuras irónicas, la parodia está compuesta de dos capas incongruentes. En el caso específico de la parodia, ambas capas son tomadas de contextos culturales pre-existentes, tales como obras de arte, estilos artísticos personales, géneros estilísticos, tópicos o períodos estilísticos (149)³⁴.

Sin embargo, como hemos visto anteriormente en la sección destinada al humor, una definición de lo cómico basada solamente en la incongruencia no es suficiente para explicar, en muchos casos, dicho fenómeno. Para que la explicación sea completa es necesario, además, la aceptación de la re-contextualización de un texto en otro por parte de los sujetos intervinientes.

Para profundizar su análisis de la parodia, Sheinberg recurre a algunos conceptos básicos de la teoría formalista rusa, específicamente a aquellos desarrollados por Viktor Shklovsky, Iuri Tiniánov y Mijail Bajtín. Con ellos trata de dar cuenta de las tendencias literarias presentes en la obra de Shostakovich.

En primer lugar se refiere a la idea de artificio. Las condiciones de artificialidad y familiarización de lo artístico están vinculadas a la noción de convencionalidad. Son las convenciones implícitas las que nos permiten percibir los objetos sin ser conscientes de ello. Siguiendo esta línea de pensamiento, la parodia es una distorsión en la convención, que logra atraer la atención y, como resultado, produce la conciencia de la convencionalidad. En consecuencia, los formalistas rusos acuerdan en que la parodia se basa en la técnica principal de la “desfamiliarización”.

En segundo lugar, la autora repara en la concepción bajtiniana de heteroglosia o *multi-voicedness*, lo que le permite explicar la multiplicidad de voces presente en una sola expresión. Este fenómeno aúna dos o más sentidos contradictorios contenidos en una locución. Para Bajtín, la parodia es una variedad del fenómeno de la heteroglosia, que posee algún grado de dependencia con la expresión original. En particular, la parodia discute con su fuente y la niega.

Finalmente, Sheinberg describe las técnicas de la parodia y distingue dos componentes semánticos básicos sobre los que se la construye: la imitación y la incongruencia. La primera hace referencia al objeto parodiado y a sus diversas operaciones (replicación, citación, alusión y estilización) que difieren en el grado de relación que mantienen con ese objeto, en un eje que se extiende de lo símil a lo disímil, respectivamente.

³⁴ “Like all ironic structures, parody is composed of two incongruent layers. In the specific case of parody both layers are taken from the pre-existing cultural contexts, such as specific works of art, personal artistic styles, stylistic genres, topics or stylistics periods” (Sheinberg 2000: 149).

La incongruencia, en cambio, está matizada por el grado de acuerdo o desacuerdo con las formas imitadas. El nivel más alto de acuerdo está asociado a la variación, el segundo lugar es el de la distorsión y el *collage* paródico es el tercer grado de incongruencia.

Sheinberg utiliza todos estos elementos para mostrar cómo puede verificarse la parodia en las obras de Shostakovich. Si bien los enfoques propuestos por los formalistas rusos introducen al sujeto en la definición, el análisis de Sheinberg de la obra del compositor ruso está circunscripto a las partituras, de modo que el foco está puesto en la transcripción de la música, específicamente en las alturas y duraciones de los sonidos. Ello da lugar a preguntarse: ¿coincide la intención paródica del compositor con la de quien ejecuta la obra? Si la parodia necesita de un oyente competente para advertir la desfamiliarización, ¿cómo se establece, en ese caso, la relación con la audiencia? El trabajo realizado por Sheinberg abre camino hacia una conceptualización más amplia del problema, pero sus respuestas no permiten dar cuenta de la complejidad del fenómeno.

Serge Lacasse, en cambio, analiza el fenómeno de la parodia en la música popular grabada, apoyándose en el planteo teórico de Gerard Genette. Este último parte de la categoría de intertextualidad desarrollada por Julia Kristeva, que se refiere a la condición polifónica de un texto³⁵, y propone en su lugar el concepto de transtextualidad, distinguiendo cinco tipos de relaciones textuales, sean estas explícitas o no. La intertextualidad queda subsumida en la nueva categoría y, según el planteo de Genette, designa una relación de presencia efectiva de un texto en otro. La parodia, para este autor, consiste en otro tipo de relación textual que denomina “hipertextualidad”. Se trata de una relación de transformación a partir de un texto anterior, en la que se conservan las propiedades estilísticas aunque difiere el tema.

A partir de esta última condición, Lacasse propone la comparación de ejemplos musicales en los que se mantienen las características estilísticas pero se modifica la letra. No obstante, como se verá más adelante, esta situación no es condición necesaria para que se produzca una parodia musical.

Por su parte, Diego Cattarozzi plantea un análisis de la primera antología de Les Luthiers considerando el trabajo de Genette ya citado. A diferencia de Lacasse, Cattarozzi identifica relaciones paródicas, no solo en los aspectos sonoros y textuales, sino también en la instrumentación y en la *performance*. Para examinar estos dos últimos aspectos, la utilización de la clasificación de Genette pareciera, en parte, una herramienta poco eficaz, puesto que la

³⁵ El concepto de intertextualidad será desarrollado en la sección homónima.

propuesta del teórico francés solamente hace hincapié en las relaciones textuales. Si bien Cattarozzi menciona, además, algunos conceptos de Bajtín, tales como el dialogismo y la heteroglosia, estos no se ven reflejados en su análisis de la antología.

2. La parodia en los estudios literarios

Como se anticipó, todos los trabajos referidos a la relación entre parodia y música remiten a teorías desarrolladas en el campo de los estudios literarios. Me centraré aquí en las dos corrientes citadas por los musicólogos ya nombrados, a fin de mostrar la necesidad de profundizar la elucidación del concepto de parodia cuando es usado en el campo de la música.

2.1. El enfoque de Gerard Genette

Una de las obras más citadas para definir el concepto de parodia es *Palimpsestos*, de Gerard Genette quien propone el concepto de transtextualidad para señalar las distintas relaciones que pueden existir entre textos diferentes. A partir de ello, establece cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. Esta última relación es definida como “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (transformación) o por transformación indirecta (imitación)” (Genette 1989: 17), y es la que engloba géneros como el pastiche, la parodia y el travestimiento.

En este marco, la parodia, para el autor francés, consiste en un tipo de relación hipertextual que se manifiesta de tres formas: por la aplicación de un “texto noble, modificado o no, a otro tema generalmente vulgar” (22); por la “transposición de un texto noble en un estilo vulgar” (22), y por la “aplicación de un estilo noble (...) a un asunto vulgar o no heroico” (22). A partir de esta definición establece distintos tipos de parodia: mínima (“consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras” [27]) y estricta (“conserva el texto noble para aplicarlo a un tema vulgar” [34]). A su vez, introduce la categoría de pastiche heroico-cómico (que imita estilísticamente un nuevo texto noble para aplicarlo a un tema vulgar), la cual comparte con la de parodia la conservación del estilo noble.

Estas categorías insisten en las relaciones temáticas y estilísticas, y se basan en una clasificación de la parodia por las relaciones textuales que no hace justicia con la complejidad del fenómeno, según ha sido señalado por Hutcheon (1985: 34). Asimismo, la distinción

aristotélica de géneros “altos” y “bajos”, temas y estilos “nobles” y “vulgares”, de la que se vale Genette, supone juicios valorativos cuyas universalidad y atemporalidad son cuestionables. Su clasificación se complejiza aún más incorporando distintas funciones y regímenes de cada una de estas relaciones textuales. Ello da como resultado un encasillamiento demasiado rígido de todos los géneros literarios abordados.

A modo de ejemplo, la diferenciación que Genette construye entre parodias satíricas y no satíricas, remontándose a los análisis de Aristóteles sobre la literatura griega y negando la naturaleza histórica e ideológica del concepto, olvida la caracterización burlesca indisociable de la parodia y ello provoca el oxímoron de “parodia seria” (Pozuelo Yvancos 2000: 4).

Además, en un sentido amplio, Genette define la parodia como una “deformación lúdica, (...) la transposición de un texto o la imitación satírica de un estilo” (1989: 37), que en todos los casos produce un efecto cómico, “en general a expensas del texto o del estilo parodiado”³⁶ (37). En esta descripción no aparece –como se verá más adelante– el sentido o distancia crítica que otros teóricos le otorgaron a la parodia.

Por último, Genette ofrece algunos ejemplos en el campo musical de lo que él denomina “prácticas hiperestéticas” para referirse a las relaciones de segundo grado que se manifiestan no ya en la literatura, sino en otras prácticas artísticas. Así, la parodia en música es, según Genette, “una modificación de la única pista verbal de una melodía” (482), y brinda como ejemplo la utilización de textos de cantatas profanas con las que J. S. Bach componía cantatas de iglesia. Esta transposición parcial de un texto literario a otro musical no responde de manera cabal al problema de la parodia en música, fundamentalmente por considerar la música solo como un texto (en sentido lingüístico) y no detenerse en otras características que le son propias, características a las que haré referencia más adelante.

2.2. La perspectiva rusa

Si se hiciera un breve repaso del desarrollo de la noción de parodia propuesta por los formalistas rusos y los teóricos que continuaron esa línea de análisis, se advertiría una concepción compartida según la cual la parodia es una respuesta a discursos previos con los que manifiesta conflictos.

³⁶ “[...] En la parodia estricta, porque la letra se ve ingeniosamente aplicada a un objeto que la aparta de su sentido y la rebaja; en el travestimiento, porque su contenido se ve degradado por un sistema de transposiciones estilísticas y temáticas desvalorizadoras; en el pastiche satírico, porque su manera se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos. Pero esta convergencia funcional enmascara una diferencia estructural mucho más importante entre los estatutos transtextuales: la parodia estricta y el travestimiento proceden por transformación de texto, el pastiche satírico (como todo pastiche) por imitación de estilo” (Genette 1989: 37).

El primer teórico de esa escuela que se ocupó de este concepto fue Viktor Shklovski, quien señaló la condición de extrañamiento que suponía esta categoría. Es decir, la parodia despierta una nueva sensibilidad en la recepción de una obra, en tanto está enmarcada en el fenómeno de producir extrañeza (Amícola 1996). Tal como se mencionó anteriormente, la propuesta de Shklovski conlleva la idea de desfamiliarización. Iuri Tiniánov, contemporáneamente con Shklovski, caracterizó la parodia por su desplazamiento de los planos, por su disimilaridad o discordancia. Según este teórico ruso, “la parodia se basa en una refuncionalización de los procedimientos: el artificio debe ser captado como tal en su estado de mecanización, pero cumpliendo una nueva función” (en Amícola 1996: 3).

Estas reflexiones se inscribieron en el marco de una teorización mayor que tenía por objeto dar cuenta de las leyes de la evolución literaria. Es por esta razón que en la obra de Tiniánov el concepto de parodia remite al de tradición literaria. Con ello intenta mostrar cómo, en un momento de ruptura con un código precedente, la parodia posibilita la transformación literaria:

Para Tiniánov dos “etapas” conforman el momento paródico: por una parte, el punto de saturación de una escuela literaria (o incluso de un autor), límite de agotamiento de sus códigos estéticos, automatización de sus formas; por otra, la apropiación que de ella hace otra escuela, otro autor, y de la que surge una forma “nueva” (Pauls 1980: 8).

La parodia entendida de esta manera se constituye mediante la mecanización de un procedimiento determinado y la organización de un nuevo material.

Pocos años más tarde, Mijail Bajtín continuó esta línea de pensamiento para intentar reconstruir el proceso de constitución de un género literario. Por ello concibió la parodia dentro del dialogismo y la interpretó como “la subversión de la risa contra la voz monologizante convencida de su seriedad” (Amícola 1996: 3).

Bakhtin³⁷ inaugura su recorrido definiendo la especificidad del género: la novela, dice, teje una imagen del lenguaje ajeno. El rasgo distintivo del género reside, pues, en el diálogo de los lenguajes que esta “imagen” pone en juego, diálogo del que importa destacar la tensión que opone a sus dos términos, y que puede cubrir numerosas variantes, desde la pura imitación de un lenguaje por el otro, hasta su destrucción (Pauls 1980: 9).

³⁷ Por tratarse de un apellido ruso, existen distintas transcripciones. Así aparece en el original.

Bajtín reconoce en la parodia un discurso disidente y contestatario frente a un objeto anterior, y este rechazo le otorga al discurso paródico un sentido negativo.

Finalmente, Linda Hutcheon (1985) y Elzbieta Sklodowska (1991) son los referentes más recientes que suscriben las ideas fundamentales de los formalistas rusos. Ellas conciben la parodia –aunque con algunas diferencias– dentro de la “tendencia de canonización de lo marginal y marginación de lo canonizado” (Amícola 1996: 3).

Hutcheon asegura que no existen definiciones de parodia transhistóricas y critica aquellos trabajos que se retrotraen a la etimología del término, puesto que, como señala, el prefijo “para” en griego tiene dos significados: “contrario” y “junto a”. La autora relaciona el primero (“contrario” o “en contra”) con el punto de partida formal del “componente pragmático de ridículo de la definición habitual [de parodia]: un texto es puesto en contra de otro con la intención de burlarse o ponerlo en ridículo”³⁸. El segundo (“junto a”), en cambio, sugiere acuerdo o intimidad en lugar de contraste. De allí que esta crítica apunte a la necesidad de emplear términos más neutrales en el análisis de aquel concepto. A diferencia de Genette, la autora afirma:

No hay nada en la *parodia* que exija la inclusión del concepto de ridículo, como existe, por ejemplo, en la broma o *burla* de lo burlesco. La parodia, luego, en su “trans-contextualización” irónica e inversión, es repetición con diferencia (32)³⁹.

Si bien Hutcheon rechaza el rol diacrónico que los formalistas rusos le asignaron a la parodia para dar cuenta de la evolución literaria, su definición la concibe como una imitación con diferencia crítica, que coincide con la idea general de parodia entendida como la inscripción de continuidad y cambio que caracteriza a dicho enfoque (Hutcheon 1985, 33-37).

Por su parte, el aporte de Sklodowska también se inscribe en esta línea de trabajo, en tanto adscribe a una noción de parodia como proceso de relectura competente, aunque de naturaleza esquivada, ambivalente y proteica. Además, reconoce la presencia permanente de un pre-texto dentro del texto estudiado, que se relacionan con una distancia crítica, e identifica su carácter dinámico, en tanto práctica en la cual la historia está explícitamente inscrita (Sklodowska 1991: 8-15).

³⁸ “[...] The definition’s customary pragmatic component of ridicule: one text is set against another with the intent of mocking it or making it ludicrous” (Hutcheon 1985: 32).

³⁹ “There is nothing in *parodia* that necessitates the inclusion of a concept of ridicule, as there is, for instance, in the joke or *burla* of burlesque. Parody, then, in its ironic “trans-contextualization” and inversion, is repetition with difference” (Hutcheon 1985: 32).

En síntesis, en las conceptualizaciones de parodia más actuales se la define como una imitación crítica de un discurso preexistente en la que es imprescindible una distancia crítica irónica (Hutcheon 1985: 37) y en la que se activa la competencia del lector (Skłodowska 1991: 10). Siguiendo esta línea de pensamiento, la parodia necesita de los sujetos y es entonces que se transforma en una práctica de la producción de sentido por medio de una re-contextualización. A diferencia de los trabajos musicológicos en los que se busca la incongruencia y la imitación en el texto, este modo de concebir la parodia otorga un lugar preponderante a los sujetos y considera que su imitación de un texto preexistente solo puede ser entendida en la elaboración re-contextualizada.

No es el objetivo en este trabajo alcanzar una definición normativa de parodia ni precisar “los matices y particularidades de la parodia actual” (Skłodowska 1991: 3); tan solo se pretende dar cuenta de qué elementos están en juego en la obra de Les Luthiers que requieren incorporar el concepto de parodia. Las desviaciones de las convenciones de los géneros musicales, ya sea en lo que se refiere a la forma y al estilo musicales como en los cambios de instrumentación (lo que conlleva una modificación tímbrica y una apariencia insólita); las exacerbaciones performáticas, y los juegos en el ámbito textual manifiestan una distancia crítica con los estereotipos parodiados. Además de esta actitud crítica que permite develar el artificio, si consideramos la intención burlona, es posible afirmar que las obras de Les Luthiers logran un efecto paródico.

En síntesis, la parodia podría entenderse, entonces, como una práctica. Esto significa que acentúa la idea de acción, ejercicio, aplicación y, en última instancia, de destreza; y es por esta condición que, además, activa en nuestro caso la competencia del oyente. La parodia en Les Luthiers no se limita al “texto” musical; intervienen, como en el humor, diversos elementos que son propios del evento musical: lo sonoro, lo textual (en sentido lingüístico), lo performático, el entorno y la relación con la audiencia. La parodia que el grupo ha construido en sus casi cinco décadas de historia se complementa con el efecto cómico que presenta en sus obras.

3. Sátira, ironía, pastiche y grotesco

Estos conceptos han sido estudiados con menor rigor teórico que el concepto de parodia. Por un lado, Esti Sheinberg define la ironía, la sátira, la parodia y el grotesco como manifestaciones de ambigüedad semántica que están jerarquizadas entre sí:

La ironía en su sentido más amplio, tanto como una herramienta para un contenido satírico como una expresión de lo irresoluble, puede ser considerada como un prototipo estructural para todos los otros modos de ambigüedad. [...] La sátira es una manifestación de la ironía en su primera función: presenta dos capas de significado, de las cuales la oculta de una puede ser detectado por la distorsión de la otra. [...] El grotesco manifiesta ironía principalmente en su segunda función [presenta una situación irresoluble como su sentido principal] (2000: 27-28)⁴⁰.

Por otro lado, Elzbieta Sklodowska reconstruye el punto de vista de Linda Hutcheon, quien ofrece una aproximación a estas nociones que habitualmente se emplean como sinónimos de parodia. Al respecto afirma:

Mientras que el pastiche, la alusión, la cita y la imitación difieren de la parodia por ser más imitativos que irónicos –sostiene Hutcheon–, la ironía y la sátira guardan con la parodia una relación mucho más compleja. Por cierto, la autora reconoce la frecuente simbiosis o coexistencia de la ironía, la sátira y la parodia, pero logra establecer ciertos deslindes. Su esquema guarda algunos paralelos con la clasificación de [Joseph A.] Dane: los dos apuntan que el blanco de la parodia es “intratextual”, o sea una forma ya modelada (*intramural*), mientras que la sátira se dirige hacia una realidad extraliteraria (*extramural*). La parodia puede ser cómica, pero la sátira lo es siempre. La parodia se sirve de la ironía, a la vez que la sátira favorece la exageración caricaturesca para realzar su mensaje crítico (Skłodowska 1991: 12).

En el mismo texto, esta autora culmina su análisis señalando la confusión existente entre estos términos y explica:

La difusión a partir del siglo XVII de tales términos modernos como el poema heroico-cómico (*mock epic*), lo burlesco alto y bajo (según la distinción de Joseph Addison de 1711), el pastiche y el travestimiento, no trajo una separación neta entre las formas vecinas de la parodia sino, al contrario, exacerbó la confusión taxonómica ya existente, sobre todo cuando se intentó aplicar esta terminología –basada en la práctica pre-novelesca– a un género tan declaradamente antinormativo e inherentemente paródico como la novela” (Skłodowska 1991: 5).

Esta imprecisión conceptual se confirma también en la taxonomía propuesta por Gerard Genette (1989), quien lleva adelante un entrecruzamiento aún más complejo al distinguir entre parodia, travestimiento, pastiche e imitación satírica, divididos todos ellos

⁴⁰ “Irony in its broadest sense, both as a tool for satirical purport and as an expression of the unresolvable, could be regarded as a structural prototype for all others modes of ambiguity. [...] Satire is a manifestation of irony in its first function: it presents two layers of meaning, of which the concealed one, (...) can be detected by a distortion of the other [...] The grotesque displays irony mainly in its second function” (Sheinberg 2000: 27-28).

según el régimen satírico o no que cada uno de los géneros literarios posee y la relación de transformación o imitación de los hipertextos con respecto a los hipotextos.

En resumen, todos los matices presentados para intentar elucidar estos conceptos no resultan esclarecedores, si se pretende conformar una clasificación que satisfaga las características del objeto de estudio. En consecuencia, en este trabajo, los términos “sátira”, “pastiche”, “ironía” y “grotesco” no serán tenidos en cuenta.

C. GÉNERO MUSICAL

Esta sección del capítulo está dedicada al concepto de género musical. Las conceptualizaciones propuestas por la musicología histórica han sido cuestionadas por los estudios de la música popular (Fabbri 1982, Hamm 1994, Frith 1998, Negus 1999, López Cano 2004 y Holt 2007). Además, estos autores aportan nuevos análisis en los que ofrecen una definición de género que incluye necesariamente a los distintos sujetos participantes en el evento musical⁴¹.

Con un tratamiento más acotado, pretendo dilucidar las diferencias entre el concepto de género y el de estilo. Al respecto, me baso en los planteos de Allan Moore (2001a y 2001b), Rubén López Cano (2004) y Franco Fabbri (1999 y 2006), e intento diferenciarlos esgrimiendo que el estilo permite asociar una obra con un autor, un período, un lugar o una escuela (Goodman 1990); mientras que el género es otra categoría de clasificación, que incluye no solo la forma sino también otros elementos que intervienen en la práctica musical.

1. Las definiciones de género musical

Franco Fabbri (1982) define el género musical como “un conjunto de eventos (reales o posibles) cuyo desenvolvimiento está gobernado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas”⁴². A propósito, enumera cinco tipos de reglas que ponen de manifiesto la complejidad ínsita de la definición de género.

Las primeras reglas que identifica son las “formales y técnicas”. Según el autor, son las únicas contempladas en la mayor parte de la literatura musicológica y esto ha llevado a emplear como sinónimos “género”, “estilo” y “forma”. Fabbri reconoce que si bien cada género tiene una forma y un estilo típicos, estos no son suficientes para delimitarlo. Por tanto,

⁴¹ También en la lingüística, se produjeron críticas análogas respecto del concepto de género literario. Así, por ejemplo, Dell Hymes (1972) propone concebir como unidad de análisis la comunidad de habla, en lugar del lenguaje. Desde su perspectiva, el género es un conjunto de patrones de referencia que permiten reconocer características formales en el acto de habla. William Hanks (1987), en consonancia con este abordaje, define el género –desde la producción y recepción del discurso– como marco orientador, procedimiento interpretativo y conjunto de expectativas que pueden ser manipuladas para una amplia variedad de fines comunicativos. De esta manera, el género no constituye una estructura fija unitaria, sino que consiste en un conjunto de elementos prototípicos que los distintos actores usan de manera diversa. Ambas conceptualizaciones se distancian de la noción tradicional que caracteriza los géneros como estructuras atemporales, fijas y unitarias. Tal como lo han señalado Charles L. Briggs y Richard Bauman (1996), “los géneros son al mismo tiempo el resultado ideacional de actos históricamente específicos y patrones de referencia aptos para la trasposición de sus elementos constitutivos, en cuyos términos se torna posible la acción comunicativa” (87).

⁴² “[...] A set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules” (Fabbri 1982: 52).

a este conjunto de reglas le añade las técnicas de ejecución, la instrumentación y la habilidad del músico. Todas ellas pueden ser transmitidas a través de un código escrito o mediante la oralidad.

El segundo tipo de reglas lleva el nombre de “semióticas”. En este caso, se trata de aquellas que se refieren al género como texto. Incluyen tanto los códigos del texto musical como los que remiten al contexto; por ejemplo, los códigos mímico-gestuales.

Las reglas de “comportamiento” corresponden a la tercera clase propuesta por Fabbri y se centran en la psicología de los músicos; en especial, por ejemplo, en la psicología de los ejecutantes de conciertos, de los músicos de orquesta o de los “sesionistas”. Dentro de este tipo de reglas, el autor incluye las reacciones psicológicas y el comportamiento de la audiencia preestablecidos para cada género.

En cuarto término, Fabbri identifica las reglas “sociales” e “ideológicas”, que incluyen la imagen social del músico, detallan la naturaleza de la comunidad musical y permiten distinguir los géneros de acuerdo con las funciones sociales, las distintas clases, grupos o generaciones que participan, etcétera. Por último, da cuenta del quinto tipo de reglas, denominadas “comerciales” y “jurídicas”, que comprenden los medios de producción; es decir, todo lo referido a la relación entre la grabación y las compañías discográficas, los derechos, las ganancias, la promoción, entre otros.

En síntesis, la definición fundacional brindada por Fabbri acentúa el carácter social de los géneros musicales y, al mismo tiempo, incorpora la instancia performática al análisis del lenguaje musical. A diferencia de las definiciones provenientes de la musicología histórica, la de Fabbri sugiere que la determinación del género es el resultado de una negociación que incluye tanto aspectos puramente relacionados con el sonido como otros emergentes de la experiencia de los individuos.

Charles Hamm (1994), en tanto, analiza las canciones tempranas de Irving Berlin a fin de reflexionar sobre el concepto de género y las condiciones en las que eventualmente se produce un cambio. Hamm reconoce que, en la bibliografía sobre música popular, los autores se distancian de la consideración exclusiva de factores musicales e introducen variables sociales e históricas. Su aporte consiste en incluir la idea de flexibilidad entre los géneros y, en este sentido, señala la posibilidad de asignar más de un género a una pieza musical. A partir de la observación de las canciones de Berlin, de sus *performances*, sus textos y la manera de interpretarlas, pone en evidencia que los límites entre algunos géneros son difusos. Hamm concluye que, a diferencia de lo que ocurre en la “música clásica” donde la flexibilidad de la *performance* está limitada a estrechas decisiones de tempo, dinámica, fraseo

y articulación, las *performances* en la música popular permiten una flexibilidad y creatividad en la forma que asume cada pieza. El autor resume su pensamiento de la siguiente manera: “*Performers* pueden así dar forma, reforzar o aun cambiar el género”⁴³. De ahí que, para este autor, el género no está determinado por la forma o el estilo de la música en sí misma, sino que se define en el momento de la *performance*.

Desde una perspectiva sociológica y considerando el uso aparentemente inevitable de categorías genéricas en la organización de la cultura popular, Simon Frith propone examinar el rol de las etiquetas en la música popular (1998: 75). De este modo y a partir del aporte de Fabbri ya mencionado, el autor revisa el funcionamiento de las etiquetas genéricas en el mercado musical. Su premisa es que el uso de las categorías de género organiza el proceso de ventas. En sus propias palabras: “El género es una forma de definir música en su mercado o alternativamente el mercado en su música”⁴⁴. Así, el género musical estaría determinado por el mercado discográfico. Por ello, “la lógica de etiquetar depende de para qué sea la etiqueta”, y esto genera que “los mapas de género cambian de acuerdo a quien los use”⁴⁵. A partir de esta tesis, Frith muestra el peso que poseen las radios a la hora de conformar una cartografía de los distintos géneros. Ello lo ejemplifica con Canadá, donde la ley de radiodifusión impone la transmisión de un porcentaje de música “canadiense” (escrita, ejecutada o producida por canadienses). A propósito, el autor señala que para poder regular las cuotas que les asignan a las estaciones de radio según el tipo de música que emiten (clásica, *country*, *rock*, *jazz*, etc.), la ley de radiodifusión establece distintas categorías de géneros. El problema es la variedad de criterios para demarcarlas: mientras que para algunos géneros se hace hincapié en el *beat*, la forma y la instrumentación, para otros se pone el acento en su carácter “auténtico” o “popular”. Además, Frith nos alerta sobre la labilidad que pueden tener las subcategorías resultantes –tal es el caso de algunas músicas que pueden ser transmitidas en más de una estación de radio– puesto que los límites entre aquellas son demasiado imprecisos.

En esta línea de pensamiento, el autor critica la propuesta de Fabbri por considerarla esquemática y por pretender alcanzar una delimitación precisa de los géneros. Estos, por el contrario, se encuentran en constante cambio por efecto de la relación de unos con otros. Análogamente a lo argumentado por Hamm, Frith prioriza el lugar del sujeto en el proceso de categorización. En particular, señala que “el género no está determinado por la forma o el

⁴³ “Performers can thus shape, reinforce or even change genre” (Hamm 1994: 149).

⁴⁴ “Genre is a way of defining music in its market or, alternatively, the market in its music” (Frith 1998: 76).

⁴⁵ “[...] The logic of labeling depends on what the label is for [...]. Genre maps change according to who they’re for” (Frith 1998: 76-77).

estilo del texto, sino por la percepción que tiene la audiencia de su estilo y significado, definido en su mayor parte en el momento de la *performance*⁴⁶. Por consiguiente, la expectativa del oyente es la variable clave en su propuesta. En sus propias palabras: “[...] La importancia de todos los géneros populares es que ellos establecen expectativas y hay probablemente desacuerdo *tanto* cuando no las satisfacen *como* cuando resultan demasiado predecibles⁴⁷ (el énfasis es del autor). Por último, Frith reconoce en la propuesta de Fabbri el valor por clarificar cómo se integran los factores ideológicos con los musicales y la condición de la *performance* como factor clave en el análisis de la música popular. Siguiendo estos lineamientos, reorganiza la clasificación de las reglas proporcionada por Fabbri, con fines exclusivamente analíticos⁴⁸.

Keith Negus (1999) también se ha ocupado del problema de los géneros musicales en el contexto social y, en particular, de su vinculación con la cultura de las empresas multinacionales. En rigor, el propósito de su libro es analizar “la manera en que las categorías y los sistemas de clasificación musicales condicionan la música que podríamos tocar y escuchar, mediando entre la experiencia de la música y su organización formal con la industria del entretenimiento⁴⁹. Nuevamente la referencia bibliográfica de partida para explicar el concepto de género es el texto de Fabbri de 1982. Y al igual que los otros autores reseñados, Negus critica su carácter rígido que, aparentemente, no da lugar al cambio. El concepto central que introduce es el de “mundos de género”, para señalar el carácter dinámico de la noción de género presente en la práctica musical. El autor señala el escaso desarrollo teórico sobre esta última idea⁵⁰. Aunque valora el intento de Frith por subrayar el tema de la transgresión, lamenta que este asunto no haya sido desarrollado de un modo más exhaustivo. En cambio, concuerda con Ángel Quintero Rivera, quien parece ofrecer un análisis en el que el género es concebido de una manera más flexible y espontánea. Según Negus, afín a la flexibilidad de Hamm, Quintero Rivera daría prioridad a la práctica creativa

⁴⁶ “Genre is not determined by the form or style of a text itself but by the audience’s perception of its style and meaning, defined most importantly at the moment of performance” (Frith 1998: 94).

⁴⁷ “[...] The importance of all popular genres is that they set up expectations, and disappointment is likely *both* when they are not met *and* when they are met all too predictably” (Frith 1998: 94).

⁴⁸ “I could reorganize Fabbri’s argument by dividing his rules more neatly into sound conventions (what you hear), performing conventions (what you see), packaging conventions (how a type of music is sold), and embodied values (the music’s ideology)” (Frith 1998: 94).

⁴⁹ “[...] The way in which musical categories and systems of classification shape the music that we might play and listen to, mediating both the experience of music and its formal organization by an entertainment industry” (Negus 1999: 4).

⁵⁰ “Unlike the stress on genre rules, there is perhaps no developed theoretical approach to genre as transformative” (Negus 1999: 26).

voluntaria⁵¹. Aceptando lo señalado por Frith, en tanto las expectativas de género están en íntima relación con la industria musical y el mercado⁵², Negus reconoce que las prácticas creativas –descriptas por Quintero Rivera– quedan enfrentadas a la rutinización y a la institucionalización. Finalmente, el autor recurre a la expresión “cultura de género” como concepto sociológico y no formal, siguiendo a Steve Neale que concibe al género “no [...] como formas de codificaciones textuales, sino como sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el texto y el sujeto”⁵³. Negus se aleja de un enfoque musicológico tradicional, ya que su objetivo es enfatizar “el contexto sociológico y cultural más amplio en el que los sonidos, las imágenes y las palabras reciben su significado”⁵⁴.

Movilizado por las repercusiones que su artículo fundacional había generado, y que hasta aquí –al menos parcialmente– se han reseñado, Fabbri revisó, veinticinco años después, las ideas expuestas en aquel trabajo⁵⁵. Como consecuencia, bajo el título “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?” (2006), el autor procura articular las categorías existentes y, en este sentido, su intención es formular, en última instancia, una teoría descriptiva. Como él mismo declara: “[...] Me interesan los procesos de categorización de la música presentes en el conjunto de las comunidades que producen y escuchan, mientras que me interesa menos llegar a una definición normativa” (7). Si bien mantiene su posición al caracterizar los géneros como “unidades culturales, definidas por códigos semióticos, que asocian un plano de la expresión a un plano del contenido” (11), en esta ocasión los describe como unidades culturales que consisten “en un tipo de evento musical, cuyas ocurrencias son

⁵¹ “Quintero has used a particular idea of ‘practice’ to oppose the notion that salsa can simply be understood formally according to a series of codes, conventions or rules. [...] It is this free combination which enables salsa to continually provide possibilities as a ‘dynamic open form of expression’ and which enables it to ‘avoid and evade its possible fossilization into formulas’. [...] In this way, Quintero portrays salsa as a fluid, flexible and changing creative practice and provides one way of considering how this might easily be incorporated to and draw from other genre practices—a contrast from viewing musical creativity according to rule-bound processes, codes and conventions. Quintero’s work is important for highlighting the active reproduction and ongoing life of genres, the pleasures of familiarity and their importance for cultural identities, and the continual possibility for social and aesthetic transformation. [...] However, if Frith and Fabbri dwell on the codes, rules and constraints, Quintero privileges voluntary creative practice in a way that neglects how salsa, and any other genre for that matter, can easily be reduced to a few routinely reproduced musical phrases, rhythmic patterns, bodily gestures and audience responses, whether on recordings or as performed locally at *fiestas patronales* or in cabarets throughout the world” (Negus 1999: 27).

⁵² “[...] Genres are used by record companies as a way of integrating a conception of music (what does it sound like?) with a notion of the market (who will buy it?)” (Negus 1999: 27-28).

⁵³ “Not... as forms of textual codifications, but as systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject” (en Negus 1999: 28).

⁵⁴ “[...] The wider sociological and cultural context within which sounds, images and words are given meaning” (Negus 1999: 29).

⁵⁵ A propósito del VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, llevado a cabo en la ciudad de La Habana, en 2006.

eventos musicales individuales cuyo desarrollo está gobernado por códigos” (11-12). De esta manera, lejos de rectificar su definición luego de las críticas recibidas, el autor está convencido de que es necesario sostener la idea de pluralidad de códigos y así poder “comprender mejor las aportaciones que distintas disciplinas pueden hacer al estudio de las músicas” (12).

Una contribución posterior en este debate ha sido el trabajo de Fabian Holt. Con una posición parecida a la de aquellos que han estudiado el género musical desde una perspectiva sociológica, en su libro *Genre in popular music* (2007) formula una definición de género amplia, entendido como 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. En este marco, Holt afirma que los géneros tienen características o funciones sistemáticas, aunque no constituyen sistemas en un sentido estricto ni entidades delimitadas y mecánicas. Los elementos individuales que los conforman adquieren significado a través de sus conexiones y de su organización en contextos simbólicos con ciertos procesos de regulación y mecanismos generales (18-23). Además, coincide con la idea de flexibilidad expuesta por otros autores, a partir de la mezcla y combinación de géneros (137-140). Esta línea de pensamiento coincide con las presentadas por Hamm, Frith y Negus. Junto a todos ellos, la propuesta de Holt permite ampliar la problemática relativa al género de modo de incluir reflexivamente la *performance* y el entorno cultural donde se desarrolla la música.

También en las últimas décadas han surgido otros trabajos que abordan el tema del género musical desde una perspectiva sociocultural. Cito algunos ejemplos: Danilo Orozco González (1992) analiza los procesos socioculturales y rasgos de identidad en los géneros musicales de América Latina y el Caribe; Carolina Santamaría Delgado (2005) reconstruye el escenario de la industria musical de Medellín en la primera mitad del siglo XX a partir de una noción de género musical concebido como construcción social; Jeder Janotti Junior (2006) propone una metodología de análisis para la música popular masiva en la que estudia cómo opera el concepto de género musical. Finalmente, Ana María Ochoa (2003) repasa el concepto de género en músicas locales en el siglo XXI. En particular, esta autora opone las posiciones de sistemas clasificatorios de la industria musical –desarrollados por Frith (1998) y Negus (1999)– al de “la folclorología asociada al proyecto nacionalista y filológico del siglo XVIII, [y a] los paradigmas descriptivos y analíticos de la etnomusicología, versión sonora del proyecto antropológico de los siglos XIX y XX” (2003: 88).

Como puede advertirse, entonces, la definición de género en los estudios de música popular excede la noción de forma –a la que estaba asociada en la musicología tradicional–, y se incorporan otros elementos. Por un lado, el aporte más importante es la inclusión de la *performance*. Por otro, el género no abarca solamente cuestiones propiamente sonoras, sino también la posibilidad de concebir el hecho musical y su correspondiente escucha como un acto en el que intervienen distintos sujetos; ello lleva a introducir las nociones de expectativa y competencia. En relación con la expectativa, es evidente que el concepto de género no se refiere a una característica intrínseca de la música; por el contrario, se trata de una asignación que los sujetos efectúan al hacer o escuchar música. A su vez, la expectativa supone una competencia y, en consecuencia, un dominio de las reglas establecidas por un grupo social determinado. Esta es la que permite la identificación, el discernimiento y la negociación que llevan adelante los sujetos al clasificar las músicas en géneros. El reconocimiento que se lleva a cabo en el establecimiento de un género permite, además, remarcar la posición activa y dialógica del oyente. En este sentido, es posible afirmar que la determinación de un género – aunque no sea explícita ni inmediata– es, fundamentalmente, resultado de la escucha por parte del oyente.

2. Género musical *versus* estilo

Tal como se adelantó en la introducción de esta sección, en el ámbito de los estudios sobre música popular, existen trabajos que se han dedicado a cuestionar la posible sinonimia entre los conceptos de género y de estilo, como son los de Franco Fabbri (1999 y 2006), Allan Moore (2001a y 2001b) y Rubén López Cano (2004).

Por un lado, Fabbri asegura que en algunas lenguas, a menudo “género” y “estilo” se usan como sinónimos, aunque al examinar el aspecto etimológico de cada término, advierte ciertas diferencias. En particular, describe el estilo como “una disposición recurrente de rasgos en eventos musicales que es típico de un individuo (compositor, *performer*), un grupo de músicos, un género, un lugar, un período de tiempo”⁵⁶. A partir de esta definición, el estilo pareciera estar subsumido en la noción de género. Sin embargo, Fabbri aclara que no necesariamente el estilo es un subconjunto del género o una categoría jerárquicamente más baja. Por el contrario, está convencido de que el estilo implica una relación más estrecha con el código musical, mientras que el género se relaciona con todos los tipos de códigos que

⁵⁶ “[...] A recurring arrangement of features in musical events which is typical of an individual (composer, performer) a group of musicians, a genre, a place, a period of time” (Fabbri 1999: 8).

están referidos a un evento musical. De manera que ambos términos definen dimensiones distintas de la expresión musical.

Por otro lado, Moore se ha manifestado al respecto al menos en dos ocasiones: la primera, en su libro *Rock: the primary text*⁵⁷ (2001a), y la segunda, en su artículo “Categorical conventions in music discourse: style and genre” (2001b). En la primera, toma prestado el concepto de estilo del discurso “musicológico convencional”. En este, no obstante, el autor advierte matices: mientras Jean La Rue otorga un alto grado de autonomía conceptual a la noción de estilo, Richard Crocker reconoce que esta depende del contexto histórico. Moore adscribe a esta última postura y establece relaciones entre tres conceptos (género, estilo y forma), cuyas peculiaridades varían según quiénes los estudien (los musicólogos, los estudiosos de la música popular o los teóricos culturales). Según Moore, lo que Fabbri describe como género desde los estudios de la música popular, para muchos musicólogos es estilo. En cambio, desde la perspectiva de los teóricos culturales, el estilo está vinculado a la manera de ejecutar, cantar, escribir música, etcétera; y el género se asocia con lo que los musicólogos llaman “forma”, aunque el género trae aparejadas connotaciones de la expectativa de la audiencia, ausentes en la discusión de estilo. Sin extenderse más en la distinción de cada término, Moore adopta la definición de Gino Stefani para su estudio sobre el *rock*, según la cual el estilo es una mezcla de características técnicas, una manera de formar los objetos o eventos y, al mismo tiempo, una marca en la música de los sujetos, los procesos y los contextos de producción (Moore 2001a: 2).

En su segundo trabajo, Moore (2001b) revisa con mayor detenimiento la distinción entre género y estilo, y presenta tres tipos de relación: la primera supone que ambos conceptos cubren en líneas generales el mismo conjunto de objetos, pero con diferentes “matices”. La segunda, aunque presume que abarca el mismo conjunto de elementos, postula que un concepto contiene al otro. La tercera, que es a la que él adscribe, reconoce que género y estilo refieren a conjuntos distintos. A partir de esta última relación, Moore concluye que el “*qué se propone hacer en una obra de arte*” (2001b: 441) es el género y el “*cómo es hecha realidad*” (441) es el estilo.

Por su parte, López Cano también ha examinado esta relación, aunque de manera mucho más sucinta. Este autor toma como sinónimos los conceptos de género y estilo: “Aquellas propiedades comunes que hacen que consideremos eventos musicales distintos

⁵⁰ La primera edición de este libro es de 1993. A ella alude Fabbri en su artículo de 1999.

como pertenecientes a un mismo género, pueden entenderse en términos de estilo” (2004: 6). En su argumentación introduce la noción de competencia, de Robert Hatten:

[...] Aquello que denominamos “estilo” no es más que una competencia. Según Robert Hatten, la competencia musical es la “habilidad cognitiva interiorizada (posiblemente tácita) de una escucha para entender y aplicar principios estilísticos, constricciones [cognitivas], tipos [cognitivos], correlaciones y estrategias de interpretación para la comprensión de las piezas musicales que pertenecen a ese estilo (en López Cano 2004:7).

Desde este enfoque tampoco parece quedar clara la diferencia entre ambos conceptos, puesto que, como se ha visto en los otros autores reseñados, el concepto de género también podría responder a la noción de competencia.

Como se ha resumido hasta aquí, la relación entre género y estilo no parece estar resuelta. Fabbri separa ambos conceptos relacionando el género con todos los códigos del hecho musical y el estilo con el código musical exclusivamente. De igual modo, Moore profundiza esta distinción desde cuatro perspectivas diferentes. Un aspecto destacable es que ambos trabajos asocian el estilo al *cómo* es una obra de arte y el género a *qué* se propuso hacer en ella. Pero si se revisa el ensayo del filósofo Nelson Goodman (1990) sobre el concepto de estilo, este autor nos ofrece un argumento sólido para desvincular el estilo del *cómo* es una obra. Prueba de ello es que si recordamos la primera distinción de estilo de Fabbri como “una disposición recurrente de rasgos...que es típica de... un género”⁵⁸, bien podríamos decir que la cadencia V-I es característica, por ejemplo, del tango; aunque está claro que no es en absoluto privativa de ese género. Sin embargo, tal como afirma Goodman, “algunos de los rasgos sobresalientes de su estilo [en mi ejemplo, la cadencia] son rasgos de aquello que se trata y no de la manera de hacerlo” (1990: 46). Es decir, “a veces el estilo también es una cuestión de contenidos” (48).

Esta perspectiva, entonces, se contrapone también a la tesis de Moore, según la cual el *qué* se propuso en una obra es el género y el *cómo* es hecho en realidad es el estilo. En tal caso, ¿qué implicaría la noción de estilo? Goodman señala que “hay ciertos rasgos característicos [del estilo] tanto en lo que se dice cómo en la manera como se dice, en el tema como en los términos, en el contenido como en la forma” (50). Siguiendo su razonamiento:

El estilo consiste, básicamente, en aquellos rasgos del funcionamiento simbólico de una obra que son característicos de un autor, un período, un lugar o una escuela [...]. El estilo no es exclusivamente una cuestión del cómo, en tanto distinto del qué, ni depende de

⁵⁸ “[...] A recurring arrangement of features...which is typical of...a genre...” (Fabbri 1999: 8).

posibles alternativas que sean sinónimas, ni de la elección consciente entre varias posibilidades, sino que sólo comprende aspectos relativos al cómo y al qué simboliza una obra, aunque no los comprenda todos”⁵⁹ (60).

En síntesis y en vista de lo que acabo de exponer, podría decirse que el estilo difiere del género en tanto permite asociar una obra con un autor, un período, un lugar o una escuela, mientras que el género se trata de otra categoría de clasificación, cuya naturaleza aún es preciso investigar.

A partir de la observación del conjunto de las perspectivas brevemente reseñadas, se advierte que todas coinciden en incluir en la definición de género otros elementos que no provienen del análisis estrictamente sonoro, como por ejemplo la *performance*, la naturaleza cultural de la música y su relación con el mundo político, económico y social. En consecuencia, la adjudicación de un género a una expresión musical no está determinada únicamente por las cualidades intrínsecas del lenguaje musical, sino también por los usos que se hace de ella.

Asimismo, en cuanto a las distintas posturas sobre el problema de la sinonimia entre el concepto de género y el de estilo, ha podido comprobarse que no parece suficiente asignarles al género la pregunta por el *qué* se ha hecho en la obra y al estilo la pregunta por el *cómo* es la obra en realidad. Por el contrario, el estilo consiste en los aspectos relativos a *cómo* es y *qué* simboliza una obra, los que permiten asociarla a un autor, período o lugar determinados.

De todo lo expuesto, para el análisis de la obra de Les Luthiers, el concepto de género musical habrá de incluir necesariamente a los distintos sujetos que participan en el evento. Por un lado, el grupo etiqueta sus obras con diversas denominaciones de géneros musicales. Por otro, la audiencia recibe la obra ya clasificada y responde de manera activa (risas, aplausos, comentarios) conforme a su competencia⁶⁰.

⁵⁹ El énfasis es mío.

⁶⁰ En referencia con el problema de los géneros discursivos, Mijail Bajtín señala: “Una comprensión pasiva del discurso es tan solo un momento abstracto de la comprensión total y activa que implica una respuesta, y se actualiza en la consiguiente respuesta en voz alta. [...] El oyente, al percibir y comprender el significado (lingüístico) del discurso, simultáneamente toma con respecto a éste una activa postura de respuesta” (Bajtín 1982: 257).

D. INTERTEXTUALIDAD

En esta sección me concentraré en el concepto de intertextualidad, acuñado por Julia Kristeva (1997 [1967]), a partir de la idea de dialogismo bajtiniano. Al mismo tiempo, revisaré la propuesta teórica más restrictiva de Gérard Genette (1989). Ambas elucidaciones pertenecen al ámbito de los estudios literarios. En el campo de la música, consideraré la perspectiva de Robert Hatten (1994 [1985]), quien sostiene que es posible aplicar la noción de intertextualidad a cualquier tipo de texto. A esta se suman los aportes de Omar Corrado (1992), Rubén López Cano (2005 y 2007) y Mark Spicer (2009), que enriquecieron el debate⁶¹. Por último, atenderé al trabajo de John Fiske (1987) en el área de los estudios de comunicación, que ofrece una noción más abarcadora de intertextualidad.

1. La intertextualidad en sus orígenes

El concepto de intertextualidad fue propuesto por Julia Kristeva a partir del planteo teórico de Mijail Bajtín, para dar cuenta de cómo se sitúa el texto en la historia y en la sociedad:

[...] Bajtín es uno de los primeros en sustituir la segmentación estática de los textos por un modelo en que la estructura literaria no *es*, sino que se *elabora* con respecto a *otra* estructura. Esta dinamización del estructuralismo sólo es posible a partir de una concepción según la cual la “palabra literaria” no es un *punto* (en sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior (Kristeva 1997 [1967]: 2).

A partir de estos supuestos, el funcionamiento poético del lenguaje, según la autora, adquiere una dimensión tridimensional compuesta por el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores. Esta tríada establece, a su vez, dos tipos de estatus de la palabra. Uno, en un eje horizontal, pertenece simultáneamente al sujeto de la escritura y al destinatario; otro, en un eje vertical, está orientado a un corpus literario anterior. Similarmente al planteo que estaba desarrollando Bajtín en ese momento⁶², según el cual “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva

⁶¹ Otros musicólogos (Middleton 2000, Lacasse 2000 y 2003, y Korsyn 2001) han incursionado en la noción de intertextualidad aunque de una manera más tangencial, para dar cuenta de las diferentes mediaciones entre el autor de una obra y su audiencia.

⁶² Kristeva señala la preparación de un libro sobre los “géneros del discurso”. Aun cuando, al parecer, no estaba tan desarrollado el tema, Bajtín ya había denominado estos dos ejes “diálogo” y “ambivalencia”.

1997 [1967]: 3), Kristeva instala el concepto de intertextualidad. Este incorpora las ideas de dialogismo y ambivalencia bajtinianos. Por “dialogismo” entiende la palabra como subjetividad y como comunicatividad a la vez. Para Bajtín, “el diálogo no es sólo el lenguaje asumido por un sujeto: es una escritura en la que se lee al otro” (en Kristeva 1997 [1967]: 5). La ambivalencia implica la inserción de la historia en el texto y del texto en la historia, es decir, la relación entre el texto y el contexto.

Kristeva no caracteriza la estructura, la forma, la función y el significado como rasgos inmanentes del discurso, sino como resultados de un proceso dinámico de producción y recepción de aquel. Este proceso no está centrado en el evento del habla, sino que se articula sobre la base de la conexión con otros segmentos del discurso. Las relaciones intertextuales entre un texto particular y uno anterior desempeñan un rol crucial para moldear la forma, la función, la estructura y el significado del discurso (Briggs y Bauman 1996: 89-90). En otras palabras:

Este enfoque intertextual sitúa la estructura literaria dentro de una estructura social que también es textual. Nada está dado fuera del DISCURSO, y un texto no es el reflejo de un “exterior” no textual, sino una práctica de escritura que inscribe –y está inscrita en– lo social así como en un campo intertextual, una malla de sistemas textuales (Heath 2002: 406).

En síntesis, el concepto de intertextualidad propuesta por Kristeva es dinámico y social.

2. Genette y una nueva categoría

Unos años más tarde, Gérard Genette revisa la categoría de intertextualidad propuesta por Kristeva y restringe su definición a “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette 1989: 10). A partir de esta nueva conceptualización, distingue tres formas en las que se manifiesta esta relación: la cita, el plagio y la alusión.

De esta manera, el debate que había surgido entre los formalistas rusos y que intentaba encontrar respuestas al problema de las relaciones variadas e históricamente variables entre las obras literarias se limita a afirmar la existencia de intertextualidad cuando se reconoce un texto en otro posterior. Con ello, se excluyen de esta categoría de análisis todos aquellos textos en los que no se identifican sus antecesores. Para decirlo en palabras de Stephen Heath, la intertextualidad pasa a “usarse evaluativamente, distinguiendo los textos

que intentan ocultar su naturaleza intertextual de aquellos que la reconocen y despliegan” (Heath 2002: 406). Este segundo enfoque es el que han adoptado diversos musicólogos para analizar distintas relaciones “textuales” en música.

3. La intertextualidad en música

Uno de los primeros musicólogos que se dedicó al tema de la intertextualidad en música fue Robert Hatten (1994 [1985])⁶³. Desde un comienzo, el autor busca hallar en las obras musicales relaciones análogas a las existentes entre las obras literarias. No obstante, propone una interpretación del concepto de intertextualidad distinto al desarrollado en los estudios literarios, puesto que, tal como había sido expresado por los formalistas rusos –en su forma radical, como él la denomina–, esta conceptualización culmina en una red infinita de textos. Por ello, en el ámbito musical, define dos tipos de contextos –el del estilo y el de las estrategias– que le permitirán “evitar la regresión infinita de la intertextualidad radical” (1994: 2). Por un lado, el contexto del estilo consiste en la “competencia en el funcionamiento simbólico presupuesto por una obra musical” (1994: 2). Por otro lado, el contexto de las estrategias comprende todas las manifestaciones particulares de las posibilidades dentro de un estilo. Las estrategias “afirman la individualidad de una obra al mismo tiempo que dependen de un estilo para su inteligibilidad” (1994: 2). Estos dos contextos son, para Hatten, filtros mediante los cuales “extraemos relaciones pertinentes de innumerables relaciones concebibles, tanto intratextuales como intertextuales” (1994: 3).

Hatten señala que el uso de patrones de estilos preexistentes adquiere estatus intertextual siempre que exista un “uso conspicuo” de ellos. Sin embargo, no está explicitado quién posee la competencia para advertir el uso: si el compositor o el oyente. En otras palabras, los sujetos se han tornado invisibles en este análisis y así, la intertextualidad habría de ser característica inmanente de la obra más que un recurso utilizado por el músico con la intención de que sea percibido por parte de su audiencia. Las ejemplificaciones que ofrece el autor en este artículo intentan mostrar claramente cuáles han sido las intenciones de los compositores al introducir referencias intertextuales en sus obras. Sobre esta cuestión me referiré en breve a raíz del tratamiento que otros musicólogos han hecho sobre este tema.

Al análisis ya presentado, es posible agregar el aporte de Omar Corrado (1992), quien se ha referido al tema identificando dos tipos de intertextualidad en música: intrasemiótica e intersemiótica. La primera comprende “los hechos producidos con medios provenientes

⁶³ Las traducciones de las citas han sido ligeramente modificadas.

exclusivamente de las propiedades del lenguaje” (34), y la segunda remite a “los fenómenos derivados de relaciones con otros discursos” (34), tales como el texto, la imagen, el teatro. El autor se dedica a la cita como ejemplo intertextual en el que reconoce, a su vez, varios tipos. De su análisis y sus ejemplos se desprende el interés por las marcas culturales que presiden la recepción de las citas, y en este sentido concluye:

[...] La cita inscribe una referencia tan fuerte que sustrae al discurso de la abstracción estructural para contextualizarlo, remitirlo a un espacio que convoca la complicidad de quienes se reconocen en el paradigma cultural desde el que se produce y se escucha (Corrado 1992: 49).

Otros dos autores que se han dedicado al problema de la intertextualidad en música han sido Rubén López Cano (2005 y 2007) y Mark Spicer (2009). El primero se vale de varios ejemplos de música popular para establecer cinco tipos de intertextualidad en música, entendidas como referencias musicales a otras piezas que, según el grado de abstracción de las remisiones, denomina cita, parodia, transformación de un original, tópico y alusión. Spicer también realiza el análisis de obras de música popular; en este caso, tres canciones de John Lennon. Llama la atención en ambos trabajos la coincidencia por buscar el sentido que tendrían las citas usadas para los compositores de esas obras, sin advertir el problema de la semanticidad de la música, y casualmente los dos autores usan el mismo ejemplo: “All you need is love”, de The Beatles⁶⁴. En ella, ambos identifican una cita de “La Marseillaise” en los tres compases iniciales. Ahora bien, mientras que para Spicer esta cita es totalmente apropiada para la emisión *Our World*⁶⁵, ya que sirve como señal internacional del mensaje universal de la canción⁶⁶ y marca la quintaesencia francesa para evocar la atmósfera multinacional (junto con otras citas que aparecen en la canción), de acuerdo con el tema de esa ocasión (2009: 359), para López Cano, “el himno francés puede estar relacionado con el arquetipo francés del ‘amour’” (2007: 3-4).

Es evidente que aun cuando la competencia del oyente permita reconocer una cita en una obra (como caso de intertextualidad), difícilmente esta habilidad sea suficiente para dar una explicación de la intención del compositor al haberla introducido. Más aún, tal como

⁶⁴ “Lennon and McCartney made an agreement when they were teenagers that, as long as they remained in a group together, all of their songs were to be credited as collaborations. Copyright restrictions continue to impose this stipulation even today, despite the fact that the majority of their Beatles songs were for the most part composed individually” (Spicer 2009: 354).

⁶⁵ “All you need is love” fue compuesta por The Beatles para participar del evento *One World*. Este fue la primera producción televisiva internacional satelital en vivo, transmitida el 25 de junio de 1967.

⁶⁶ “Yet the instant familiarity of the tune is entirely appropriate here, since it is made to serve as a kind of international signpost leading the way into the universal message of ‘All you need is love’” (Spicer 2009: 357).

profesaban los formalistas rusos, la intertextualidad no es un texto reflejo de un “exterior” textual, sino que ella consiste en una práctica que inscribe lo social en una red de sistemas textuales.

En el campo de los estudios sobre los medios de comunicación, John Fiske propone una idea de intertextualidad que, a diferencia de las expuestas en el ámbito de la musicología, es menos restringida. Según este autor, la intertextualidad no necesariamente toma la forma de alusiones de un texto a otro –para lo cual sería necesario que los lectores estuvieran familiarizados con textos específicos–, porque la intertextualidad “existe más bien en el espacio *entre* textos”⁶⁷ (1987: 108). En el análisis de su ejemplo⁶⁸, Fiske señala que la intertextualidad refiere más bien a un reservorio de la propia cultura⁶⁹ que, en su caso particular, es el banco de imágenes de estrellas cinematográficas cuyo estereotipo está asociado al *star system* norteamericano. En el argumento de Fiske, el espacio *entre* “textos” es el significado de “la rubia” de nuestra cultura. Los conocimientos intertextuales preorientan al lector activando algunos significados más que otros.

Esta conceptualización comparte con la desarrollada por los formalistas rusos la condición de universalidad de la intertextualidad, pues, al fin y al cabo, todo texto remite a otro texto. Y a diferencia de la propuesta de Genette y de quienes extrapolaron sus ideas a la música, no circunscribe la intertextualidad a la cita o a la alusión. Tampoco se involucra en el análisis de las intenciones de los compositores.

En la obra de Les Luthiers, como se advertirá en los capítulos siguientes, es posible identificar relaciones intertextuales tanto en el sentido restringido de citas y alusiones como en el más amplio que comprende el imaginario cultural de la audiencia.

⁶⁷ “Intertextuality exists rather in the space *between* texts” (Fiske 1987:108).

⁶⁸ John Fiske ilustra su concepto de intertextualidad con el siguiente ejemplo: “Madonna’s music video *Material Girl* provides us with a case in point: it is a parody of Marilyn Monroe’s song and dance number ‘Diamonds are a Girl’s Best Friend’ in the movie *Gentlemen Prefer Blondes*: such an allusion to a specific text is not an example of intertextuality for its effectiveness depends upon specific, not generalized, textual knowledge –a knowledge that, incidentally, many of Madonna’s young girl fans in 1985 were unlikely to possess–. The video’s intertextuality refers rather to our culture’s image bank of the sexy blonde star who plays with men’s desire for her and turns it to her advantage. It is an elusive image, similar to Barthes’s notion of myth, to which Madonna and Marilyn Monroe contribute equally and from which they draw equally. The meanings of *Material Girl* depend upon its *allusion* to *Gentlemen Prefer Blondes* and upon its intertextuality with *all* texts that contribute to and draw upon the meaning of ‘the blonde’ in our culture” (1987: 108).

⁶⁹ Charles Seeger utilizó la noción “banco de ideación” (*bank of ideation*) para referirse a las restricciones que limitan a los etnomusicólogos, y esto incluye, entre otras cosas, las historias individuales y los condicionamientos histórico-culturales (Gourlay 1978: 15).

E. PERFORMANCE⁷⁰

Sobre el concepto de *performace*, abordado desde distintas disciplinas, se han propuesto muy diversas conceptualizaciones. En el ámbito de la filosofía del lenguaje, uno de los trabajos pioneros fue el de John Austin (1998 [1962]). En las ciencias sociales, se destacan la propuesta de Milton Singer (1955), desarrollada desde la antropología, y el planteo de Erving Goffman (2006 [1959]), en la sociología. Otros aportes más circunscriptos los produjeron Victor Turner (1982 y 1987) y Edward Bruner (1986), en el campo de la antropología de la experiencia, y Dell Hymes (1972) y Richard Bauman (1975), en el de la antropología lingüística. En la academia anglosajona, los trabajos de Richard Schechner (2000 y 2002) establecieron un nexo entre los aportes antes mencionados y los estudios de teatro. Una contribución específica a la perspectiva musical es la que se desarrolló en el ámbito de la etnomusicología y los estudios de música en general, entre los que se encuentran los aportes de Alan Lomax (1962), Marcia Herndon (1971), Kenneth Gourlay (1978), John Blacking (1981), Simon Frith (1998), Alejandro Madrid (2009) y Jonathan Dunsby (2012).

De la prolífica bibliografía que existe respecto de esta noción, realizaré un muy sucinto recorrido en el que se consideran los aportes de las disciplinas mencionadas, con el fin de esclarecer las referencias teóricas que me permitirán evaluar cómo puede analizarse el humor en la música de Les Luthiers a partir del concepto de *performance*.

1. La *performance* y el lenguaje

En el campo de la filosofía del lenguaje, John Austin es uno de los primeros estudiosos en ocuparse de los actos de habla. Su tesis, expuesta póstumamente en *How to do things with words*⁷¹, se centra en las expresiones lingüísticas que denomina “realizativas” (*performative utterances*). Según el autor, estas expresiones son enunciados desde el punto de vista gramatical, no describen nada, y aunque no son sinsentidos, no son verdaderas ni falsas. La característica fundamental de este tipo de expresión es la acción que lleva a cabo un sujeto

⁷⁰ Si bien el término “performance” es un anglicismo evitable que se utiliza comúnmente en español (cf. *Diccionario Panhispánico de Dudas*, RAE online, www.rae.es) y del que se sugieren sustituciones (“rendimiento” y “actuación”), en esta tesis aparece escrito en bastardilla con la intención de referirme al desarrollo técnico-conceptual de este término que se ha dado en inglés, ya que no existe una traducción en español que refleje esta noción.

⁷¹ Cf. Austin (1998 [1962]).

al pronunciarla y que es distinta de la acción misma de su enunciación. De esta manera, se diferencian de otros enunciados que él denomina “constatativos” (*constative utterances*)⁷².

Un ejemplo muy famoso de expresiones realizativas es “Los declaro marido y mujer”. Un juez que, en el contexto correspondiente, enuncia esa expresión realiza la acción de unir en matrimonio a dos personas, según la atribución que le confiere la ley. En este caso, “expresar la oración (por supuesto que en las circunstancias apropiadas) no es describir ni *hacer* aquello que se diría que hago al expresarme así, o enunciar lo que estoy haciendo: es hacerlo” (Austin 1998: 45). Por consiguiente, una “expresión realizativa” o “un realizativo” (*a performative*) –en su propuesta abreviada– “indica que emitir la expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo” (Austin 1998: 47).

Asimismo, el autor distingue tres tipos de actos de habla: locucionario, ilocucionario y perlocucionario. En esta nueva clasificación, al decir la expresión “Los declaro marido y mujer”, el juez lleva a cabo una acción que, en términos de Austin, se denomina “acto ilocucionario”. Este se diferencia del acto *de* decir (locucionario) y del acto que se lleva adelante *porque* se dice algo (perlocucionario). Tal como concluye el propio Austin, si bien “enunciar algo es realizar un acto ilocucionario” (Austin 1998: 180), deja claro que “en el caso de las expresiones constatativas, hacemos abstracción de los aspectos ilocucionarios del acto lingüístico (y, por supuesto de sus aspectos perlocucionarios), y nos concentramos en el aspecto locucionario” (Austin 1998: 192-193). Mientras que “en el caso de las expresiones realizativas, nuestra atención se concentra al máximo en la fuerza ilocucionaria, con abstracción de la dimensión relativa a la correspondencia con los hechos” (Austin 1998: 193).

En síntesis, la novedad de la tesis de Austin es la de identificar un tipo de enunciados que él denomina “*performatives*” y cuyo acto de expresión (ilocucionario) “consiste en lograr cierto efecto [...] como cosa distinta de producir consecuencias en el sentido de provocar estados de cosas en el modo ‘normal’, esto es, cambios en el curso natural de los sucesos” (Austin 1998: 161-162).

2. Los estudios precursores de la *performance* en las ciencias sociales

Milton Singer acuña la expresión “*cultural performance*” para referirse a las experiencias concretas observadas durante su trabajo de campo en el área de Madrás (India). Estas “incluían lo que en Occidente se denomina usualmente obras de teatro, conciertos de música y conferencias, pero que también incluyen plegarias, lecturas y recitados rituales, ritos

⁷² Cf. Austin (1998: 47, nota nro. 7).

y ceremonias, festivales y toda clase de cosas que usualmente clasificamos como religión y ritual, más que dentro de lo ‘cultural’ o artístico”⁷³ (Singer 1955: 23). Consistían en segmentos de actividad aislables, considerados por un grupo social como encapsulamientos de su cultura, que los integrantes pueden exhibir a los visitantes y ante ellos mismos. Cada segmento tenía un lapso –al menos un comienzo y un final–, un programa de actividades organizado, un grupo de *performers*, una audiencia y un lugar y una ocasión de *performance* (Singer 1955: 27).

Esta definición de *performance* entendida como actividad humana está en concordancia con aquella que, pocos años más tarde, explicitó el sociólogo Erving Goffman en su estudio sobre la presentación de las personas en la vida cotidiana. En sus palabras:

Una “actuación” (*performance*) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes. Si tomamos un determinado participante y su actuación como punto básico de referencia, podemos referirnos a aquellos que contribuyen con otras actuaciones como la audiencia, los observadores o los coparticipantes. La pauta de acción preestablecida que se desarrolla durante una actuación y que puede ser presentada o actuada en otras ocasiones puede denominarse “papel” (*part*) o “rutina”. Estos términos situacionales pueden relacionarse fácilmente con los términos estructurales convenidos. Cuando un individuo o actuante representa el mismo papel para la misma audiencia en diferentes ocasiones, es probable que se desarrolle una relación social. Al definir el rol social como la promulgación de los derechos y deberes atribuidos a un status dado, podemos añadir que un rol social implicará uno o más papeles, y que cada uno de estos diferentes papeles puede ser presentado por el actuante en una serie de ocasiones ante los mismos tipos de audiencia o ante una audiencia compuesta por las mismas personas (2006 [1959]: 27-28).

Estos nuevos enfoques que ponen el acento en la condición cultural de la *performance* sirvieron como fuente de inspiración de nuevos abordajes, tiempo después, en el campo de la antropología de la experiencia y de la antropología lingüística.

3. La *performance* como experiencia

Específicamente en el marco de la antropología de la experiencia, Edward Bruner (1986) también recurre al concepto de *performance*, desde una perspectiva amplia en la que intenta dar cuenta del modo en que los sujetos experimentan la cultura. Para ello se remite a las ideas de experiencia, realidad y expresión formuladas por Wilhelm Dilthey. Esta tríada

⁷³ “[...] Include what we in the West usually call by that name –for example, plays, music concerts and lectures. But they include also prayers, ritual readings and recitations, rites and ceremonies, festivals and all those things we usually classify under religion and ritual rather than with the ‘cultural’ and artistic” (Singer 1955:27).

constituye tres dimensiones en las que se manifiesta la relación entre experiencia y expresión. La realidad es “aquello que está ahí fuera, cualquier cosa que sea”⁷⁴ (1986: 6); la experiencia es entendida “como la realidad que se presenta a sí misma en la conciencia”⁷⁵ (6), y la expresión es el modo en que “la experiencia individual es enmarcada y articulada”⁷⁶ (6). Bruner reconoce explícitamente la existencia de brechas entre los elementos de la tríada. Por lo cual la tensión que se produce entre ellos “constituye una problemática clave en la antropología de la experiencia”⁷⁷ (7).

Siguiendo estos lineamientos, Bruner señala que “es en la *performance* de una expresión que nosotros re-experimentamos, re-vivimos, re-creamos, re-narramos, re-construimos y re-modelamos nuestra cultura”⁷⁸ (Bruner 1986: 11). Tal como afirma este autor, los participantes en una *performance* no comparten necesariamente una experiencia o significado común que los antecede; más bien, el significado está siempre en el presente, en el aquí-y-ahora, y no en las manifestaciones pasadas como orígenes históricos ni en las intenciones del autor (Bruner 1986: 11). La *performance* constituye una unidad de texto y representación en la que ninguno de estos puede ser reducible al otro y, al mismo tiempo, la reflexividad es de suma importancia en este contexto, en la medida que tomamos las expresiones como objetos de estudio y nos volvemos conscientes de nuestra auto-conciencia de esos objetos (Bruner 1986: 22).

En concomitancia con este planteo, Victor Turner estudia las estructuras y los conflictos sociales valiéndose de las ideas de drama social y *performance*. Estas le proporcionan herramientas para una profundización del estudio etnográfico; en particular, el estudio de los rituales. Turner describe el ritual como un drama social conformado por cuatro fases (separación, crisis, reparación y reintegración), que induce y contiene procesos reflexivos y genera marcos culturales en los cuales la reflexividad puede encontrar un lugar legítimo (Turner 1982: 92). Al mismo tiempo, define al ritual como una *performance*, una representación, en su sentido de “dar lugar”. En sus propias palabras: “*Perform* es dar lugar a algo, consumir algo o ‘llevar a cabo’ una obra, orden o proyecto. Pero en el ‘llevar a cabo’,

⁷⁴ “[...] What is really out there, whatever that may be” (Bruner 1986: 6).

⁷⁵ “[...] How the reality presents itself to consciousness” (Bruner 1986: 6).

⁷⁶ “[...] How individual experience is framed and articulated” (Bruner 1986: 6).

⁷⁷ “[...] The tension among them constitutes a key problematic in the anthropology of experience” (Bruner 1986: 7).

⁷⁸ “It is in the performance of an expression that we re-experience, re-live, re-create, re-tell, re-construct, and re-fashion our culture” (Bruner 1986: 11).

yo considero, que algo nuevo puede ser generado. La *performance* se transforma a sí misma”⁷⁹ (Turner 1982: 79).

Por último, Turner establece una relación entre el drama social y el teatro. Al respecto, el autor afirma: “Las raíces del teatro están en el drama social, y el drama social coincide bien con la abstracción de Aristóteles de forma dramática desde las obras de los dramaturgos griegos”⁸⁰ (Turner 1982: 11-12). No obstante, señala como una diferencia del teatro que este es “una hipertrofia, una exageración de los procesos legal y ritual; no es una réplica simple del patrón procesual ‘natural’ total del drama social. Hay, entonces, en el teatro algo de carácter investigador, sentencioso y punitivo de ley-en-acción y algo de carácter sagrado, mítico, numinoso, aún ‘supernatural’ de acción religiosa...”⁸¹ (Turner 1982: 12).

Uno de sus discípulos, Richard Schechner, fue quien se ocupó de manera mucho más detallada de esta relación entre *performance* y teatro, tal como mencionaré más adelante.

4. La *performance* como fenómeno comunicativo

En el campo de los estudios de folclore y de la antropología lingüística, Dell Hymes (1972) establece las primeras conexiones entre lenguaje y relaciones sociales, y en consecuencia, adopta como unidad natural para la taxonomía sociolingüística la comunidad de habla (*speech community*), en lugar del lenguaje. Esta es entendida como una entidad social que comparte reglas de conducta y de interpretación de –al menos– una variedad lingüística. En su esfuerzo por abandonar la perspectiva de los lingüistas –cuyo acento estaba puesto en el texto– y por proponer, en su lugar, el evento comunicativo in situ, Hymes desarrolla un modelo (*S-P-E-A-K-I-N-G model*) para la identificación de los componentes de los actos de habla. Este giro hacia la situación comunicativa y el contexto en el cual es usado el lenguaje, y que fue sistematizado por su “etnografía del habla”, permite incorporar la *performance* como una nueva categoría analítica.

En consonancia con esta perspectiva, Richard Bauman (1975) propone definir *performance* como modo de habla (*mode of speaking*), es decir, como un fenómeno

⁷⁹ “To perform is thus to bring something about, to consummate something, or to ‘carry out’ a play, order, or Project. But in the ‘carrying out’, I hold, something new may be generated. The performance transforms itself” (Turner 1982: 79).

⁸⁰ “[...] The roots of theatre are in social drama, and social drama accords well with Aristotle’s abstraction of dramatic form from the Works of the Greek playwrights” (Turner 1982:11-12).

⁸¹ “Theatre is, indeed, a hypertrophy, an exaggeration, of jural and ritual processes; it is not a simple replication of the ‘natural’ total processual pattern of the social drama. There is, therefore, in theatre something of the investigative, judgmental, and even punitive character of law-in-action, and something of sacred, mythic, numinous, even ‘supernatural’ character of religious action...” (Turner 1982: 12).

comunicativo, producto del inter-juego de muchos factores que incluyen el marco (*setting*), la sucesión de actos y las reglas básicas de la *performance*. Estas últimas consistirán en el conjunto de temas culturales y los principios organizadores socio-interaccionales que gobiernan la conducción de la *performance*. En otras palabras, la *performance* representa una transformación del uso básico referencial del lenguaje y por ello establece un marco interpretativo dentro del cual han de entenderse los mensajes que se comunican. Este marco contrasta con, al menos, otro marco: el literal⁸².

Bauman especifica algunos lineamientos interpretativos establecidos por el marco de la *performance*. Sugiere, en primer lugar, que la *performance*, como modo de comunicación verbal, consiste en que el *performer* asuma la responsabilidad de una competencia comunicativa. En segundo lugar, esta competencia depende del conocimiento y la habilidad para llevar a cabo la comunicación. En tercer lugar, el acto de expresión del *performer* está sujeto a evaluación por parte de la audiencia respecto del modo en que se efectúa. Por último, desde el punto de vista de la audiencia, la experiencia puede enriquecerse mediante el placer generado por el propio acto de expresión. Es decir, la *performance* provoca especial atención y conciencia del acto de expresión y da licencia a la audiencia para ver a este y al *performer* con especial intensidad. En resumen, esta conceptualización de *performance* dirige la atención al acto de la expresión y no al contenido.

5. La *performance* y los escenarios

Otro aporte significativo sobre esta temática ha sido el de Richard Schechner, quien se posiciona en el campo de los estudios de teatro. Este teórico define a las *performances* como:

[...] Las actividades humanas –sucesos, conductas– que tienen la cualidad de lo que llamo “conducta restaurada” [*restored behavior*], o “conducta practicada dos veces” [*twice-behaved behaviors*]; actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda y ad infinitum. Ese proceso de repetición, de construcción [...] es la marca distintiva de la *performance* (2000:13).

⁸² [...] Performance represents a transformation of the basic referential (‘serious’, ‘normal’ in Austin's terms) uses of language. [...] Performance sets up, or represents, an interpretative frame within which the messages being communicated are to be understood, and that this frame contrasts with at least one other frame, the literal” (Bauman 1975: 292).

En este marco, el autor desarrolla un modelo analítico en el cual se vale del concepto de *strips of behavior* –cuya traducción ha sido “cintas de conducta”⁸³ (Schechner 2000: 107)– para referirse a las “secuencias organizadas de sucesos, acciones con guión, conocidas como textos o partituras de movimientos [que] existen aparte de los actores que las ‘realizan’” (2000:107). Dichas secuencias pueden transformarse y transmitirse, y según Schechner, logran mantener cierta independencia con respecto a lo que denomina “sistemas causales”. Además, a ellas se les asigna significación y por ello, en su transmisión –por ejemplo, en un ensayo teatral– se lleva a cabo un trabajo significativo que establece la “restauración de la conducta”.

Siguiendo estos lineamientos, la conducta restaurada presenta una impronta simbólica y reflexiva, y en el caso del teatro, implica una consolidación del proceso estético. Además, el sujeto de la acción –un actor, por ejemplo– sufre un desplazamiento del yo modificando su perspectiva psicológica. Desde el punto de vista del ensayo, este modelo de restauración de la conducta incluye dos tiempos –el pasado y el futuro– y dos modos –el subjuntivo, mítico y ficticio, y el indicativo, real e histórico–. Schechner describe diferentes tipos de *performances* que “se desplazan” por distintos tiempos y modos. En el caso de una obra teatral, distingue, por ejemplo, la proyección del “yo particular” como un simple desplazamiento del “yo”, que está ensayando, recreando una situación pasada y que se transporta a un tiempo futuro en modo indicativo (la representación con el público presente). Otro caso se manifiesta en la restauración de un pasado históricamente verificable, en donde se transitaría de un pasado real al futuro de un suceso restaurado. Como ejemplo diferente, podría ocurrir la restauración de una situación pasada que nunca se realizó, en el cual el “yo” se traslada desde un pasado mítico hacia un suceso inexistente restaurado o recreado. Es evidente que estos movimientos permiten dar cuenta de la situación del actor tanto en sus ensayos como en el momento de su actuación frente al público, y así revisar conceptualmente su perspectiva psicológica en la configuración temporal de su trabajo actoral.

⁸³ En este caso el autor explica que el término “cinta de conducta” lo ha adaptado de la propuesta hecha por E. Goffman. “En *Frame Analysis*, Goffman [1974] usó el término “cinta de actividad”: “Se usará la palabra ‘cinta’ para hacer referencia a cualquier corte arbitrario de la corriente de actividad constante, incluyendo aquí secuencias de sucesos, reales o ficticios, vistos desde la perspectiva de quienes están interesados en ellos. Una cinta no intenta reflejar una división natural inherente a los objetos de estudio ni una división analítica hecha por alumnos que investigan: se usará sólo para referirse a cualquier tanda cruda de sucesos (cualquiera sea su status de realidad) que uno quiera marcar como punto de partida para el análisis” (1974: 10). Mi ‘cinta de conducta’ se relaciona con el término de Goffman, pero es también, como se verá significativamente diferente” (Schechner 2000: 189). Sin embargo, en otra oportunidad, una comparación ha sido esclarecedora para dar cuenta de la idea de manipulación que conlleva su concepto: “The habits, rituals, and routines of life are restored behaviors. Restored behavior is living behavior treated as a film director treats a strip of film” (Schechner 2002: 28).

Schechner propone, además, una distinción entre dos categorías que han sido expresadas con las locuciones “*es performance*” y “*como performance*”⁸⁴ (Auslander 2003). La primera remite al estudio de ciertos fenómenos que son *performances* de modo auto-evidente. En palabras del propio Schechner: “Algo ‘es’ una *performance* cuando el contexto histórico y social, la convención, el uso y la tradición dicen que lo es. [...] Uno no puede determinar qué ‘es’ una *performance* sin referirse a circunstancias culturales específicas”⁸⁵ (Schechner 2002: 30). Esta amplia definición de *performance* ha sido criticada por algunos teóricos, que han señalado la futilidad que puede adquirir el concepto⁸⁶.

La segunda expresión se refiere a aquellos eventos que son estudiados como *performances*, empleando la metodología analítica de estas. Es decir, “cualquier comportamiento, evento, acción, o cosa puede ser estudiada ‘como’ *performance*, puede ser analizada en término del hacer, comportar y mostrar”⁸⁷ (Schechner 2002: 32). Sobre esta misma diferencia, Diana Taylor amplía:

“Performance”, en un nivel, constituye el objeto/proceso de análisis en los estudios de performance, esto es, las prácticas y eventos –danza, teatro, rituales, actos políticos, funerales– que implican comportamientos correspondientes a convenciones/eventos teatrales, ensayados o convencionales. [...] Decir que algo es performance equivale a una afirmación ontológica, aunque una bien localizada. [...] En otro nivel, performance también constituye la lente metodológica que permite a los investigadores analizar los eventos como performance. [...] Entender esto como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología (Taylor 2003: 2-3)⁸⁸.

⁸⁴ En inglés: *is performance* y *as performance*, respectivamente.

⁸⁵ “Something ‘is’ a performance when historical and social context, convention, usage, and tradition say it is. [...] One cannot determine what ‘is’ a performance without referring to specific cultural circumstances” (Schechner 2002: 30).

⁸⁶ Marvin Carlson es uno de los que ha señalado este problema: “The term ‘performance’ has become extremely popular in recent years in a wide range of activities in the arts, in literature, and in the social sciences. As its popularity and usage has grown, so has a complex body of writing about performance, attempting to analyze and understand just what sort of human activity it is. [...] The recognition that our lives are structured modes of behavior raises the possibility that all human activity could potentially be considered as ‘performance’, or at least all activity carried out with a consciousness of itself. [...] If we consider performance as an essentially contested concept, this will help us to understand the futility of seeking some overarching semantic field to cover such seemingly disparate usages as the performance of an actor, of a schoolchild, of an automobile” (Citado en Schechner 2002: 25. Carlson 1996: 4-5).

⁸⁷ “Any behavior, event, action, or thing can be studied ‘as’ performance, can be analyzed in terms of doing, behaving, and showing” (Schechner 2002: 32).

⁸⁸ “‘Performance’, on one level, constitutes the object/process of analysis in performance studies, that is, the many practices and events –dance, theatre, ritual, political rallies, funerals– that involve theatrical, rehearsed, or conventional/event appropriate behaviors. (...) To say something *is* performance amounts to an ontological affirmation, though a thoroughly localized one. [...] On another level, performance also constitutes the methodological lens that enables scholars to analyze events *as* performance. (...) To understand these *as* performance suggests that performance also functions as an epistemology” (Taylor 2003: 2-3).

Esta autora, además, introduce una distinción entre “performativo” y “performático”, para discriminar entre el campo discursivo y los campos digitales y visuales, respectivamente. Así, “performático” es el adjetivo aplicable al ámbito no discursivo de la *performance*, que tiene en cuenta la existencia corporal de los participantes o, para decirlo en sus términos, “a lo que ata a los individuos a una economía de miradas y de mirar” (Taylor 2003). Es decir, refiere a aquellos saberes corporales que mantienen un vínculo firme con las artes visuales y con las tradiciones teatrales. En cambio, “performativo” es reservado para el ámbito del discurso. Con esta distinción, Taylor pretende superar los encasillamientos a que ha sido sometido el término *performance* y, con ello, abarcar diversos tipos de comportamientos (Taylor 2005: 3-6).

6. La *performance* como práctica musical

El uso del término “*performance*” en los estudios de la etnomusicología y la musicología ha transitado caminos convergentes. Por un lado, la etnomusicología adoptó la *performance* como unidad de análisis, por su interés para evidenciar la perspectiva del investigador, localizar los contextos en los que se llevan a cabo las expresiones musicales, establecer los distintos roles de los sujetos intervinientes, etcétera. Por otro lado, la musicología ha acudido al concepto de *performance* para diferenciar el texto musical de la ejecución.

A partir de la década de 1960, surgieron varios trabajos etnomusicológicos que, inspirados en algunos planteos de la antropología y el folclore, incorporaron en sus investigaciones la *performance* como evento u ocasión dentro del campo que les interesaba: el musical. Me refiero a los aportes de Alan Lomax (1962), Marcia Herndon (1971), Kenneth Gourlay (1978) y John Blacking (1981), entre otros⁸⁹. En todos estos casos etnomusicológicos, tal como señala Miguel García:

[...] El término *performance* recibió un uso mucho más restringido [que en las otras disciplinas arriba reseñadas], refiriéndose llanamente al acto de hacer música, o sea a la ejecución, siendo el marco en que esta acción se realiza el evento y/o la ocasión musical. En términos generales, el objeto de estudio de la etnografía de la ejecución musical fue la ejecución de la música dentro de un definido marco espacio-temporal (2005: 41).

En el área de la musicología, la *performance* también ha sido entendida como ejecución, pero con marcadas diferencias respecto de la etnomusicología. Jonathan Dunsby,

⁸⁹ Una perspectiva histórica más rigurosa puede consultarse en García (2005).

en la entrada de este término del *Grove Music Dictionary*, subraya que en la tradición del arte occidental, la *performance* ha sido concebida como la puesta en escena de las obras de arte, esto es, la manera en que las obras de arte “cobran vida” (Dunsby 2012). Análogamente, la lectura de Alejandro Madrid expone de manera clara cómo ha sido abordado desde la musicología este concepto:

Para la musicología tradicional y su dedicación a la partitura musical como texto, el estudio del *performance* ha consistido en una disertación sobre cómo el texto musical debe ser convertido en sonido y la ha llevado a hacerse preguntas sobre lo correcto en la interpretación, la autenticidad histórica o el papel de la transmisión oral en la reproducción del espíritu “verdadero” de dicho texto musical, lo que lo hace un proyecto evidentemente emanado del logocentrismo occidental y de su predilección por lo literario sobre lo oral (Madrid 2009).

Nótese que este autor destaca el papel central de la palabra y el texto –y en particular, su “esencia”– en el análisis de la *performance* musical, según la musicología tradicional. Atribuye, además, esta actitud de la disciplina a una perspectiva más amplia de las investigaciones en Occidente.

Una situación distinta, en cambio, es la que se manifiesta en el campo de los estudios de la música popular⁹⁰. Simon Frith fue uno de los primeros en adoptar “*performance* musical” como actividad cultural y como “experiencia (o conjuntos de experiencias) de sociabilidad” (1998: 204). Su objetivo epistemológico en este punto se diferencia del de los otros estudios musicales:

Mi argumento en este libro no es sólo que en la escucha de la música popular nosotros escuchamos una *performance*, sino que, además, la “escucha” misma es una *performance*: para entender cómo el placer musical, el significado y la evaluación operan, tenemos que entender cómo, en tanto oyentes, nosotros “llevamos a cabo/realizamos” la música para nosotros mismos⁹¹ (Frith 1998: 203-204).

Este autor se rehúsa a limitar la *performance* como sinónimo de ejecución y, en su lugar, propone concebir la escucha como un acto performativo. Subyacen en su propuesta, al

⁹⁰ El interés por el estudio de la música popular en el ámbito académico se remonta a fines de la década de 1970, con la publicación de la tesis doctoral de Philip Tagg sobre la música de la serie televisiva *Kojak* en 1979, en la Universidad de Gotemburgo. En 1981, en Ámsterdam se realizó el primer congreso internacional sobre música popular, ocasión en la que, además, fue fundada la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM (Fabbri 2006). Estos fueron los hitos que ubicaron los estudios de música popular, en tanto disciplina académica, frente a las trayectorias mucho más antiguas de la musicología y de la etnomusicología.

⁹¹ “My argument in this book is not just that in listening to popular music we are listening to a performance, but, further, that ‘listening’ itself is a performance: to understand how musical pleasure, meaning, and evaluation work, we have to understand how, as listeners, we perform, the music for ourselves” (Frith 1998: 203-204).

menos parcialmente, algunos de los planteos teóricos ofrecidos en el campo de la antropología.

La conceptualización de *performance* entendida como una actividad humana, situada en un contexto comunicativo, cuyos *performers* experimentan la cultura y que trasciende la mera ejecución o escucha es la noción que adoptaré para el análisis de la música de Les Luthiers. Esta perspectiva, iniciada en algunos estudios de música popular, la resume Alejandro Madrid de la siguiente manera:

Los estudios de performance no buscan describir acciones para ser reproducidas con fidelidad después; en lugar de eso tratan de entender qué es lo que dichas acciones hacen en el campo cultural en las que se dan y qué les permiten hacer a la gente en su vida cotidiana. [...] Mientras los estudios musicales (incluyendo la práctica del performance) se preguntan qué es la música y buscan entender textos musicales e interpretaciones musicales en sus propios términos de acuerdo a contextos culturales y sociales específicos, una mirada a la música desde los estudios de performance se preguntaría qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer (Madrid 2009).

Tal como he mencionado, en esta tesis propongo un análisis de la música de Les Luthiers entendida como una práctica. Mi intención es dar cuenta de ella valiéndome del concepto de *performance*, y para tal fin me remitiré a algunos de los enfoques reseñados. A continuación formulo cuatro hipótesis auxiliares que se enmarcan en estas nuevas formulaciones y que servirán para el desarrollo analítico posterior.

En primer término, las presentaciones de Les Luthiers pueden ser analizadas siguiendo los lineamientos teóricos expuestos por John Austin: las expresiones musicales de Les Luthiers son realizativas (en sentido austiniano). Los músicos realizan acciones que no son solamente el acto de hacer música, sino que, en ese acto, logran generar el evento humorístico. En segundo término y en concomitancia con lo anteriormente expuesto por Bauman y Hymes, Les Luthiers, al presentar sus espectáculos, establecen con la audiencia una relación comunicativa en la que el contexto es fundamental para que el humor tenga lugar. En tercer término, el concepto de experiencia desarrollado por Turner y Bruner en relación con la *performance* permite explicar sus presentaciones como expresiones que contienen procesos reflexivos. Por último, ellas, por su fuerte componente teatral, podrán ser también analizadas entendiéndolas como “conductas restauradas”, según las describe Schechner.

F. PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS

El enfoque metodológico de esta investigación coincide con la propuesta de Steven Feld (1994), la cual supone un modelo de análisis centrado en el “proceso de comunicación musical con un énfasis en el proceso de escucha más que en la partitura, el compositor, o el código per se”⁹². Su perspectiva rechaza el enfoque de Leonard Meyer por el énfasis que este autor pone en las dimensiones sintácticas de la música y por dejar de lado completamente las dinámicas de la *performance*, que están fuertemente vinculadas a sensaciones emotivas y a respuestas de la audiencia⁹³. En su lugar, la propuesta de Feld enfatiza el carácter social de la comunicación musical. Es decir, hace hincapié en el oyente como ser situado social e históricamente y no solo como portador de órganos que recibe y responde a estímulos.

Siguiendo esta perspectiva, cada escucha es una “yuxtaposición, de hecho una implicación”, de un objeto musical dialéctico (*dialectical object*) y un interlocutor situado. El carácter de las asociaciones es musical y extra-musical. La interpretación requiere de un proceso activo (aunque puede ser inconsciente, intuitivo, banal). En otras palabras, el evento sonoro dirige la atención interpretativa a circunstancias de sentido a través de rasgos generales de naturaleza contextual y contextualizante. Tal como señala el autor: “Estos rasgos del modo en que nosotros escuchamos involucran forma-contenido y dialécticas musical-extramusicales”⁹⁴. Estas últimas operan a través de diferentes “movimientos interpretativos” (*interpretive moves*) que suponen modelos de organización de nuestra experiencia a partir de yuxtaposiciones, interacciones o elecciones que se producen en el momento de captar diferentes “objetos simbólicos o *performances*” (*symbolic objects or performances*). Según Feld, los movimientos interpretativos constituyen diversas dimensiones de la acción comunicativa y pueden ser de cinco tipos: locacionales, categoriales, asociativos, reflexivos y evaluativos. Es decir, estos movimientos sitúan, esclarecen y dilucidan el proceso de reconocimiento que conlleva un evento musical.

⁹² [...] I will approach the process of musical communication with an emphasis on the listening process rather than the score, composer, or code per se” (Feld 1994: 83).

⁹³ Otra de las críticas señaladas a la teoría de Meyer es que “the framework does not account for varied meanings of the same piece to different listeners, or of the same piece to the single listener over time. One must, in other words, differentiate the syntactic features which might be said to arouse a listener, from the range and variety of musical feelings the listener may have in experiencing the piece” (Feld 1994: 84).

⁹⁴ “This features of the way we listen involve form-content and musical-extramusical dialectics” (Feld 1994: 85).

Respecto de las herramientas de análisis musical, empleo, en parte, las que surgen del plan analítico de Jan LaRue (1989), que comprende cinco elementos: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento. Este último es el resultado de los cuatro anteriores que, combinados, generan distintos movimientos y formas⁹⁵. He considerado, también, los siguientes enfoques especializados para los estudios particulares de algunos géneros musicales: *Folklore para armar*, de María del Carmen Aguilar (2007) y la *Antología del Tango Rioplatense*, editada por Jorge Novati (1980).

El análisis de las obras de Les Luthiers se lleva a cabo a partir de los catorce DVD que registran sus espectáculos y de los siete discos de audio que grabó el grupo. Cinco de estos últimos fueron grabados en estudio. Asimismo, se incluye mi participación como audiencia en varias funciones de los espectáculos *Los premios Mastropiero*, *Lutherapia* y *¡Chist!*, lo que me permite aludir a diferencias entre la participación del espectáculo en vivo y la visualización y escucha de un registro grabado. Tal como he señalado en otro trabajo (Guerrero 2011b), las diferencias de escucha entre una puesta en escena en vivo y la grabación están marcadas por la noción de corporalidad que Ramón Pelinski (2000) reconoce en la situación auditiva. En el caso de Les Luthiers, la participación de un espectáculo en vivo permite acceder a la corporalidad de la retroalimentación comunicativa entre el grupo y la audiencia.

Un aporte significativo han sido las entrevistas personales realizadas al luter de Les Luthiers, Hugo Domínguez, y a la editora de los dos libros de partituras de algunas de sus obras, Laura Dubinsky. Asimismo, se tuvo contacto con dos investigadores, Alfonso Honrubia Martínez y Diego Cattarozzi, que realizaron –respectivamente– una tesis de maestría y una de licenciatura, ambas sobre temas referidos a Les Luthiers y previas a este trabajo.

El contacto con los integrantes del grupo solo pudo realizarse mediante comunicaciones por correo electrónico, luego de varios intentos fallidos de concertar una entrevista. En el intercambio de mensajes electrónicos, me brindaron información acerca del material existente sobre ellos, así como también respondieron a consultas puntuales.

⁹⁵ Tal como señala el autor: “[Los cuatro primeros elementos] funcionan típicamente como *elementos contributivos*. El crecimiento, no obstante, desarrolla una doble existencia: en tanto que producto que surge y como la matriz que ajusta los otros cuatro elementos; es, por tanto, el *elemento coordinador*, el que *controla y combina*, absorbiendo todas las contribuciones en los procesos simultáneos” (LaRue 1989: 8).

CAPÍTULO III: HISTORIA DE LES LUTHIERS

Antes de la fundación de Les Luthiers, varios de sus integrantes formaron parte de dos agrupaciones musicales. La primera fue el coro de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires, en el que la mayoría de ellos se conocieron. La segunda fue el grupo I Musicisti, pionero en ofrecer exclusivamente espectáculos de música y humor. En este capítulo, daré cuenta brevemente de las agrupaciones anteriores y de la trayectoria de Les Luthiers desde su fundación hasta la actualidad.

1. El coro de la Facultad de Ingeniería

A comienzos de la década de 1960, en la Argentina, pero especialmente en Buenos Aires, se produjo un importante auge de conjuntos corales que se desarrollaron en el marco de los cursos de extensión de universidades nacionales (Hoffer 1998). A propósito de esta actividad, en aquella época surgieron también festivales nacionales de coros universitarios que se realizaron en varias provincias del país.

Uno de los coros más renombrados en el ámbito de la Universidad de Buenos Aires fue el de la Facultad de Ingeniería. Había surgido a finales de la década anterior y estaba dirigido por Virtú Maragno (Masana 2005). Aun cuando cursaban sus estudios en otras facultades o recién terminaban los estudios secundarios, participaron de ese coro Marcos Mundstock, Jorge Maronna, Daniel Rabinovich, Carlos Núñez Cortés y Gerardo Masana durante unos cuantos años. Los encuentros entre los integrantes se intensificaron y fue en ese contexto que Masana y varios de sus compañeros comenzaron a representar obras de matiz cómico fuera del horario de los ensayos. En una oportunidad grabaron una obra “que bautizaron *I aquai di Roma* (Las cloacas de Roma), aludiendo a la suite *Le fontane di Roma* (Las fuentes de Roma), de Ottorino Respighi. La grabación incluía ruidos de inodoros y sonidos escatológicos varios” (Masana 2005: 107). Este tipo de bromas no resultó del agrado del director, pero eso no impidió que unos años más tarde los auxiliara –aunque sin demasiado entusiasmo– en el ensayo final de “Il figlio del pirata” y la “Cantata Modatón”.

La primera consistía en una opereta cómica¹ que Masana acercó al grupo para que lo ayudaran a interpretarla. La segunda fue una cantata compuesta por el propio Masana,

¹ Así lo recuerda Sebastián Masana en su libro sobre la biografía de su padre: “Cuenta la leyenda que un día, a comienzos de 1963, Masana llegó al coro con un libreto y unas partituras bajo el brazo, una caja de pelucas y un sueño: poner en escena junto a sus compañeros del coro una opereta cómica llamada *Il figlio del pirata*. [...] Forma parte de una obra mayor: *I comici tronati*, una “fantocheda cómico-lírico-macarrónica en un acto y dos cuadros, en prosa y verso, estrenada con extraordinario éxito en el teatro Recoletos, Madrid, la noche del 14 de

utilizando como texto el prospecto de un laxante y con una música que imitaba el estilo barroco de la “Pasión según San Mateo”, de Johann Sebastian Bach. La primera fue estrenada, fuera de programa, en el cierre del festival de coros universitarios de 1964, luego de un intento fallido el año anterior. Según Sebastián Masana —el hijo de Gerardo que reconstruye la historia de la fundación del grupo—, se acostumbraba en esos eventos a que cada coro presentara, el último día, una obra de carácter cómico (Masana 2005).

La segunda obra se llamó originalmente “Cantata Modatón” por ser esa la marca del fármaco cuyo prospecto se utilizó para componer la letra. Tiempo después y por algunos problemas con el laboratorio, se reemplazó el nombre por “Cantata Laxatón”. Esta se estrenó en el festival de 1965, en Tucumán, y pasó a formar parte, al año siguiente, del repertorio de I Musicisti, el grupo antecesor de Les Luthiers.

El golpe de Estado dirigido por el general Juan Carlos Onganía en 1966 clausuró, entre otras tantas instituciones, la Universidad de Buenos Aires por aproximadamente un mes. La represión del 29 de julio, conocida como la “noche de los bastones largos”, dio inicio a una cantidad de medidas que cambiaron radicalmente el funcionamiento de la universidad. Entre tantas otras, la actividad extracurricular del coro concluyó abruptamente y coincidió con la formación de I Musicisti.

2. I Musicisti

Tras el éxito que tuvo la “Cantata Laxatón” en el festival de coros universitarios de 1965, el grupo fue invitado a presentar la obra en un programa televisivo y eligieron entonces apodarse “I Musicisti”. Según recuerda Rabinovich: “En esa época estaba de moda el conjunto italiano I Musici, que tocaba música barroca. Como nosotros hacíamos chistes, nos pareció gracioso el nombre” (Masana 2005: 187). Sus integrantes eran Daniel Durán, Horacio López, Guillermo Marín, Jorge Maronna, Gerardo Masana, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés, Raúl Puig, Daniel Rabinovich y Jorge Schussheim.

Poco tiempo después, fueron contratados para representar un espectáculo en el teatro Artes y Ciencias, ubicado en el centro porteño, y fue entonces que el grupo compuso el espectáculo *Música? Sí, claro*. En aquella oportunidad, además de la cantata, interpretaba nuevas obras, tales como la “Obertura trágica Atlantic 3,1416” (alusión a la obra “Pacific 231”, de Arthur Honegger) y “El alegre cazador”. Ya en ese entonces el grupo había

julio de 1883” (...) La tapa original del libreto donde figuraban los nombres de los autores, se había perdido. En las partituras se leía: “Maestro Carlos Mangiagalli”. Los estudiantes supusieron, por ende, que Mangiagalli era el único autor de la opereta” (Masana 2005: 111-112).

comenzado a construir sus “instrumentos informales”², y en ese espectáculo ejecutaban, por ejemplo, el Yerbomátfono, el Tubófono parafínico y el Bass-pipe a vara (Masana 2005: 187-193).

La repercusión de I Musicisti en la escena teatral de Buenos Aires fue tan importante que algunos de sus integrantes fueron convocados para participar en la obra *Mens sana in corpore sano*, de Carlos del Peral, en el Instituto Di Tella. Esto les permitió ingresar al circuito del Di Tella y, en 1967, estrenaron *I Musicisti y las Óperas Históricas (IMYLOH)*.

La incursión del grupo en esta institución merece una mención especial. Tal como señala Andrea Giunta (2001), la renovación del movimiento artístico en América Latina, y en especial en la Argentina, tuvo durante la década de 1960 una intensidad sin precedentes. En este sentido, el Instituto Di Tella fue el ícono institucional de esa época en la escena de Buenos Aires³. El testimonio de Rabinovich coincide en este punto:

[El ambiente del Di Tella] era diferente y muy interesante, estaba lleno de acción. En la planta baja había una galería que tenía una vida propia brutal, y un día estaba Julio Le Parc colgando una cosa y al otro día venía Romero Brest y daba una charla; y en el primer piso pasaban cosas todos los días: estaba Mario Trejo (...) [o] Marucha Bo con Alfredo Rodríguez Arias. Había un movimiento cultural fuertísimo. Para mí fue (para todos nosotros fue) una cosa muy importante⁴.

Además de las innovadoras actividades artísticas en general que ofrecía el Instituto Di Tella, en la escena musical de Buenos Aires aparecieron otras manifestaciones que compartían con I Musicisti la intención de unir la música con el humor, aunque con una trascendencia mucho menor. Me refiero, por ejemplo, al disco que editó el artista plástico Jorge de la Vega, que se llamó *El gusanito en persona* (1968). Reunía diez piezas que no mantenían la forma estándar de canción. A propósito, Leo Masliah señala sobre las obras de este disco: “En la letra como en la música y en la manera de articular las dos cosas, todas son invitaciones a descuajeringar la inercia cultural, a preguntarse cada uno ‘qué estoy haciendo’ y a revivir” (Masliah 2009: 3).

Otro caso fue el disco grabado *Tristón & Risolda, Tetralogía lírica para solistas, coro y orquesta*, sobre textos de Tomás Tichauer y Enrique Alberti, y música de Mónica Cosachov, Tomás Tichauer, Miguel Stadecker y Andrés Spiller. Esta edición correspondía a fragmentos de la versión estrenada por María Cayas, Daniel Suarez Marzal, Mónica

² Ellos son descriptos en el capítulo IV.

³ Para ampliar este tema cf. Giunta (2001) y John King (1985).

⁴ Daniel Rabinovich. Entrevista realizada en el programa televisivo *¿Qué fue de tu vida?*, Buenos Aires, canal 7, 09/09/2011.

Cosachov, Marga Grajer y orquesta dirigida por Sergio Siminovich, el 6 de diciembre de 1969 en el Teatro Altos de Florida⁵.

A pesar de que I Musicisti parecía ganar espacio en uno de los lugares más emblemáticos de la época, la disolución del grupo se produjo en septiembre de ese año. Por problemas internos⁶ que habían comenzado tiempo atrás, antes del inicio de la función número 57 de *IMYLOH*, Masana decidió desligarse y llevarse sus obras y sus instrumentos (Masana 2005: 217). Con él, se alejaron también Mundstock, Rabinovich y Maronna. Sin embargo, esa misma noche, el 4 de septiembre de 1967, fundaron el Conjunto de instrumentos informales “Les Luthiers”⁷. Pocos días después, mediante un comunicado, los integrantes hicieron pública la presentación del grupo explicitando sus objetivos, dando a conocer los integrantes y anunciando sus proyectos a corto plazo (nuevos espectáculos y la grabación de un disco). Así, se lee:

Acaba de constituirse en Buenos Aires el conjunto de instrumentos informales “Les Luthiers”. Se trata de una agrupación de música-humor formada por cuatro ex-integrantes de I Musicisti: Jorge Maronna, Daniel Rabinovich, Gerardo Masana y Marcos Mundstock, siendo estos dos últimos, los creadores musical y teatral respectivamente, de “Música? Sí, claro”. [...] El objetivo de “Les Luthiers” es cultivar el género “música-humor” eludiendo los rasgos exageradamente farsescos para acentuar en cambio una actitud de respeto y cariño hacia el objeto de sus caricaturas: la música. [...] 20 de septiembre de 1967⁸.

I Musicisti, por su parte, suspendió la temporada *IMYLOH* de 1967. Al año siguiente, el grupo participó en las Olimpiadas Culturales de México. Poco tiempo después, se diluyó (Samper Pizano 2007: 17).

3. Les Luthiers

El primer espectáculo del grupo fue *Les Luthiers cuentan la ópera*, estrenado en noviembre de 1967, con Víctor Laplace y Armando Krieger como invitados. Al año siguiente, el grupo fue contratado para realizar un ciclo televisivo que se llamó *Todos somos*

⁵ Agradezco a Pablo Fessel por estas referencias.

⁶ En las biografías de Les Luthiers de este período (Masana 2005 y Samper Pizano 2007), se cuentan pormenorizadamente las diferencias que comenzaron a existir entre los distintos integrantes de I Musicisti. El paso del amateurismo al profesionalismo dividió aguas y fueron la regularización de los ensayos, el tiempo dedicado por cada uno a esta actividad y la división de las ganancias los factores principales en la separación del grupo, según marcan los autores.

⁷ Esta denominación, Conjunto de instrumentos informales “Les Luthiers”, es con la que se dio a conocer el grupo en los tres primeros discos y en los programas de mano hasta el *Recital '73*, incluido. Posteriormente solo se ha conservado “Les Luthiers” a secas.

⁸ Expo Les Luthiers, 11/09/2007.

mala gente. Fue el único que hizo en sus 44 años de historia, y en él participaron dos músicos más, solo por dos temporadas (1968-69)⁹. En 1969, se incorporó Carlos Núñez Cortés, que había permanecido en I Musicisti luego de la separación y formó parte del espectáculo siguiente de Les Luthiers, *Blancanieves y los siete pecados capitales*¹⁰. Ese mismo año, el grupo convocó a un nuevo músico, puesto que Gerardo Masana tenía problemas de salud y era necesario que alguien lo reemplazara. Fue así que Carlos López Puccio pasó a formar parte del Les Luthiers. A diferencia del resto, durante poco más de un año fue un “empleado” que no tenía voz ni voto. Sus tareas se limitaban a tocar y a cantar. Como él mismo recuerda:

Desde la separación de I Musicisti, había quedado en el grupo cierto recelo. Las decisiones creativas las tomaban a puertas cerradas. Es que el grupo en sí estaba muy cerrado. No querían volver a tener ningún problema interno de jerarquía, ni nada por el estilo (Masana 2005: 249).

Con el comienzo de la nueva década, el grupo amplió su audiencia y sus espectáculos empezaron a realizarse en *café-concerts*¹¹, espacios muy de moda en aquella época. Este cambio de escenario significó también una ampliación de su público. La licencia médica de Masana se extendió hasta 1971, aunque de manera intermitente. La temporada de 1971 se inició en la ciudad de Mar del Plata, con el espectáculo *Querida condesa*, estrenado el año anterior en el *café-concert* La Cebolla. De esa primera gira, López Puccio recuerda que no se cumplieron las expectativas con las que el grupo lo había convencido de participar:

Había destinado mis ahorros a alquilar un departamento en Mar del Plata durante el verano, a cuenta de lo que presuntamente ganaría con Les Luthiers. [...] Me invitaron a hacerme socio de una desventura, de una bancarrota, y naturalmente, acepté” (en Ulanovsky y Masana 2009: 22).

⁹ Según detalla Sebastián Masana: “Fue en esa época cuando, para suplir la falta de instrumentistas, Les Luthiers contrató a Julio Raggio, quien cantaba y tocaba teclados, y a la violinista Clara de Rabinovich, que pese a su apellido no tenía ningún parentesco con el *luhtier* homónimo” (Masana 2005: 239).

¹⁰ Carlos Núñez Cortés recuerda: “Yo tenía un entusiasmo total. El ensayo [de Les Luthiers] que presencié me había disparado numerosas ideas y cambios para implementar. La propuesta era atractiva. Además, desde que se había producido la separación, I Musicisti languidecía naturalmente. No había nadie que realmente estuviera comprometido en sacarlo adelante. La libido y toda la fuerza creativa estaban, evidentemente, del lado de Les Luthiers. Les dije que lo iba a pensar. Al poco tiempo volví y les hice una propuesta: colaboraría con ellos a cambio de que en el programa, al lado de mi nombre, se aclarara que pertenecía a I Musicisti” (Masana 2005: 245-246). En el programa de ese espectáculo, figuran como “luthiers: Gerardo Masana, Marcos Mundstock, Clara de Rabinovich, Daniel Rabinovich, Julio Raggio, Mario Neiman (de I Musicisti), Carlos Núñez (de I Musicisti). Voces en *off*: Betty Elizalde y Marcos Mundstock”.

¹¹ Galicismo que hace referencia a un espacio en el que simultáneamente funciona una sala de conciertos y un café.

Ya de regreso en Buenos Aires, el grupo decidió que López Puccio dejara de ser “empleado” y se transformara en un miembro con igual jerarquía que el resto. Para esa misma época, Les Luthiers tuvo contacto con un arquitecto interesado en dedicarse profesionalmente a la música, y fue así que Ernesto Acher entró, en principio, como reemplazante de Mundstock (que ese año se había tomado licencia) y, al año siguiente, se convirtió en el séptimo *luthier*, hasta la muerte de Masana en 1973.

Les Luthiers había surgido del coro universitario y como tal, en sus primeros años se trataba de un grupo *amateur*. Cada uno de sus integrantes había iniciado (y algunos concluido) una carrera universitaria, por lo que sus ingresos provenían de tareas profesionales, aun cuando fueran incipientes. El mayor de todos, Masana, trabajaba como arquitecto en una cooperativa de vivienda; Mundstock era locutor profesional de radio y redactor de textos publicitarios; Rabinovich se desempeñaba como escribano; Núñez Cortés pasaba varias horas del día realizando análisis en un hospital, en su condición de químico; Maronna trabajaba como músico acompañante, y López Puccio era egresado reciente de la carrera de dirección orquestal (Samper Pizano 2007: 27)¹².

El número de las funciones de sus espectáculos siguió aumentando en *café-concerts* y pequeños teatros de Buenos Aires, en los que fueron ganando audiencia. Así, a fines de 1971, se produjo la profesionalización del grupo, pues cada uno decidió abandonar sus otras actividades laborales para dedicarse a Les Luthiers de tiempo completo. Ello estuvo acompañado, además, con la edición del primer disco, *Sonamos pese a todo*¹³.

Durante el verano de 1972, Les Luthiers organizó una gira exitosa por las ciudades balnearias argentinas de Villa Gesell y Pinamar, y la uruguaya de Punta del Este. En 1973, llegaron a un país no limítrofe: Venezuela. Esta gira es recordada por el grupo como la despedida de Masana, en la que él pudo comprobar el éxito que habían alcanzado cinco años después de su fundación (Masana 2005: 284-285).

El 23 de noviembre de 1973 falleció Masana como consecuencia de la leucemia que padecía y que en los últimos años no le había permitido dedicarse a la música como él pretendía. A partir de esa fecha, el grupo decidió que todos los programas de mano se

¹² En diversas entrevistas, notas periodísticas y biografías, se resalta que López Puccio es el único que desde el comienzo se formó como “músico profesional” (cf. por ejemplo: “Al revés de los otros, rodó de la música al silencio de los números y compaginó durante un tiempo los estudios de dirección orquestal en la Universidad de La Plata con los de ingeniería” (Samper Pizano 2007: 113). No obstante, todos ellos incursionaron desde pequeños en estudios musicales –aun cuando se tratara de manera informal–; además, tanto su participación en el coro de la Facultad de Ingeniería como la temprana dedicación a la composición de obras propias les abrieron camino a una práctica compositiva y de ejecución instrumental amplia desde sus inicios, que se ha visto absolutamente sostenida en los más de cuarenta años de trayectoria.

¹³ Véase sección “Grabaciones”, más adelante.

encabezaran con la siguiente inscripción: “Fundado por Gerardo Masana en 1967” (Ulanovsky y Masana 2009: 23).

La enfermedad de Masana y su fatal desenlace provocó un cimbronazo entre sus integrantes tan importante que decidieron contratar a un reconocido especialista en psicología institucional que tenía experiencia en grupos de teatro, colegios y hospitales, el doctor Fernando Octavio Ulloa. La ayuda profesional que Ulloa les brindó para resolver aspectos emocionales y profesionales se extendió por varias décadas (Samper Pizano 2007: 35-36).

Tal como menciona Daniel Samper Pizano: “Desde el punto de vista comercial, 1973 y 1974 fueron los años en que el conjunto despegó definitivamente. Se había incorporado de manera permanente al circuito teatral, primero en el Lasalle y luego en el Odeón” (2007: 38). Después de varias giras internacionales exitosas¹⁴, Les Luthiers también conquistó al público de Buenos Aires, y ello hizo que el grupo buscara una sala con una platea más grande. Durante el resto de la década, se presentó en el teatro Odeón, que contaba con una platea para 860 personas, y en el teatro Coliseo, con una capacidad para 1747 espectadores. Además, la grabación de dos discos (*Mastropiero que nunca*, de 1977, y *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada*, de 1979) coadyuvó para que el grupo ampliara su público (Ulanovsky y Masana 2009: 23). Desde 1978 y por tres décadas, el grupo eligió actuar en Buenos Aires en el teatro Coliseo, y en 2004 optaron por una sala más grande, el Teatro Gran Rex, cuya capacidad de espectadores supera las 3000 butacas.

Junto con el éxito de sus espectáculos y la activa producción de grabaciones, el grupo necesitó auxilio en la actividad comercial. Ello motivó que contrataran a Chiche Aisenberg como gerente asociado –quien se desvinculó en 1985– y luego a otros encargados de las tareas administrativas para trabajar en las oficinas y el taller que tenían en Buenos Aires. Años más tarde, desde 1995 y hasta la actualidad, toda la actividad comercial quedó a cargo de Lino Patalano, reconocido agente del mundo del espectáculo; Javier Navarro, por su parte, fue nombrado mánager (Samper Pizano 2007: 38-39).

En 1979, en el programa de mano del espectáculo *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada*, aparecía un nuevo colaborador: el humorista gráfico y escritor rosarino Roberto Fontanarrosa, como “asesor creativo”. Desde ese momento, él colaboraría con el grupo en el proceso creativo hasta su muerte en 2007 (Samper Pizano 2007: 46).

¹⁴ Véase sección “Giras”, más adelante.

A partir de *Los clásicos de Les Luthiers* (1980), los espectáculos se estrenaron en la ciudad de Rosario¹⁵, a excepción de sus dos antologías *Les Luthiers - Grandes hitos* (1995) y *Las obras de ayer* (2002).

En la década de 1980, Les Luthiers intervino en tres espectáculos distintos realizados en lugares emblemáticos. El primero fue en 1980, en el Lincoln Center de Nueva York¹⁶. El segundo fue su primera presentación en el Teatro Colón, el 11 de agosto de 1986 (la segunda se produjo en 2002). Se trató de una única función a beneficio de la fundación Convivir, y el grupo ejecutó algunas obras con la orquesta sinfónica del teatro dirigida por López Puccio¹⁷. El tercer espectáculo de esa década, que fue un hito en la carrera del grupo (Ulanovsky y Masana 2007: 25), se llevó a cabo al aire libre en 1988, en un escenario montado en el cruce de la Avenida 9 de Julio y la Avenida del Libertador, en la ciudad de Buenos Aires, en el marco del festival “3 días por la Democracia”, en el que el grupo actuó para 50.000 personas.

Poco después de la primera presentación en el teatro Colón, Ernesto Acher se desvinculó del grupo para “emprender nuevos rumbos musicales”¹⁸. Sin embargo, Samper Pizano, en la biografía de Les Luthiers, da cuenta de problemas internos del grupo¹⁹. Fue así que a partir de 1986, Les Luthiers quedó conformado como quinteto por Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés y Daniel Rabinovich. Si bien son solo ellos cinco a los que se distingue arriba del escenario, el grupo cuenta con la colaboración de más de una decena de personas²⁰.

¹⁵ Daniel Rabinovich ha explicado esta decisión: “Es una ciudad que queremos mucho. Es muy grande y muy piola. No es tan grande como Buenos Aires, lo que es una gran ventaja. Está lo suficientemente cerca [de Buenos Aires] como para ir y volver con cierta elegancia, en ómnibus o en auto, y está lo suficientemente lejos como para que no vayan todos los periodistas y toda la familia, que nos ponen muy nerviosos y nos sentimos muy exigidos. De esa manera estrenamos más tranquilos, es una especie de pacto tácito que tenemos con la gente de Rosario. Ellos saben que el show se termina de escribir ahí día tras día en las 8, 10, 12 funciones que hacemos allá, y llega a Buenos Aires un espectáculo más armado” (Rabinovich. Entrevista realizada en el programa televisivo *¿Qué fue de tu vida?*, Buenos Aires, canal 7, 09/09/2011).

¹⁶ Véase sección “Giras”, más adelante.

¹⁷ www.lesluthiers.com; acceso 23/01/12.

¹⁸ www.lesluthiers.com; acceso 23/01/12.

¹⁹ Cuenta Samper Pizano en la bibliografía del grupo: “[...] La tensión crecía especialmente en relación con Ernesto Acher. Habían ensayado varias fórmulas de coexistencia, pero todas acabaron fracasando. De hecho, uno o dos luthiers habían cortado con Acher toda relación que no fuese estrictamente laboral. En 1985 empezó la separación. “Hace cosa de un año empecé a sentirme un poco solo porque estaba en minoría –declaró Acher a la prensa en noviembre de 1986, cuando la separación se consumó–. Las discusiones, los puntos de vista disímiles se hicieron últimamente para mí más conflictivos; las esperables y superables discusiones de antaño se hicieron más densas” (Samper Pizano 2007: 49).

²⁰ El *staff* actual está conformado por “Hugo Domínguez (*luthier*); Horacio (Tato) Turano y Marcelo Trepát (reemplazantes); Miguel Zagorodny (sonido); Diego Smolovich (MIDI y sistemas electrónicos); Jerónimo Pujal (2^{do} operador de sonido); Estéban Fernández y Alan Fryszberg (asistentes de sonido); Osvaldo Coiman (asistente de escenario); Bruno Poletti (operador de luces); Rodrigo Ramos (asistente general); Francesco Poletti (coordinación técnica y montaje de luces); SMW (prensa), Shakespear–Veiga (diseño gráfico); Susana Romano (sitio web), Nicolás Ventura y Cinthia Scippa (asistentes de producción); Javier Navarro (mánager) y Lino Patalano (agente)” (www.lesluthiers.com; acceso 23/01/12).

Una participación muy significativa fue la de dos personas que ayudaron activamente en la tarea de construcción de los “instrumentos informales”. La primera fue Carlos Iraldi, quien cooperó en dicha actividad con Masana –hasta 1973– y, luego, con Carlos Núñez Cortés. Después de la muerte de Iraldi en 1995, el grupo convocó a Hugo Domínguez, quien cumple con esa responsabilidad –ser el “*luthier* de Les Luthiers”– hasta el presente²¹. Otra persona que colaboró con el grupo activamente fue José Luis Barberis. Su tarea de asistencia entre bambalinas fue muy importante durante los primeros ocho años de carrera²².

Además, el grupo previó posibles reemplazos para que los sustituyeran en caso de algún imponderable que pudiera sufrir alguno de los integrantes. Esta fue la razón por la que en el año 2000 Horacio Turano ingresó al grupo como reemplazante. También Gustavo López Manzitti²³ ha ocupado ese rol, al igual que Daniel Casablanca²⁴ y Marcelo Trepát²⁵.

El éxito de Les Luthiers siguió en aumento y durante la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI, el grupo ha logrado intensificar sus giras, aumentar la cantidad de audiencia y presentarse en nuevos escenarios²⁶. En estas cuatro décadas, la relación con su público también se consolidó, y ello se comprueba en los libros publicados sobre su historia²⁷; en las páginas web (la oficial²⁸ y otras tantas²⁹, algunas a las que el propio grupo les ha brindado información³⁰); una lista de discusión apadrinada por Carlos Núñez Cortés³¹

²¹ Una referencia más detallada de los lutieres se encuentra en el capítulo IV.

²² Sobre este colaborador, el grupo cuenta en su página oficial: “A fines de 1969, se había sumado al grupo José Luis Barberis, un utilero del Di Tella, de 23 años, que los había asistido en la segunda temporada de *Blancanieves y los 7 pecados capitales*. ‘Al principio trabajé con ellos sólo como utilero’, dice Barberis. ‘Pero con el tiempo pasé a cumplir funciones de asistencia general’. Barberis era casi un integrante del grupo. Aparecía vestido de smoking, igual que los *luthiers* y salía a saludar al escenario con ellos, al final de las funciones. Ocasionalmente Mundstock lo integró en algún chiste escénico, aunque Barberis siempre optó por no intervenir demasiado. ‘No me interesaba llamar la atención sobre el escenario’, dice. Barberis se retiró de Les Luthiers en 1977, tras ocho años de labor” (www.lesluthiers.com; acceso 15/01/12).

²³ Reemplazante entre 2000 y 2003 (www.lesluthiers.org; acceso 23/01/12).

²⁴ Realizó esta tarea en 2008 (www.lesluthiers.org; acceso 23/01/12).

²⁵ Es reemplazante actualmente, desde 2009 (www.lesluthiers.org; acceso 23/01/12).

²⁶ Véase sección “Espectáculos”, más adelante.

²⁷ En 1991, se publicó la primera edición de *Les Luthiers de la L a la S* de Daniel Samper Pizano. Su segunda edición de 2007 es una versión corregida, ampliada y actualizada. En 1997 se publicó un libro sobre la vida del “*luthier* emérito”, *Carlos Iraldi, Luthier de sonidos*. El hijo de Gerardo Masana, Sebastián Masana, editó en 2005 *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*. Por su parte, Carlos Núñez Cortés publicó en 2007 *Los juegos de Mastropiero* en el que da cuenta de todos los juegos de palabra con los que el grupo ha enriquecido las letras de sus obras.

²⁸ www.lesluthiers.com; la página se abrió en 2005 (Expo Les Luthiers, 11/09/2007).

²⁹ En 1991, “Les Luthiers se sube a un nuevo escenario: el ciberespacio. Gracias a la masificación de Internet, surgen en todo el mundo sitios no oficiales de Les Luthiers, que ofrecen abundante información sobre la historia del conjunto y de sus integrantes” (Expo Les Luthiers, 11/09/2007).

Entre las páginas que cita el grupo se encuentran: www.thebestmdp.com.ar (no disponible al momento de la consulta, el 10/01/12); www.peseatodo.com.ar; www.lesluthiers.org; www.leslu.net (no disponible al momento de la consulta, el 10/01/12) y www.lesluthiers.es. Asimismo, existen actualmente dos más: www.leslu.com.ar y www.mastropiero.net; acceso 10/01/12)

³⁰ Me refiero a www.lesluthiers.org, a tendiendo a la conversación personal con Carlos Núñez Cortés.

en la que participan seguidores, y la reciente publicación de dos libros de partituras de sus obras para coro e instrumentos³². Además, en 2007, con motivo de su cuadragésimo aniversario, el grupo armó la Expo Les Luthiers³³ en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.

3.1. Espectáculos

Desde su fundación y hasta 2012, Les Luthiers estrenó 32 espectáculos, cuatro de los cuales fueron antologías. Sus nombres son *Les Luthiers cuentan la ópera* (1967), *Todos somos mala gente* (1968), *Blancanieves y los siete pecados capitales* (1969), *Querida condesa* (1969), *Les Luthiers Opus Pi* (1971), *Recital '72* (1972), *Recital sinfónico '72* (1972), *Recital '73* (1973), *Recital '74* (1974), *Recital '75* (1975), *Viejos fracasos - Antología* (1976), *Mastropiero que nunca* (1977), *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada* (1979), *Los clásicos de Les Luthiers* (1980), *Luthierías* (1981), *Por humor al arte* (1983), *Humor dulce hogar* (1985), *Recital Sinfónico* (1976), *Viejesimo aniversario* (1987), *El reír de los cantares* (1989), *Les Luthiers, grandes hitos - Antología* (1992), *Les Luthiers unen canto con humor* (1994), *Bromato de Armonio* (1996), *Todo por que rías* (1999), *Do-Re-Mi-Já! - Recital Sinfónico* (2000), *El Grosso Concerto - Recital Sinfónico* (2001), *Las obras de ayer - Antología* (2002), *Con Les Luthiers y sinfónica - Recital sinfónico* (2004), *¡Aquí Les Luthiers! - Recital folclórico Cosquín* (2005), *Los premios Mastropiero* (2005), *Lutherapia* (2008) y *¡Chist! - Antología* (2011).

En sus comienzos, los nombres de los espectáculos no tenían prácticamente ninguna relación con el humor, pero ya cumplida la primera década, los nombres pasaron a ser un lugar más donde su intención risible se hacía evidente. De esta manera, comenzaron a surgir títulos en los que los juegos de palabras incluyen sus años de trayectoria (*Viejos fracasos*, *Viejesimo aniversario* y *Las obras de ayer*); mencionan el humor explícitamente (*Por humor al arte*, *Humor dulce hogar*, *El reír de los cantares*, *Les Luthiers unen canto con humor*, *Bromato de Armonio*, *Todo por que rías*, *Do-Re-Mi-Já!* y *¡Chist!*), o consisten simplemente en un enredo con el nombre del grupo (*Les Luthiers hacen muchas gracias de nada*, *Luthierías*, *Los clásicos de Les Luthiers*, *Les Luthiers, grandes hitos* y *Lutherapia*).

³¹ les-luthiers@gruposyahoo.com.ar

³² Me refiero a los libros *A coro con Les Luthiers (vol. 1)*, de 2007, y *A coro con Les Luthiers (vol.2)*, de 2011. Según una conversación personal con la directora editorial, Laura Dubinsky, estas ediciones las ha llevado adelante ella misma con la participación de algunos de los integrantes de Les Luthiers.

³³ Véase sección “Expo Les Luthiers”, más adelante.

La periodicidad en los estrenos de los espectáculos fue constante durante largos intervalos:

Durante diez años fueron estrenos anuales. En abril de 1981 la ciudad de Rosario fue castigada como lugar perpetuo del debut de los espectáculos de Les Luthiers, [...]. A partir de 1977 hay un nuevo título cada dos años, y desde 1996 los estrenos llegan cada tres años. Al mismo tiempo aparecen algunos espectáculos antológicos, como *Viejos fracasos*, de 1976, *Les Luthiers - Grandes hitos*, de 1992, y *Las obras de ayer* (El Refrito), una década más tarde. En el siglo XXI se multiplican, además, los recitales especiales. Les Luthiers saludan al tercer milenio con *Do-Re-Mi-Ja!*, recital en combinación con la Camerata Bariloche cuya única función se perpetró el 21 de agosto de 2000 en el Teatro Colón de Buenos Aires (Samper Pizano 2007: 122-123).

En la última década, Les Luthiers mantiene simultáneamente más de un espectáculo en cartel, ya que mientras en Buenos Aires ofrecen su última producción, en las giras internacionales brindan el espectáculo anterior. En 2011, presentaron *Lutherapia* los primeros meses del año, continuaron con *Los Premios Mastropiero* durante su gira en España y culminaron en Buenos Aires con el estreno de su último espectáculo: *¡Chist!*³⁴.

Las estructuras internas de cada espectáculo también sufrieron modificaciones con el tiempo:

Les Luthiers hacen muchas gracias de nada (1979) da un paso hacia los escenarios más teatrales, producto de largas discusiones. Aparecen elementos de utilería, telones, pasacalles, bandas magnéticas. Salta al escenario Antenor, aquel robot que les proporcionó tantas alegrías como dolores de cabeza. Era la primera vez que se rompía el esquema de recital y se buscaban efectos de tipo dramático. También en este espectáculo figuran algunos elementos de coreografía. Esther Ferrando, una bailarina a la que conocieron los luthiers en el Instituto Di Tella, dio algunos retoques coreográficos a dos o tres números del programa (Samper Pizano 2007: 126).

El propio grupo reconoció un nuevo cambio de formato en 2006:

Con *Los Premios Mastropiero* Les Luthiers introduce algunos cambios. Deja de lado el tradicional formato de canciones independientes entre sí, adoptando un tema común que engloba todo el espectáculo; pasa a usar telones de colores y usa la iluminación estratégicamente para reforzar espacios escenográficos³⁵.

Además de estas grandes modificaciones, existieron pequeñas variantes que funcionaron como distintos tipos de hilos conductores. El compositor apócrifo Johann

³⁴ www.lesluthiers.com; acceso 23/01/12.

³⁵ Expo Les Luthiers 11/09/2007.

Sebastian Mastropiero³⁶, que surgió cuando formaban parte de I Musicisti, sirvió para generar coherencia interna en el espectáculo. Tiempo después se utilizó como hilo conductor humorístico algún fragmento musical³⁷ u otro personaje³⁸ mencionado varias veces en el espectáculo. Otra manera con la que se ha guiado un espectáculo ha sido la inclusión de obras seccionadas a lo largo de este, que funcionaban como esqueleto³⁹.

Asimismo, el grupo realizó decenas de actuaciones especiales, fundamentalmente en la primera década de su historia⁴⁰. Como se anticipó, existieron algunas que, por su magnitud o su importancia simbólica, son las más recordadas entre los integrantes del grupo⁴¹. Estas, a diferencia de los espectáculos convencionales, fueron presentaciones únicas. Ellas fueron la función en el Teatro Colón de Buenos Aires⁴² (11 de agosto de 1986), la presentación multitudinaria en la Avenida 9 de Julio (26 de diciembre de 1988) y su participación en la 45.º edición del Festival nacional de folclore, en la ciudad de Cosquín, Argentina (28 de enero de 2005).

³⁶ Una referencia más detallada sobre este personaje se encuentra en el capítulo VI.

³⁷ En la obra "Fronteras de la ciencia" del espectáculo *Les Luthiers unen canto con humor* (1994), Rabinovich ejecuta un fragmento de una obra anterior.

³⁸ En la obra "Fronteras de la ciencia" del espectáculo *Les Luthiers unen canto con humor* (1994), Rabinovich pregunta: "¿Con quién estará Esther?", haciendo alusión al personaje de un *sketch* anterior. Asimismo, en "Radio Tertulia", del espectáculo *Todo por que rías* (1999), Mundstock y Rabinovich hacen referencia al Sheriff y a Rick, dos personajes que ellos mismos habían interpretado en la obra anterior.

³⁹ La primera fue "La comisión", en *Bromato de Armonio* (1996), y la segunda, "Radio Tertulia", en *Todo por que rías* (1999).

⁴⁰ Según una de las páginas sobre el grupo que ha sido confeccionada con la colaboración de Núñez Cortés, estas presentaciones se tratan de "actuaciones en fiestas privadas, publicidad, eventos especiales, giras internacionales, etc. Estos espectáculos suelen formarse con las obras que en ese momento se están representando en las distintas giras, suprimiendo o añadiendo alguna obra. Ellas fueron *Especial Perfume Imprevu* (1966), *Especial Telas Finch* (1967), *Especial Editorial Abril* (1967), *Especial T. Payró* (1968), *Especial La Rural* (1969), *Especial Ciencias Exactas* (1969), *Especial T. Alvear* (1970), *Especial Bnai Brith* (1970), *Especial T. Hacoaj* (1970), *Especial T. Sha* (1970), *Especial Tennis Club* (1970), *Especial Arte Ática* (1970), *Especial La Terraza* (1970), *Especial Shampoo Breck* (1971), *Especial Michelangelo* (1971), *Especial Ciclo de los Barrios* (1971), *Especial Rubrick Vitess* (1971), *Especial Hotel Presidente* (1971), *Especial La Rural* (1971), *Especial Rowing Club* (1971), *Especial Canal 13* (1972), *Especial Boca* (1972), *Especial Astral* (1972), *Especial Canal 7* (1972), *Especial Almacén San José* (1972), *Especial Luna Park Mayo* (1972), *Especial IFT* (1972), *Especial Dow Chemical* (1972), *Especial Jockey Club* (1972), *Especial Luna Park* (1972), *Especial Sheraton* (1972), *Especial ACA* (1972), *Especial Embassy* (1972), *Especial Sheraton (Longvie)* (1972), *Especial Sheraton* (1972), *Especial Club Americano* (1972), *Especial Coliseo* (1972), *Especial para Betel* (1972), *Especial La Rural (Garef)* (1972), *Especial Yacht Club* (1972), *Especial Hostal del Lago* (1972), *Especial Sheraton* (1972), *Especial La Rural (Aerosoles)* (1972), *Especial Marrakesh* (1972), *Especial Bco. Bs. As.* (1972), *Especial Sheraton* (1973), *Especial Luna Park* (1973), *Especial Lagar del Virrey* (1973), *Especial Bco. Bs. As.* (1973), *Especial Mar del Plata* (1974), *Especial T. Cervantes* (1974), *Especial Puebla* (1974), *Especial 1976* (1976), *Especial Brasil* (1976), *Especial Los Pinos* (1977), *Especial Brasil* (1977), *Especial Plaza Hotel* (1978), *Especial Av. 9 Julio* (1988), *Especial Canal 13* (1989), *Especial Tattersall* (1992), *Especial Marina del Norte* (1993), *Especial Art Loft Center* (1994), *Especial Caesar Park* (1995), *Especial Sheraton* (1995), *Especial Dow Chemical* (1997), *Especial Hilton* (2006), *Especial 40 aniversario* (2007), *Especial Centro del Conocimiento* (2008), *Especial Golden Center* (2008)" (www.lesluthiers.org; acceso 26/01/12).

⁴¹ Cf. Samper Pizano (2007), pp. 57, 84, 99, 115 y 141.

⁴² Carlos Núñez Cortés reconoce como función inolvidable "la del Teatro Colón de Buenos Aires, que fue emocionante hasta las lágrimas y era el orgullo de haber llegado, la consagración definitiva en nuestro propio país" (Samper Pizano 2007: 99).

3.2. Grabaciones

Les Luthiers grabó nueve discos en total y realizó catorce filmaciones comerciales de sus espectáculos (primero editadas en VHS y luego en DVD). Los nombres, contenidos, participantes y otros detalles se especifican en el catálogo anexo.

Además, el grupo participó en los arreglos musicales de un disco homenaje⁴³ y se editó otro con fragmentos de sus obras que acompaña el libro de Sebastián Masana⁴⁴. Les Luthiers intervino, también, en cinco discos más, en los que fueron invitados tanto el grupo entero como algunos de sus integrantes⁴⁵.

La primera grabación comercial de Les Luthiers se produjo en 1971. Si bien la idea de llevar adelante esta tarea acompañaba a varios integrantes desde la época de I Musicisti, fue recién en 1970 que el dueño del *café-concert* La Cebolla (en donde estaba en escena su espectáculo) les ofreció editar su primer disco. En ese momento, se pensó que el disco se llamaría *Recital Mastropiero*. Sin embargo, luego de las grabaciones en los estudios ION, a la hora de imprimir las tapas, el empresario desestimó el proyecto y los discos quedaron en un depósito. Al año siguiente, el sello musical Trova compró los derechos y el disco salió a la venta con el nombre *Sonamos pese a todo* (Masana 2005: 253-255).

Al año siguiente, en 1972, Les Luthiers grabó su segundo disco, con el mismo sello discográfico, que llevó por nombre *Cantata Laxatón*. El lado *A* contiene la cantata homónima, y el lado *B*, cinco temas pertenecientes a distintos integrantes del grupo. En esa ocasión, convocaron a cuatro cantantes para los roles solistas de la cantata: Susana Rouco (soprano), Noemí Souza (contralto), Sergio Tulián (tenor) y Jorge Algorta (bajo).

El tercer disco, *Volumen 3* (1973), fue el último disco en el que participó Masana. En varias oportunidades, los integrantes han mencionado la foto de tapa como coincidencia con el fatal desenlace⁴⁶. Desde esa grabación y hasta la actualidad, la autoría integral de las canciones pertenece a Les Luthiers.

Volumen 4 se editó en 1976. La grabación del disco siguiente, *Mastropiero que nunca*, tres años después, se realizó en vivo, al igual que *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada*, de 1980. En 1983 regresaron a los estudios ION para grabar *Volumen 7*, y ocho años

⁴³ El disco se llama *Muchas gracias Mastropiero*, editado en 2007; tributo de los grupos vocales argentinos a Les Luthiers. Ver más información en el catálogo anexo.

⁴⁴ Ver más información en el catálogo anexo.

⁴⁵ Los discos son *Alma de Saxofón*, de 4 Vientos (1999); *Lo que me costó el amor de Laura*, de Alejandro Dolina (1999); *Todos somos Chalchaleros*, de Los Chalchaleros (2004); *40 años de Cantos*, de Opus 4 (2008), y *40 años a la Antigua*, de Antigua Jazz Band (2008). Ver más información en el catálogo anexo.

⁴⁶ “La carátula del álbum era una especie de premonición. En ella aparecen Les Luthiers enfrentados cara a cara por parejas. Sólo Gerardo está solo. Se encuentra en un extremo y otea con curiosidad hacia algo que podría ser el infinito” (Samper Pisano 2007: 35).

después, registraron en estudio el disco *Cardoso en Gulevandia*. En esta oportunidad, como en 1972, invitaron a cantantes solistas (Lía Ferenese, soprano; Gabriel Renaud, tenor; y Víctor Torres, barítono) y convocaron, además, al Estudio Coral de Buenos Aires⁴⁷ y a la Orquesta Asociación Profesores de la Orquesta Estable del Teatro Colón.

Finalmente, su noveno disco, *Les Luthiers en vivos* (2007), consiste en una recopilación de obras de distintos espectáculos grabadas en vivo entre 1986 y 2001.

Las grabaciones de discos se alternaron con grabaciones fílmicas de sus espectáculos. En un principio fueron editadas en VHS y años más tarde en DVD. El registro más antiguo que se comercializa es el de *Viejos fracasos* (1977), aunque este no fue el primero que el grupo sacó al mercado. Sobre el pasaje de registros de audio a video, sus biógrafos señalan:

Luego de la grabación de Cardoso en Gulevandia (1991), Les Luthiers dejó de lado la grabación de discos. En estos años optó por lanzar una completa colección de videos con espectáculos grabados en vivo. El primero fue Mastropiero que nunca, al que progresivamente se fueron sumando diez títulos (Ulanovsky y Masana 2007: 28).

Actualmente y con las ventajas que ofrece la tecnología del DVD⁴⁸, el grupo tiene editados 14 espectáculos.

3.3. Premios

A lo largo de toda su carrera, Les Luthiers ha sido reconocido con 31 premios otorgados por asociaciones artísticas, academias nacionales e internacionales, fundaciones, organismos estatales de ámbitos municipales y provinciales, y empresas dedicadas al mundo del espectáculo. Ellos son el Premio Martín Fierro 1975 a la mejor labor musical de 1974; Premio Estrella de Mar Temporada 1974/75 al mejor show musical; Premio Enterprisse 1974; Premio Santa Clara de Asís 1975; Premio Sol de Plata 1975; Premio del Municipio de la Costa (1975); Premio Estrella de Mar 1982 al mejor espectáculo de humor; Premio Prensario 1983; Premio Konex 1985 - Mención especial; Premio Salimos 1985 al mejor espectáculo musical; Premio Moliere 1989; Premio ACE 1992 - Mención de honor a la trayectoria discográfica; Premio Prensario 1992; Premio Prossa 1993; Premio Santa Clara de Asís 1995;

⁴⁷ Se trata de un coro fundado en 1981 por Carlos López Puccio (director) y un grupo de cantantes. (http://www.mariaguilar.com/conciertos/estudio_coral.asp; acceso 26/01/12).

⁴⁸ “La irrupción del DVD permitió nuevas posibilidades, hasta entonces insospechadas. Gracias al minucioso trabajo de un equipo de traductores supervisado por Núñez Cortés, los espectáculos fueron subtítulos en francés, portugués, inglés e italiano –además de español– sin que los chistes y las letras de las canciones pierdan sentido y rescatando, de esta manera, el arte de Les Luthiers para la gente de habla no hispana” (Ulanovsky y Masana 2007: 28).

Maestros de las Artes, mención de honor 1998 otorgada por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; Huéspedes de honor de la Ciudad de Córdoba (1998); Visitantes ilustres de la Ciudad de la Plata (1998), Premio Especial Florencio Sánchez 1999 al mejor espectáculo de humor; Visitantes ilustres de la Provincia de Mendoza (2000); Premio Max Hispanoamericano de las Artes Escénicas (2001); Premio Podestá 2002 (Mención de honor a los 35 años en el espectáculo); Estrella de Mar Mejor Espectáculo Musical “El Grosso Concerto” (2002); Estrella de Mar Mejor Iluminación “Las Obras de Ayer” (2003); Premio Argentores a la trayectoria (2003); Al Maestro con Cariño - Escuelas de Periodismo Tea y Deportea (2004); Premio Clarín Mejor Espectáculo Musical “Los Premios Mastropiero”; Orden de Isabel La Católica - Gobierno de España (2007); Distinción de ciudadanos ilustres - Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2007); Premio Gardel a la trayectoria (2008), y Latin Grammy (2011) “Premio a la excelencia musical”.

El reconocimiento ininterrumpido en el ámbito nacional e internacional se produjo por las características particulares de sus obras. Asimismo, entre las decenas de galardones obtenidos, algunos han sido por determinados espectáculos determinados, mientras que otros reconocen la trayectoria del grupo en distintos momentos de su carrera.

3.4. Giras

La primera vez que el grupo salió del circuito teatral de Buenos Aires fue en 1971 y, como se dijo, López Puccio la recuerda como una “desventura”. Sin embargo, al año siguiente la situación fue distinta. Les Luthiers logró captar mayor audiencia en la temporada estival, tanto en las ciudades balnearias argentinas como en la uruguayana de Punta del Este.

En 1973, Les Luthiers realizó una gira de mayor aliento que la llevada a cabo el año anterior –de la que participó Masana– y presentó su espectáculo en Caracas (Venezuela). Luego de la muerte de Masana, al año siguiente, cruzaron el océano Atlántico y actuaron en tres ciudades españolas: Madrid, Las Palmas y Barcelona. Si bien esa primera visita a España no resultó como esperaba el productor local, este los convenció para regresar en 1981 (Samper Pizano 2007: 37) y, desde entonces, ese país se convirtió en una plaza que les ha ofrecido excelente recepción, lo que se comprueba en la cantidad de seguidores que el grupo mantiene hasta la actualidad (Honrubia 2011: 25-38). Además, ese mismo año realizaron una gira por varias ciudades de México, en donde también recibieron una buena respuesta del público (Ulanovsky y Masana 2009: 23).

Las giras fueron multiplicándose con los años, y en 1977 se presentaron en tres ciudades de Brasil con un espectáculo íntegramente traducido al portugués (Samper Pizano 2007: 42). En 1980 llegaron a Estados Unidos e idearon un espectáculo (*Los clásicos de Les Luthiers*) que presentaron en inglés en el Lincoln Center⁴⁹. La publicidad de su espectáculo indicaba: “*Somewhere Between the Marx Bros. & P. D. Q. Bach*”⁵⁰. Sin embargo, no todas las presentaciones en países de habla no española fueron traducidas. La gira de 1985 en Israel fue presentada en español (Samper Pizano 2007: 43).

Los países latinoamericanos en los que se presentaron son: Venezuela y México (1974); Chile (1978); Colombia (1981); Perú (1982); Cuba y Ecuador (1984); Paraguay (1989), y Costa Rica (1998)⁵¹.

3.5. Expo Les Luthiers

Con motivo de la celebración de su cuadragésimo aniversario, Les Luthiers decidió armar la Expo Les Luthiers bajo la consigna “40 años, 5 décadas, 2 siglos”⁵², brindando al público información detallada sobre su historia, anécdotas, datos curiosos, fotografías, videos inéditos, exposición de sus “instrumentos informales”, parte de la utilería de sus espectáculos, etcétera.

La Expo Les Luthiers se realizó entre el 16 de agosto y el 30 de septiembre de 2007 en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Posteriormente esta muestra recorrió las ciudades argentinas de Posadas (en 2008) y Tigre (en 2009), y la ciudad de Madrid, en España (en 2010).

Para tal ocasión, el espacio de la muestra estuvo dividido en distintos sectores: Antes de Les Luthiers (AdLL), Las biografías, Recorrido por los 40 años de Les Luthiers: 1967-2007, Exposición de instrumentos informales, El rincón de Mastropiero, Estaciones de audio, Después de Les Luthiers (DdLL), Los archivos secretos, Archivo digital y Sala de proyecciones. En ellos se expusieron textos biográficos, fotos, filmaciones, discos,

⁴⁹ Según el grupo detalla en su página oficial: “Estaba constituido por una selección de obras de anteriores espectáculos, las cuales fueron traducidas al inglés. De este espectáculo hubo una versión en castellano (con la pequeña diferencia de una obra en el programa) que fue representado en Rosario, Mar del Plata y Buenos Aires. Estrenado (en castellano) el 15 de octubre de 1980 en el Teatro La Comedia, de Rosario, Argentina. Número de funciones en Argentina: 47. Última función (en castellano) el 18 de abril de 1981 en el Teatro Coliseo, de Buenos Aires. La única función en inglés se llevó a cabo el 2 de noviembre de 1980 en la sala Avery Fisher Hall, del Lincoln Center, de la ciudad de Nueva York, USA” (www.lesluthiers.com; acceso 20/01/2012).

⁵⁰ Expo Les Luthiers 11/09/2007.

⁵¹ Entre paréntesis se indica la primera vez que actuaron en alguna ciudad de cada país, aun cuando en la mayoría de los casos hayan en años posteriores.

⁵² El nombre de la exposición remitiría a la cantidad de años de su aniversario (cuarenta años), la cantidad de décadas que esta cantidad de años significa (5 décadas) y el número de siglos involucrados (dos siglos).

publicidades, partituras, cartas manuscritas y otros documentos vinculados con su historia. La exposición brindó información sobre la cantidad total de funciones de Les Luthiers realizadas en cada año, las ciudades del mundo en las que se presentaron y la cantidad de espectadores que convocaron. Además, exhibieron algunos instrumentos originales, premios que ganaron, programas de mano, libros sobre Les Luthiers y elementos de *merchandising*. También fue confeccionada una genealogía de Mastropiero, incluyendo a otros personajes creados por el grupo. Se ofrecieron audios en cinco estaciones preparadas para la ocasión y mediante varias computadoras pudo accederse a una gran cantidad de material de archivo: artículos publicados clasificados por décadas, caricaturas del conjunto, publicidades y tapas de revistas.

Simultáneamente, a lo largo de los cuarenta y cinco días que permaneció abierta la exposición en Buenos Aires, se desarrollaron una gran cantidad de actividades: mesas redondas y conferencias; presentaciones de libros y de dos CD; proyecciones de espectáculos de Les Luthiers; un festival en el que participaron veinte grupos de música y humor, y seis coros; un taller de “luthería infantil”; y se organizaron tres concursos: uno de Instrumentos informales, otro para jóvenes intérpretes y el último para autores. Además, el grupo armó un *blog*, Expo Les Luthiers⁵³, en el que se ofrecía la opinión periodística sobre la exposición. Les Luthiers cerró la muestra con un recital gratuito al aire libre⁵⁴.

La exposición en las otras tres ciudades estuvo acotada a la exhibición del material histórico y no contó con el resto de las actividades organizadas en Buenos Aires, en 2007.

3.6. Críticas

La historia de Les Luthiers parece haber transcurrido sin fisuras. Los relatos de los protagonistas en las biografías escritas sobre el grupo señalan como motivo más importante de la separación de I Musicisti las diferencias de compromisos entre los integrantes. A partir de allí, en los cuarenta y cinco años que llevan actuando juntos, se comprueba una sumatoria infinita de premios, reconocimientos y lauros, y es difícil encontrar conflictos u obstáculos que hayan tenido que sortear.

Sin embargo, en la Expo Les Luthiers, el grupo compartió con su público testimonios que, con tono humorístico, denominó “Archivos secretos”, para dar a conocer supuestos conflictos internos. Un ejemplo de ello es el texto que acompaña una foto en la que López

⁵³ <http://www.lesluthiers.com>; acceso 20/01/12.

⁵⁴ <http://www.lesluthiers.com>; acceso 20/01/12.

Puccio está junto a Mundstock y este lleva puesta una peluca del mismo color y el mismo corte de pelo que el primero. Se lee: “Los prolongados años de convivencia fueron difíciles de sobrellevar para los integrantes de Les Luthiers. En algunos casos generaron cierta pérdida de identidad, o mecanismos de excesiva identificación con sus compañeros”⁵⁵.

En esta misma sección de la muestra, el grupo proporcionó al público unas cuantas críticas periodísticas recibidas a lo largo de su carrera, que no fueron, como centenares de otras, tan positivas. Un repaso de ellas permite advertir algunas coincidencias:

Su humor, en particular y todo su “show” en conjunto, se ha **universalizado**. Y, en este proceso, se ha “desluthierizado” (*La vanguardia*, Barcelona, 17 de febrero de 1984)⁵⁶.

[...] Puede conducir a una **repetición de las fórmulas** esperadas por el público como guiños de complicidad, con el riesgo no ya de parodiarse, sino de **copiarse a sí mismos**. [...] En general se echó en falta la vitalidad y el gancho que se podía esperar de una representación de Les Luthiers [...]. Les Luthiers son ahora una nostalgia: aparecen como un recuerdo, como una sombra de lo que fueron, y se les quiere y se les aplaude por lo que evocan. [...] Pero es difícil considerar todo ello como un espectáculo unido. No cuaja, no engarzan números. La ironía y la burla se han debilitado. (Crítica publicada en *El País*, Madrid, 8 de noviembre de 1985, a propósito de su espectáculo *Humor, dulce hogar*)⁵⁷.

[...] Un espectáculo que fue decepcionante en casi todo el transcurso. Les Luthiers no sólo parecen estar **oxidados en materia de ingenio**, sino también dispuestos a **imitarse a sí mismos** sin ningún prejuicio. [...] Número que se notaba muy como de relleno, y que nadie podrá recordar en una antología de Les Luthiers. [...] Después de dos o tres que Les Luthiers han ofrecido en los últimos años, con los mismos síntomas de deterioro, acentúan la incógnita sobre su futuro. No sobre su éxito, que prosigue como fruto de la inercia, sino el futuro de su propuesta como tal (*La Hora*, Montevideo, 30 de abril de 1988)⁵⁸.

Adiestran al público para que ría. Pabrican [sic] de principio a final sus propios chistes: parten de una secuencia simple, que se va desdoblado hasta agotarse (*Deia*, 24 de mayo de 1991)⁵⁹.

Resulta por ello imposible evitar la impresión de redundancia, de que estamos ante algo ya visto, sin margen de riesgo, que ratifica valores conocidos pero es **incapaz de sorprendernos**. [...] En suma: un buen espectáculo aunque un tanto insípido por la repetición de sus trucos conocidos (Jorge Dubatti, *El Cronista*, 28 de junio de 1994)⁶⁰.

⁵⁵ Expo Les Luthiers 11/09/2007.

⁵⁶ El énfasis es mío.

⁵⁷ El énfasis es mío.

⁵⁸ El énfasis es mío.

⁵⁹ El énfasis es mío.

⁶⁰ El énfasis es mío.

Pero donde **la fórmula ya parece desgastada** es en el terreno musical, y es que una vez que se entienden las intenciones de Les Luthiers, **el espectador medio es capaz de intuir el final** que enfrentarán los protagonistas. (...) En suma, Les Luthiers nos traen chistes, algunos nuevos y otros más que sospechosamente se parecen a varios que ellos nos han contado. (*El Independiente*, México, 27 de septiembre de 2003)⁶¹.

Una de las características que he tratado en la sección sobre el humor es la expectativa que el evento conlleva. En este sentido, estas crónicas ilustran cómo los críticos se han visto decepcionados por el grupo en los espectáculos que les ha correspondido comentar. La falta de sorpresa en las expectativas que ellos tenían como audiencia provocó una mirada negativa sobre las actuaciones. Otras, en cambio, tienen un matiz aún más personal: se juzgan los espectáculos por el gusto propio, y por ello aflora un sentimiento de añoranza en el que se evidencia que el pasado ha sido mejor; tal como se advierte en estos ejemplos:

Este grupo, que se constituyó para parodiar a la música y los músicos, aparece ante el público como una troupe de cómicos actuando con música de fondo. [...] A cargo de seis intérpretes excepcionales, de los cuales se espera algo más de lo que están dando en este momento. **Si en lugar del Bolero y del Zar se hubiera escuchado a una Miss Lilly Higgins, o un Manuela's Blues**, el presente hogar de Les Luthiers habría sido mucho más dulce” (Rodrigo Fresán, *Revista Diners*, Buenos Aires, agosto de 1985)⁶².

Les Luthiers ya no son los mismos. Han cambiado, y para mal. Con el presente espectáculo, el quinteto argentino perdió la brújula. **Perdió también la creatividad que otrora desbordada y –¡qué lamentable!– ha caído en la poco feliz tentación de hacer humor con el sexo y la religión.** [...] “Todo por que rías” es lo más bajo que les hemos conocido. ¡Pobre Mastropiero! [...] “Gloria de Mastropiero” la sigue de cerca en ordinariez⁶³ (Santiago de Chile, abril de 2002).

En la primera crítica, Fresán explicita dos obras anteriores (“Miss Lilly Higgins sings shimmy in Mississippi's spring” y “Tristezas del Manuela”) como referentes de lo que, a su entender, han sido las mejores. La segunda, por su parte, también reivindica tiempos pasados, aunque en su crítica olvida que el tratamiento de temas como el sexo y la religión ya estaban presentes en sus primeras funciones⁶⁴.

Por último, entre las críticas antagónicas, no falta aquella que destila intolerancia y xenofobia:

⁶¹ El énfasis es mío.

⁶² El énfasis es mío.

⁶³ El énfasis es mío.

⁶⁴ Cf. por ejemplo, “Canción a la cama del olvido”, de 1967; “La bella y graciosa moza” (1997); “Cartas de color” (1979); “Así hablaba Sali baba” (1994), y “San Ictícola de los peces” (1994).

¡Qué pendejada! [...] Además de sorprender a los incautos con estas payasadas, Les Luthiers sueltan frases como “Trabajamos en equipo de a uno”. [...] Los demás seguidores de Les Luthiers son la misma tropa de snobs que hablan mal de García Márquez, no les gusta la salsa, consideran el rock and roll una melopea estridente y a pesar de todo no tiene ni idea de quién era Bela Bartok. [...] Por eso un sector de los colombianos que definitivamente nos hemos hundido en las babosadas de los Chaparrines, no los entendemos y nuestro mayor deseo es que si van a mamar gallo⁶⁵, para eso están los militares argentinos (*Revista Cromos*, Bogotá, 9 de noviembre de 1982).

La decisión de Les Luthiers de visibilizar estas opiniones, además en tono humorístico, es otra forma de acercarse a sus seguidores. Como cualquier grupo, ellos tienen –en mayor o menor medida– fanáticos y detractores, y es preciso conservar a los primeros para que sus espectáculos mantengan la alianza humorística con la audiencia.

⁶⁵ Mamar gallo: loc. verb. coloq. Col. y Ven.: tomar el pelo (*DRAE*, www.rae.es; acceso: 16/01/12).

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO IV: LOS “INSTRUMENTOS INFORMALES”

El grupo antecesor a Les Luthiers, I Musicisti, fue pionero en ejecutar sus obras con instrumentos musicales convencionales (que comúnmente conforman orquestas y se utilizan en formaciones de música popular) y con otros, inventados por ellos mismos, que denominaron “informales”¹. Les Luthiers ha mantenido esta tradición y, en cada uno de sus espectáculos, utiliza algunos de los instrumentos construidos previamente e incorpora –al menos– uno nuevo. De esta manera, se ha provisto de una amplia colección a la que recurre para componer todas sus obras.

El conjunto total de instrumentos informales hasta la actualidad está compuesto de cuarenta y cinco tipos, aunque no todos son los ejemplares originales y algunos ya no existen o no se han vuelto a usar. Sus nombres son alambique encantador, alt-pipe a vara, Antenor, bajo barrítono, bass-pipe a vara, bocineta, bolarmonio, calephone, calephone da casa, campanófono a martillo, cascarudo, cellato, cello legüero, clamaneus, contrachitarrone da gamba, corneta de asiento, dactilófono o máquina de tocar, desafinaducha, exorcítara, ferrocálíope, gaita de cámara, glamocot, glisófono neumático, gom-horn a pistones, gom-horn da testa, gom-horn natural, guitarra dulce, latín o violín de lata, lira de asiento o lirodoro, mandocleta, manguelódica neumática, marimba de cocos, narguilófono, nomeolbídét, omni, órgano de campaña, percuchero, percusilla, shoephone, silla eléctrica, tabla de lavar, tamburete, tubófono silicónico cromático o flauta Bunsen, violata o viola de lata, yerbomatófono d’amore.

En su página oficial de Internet², el grupo ofrece dos clasificaciones de sus instrumentos informales. La primera sigue los criterios “Sachs, Hornbostel y Maspoeh”³, dividida en aerófonos⁴, idiófonos⁵, membranófonos⁶ y electrófonos⁷. Sin que se haya proporcionado ninguna justificación, se ha omitido en esa clasificación una cantidad de

¹ Estos “instrumentos informales” son distintos de los instrumentos convencionales. Todos ellos han sido ejecutados por Les Luthiers en sus espectáculos.

² www.lesluthiers.com

³ Más adelante se aclara la denominación de este criterio clasificatorio.

⁴ Los instrumentos pertenecientes a esta clase son alambique, alt-pipe a vara, bass-pipe a vara, bolarmonio, calephone, clamaneus, corneta de asiento, ferrocálíope, gaita de cámara, glamocot, glisófono, gom-horns, manguelódica, narguilófono, omni, órgano de campaña, tubófono.

⁵ Los instrumentos pertenecientes a esta clase son campanófono, cascarudo, dactilófono, desafinaducha, marimba de cocos, shoephone, tabla de lavar.

⁶ Los instrumentos pertenecientes a esta clase son bocineta y yerbomatófono.

⁷ Los instrumentos pertenecientes a esta clase son alambique, Antenor y cascarudo.

instrumentos⁸ que podrían reunirse bajo la denominación de cordófonos, si se recurre a la clasificación de Sachs y von Hornbostel. Es preciso mencionar que dos de ellos, el alambique y el cascarudo, están incluidos simultáneamente en dos clases distintas.

En el campo de la musicología, Erich Moritz von Hornbostel y Curt Sachs diseñaron un sistema de clasificación de instrumentos musicales publicado por primera vez en *Zeitschrift für Ethnologie*, en 1914 (Katz 2012). Con una pretensión universalista, estos dos estudiosos se basaron en una clasificación previa diseñada por Victor Mahillon a fines del siglo XIX. El criterio clasificatorio primordial de aquellos autores atiende a la naturaleza del cuerpo vibratorio; de esta manera, se establecieron –originalmente– cuatro clases de instrumentos: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos.

La primera clase comprende los instrumentos cuyos sonidos son producidos por la vibración del propio cuerpo del instrumento. En el segundo caso, el sonido es provocado por la vibración de una membrana en tensión; en el tercero, por la vibración de una o más cuerdas en tensión; y en el último caso se trata de instrumentos en los que el sonido es producto de una columna de aire vibratorio. Posteriormente, la clasificación se amplió con una quinta categoría, llamada “electrófonos”, para referirse a aquellos instrumentos en los que el sonido se produce por osciladores electrónicos.

La clasificación de “Sachs, Hornbostel y MasPOCH” fue realizada por un seguidor del grupo, Josep MasPOCH, a partir de la clasificación más difundida entre los musicólogos y organólogos⁹. El grupo la adoptó y la ofrece en su página oficial.

El segundo agrupamiento de los instrumentos informales ofrecido por Les Luthiers los distingue según un criterio utilizado comúnmente en las orquestas que adapta una antigua clasificación de Marguerite Béclard D’Harcourt y Raoul D’Harcourt –actualmente obsoleta en trabajos científicos (Grebe 1971)–. Los instrumentos se organizan en cuatro grupos: cuerda, viento, percusión y electrónico.

Estas clasificaciones, si bien tienen una utilidad práctica por ser ampliamente consultadas, usadas, adaptadas y aplicadas por la mayoría de los organólogos y musicólogos, no mantienen uno de los principios básicos para constituir una clasificación consistente, que es el de exclusividad (Grebe 1971). La imposibilidad de clasificar algunos instrumentos en

⁸ Los instrumentos excluidos son bajo barrítono, cellato, cello legüero, contrachitarrone da gamba, guitarra dulce, latín o violín de lata, lirodoro o lira de asiento, mandocleta, nomeolbídét, silla eléctrica y violata o viola de lata.

⁹ <http://www.mastropiero.net>; acceso 28/10/11.

una sola categoría ya había sido señalada por Sachs y von Hornbostel cuando destacaron variedades ambiguas o mixtas.

Además de las clasificaciones ya mencionadas, Les Luthiers explicita tres “criterios empleados para la construcción de Instrumentos informales: 1. Instrumentos que parodian a otros ya conocidos; 2. Aquellos en los que partimos de un objeto cualquiera, preferiblemente cotidiano, e intentamos transformarlo en un instrumento y 3. Aquellos en los que hemos investigado nuevas formas de producir sonidos de timbres insólitos”¹⁰.

Es preciso advertir que esta sistematización no parece suficientemente rigurosa como para establecer un principio dicotómico y propio de una clasificación exhaustiva. Así, un ejemplo que da el grupo como instrumento en el que se han “investigado nuevas formas de producir sonidos de timbres insólitos” es el bass-pipe a vara. Sin embargo, podría decirse que también “parodia a otros ya conocidos”, puesto que su funcionamiento parodia a un trombón a vara y, además, podría considerarse como un ejemplo de aquellos en los que “partimos de un objeto cualquiera, preferiblemente cotidiano, e intentamos transformarlo en un instrumento”, ya que el bass-pipe fue inventado por Gerardo Masana a partir de unos tubos de cartón utilizados en la industria textil que él encontró como desechos en la vía pública (Masana 2005: 145).

A pesar de las limitaciones señaladas, en este trabajo presento un posible abordaje de la caracterización de los instrumentos a partir de cinco criterios de análisis y una descripción de ellos atendiendo a la clasificación de von Hornbostel y Sachs.

Este capítulo se divide, por lo tanto, en dos secciones. En la primera, se enuncian y describen cinco factores que, como intentaré mostrar, coadyuvan al efecto humorístico; ellos son la denominación, las características morfológicas, la tímbrica, el tipo de ejecución y la relación del instrumento con la temática de la obra. En la segunda sección se detallan todos los instrumentos. Este capítulo se complementa, finalmente, con el anexo III en el que se indica el año y el espectáculo en el que se estrenó cada uno, quién fue el lutier¹¹ correspondiente, en qué obras se lo utiliza y qué integrantes de Les Luthiers lo ejecutan.

¹⁰ http://www.lesluthiers.com/frame_instrumentos.htm; acceso 18/11/11.

¹¹ Si bien el Diccionario de la Real Academia Española define el lutier como “persona que construye o repara instrumentos musicales de cuerda” (www.rae.es; acceso 22/11/11), en este trabajo entiendo por “lutier” a la persona que construye y repara cualquier instrumento musical, sea de cuerda o no.

1. Los instrumentos informales y el humor

Los instrumentos informales, por un lado, pueden definirse como instrumentos musicales¹²; pero por otro, pueden ser concebidos simultáneamente como instrumentos que, en una acepción amplia, son “conjunto[s] de diversas piezas combinadas adecuadamente para que sirva con determinado objeto en el ejercicio de las artes y oficios”¹³. En este sentido, su utilización es un elemento fundamental en la tarea de promover humor en cada espectáculo musical, y por eso Les Luthiers apela a ellos; de modo que la situación humorística se torna más compleja y completa.

La presentación de cada una de las obras por parte de Marcos Mundstock será analizada con mayor detalle en el capítulo VI, pero es importante señalar aquí que la presencia de estos instrumentos es destacada por Les Luthiers en muchos de los parlamentos iniciales. Mundstock nombra los instrumentos que habrán de ejecutarse, ya que cada uno de ellos tiene su propia denominación.

En lo que se refiere a sus nombres, estos alimentan el efecto humorístico. En algunos se hace mención –a veces parcialmente– de los objetos con los que están confeccionados los instrumentos; tales son los casos del shoephone, el calephone y la tabla de lavar. También el grupo se vale de juegos de palabras que incluyen términos relacionados con la música. Pueden citarse como ejemplos la desafinación (en la desafinaducha) y el *glissando* (en el glisófono neumático). Otra manera de bautizarlos es la de adoptar el término de un instrumento musical convencional, como ocurre con “a vara” (en el alt-pipe a vara y el bass-pipe a vara) o “guitarra” (en la guitarra dulce). La denominación puede ser un poco más sofisticada y resultar de una mezcla de un nombre de un instrumento convencional y de un término ajeno. Eso se advierte en varios de sus cordófonos: latín (mezcla de violín y lata), violata (síncope de viola y lata), cello legüero (híbrido de violoncelo y bombo legüero), guitarra dulce (compuesta de guitarra y latas de dulce) y bajo barrítono (combinación de contrabajo y barril). Aún más audaces son aquellos nombres en los que el término no se descubre fácilmente, puesto que el acertijo o enredo es más complejo. Es el caso del clamaneus (leído de derecha a izquierda resulta “suenan mal c”, haciendo referencia a la tonalidad de Do) y el glamocot (también a la inversa, “toco mal G”, refiriéndose a que no suena bien en la tonalidad de Sol). Por último, la importancia del nombre fue tal que

¹² La definición de uso frecuente describe al instrumento musical como “conjunto de piezas dispuestas de modo que sirva para producir sonidos musicales” (*DRAE*, www.rae.es; acceso 10/11/11).

¹³ *DRAE*, www.rae.es; acceso 10/11/11.

existieron diversos proyectos de instrumentos que ya tenían establecida su denominación, pero que no llegaron a construirse¹⁴.

Una segunda característica, que el grupo explota para provocar lo risible a través de los instrumentos, es el conjunto de materiales empleados para su confección, al que es posible asociar, en algunos casos, su morfología. Desde los primeros prototipos y ya en los ejemplares más antiguos, la implementación de objetos de uso cotidiano fue un rasgo absolutamente central. La diversidad de estos objetos es sumamente amplia: tubos de cartón y de acrílico, caños de policloruro de vinilo (PVC) de distintos tipos, mangueras, ruedas, cámaras de tractor, infladores, bicicletas, barriles de madera, recipientes plásticos y latas de productos de consumo doméstico, embudos, lámparas, elementos de cotillón, copas, cascos, artefactos sanitarios, calefones, tablas de lavar, máquina de escribir, zapatos, calabazas, cocos, etcétera.

Estas incorporaciones o adaptaciones como partes de los instrumentos informales son advertidas por la audiencia, y la mera aparición de un “instrumento” compuesto con partes de un *bidet* o de una ducha, por ejemplo, genera una situación de extrañeza que se complementará con otros factores humorísticos.

Así, el resultado risible causado por la morfología está relacionado con dos aspectos. El primero es el parecido que muchos de ellos tienen con otros instrumentos. En este sentido, el público advierte, por ejemplo, la imitación en la forma y en la ejecución de los violines cuando el grupo hace sonar los “latines” y se sorprende porque, en vez de tener una caja de resonancia de madera, el latín posee una lata de forma ovalada. El segundo aspecto concierne a este último punto: la presencia en el escenario de elementos de uso cotidiano convertidos en instrumentos musicales provoca la risa a causa del material utilizado. Ello se observa, por ejemplo, en la mandocleta, confeccionada con una bicicleta que, además, ingresa al escenario pedaleada por uno de los integrantes.

En cuanto a la construcción de los instrumentos, han sido varias las personas involucradas a lo largo de la historia para llevar adelante la tarea específica de luter. Gerardo Masana, reconocido como fundador del grupo (Samper Pizano 2007: 16), fue el primero dedicado a la construcción de los instrumentos informales. Carlos Núñez Cortés también incursionó tempranamente en este oficio, en 1972, con un instrumento antecesor al tubófono

¹⁴ En la biografía sobre el grupo escrita por Daniel Samper Pizano, se detalla: “[...] La *arpilla* (injerto de arpa y silla), el *contrabasso da gamba piccolo* (violín ejecutado en *pizzicato* en posición vertical) y el *palangajo* (palangana encordada para producir sonido de contrabajo) fueron algunos nombres que sonaron en reportajes a Les Luthiers, pero que jamás sonaron como instrumentos porque nunca alcanzaron la etapa de la carpintería” (Samper Pizano 2007: 102).

silicónico cromático. A pesar de los aportes que los integrantes de Les Luthiers realizaron en este campo, contrataron a dos lutieres dedicados a la creación, construcción y reparación de los instrumentos.

El primero fue Carlos Iraldi, un médico psicoanalista que formó parte del grupo coral de la Facultad de Ingeniería donde la mayoría se conoció y de donde surgió I Musicisti. En 1967, antes de la creación de Les Luthiers, los integrantes de I Musicisti decidieron hacerle un homenaje a Iraldi y lo bautizaron “*luthier* emérito”. Después de la muerte de Masana, lo nombraron “*luthier* de Les Luthiers” (Masana 2005: 157-165). Con la colaboración de Masana –hasta el momento de su muerte– y de Núñez Cortés, Iraldi fue el responsable de llevar adelante la tarea, hasta 1995, año en el que falleció. Dos años después el grupo decidió realizar un concurso para convocar a un nuevo lutier. Se trató de una búsqueda minuciosa y, en principio, no definitiva, pero finalmente nombraron a Hugo Domínguez como nuevo lutier. Él es quien actualmente acompaña al grupo en la tarea de construcción y restauración de instrumentos informales.

Existen unos pocos instrumentos que el grupo adoptó y que no fueron construidos ni diseñados por los lutieres antes mencionados. Me refiero a la silla eléctrica, el percuchero y la percusilla, creados por Pablo Reinoso a propósito de la Expo Les Luthiers. En esa oportunidad, se llevó a cabo un concurso de instrumentos en el que resultó ganadora la propuesta de Fernando Tortosa, que consistió en un “aerófono tubular cromático”¹⁵. Tiempo después, cuando Les Luthiers decidió incorporarlo a su espectáculo *Lutherapia*, Hugo Domínguez perfeccionó la idea y surgió, entonces, el bolarmonio. Los aportes de Iraldi y de Domínguez en la construcción de esta colección dan cuenta de la imaginación y el profesionalismo necesarios para alcanzar los resultados tan originales, sofisticados y estables que tienen todos los instrumentos informales.

Un tercer factor que amplifica el efecto humorístico es la tímbrica. En muchos de los instrumentos inventados, los timbres insólitos e infrecuentes también generan situaciones absurdas. La inclusión de sonidos que reproducen situaciones no musicales (como los pasos ejecutados por el shoephone) y de imitaciones de las voces de los animales (como el pajarillo imitado por el tubófono silicónico cromático) amplían el espectro tímbrico atípico de cada una de las obras.

Al igual que lo señalado respecto de la morfología, Les Luthiers ha intentado en varias ocasiones imitar otros instrumentos musicales también en la tímbrica. Ello se

¹⁵ <http://www.lesluthiers.com/leslu40/concursos.html>; acceso 28/10/11.

comprueba, por ejemplo, con el clamaneus y el glamocot, que buscan copiar la sonoridad del cromorno; o en varios de sus cordófonos, que se mantienen dentro del mismo ámbito que los instrumentos parodiados, como el latín y la violata. En algunos casos, los efectos en relación con el timbre acentúan lo humorístico. Un ejemplo es el nomeolbídēt, ejecutado solo en la obra “Loas al cuarto de baño”. En esa oportunidad, el *glissando* evoca sonidos extraños para las expectativas que el oyente puede tener de una obra de esas características.

El cuarto factor de los instrumentos que amplía el efecto humorístico es el modo de ejecución de algunos de ellos. Les Luthiers se presenta en cada espectáculo en un escenario prácticamente despojado, en el que puede haber alguna silla o algún otro elemento integrante de la puesta en escena. En general, ingresan en cada una de las entradas portando los instrumentos para esa ocasión; de manera que la presentación de estos al público también es un momento en el que Les Luthiers busca una alianza con su audiencia. El modo de ejecución del instrumento es una circunstancia contemplada en su construcción con el objetivo de generar una situación incongruente y atípica respecto de la ejecución de otros instrumentos. Ello se comprueba en el gom-horn da testa, ejemplar de aerófono que posee un casco plástico, que tiene adosado el pabellón por donde sale el sonido y que debe ser colocado en la cabeza del ejecutante. Otro ejemplo es el bajo barríltón. Este cordófono necesita que su ejecutante, Jorge Maronna en este caso, se introduzca dentro del barril para frotar sus cuerdas. Además, está montado sobre un dispositivo de ruedas que le permite al ejecutante desplazarse por el escenario sin necesidad de salir del barril.

En varias ocasiones, Les Luthiers decidió jugar con la expectativa generada en el público por la ejecución de un instrumento. Por ejemplo, la primera vez que se ejecutó el órgano de campaña, el grupo ocultó parte del instrumento colocando una tabla que solo permitía ver la parte superior del cuerpo del músico, hasta que minutos más tarde (en el momento en el que el locutor señala “gracias a la facilidad de traslado de dicho instrumento”), se devela el misterio sobre su funcionamiento y el público advierte que en los pies de Carlos Núñez Cortés está colocada la fuente de aire que alimenta al órgano, unida por unas mangueras plásticas blancas. El ejecutante comienza a desplazarse por el escenario, mostrando cómo los tubos están colocados en su espalda sujetos con un arnés y entonces, se confirma que el órgano de campaña lleva ese nombre por su capacidad portable.

La ejecución de la exorcítara permite a los integrantes del grupo provocar la risa del público cuando ellos aparecen entre las “cuerdas” luminosas del instrumento. Otro caso en el que se verifica el efecto cómico de la ejecución es la corneta de asiento. Se trata de una corneta colocada en un banco de madera, la cual suena cuando el ejecutante se sienta sobre él,

emitiendo un único sonido. Según se describe en la página oficial del grupo, este sofisticado “banquito [...] emite un sonoro cornetazo de índole algo escatológico”¹⁶.

Asimismo, la distribución de los instrumentos entre los integrantes de Les Luthiers no es una cuestión azarosa, sino que, con los años, cada uno se ha ido perfeccionando en la práctica de algunos tipos. Se advierte que, generalmente, Daniel Rabinovich es quien ejecuta la mayoría de los aerófonos¹⁷, Jorge Maronna tiene a su cargo la mayoría de los cordófonos, Carlos Núñez Cortés se especializa en el piano convencional y en todos aquellos instrumentos informales que tengan teclado, y Carlos López Puccio no parece tener asignada la ejecución de una clase específica de instrumentos, pues aborda diversos ejemplares de la colección. Esta distribución no siempre es absolutamente rigurosa, y si las circunstancias lo exigen, ellos forman tríos de tubofónos silicónicos cromáticos y de latines.

Por último, el quinto factor de los instrumentos informales que interviene en la relación con el humor se manifiesta en cómo estos aparecen en el contexto de las obras, ya sea por las temáticas tratadas o por otras circunstancias. Una obra que ejemplifica claramente este quinto factor es “Loas al cuarto de baño”. Esta pieza instrumental fue compuesta para cuatro instrumentos informales: la desafinaducha, el nomeolbídete, el lirodoro o lira de asiento, y el calephone. La temática de la obra se expresa, entonces, en el título, en el nombre de los instrumentos y en su presentación, aludiendo a la práctica habitual que una persona lleva adelante cotidianamente en ese espacio doméstico.

El alambique encantador fue compuesto cuando el grupo pensaba en una obra que imitara una comedia musical para niños. Ya el nombre y los diferentes timbres que tiene este sofisticado instrumento le permitió a Les Luthiers reforzar el humor en esa obra.

Por su parte, una gran cantidad de ejemplares de esta extensa colección parodian otros instrumentos que convencionalmente se utilizan en distintos géneros musicales. Así, en lugar de ejecutar una marimba tradicional a la hora de remedar un ritmo centroamericano, el grupo la ha sustituido por una marimba construida con cocos. Igualmente, los roles que en músicas convencionalizadas de determinados géneros del campo culto y popular estarían ocupados por el violín, el violoncelo y la zampoña son desempeñados en los diferentes espectáculos por el latín, el cellato y el tubófono silicónico cromático, respectivamente.

¹⁶ http://www.lesluthiers.com/frame_instrumentos.htm; acceso 20/12/11.

¹⁷ A propósito de un libro de cuentos escrito por Daniel Rabinovich, Joan Manuel Serrat en el prólogo traza una semblanza del autor de la obra y entre las múltiples facetas señaladas se incluye la referencia a su condición de ejecutante de instrumentos informales: “Hace muchos años que Daniel Rabinovich, emérito Luthier, nos cuenta historias desde los escenarios. [...] Le hemos visto, y a veces escuchado, interpretar magistrales solos de tubófono parafínico, *de bass-pipe* a vara, de gaita de cámara y de calefón. Además, el señor Rabinovich, goza de justa y merecida fama de payador guitarrero, baterista, rapsoda, cantor y embustero...” (Rabinovich 2003:8).

En síntesis, los instrumentos informales que desde un comienzo estuvieron en el nombre del grupo funcionan como dispositivos que intervienen de modo fundamental en la relación entre la música y el humor. Sus denominaciones, sus morfologías, sus tímbricas, las maneras de ejecutarlos y las relaciones que se establecen con las temáticas de las obras son los factores clave que caracterizan a estos instrumentos de los que se vale Les Luthiers para construir la alianza humorística con su audiencia.

2. Cómo son los instrumentos informales

A continuación se describe cada uno de los instrumentos informales divididos en aerófonos, membranófonos, cordófonos, idiófonos, electrófonos y mixtos. Si bien no se ofrece un estudio organológico riguroso de tales instrumentos –ello excede los objetivos de este trabajo–, esta sección procura dar cuenta de las características generales de cada uno de ellos. Se pretende mostrar cómo es posible complementar y enriquecer la clasificación propuesta en el apartado anterior, con descripciones que responden a los criterios formulados por von Hornbostel y Sachs, y a otros que no están contemplados en esa clasificación. De este modo, se pasará revista a todos los instrumentos informales.

2.1. AERÓFONOS

1. Alt-pipe a vara



Alt-pipe a vara¹⁸

Posee una estructura de cuatro tubos que pueden ser alargados por tracción dentro de tubos secundarios o vainas. Está construido con cuatro tubos de PVC de distintas longitudes, con sus respectivas vainas, cada uno de los cuales posee una embocadura en el extremo proximal sin pabellón o campana, en el distal. Los tubos exteriores están sujetos entre sí en su parte interna. El alt-pipe imita en su funcionamiento al trombón a vara. Es una versión posterior y más aguda que el bass-pipe a vara.

¹⁸ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/Altpipe/alt03.JPG>; acceso 28/10/11.

2. Bass-pipe a vara



Bass-pipe a vara¹⁹

Está conformado por una estructura de cuatro tubos de cartón que varían su longitud deslizándose dentro de otros de mayor diámetro. En uno de sus extremos posee cuatro boquillas del mismo tamaño. Todos los tubos están contenidos en uno aún mayor que termina en una campana, que solo cumple una función ornamental. El instrumento está montado en una estructura con dos ruedas que facilita su desplazamiento durante la ejecución. Su funcionamiento copia el del trombón a vara. En distintos espectáculos se lo ha presentado en dos tamaños distintos de ruedas. En la parte superior del tubo externo, tiene adosado otro del mismo material, meramente decorativo, y posee un pequeño atril de marcha. Se fabricaron dos ejemplares. Uno de ellos fue construido por Masana; el segundo, fue fabricado por Iraldi a partir de los planos del primero y posee una leyenda en el medio del tubo externo que dice: “CAROLUS IRALDI alumnus Gerardi faciebat anno 1975 Buenos Aires”.

¹⁹ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/bass%20pipe/BAS07.JPG>; acceso 28/10/11.

3. Bolarmonio



Bolarmonio²⁰

Se trata de un aerófono que está construido con 18 pelotas de PVC sujetas a una cañería metálica. Al ser presionadas cada una de ellas, el aire se desplaza hacia una lengüeta de melódica. La transferencia de aire entre cada pelota y la lengüeta correspondiente se regula mediante dos válvulas. El bolarmonio posee en su parte frontal inferior tres pelotas de mayor tamaño que funcionan como reservorios de aire para las esferas más pequeñas. La extensión cromática del instrumento es de una octava y media; permite la ejecución de dos o más notas al mismo tiempo. Sacudiendo la pelota se logra un efecto de *vibrato*, y apretándola con mayor o menor presión, se regula la intensidad de sonido.

²⁰ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/bolarmonio/01.JPG>; acceso 28/12/11.

4.Calephone



Calephone²¹

Está construido con una serpentina de calefón que sustituye el cuerpo del trombón. El ingreso de la columna de aire se realiza por una embocadura que está conectada, mediante un tubo de encaje, a la serpentina recubierta por la carcasa de un calefón. La serpentina desemboca en una campana de metal. Un sistema de pistones permite variar las distintas alturas. Como elementos decorativos, posee un fragmento de caño que semeja la salida de ventilación al exterior; la botonera propia del artefacto doméstico, que regulaba la temperatura del aparato; un agujero en el cuerpo de metal –por donde se visualizaba la llama en su función original–, y la leyenda “MISOL” a modo de marca del calefón. El instrumento informal predecesor fue el calephone da casa.

²¹ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/calephone99/c9904.JPG>; acceso 28/10/11.

5. Calephone da casa



Calephone da casa²²

Este aerófono fue confeccionado a partir de una trompeta integrada a la serpentina de un calefón. De la primera, conserva la boquilla, el tubo de encaje, los pistones y la campana. Como elemento decorativo, posee una campana de calefón original. Su confección resultó un instrumento endeble y de dificultosa ejecución, por ello solo se utilizó en una única obra y posteriormente fue reemplazado por el calephone²³.

²² <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/calephone77/c7701.JPG>; acceso 28/10/11.

²³ <http://www.lesluthiers.com>; acceso 28/11/11.

6. Clamaneus



Clamaneus²⁴

Está conformado por una boquilla conectada a una doble lengüeta encapsulada y continúa en un cuerpo tubular de acrílico, con orificios simples para cada uno de los dedos. El cuerpo del clamaneus está montado sobre una estructura acrílica para mantener rígidamente el tubo. A esa estructura está conectado un micrófono que amplifica el sonido generado en la cápsula. Las distintas alturas se obtienen abriendo o cerrando dichos agujeros a lo largo del tubo. Está basado en el funcionamiento del cromorno, aunque su tesitura es un intervalo de cuarta más grave. Junto al glamocot y al orlo, son los tres instrumentos que están conectados a la gaita de cámara.

²⁴ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/clamaneus/clamaneus.JPG>; acceso 28/10/11.

7. Corneta de asiento

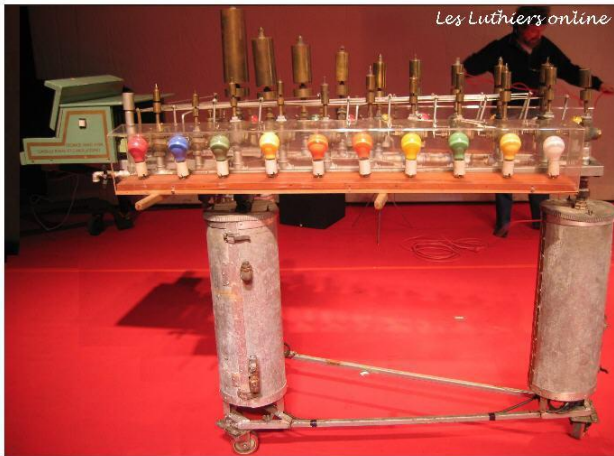


Corneta de asiento²⁵

Este aerófono de soplo fue elaborado con una corneta que emite una sola nota. Su pabellón se encuentra embutido en la parte lateral de un pequeño banco de madera y está conectado a un fuelle, que funciona como fuente de aire, ensamblado al asiento del banco por su interior. De esta manera, cuando el ejecutante se sienta en él, la columna de aire se activa y se produce el único sonido del instrumento. Pero este mecanismo se pone en funcionamiento con un interruptor, por lo que el ejecutante puede estar sentado sin generar sonido.

²⁵ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/corneta/cda03.JPG>; acceso 28/10/11.

8. Ferrocalíope



Ferrocalíope²⁶



Detalle del instrumento²⁷

Es un calíope construido con silbatos de ferrocarril. Estos son alimentados por el vapor de tres calderas eléctricas que sostienen la estructura. En su parte superior, los silbatos están sujetos a una tabla que tiene adosado un sistema lumínico conectado a cada silbato. Un pequeño teclado, ubicado en la parte lateral del instrumento, permite accionar cada uno de los silbatos que, al sonar, enciende un foco de color iluminando la salida del vapor. El ferrocalíope está montando en una estructura con ruedas que facilita su desplazamiento.

²⁶ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/ferrocaliopo/fr01.JPG>; acceso 28/10/11.

²⁷ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/ferrocaliopo/fr06.JPG>; acceso 28/10/11.

9. Gaita de cámara



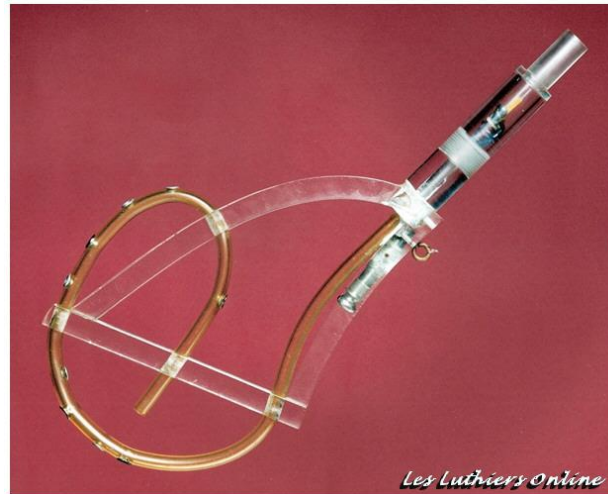
Gaita de cámara²⁸

Está compuesto por una cámara de tractor que funciona como el reservorio de aire de una gaita. Mediante mangueras plásticas, están conectados a la cámara tres instrumentos: el glamocot, el clamaneus y una melódica (originalmente, en el lugar de esta, el grupo había conectado un orlo). Estos instrumentos que son ejecutados simultáneamente por tres integrantes, pueden también ejecutarse de manera independiente. El aire de la cámara de tractor es la fuente para que cada uno de ellos funcione. Cada ejecutante controla, mediante un pedal, la entrada de la columna de aire en cada instrumento. En 1994, cuando se repuso la obra “Vote a Ortega”, en la que interviene esta gaita, el clamaneus fue reemplazado por otra melódica²⁹.

²⁸ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/gaita/gaita06.JPG>; acceso 28/10/11.

²⁹ <http://www.leslu.com.ar>; acceso 28/11/11.

10.Glamocot



Glamocot³⁰

Consiste en un aerófono conformado por un tubo de plástico flexible y transparente, en cuyo cuerpo están distribuidos ocho agujeros de digitación. El tubo está montado en un armazón de acrílico que impide su movilidad. En el extremo proximal posee una embocadura conectada a una cápsula que contiene una doble lengüeta, similar a la del clamaneus. Su sonido es amplificado con un micrófono conectado a la cápsula.

³⁰ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/glamocot/glm01.JPG>; acceso 28/10/11.

11. Glisófono neumático



Dos glisófonos neumáticos³¹

Está formado por un tubo metálico tapado en un extremo con un émbolo; el otro está libre. Al soplar el tubo por su extremo libre –imitando el funcionamiento de una flauta de pan–, pueden variarse las frecuencias con el deslizamiento del émbolo. Actualmente el grupo posee dos ejemplares levemente distintos, pero de igual mecanismo.

³¹ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/glisofono/gls02.JPG>; acceso 28/10/11.

12.Gom-horn a pistones



Gom-horn a pistones³²

Se conforma de un cuerpo de manguera plástica en cuyo extremo proximal tiene conectada una boquilla de trompeta convencional, y en la parte media tiene ensamblado un mecanismo de pistones de trompeta. En el extremo distal tiene conectada la campana. Parodia una trompeta, cuyo cuerpo ha sido extendido. La familia de los gom-horn son los únicos instrumentos informales que ejecuta Marcos Mundstock.

³² <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/ghpistones/ghp01.JPG>; acceso 28/10/11.

13.Gom-horn da testa



Gom-horn da testa³³

Está compuesto por un mecanismo de trompeta convencional del que se conservan su boquilla, tubo de encaje, tudel, codos de bombas y mecanismo Perinet. Este se conecta a una manguera plástica en cuyo extremo tiene ensamblado el pabellón o campana. Mediante un puente, la campana se adhiere a un casco plástico. De esta manera, su ejecución se realiza tomando con una mano el cuerpo del instrumento (para soplar por la boquilla y variar las alturas mediante los pistones, al igual que en la trompeta) y con el casco colocado en la cabeza del ejecutante.

³³ http://www.lesluthiers.com/frame_instrumentos.htm; acceso 28/10/11.

14.Gom-horn natural

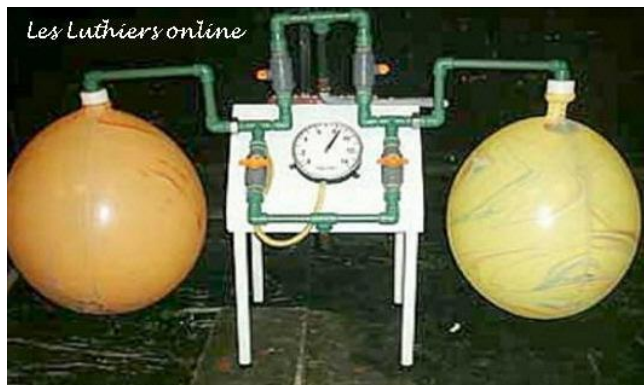


Gom-horn natural³⁴

Está compuesto por una manguera plástica en cuyo extremo proximal tiene conectada una boquilla y en el extremo distal tiene ensamblado un embudo plástico de uso doméstico, que funciona como campana o pabellón. A diferencia de los otros dos gom-horn, este no posee mecanismo de pistones.

³⁴ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/ghnat/ghn01.JPG>; acceso 28/10/11.

15. Mangelódica neumática



Vista frontal de la mangelódica neumática³⁵



Vista trasera de la mangelódica neumática³⁶

Este instrumento está construido con una melódica convencional a la que se le ha conectado un mecanismo que sirve de fuente de aire. En lugar de recibir el aire mediante el soplo, obtiene su alimentación de dos globos de cotillón. Estos son inflados por un compresor y la cantidad de aire que llega a la melódica se regula con unas válvulas incorporadas a la cañería de conexión. La melódica está colocada de manera horizontal sobre una pequeña estructura, para que el intérprete pueda ejecutar el teclado con las dos manos. En su parte frontal, la mangelódica posee un manómetro como ornamento.

³⁵ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/mangelodica/mng03.JPG>; acceso 28/10/11.

³⁶ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/mangelodica/mng04.JPG>; acceso 28/10/11.

16.Narguilófono



Narguilófono³⁷

Está conformado por una flauta dulce *piccolo* insertada en el cuerpo de un narguile. Se utiliza la manguera de este para efectuar el soplo y los agujeros de la flauta para cambiar la altura del sonido.

³⁷ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/narguilofono/nrg02.JPG>; acceso 28/10/11.

17. OMNI

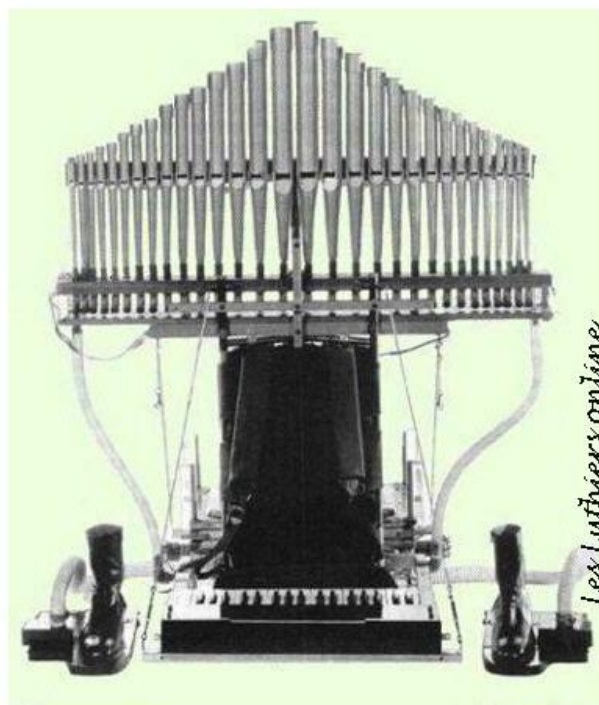


OMNI³⁸

Se trata de un inflador para bicicleta en uno de cuyos extremos se ha colocado un corcho pegado a una esfera plástica, atado a su vez al émbolo del inflador. Al mover el pistón disminuyendo el volumen de la cámara, el aire se comprime y el corcho y la esfera salen despedidos, imitando el sonido del descorche. Su nombre consiste en la sigla OMNI, cuyo significado es “objeto musical no identificado”.

³⁸ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/omni/omn01.JPG>; acceso 28/10/11.

18. Órgano de campaña

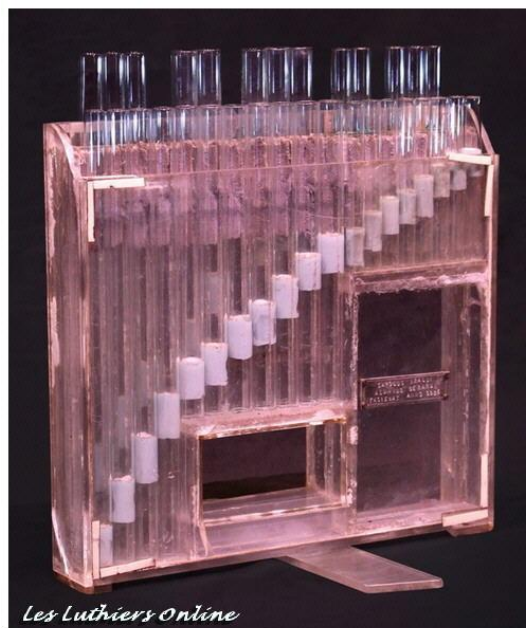


Órgano de campaña³⁹

Se trata de un órgano que puede ser portado cargándolo en la espalda del ejecutante. Según Carlos Merlassino, uno de los asesores para su construcción, está conformado por “treinta tubos tapados fabricados con lana de vidrio, con sistema de transmisión electrónica por medio de un teclado instalado al frente de la mochila a la altura de la cintura del ejecutante; las electroválvulas que dejan entrar aire a los tubos se alimentan por una serie de baterías de pilas eléctricas. Bajo los pies del ejecutante y fijados a la suela de sus borcegués militares se encuentran los dos fuelles que, como los de insuflar aire a los hogares de leña, mandan el fluido mediante dos mangueras flexibles a un fuelle que oficia de pulmón, conteniendo y manteniendo constante la presión de aire” (Maranca 1997: 27). Es un instrumento afinado cromáticamente de tres octavas de extensión (Maranca 1997: 17).

³⁹ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/organo/odc01.JPG>; acceso 28/10/11.

19. Tubófono silicónico cromático o flauta Bunsen



Tubófono silicónico cromático⁴⁰

Está constituido por 31 tubos de ensayos de vidrio que comúnmente se utilizan en procedimientos de biología y química. Todos ellos están sostenidos en una estructura de acrílico que permite ordenarlos en dos filas, tal como ocurre en la flauta de pan, zampoña o sikus; aunque a diferencia de estos, la distribución de los tubos de ensayo imita la organización de las teclas blancas y negras del piano. La afinación cromática se obtiene con la introducción en cada tubo de un tapón de silicona, material que es explícitamente mencionado en su nombre. En una versión anterior, pero menos estable y por eso descartada en la actualidad, se usó parafina para obtener las distintas alturas, y fue por esa razón que en aquel momento se lo denominó “tubófono parafínico cromático” (Masana 2005 147-148). Como decoración, este instrumento posee una leyenda grabada en una pequeña placa de metal que dice: “Carolus IRALDI. alumnus Gerardi faciebat anno 1975”. El nombre alternativo del instrumento, flauta Bunsen, establece un juego entre la denominación general “flauta” y el nombre del químico alemán Robert Wilhelm Bunsen, inventor del mechero que lleva su nombre. Les Luthiers posee tres ejemplares de este instrumento.

⁴⁰ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/tubo/TSC6.JPG>; acceso 28/10/11.

2.2. MEMBRANÓFONOS

20. Bocineta



Bocineta original⁴¹



Bocineta actual⁴²

Este instrumento fue perfeccionado originalmente a partir de un mirlitón⁴³, amplificado con una corneta de gramófono. Los ejemplares actuales están contruidos con mirlitones comerciales, que poseen un tubo conectado al orificio de salida del sonido y tienen adosado un embudo de plástico de uso doméstico como campana, solo con efecto decorativo.

⁴¹ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/bocineta/BOC09.JPG>; acceso 28/10/11.

⁴² <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/bocineta/boc04.JPG>; acceso 28/10/11.

⁴³ Mirlitón: silbato formado por una caña hueca y cerrada, al menos en uno de sus dos extremos, con una membrana de papel fino o de otro material semejante, que, al soplar por una abertura que tiene en el centro, vibra produciendo un sonido parecido al nasal (*DRAE*, www.rae.es; acceso 27/10/11).

21.Percusilla



Percusilla⁴⁴

Es un membranófono de doble parche que está construido con tres sillas estilo Thonet, adaptadas de manera tal que a dos de ellas se les ha reemplazado el asiento por un parche; la tercera cumple una función estructural para el instrumento.

⁴⁴ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/thonet/BOMBO2.JPG>; acceso 28/12/11.

22. Tamburete



Tamburete⁴⁵

Al igual que la percusilla, está construido a partir de un mueble estilo Thonet. Se trata de dos taburetes que han sido adaptados y a los que se les han encastrado dos parches de bongó.

⁴⁵ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/thonet/SILLA2.JPG>; acceso 28/12/11.

2.3. CORDÓFONOS

23. Bajo barríltono



Bajo barríltono⁴⁶

Está construido con todas las piezas de un contrabajo, con excepción de la pica, el alma y la caja de resonancia. Esta ha sido reemplazada por un barril abierto en sus dos extremos, que está sostenido por una estructura con ruedas. Posee la misma afinación que un contrabajo y para su ejecución el intérprete debe introducirse en el barril, lo que le permite desplazarse mientras lo ejecuta.

⁴⁶ http://www.lesluthiers.com/frame_instrumentos.htm; acceso 28/10/11.

24.Cellato



Cellato⁴⁷

Está construido con todas las piezas de un violoncelo, a excepción de la caja de resonancia, que ha sido reemplazada por una lata cilíndrica de uso doméstico. El modo de ejecución y la afinación de sus cuatro cuerdas (por intervalos de quintas) son iguales a los del violoncelo convencional.

⁴⁷ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/cellato/CLT09.JPG>; acceso 28/10/11.

25. Contrachitarrone da gamba



Contrachitarrone da gamba⁴⁸

Está construido con una guitarra criolla a la que se le ha subido el puente y colocado una pica de madera, imitando el violoncelo. Su ejecución, mediante un arco, se realiza como si fuera un violoncelo convencional. Su nombre remite a otro cordófono, la viola da gamba, ya que es un instrumento que se ejecuta de la misma manera.

⁴⁸ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/contrachitarrone/CNT04.JPG>; acceso 28/10/11.

26. Guitarra dulce



Guitarra dulce⁴⁹

Está compuesto por el clavijero, el mango, el cordal y las cuerdas de una guitarra criolla, pero a diferencia de esta, tiene como caja de resonancia una lata de uso doméstico. El cordal está sujeto a una segunda lata dispuesta a continuación de la primera. El modo de ejecución y la afinación de sus seis cuerdas son iguales a los de la guitarra convencional. El adjetivo “dulce” en su denominación se debe a que en las latas utilizadas se comercializa, comúnmente, dulce de batata o de membrillo.

⁴⁹ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/gdulce/GUD06.JPG>; acceso 28/10/11.

27. Latín o violín de lata



Latín original⁵⁰



Tres latines actuales⁵¹

Está formado por todos los elementos de un violín, excepto su caja de resonancia, que ha sido reemplazada por una lata. El modo de ejecución y la afinación de sus cuatro cuerdas (por intervalos de quintas) son iguales a los del violín. En su primera versión, la lata tenía una forma de prisma, pero los tres ejemplares que se conservan actualmente tienen forma ovalada. Sus nombres son resultado de un juego de palabras entre “violín” y la introducción de una “lata” como caja de resonancia.

⁵⁰ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/latin/ltn01.JPG>; acceso 28/10/11.

⁵¹ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/latin/ltn04.JPG>; acceso 28/10/11.

28.Lira de asiento o lirodoro



Lira de asiento o lirodoro⁵²

El lirodoro está construido con una pieza plástica (que se comercializa como asiento sanitario) a la que se le han colocado dos puentes y el cordal, que sujetan las ocho cuerdas del instrumento. Sus nombres son juegos de palabras entre el instrumento que imita, la lira, y el artefacto sanitario.

⁵² <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/lirodoro/lir03.JPG>; acceso 28/10/11.

29.Mandocleta



Mandocleta⁵³

Este instrumento está compuesto por una mandolina modificada, montada en la parte trasera de una bicicleta. Al accionar los pedales, la rueda gira, y unos plectros ubicados en los rayos rasgan las cuerdas de la mandolina. Los diferentes sonidos se producen mediante un complejo mecanismo. Un pequeño teclado ubicado sobre el manubrio activa, a través de un cable (comúnmente utilizado para el freno de la bicicleta), una pieza que simula un “dedo”, que es la que pinza las cuerdas y permite las distintas digitaciones. En las obras en las que se la ejecuta, el intérprete ingresa al escenario montado en ella, la frena en cierto lugar y levanta con un mecanismo la rueda trasera para poder ejecutar la “mandolina”. Su nombre proviene de una composición de las palabras “mandolina” y “bicicleta”.

⁵³ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/mandocleta/mdo03.JPG>; acceso 28/10/11.

30. Nomeolbídēt



Nomeolbídēt⁵⁴

Está construido con una matriz de *bidet* al que se le colocó un tubo de PVC como mango y clavijero; en la parte inferior posee un complejo mecanismo de ruedas que, mediante una manivela, mueve una cuerda de tanza sin fin, la cual frota dos cuerdas que recorren longitudinalmente el instrumento. Semeja el mecanismo de la zanfona. El nomeolbídēt termina con una pica construida con un objeto doméstico que comúnmente se utiliza para destapar cañerías. Además, como elementos decorativos, posee canillas y desagüe, como si se tratara de un artefacto sanitario corriente.

⁵⁴ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/nomeolbidet/nmb02.JPG>; acceso 28/10/11.

31. Violata o viola de lata



Violata original⁵⁵



Violata actual⁵⁶

Está compuesto por todas las partes de una viola, a excepción de la caja de resonancia, que ha sido reemplazada por una lata. El modo de ejecución y la afinación de sus cuatro cuerdas (por intervalos de quintas) son iguales a los de la viola. En su primera versión tenía una forma cilíndrica; el ejemplar actual tiene forma ovalada. Al igual que en el caso del latín, su nombre está formado por composición de los nombres de los elementos que la conforman: “viola” y “lata”.

⁵⁵ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/violata/vlt01.JPG>; acceso 28/10/11.

⁵⁶ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/violata/vlt04.JPG>; acceso 28/10/11.

2.4. IDIÓFONOS

32. Campanófono



Campanófono⁵⁷

Está montado sobre una estructura metálica que sostiene un mecanismo del cual penden doce tubos metálicos. Estos son percutidos por unos martillos accionados por electroimanes que se controlan mediante un teclado ubicado en uno de los costados de la estructura. Semeja la sonoridad de las campanas. La estructura posee ruedas para facilitar su movilidad.

⁵⁷ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/campanofono/CMP06.JPG>; acceso 28/10/11.

33. Dactilófono o máquina de tocar



Dactilófono⁵⁸

Está construido a partir de un armazón de una antigua máquina de escribir a la que se le han insertado tubos metálicos de distintas alturas en el lugar que habitualmente ocupa el carro. El mecanismo de las teclas se ha invertido de manera de obtener un movimiento divergente al presionar cada tecla, en lugar de que cada una converja en el centro, tal como es necesario en el uso convencional de la máquina. Cada tecla acciona un martillo que percute un tubo, logrando una escala cromática de dos octavas completas. Sus sonidos son amplificados con un micrófono. En uno de sus laterales, posee una placa de metal en la que se lee: “GERARDUS MASANA et CAROLUS IRALDI fecimus anno 1968”.

⁵⁸ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/dactilofono/dct07.JPG>; acceso 28/10/11.

34.Desafinaducha



Desafinaducha⁵⁹

Está construido imitando el funcionamiento de una ducha de baño. El agua que sale de ella agita unas aspas ubicadas al frente y, a través de una polea, se pone en movimiento un eje en el que están colocados unos pequeños martillos de acrílico, que percuten las placas de un metalofón. Este se encuentra cubierto por una caja de resonancia de acrílico y posee un micrófono de contacto para amplificar el sonido. Mediante una botonera, el ejecutante mueve las placas para que puedan ser percutidas. La cantidad de martillos y la velocidad con la que se mueven circularmente logran un efecto de trémolo sobre las placas. En su parte inferior, la desafinaducha posee un receptáculo donde cae el agua proveniente de la canilla. El agua es recuperada por una bomba aspirante impelente que la recicla, enviándola por una tubería posterior nuevamente a la parte superior. El instrumento posee dos réplicas de canillas y grifo que Núñez Cortés simula abrir cuando pone en funcionamiento el instrumento, aunque en realidad la bomba se enciende con un interruptor colocado en la parte trasera⁶⁰.

⁵⁹ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/desafinaducha/DES06.JPG>; acceso 28/10/11.

⁶⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=Pa41HM5aWio>; acceso 28/10/11.

35. Marimba de cocos



Marimba de cocos⁶¹



Detalle de la marimba de cocos⁶²

Este instrumento imita a una marimba, pero las placas han sido reemplazadas por 19 cocos vaciados. Cada uno tiene una pequeña abertura y están afinados cromáticamente. Los cocos están unidos en una estructura de madera, ornamentada con una planta y que posee ruedas en dos de sus patas para facilitar su desplazamiento. El sonido es amplificado mediante micrófonos ubicados en el interior de cada fruto.

⁶¹ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/marimba/MCC05.JPG>; acceso 28/10/11.

⁶² <http://leslu.com.ar/instrumentos/marimba/mcc03.JPG>; acceso 28/10/11.

36.Percuchero



Percuchero⁶³

Está construido con cinco *temple blocks* que han sido encajados en un perchero de estilo Thonet. El ejecutante percute el instrumento con una baqueta.

⁶³ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/thonet/PERCH02.JPG>; acceso 28/12/11.

37. Shoephone



Shoephone⁶⁴

El shoephone consiste en dos zapatos colocados en un sofisticado mecanismo que por un movimiento de manivela permite que las suelas choquen en la caja del instrumento y provoquen el sonido de pasos. El dispositivo que da movilidad al calzado fue construido con una corona de bicicleta.

⁶⁴ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/shoephone/sho01.JPG>; acceso 28/10/11.

38. Yerbomatófono d'amore



Yerbomatófonos⁶⁵

Está formado por un fruto seco de *Lagenaria sicerar*⁶⁶, cortado a la mitad longitudinalmente y con un agujero transversal que funciona de boquilla. En su fabricación, se han lijado los bordes de los hemisferios de manera que coincidan y se han vuelto a unir con dos cintas adhesivas a cada lado de la boquilla. De esta manera, al emitir sonidos por la boquilla y sujetando el instrumento con dos dedos, uno en cada hemisferio, se logra que los hemisferios vibren y se produzca su peculiar sonoridad.

⁶⁵ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/yerbo/yer01.JPG>; acceso 28/10/11.

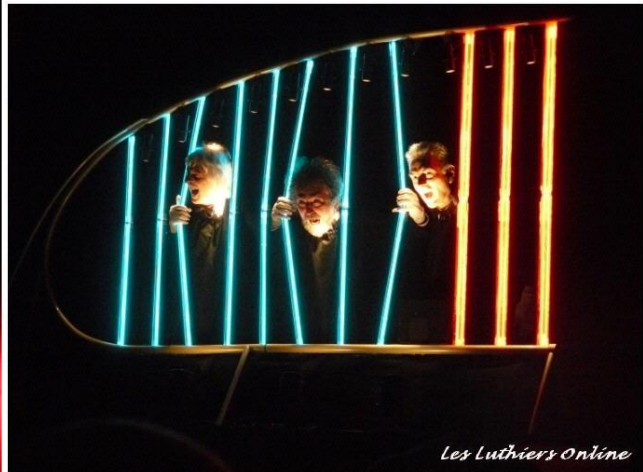
⁶⁶ Comúnmente conocido con el nombre de “calabaza”, que se utiliza como recipiente para preparar la infusión de yerba mate (*Ilex paraguariensis*).

2.5. ELECTRÓFONOS

39.Exorcítara



Exorcítara apagada⁶⁷



Exorcítara prendida⁶⁸

Está construido sobre un gran bastidor en el que se han montado 11 cuerdas, imitando un arpa gigante. Cada cuerda está compuesta por tubos de luz de neón que se articulan en su parte media. Un sonido MIDI está asociado a cada cuerda. En su ejecución, el escenario queda oscurecido para que resalte la luminosidad de las “cuerdas” y puedan verse entre ellas las caras de los ejecutantes.

⁶⁷ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/exorcitara/EXOR05.JPG>; acceso 28/12/11.

⁶⁸ http://www.leslu.com.ar/obras/2008/10el_dia/LESLU_D3.JPG; acceso 28/12/11.

40.Silla eléctrica



Silla eléctrica⁶⁹

Se trata de una guitarra eléctrica común que ha sido enmarcada en una estructura confeccionada a partir de una silla estilo Thonet modificada. Su ejecución es igual a la de una guitarra convencional.

⁶⁹ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/thonet/SILLA2.JPG>; acceso 28/12/11.

2.6. MIXTOS

41. Alambique encantador

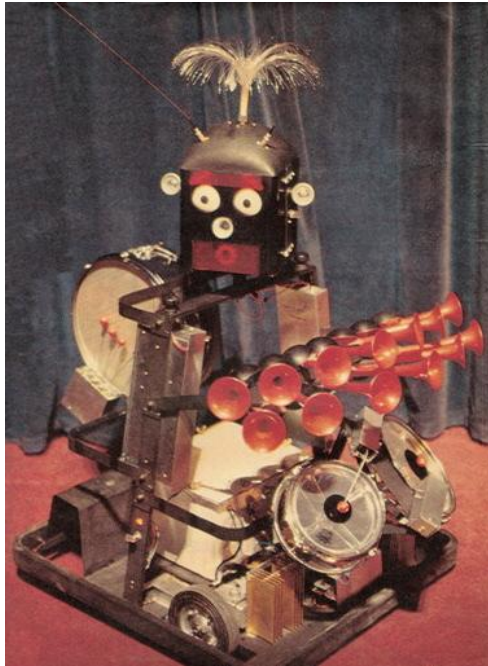


Alambique encantador⁷⁰

El instrumento está dividido en tres secciones. La primera sección está formada por 11 copas deacrílico que poseen un reborde metálico. Al frotarlo, se activa un sensor que está conectado a un aparato que reproduce un sonido electrónico que simula el sonido de frotación de una copa de cristal. La segunda sección está compuesta por ocho botellas de plástico sin fondo que están parcialmente sumergidas en cubetas de agua. Cuando se las impulsa hacia abajo, el líquido que entra comprime el aire interior forzándolo a salir por el cuello del recipiente. En este se han colocado cápsulas que contienen unas lengüetas de acordeón por donde pasa el aire. Al soltar las botellas, estas vuelven a su posición inicial por medio de un mecanismo de recuperación de válvulas y resortes. La tercera sección consta de cuatro grandes botellones, con el mismo mecanismo que el de la segunda sección, pero a causa de tener mayor diámetro generan sonidos más graves. En cada uno de sus extremos, el alambique tiene adosados una pandereta y un pequeño tambor de marco.

⁷⁰ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/alambique/alambique.htm>; acceso 28/10/11.

42. Antenor

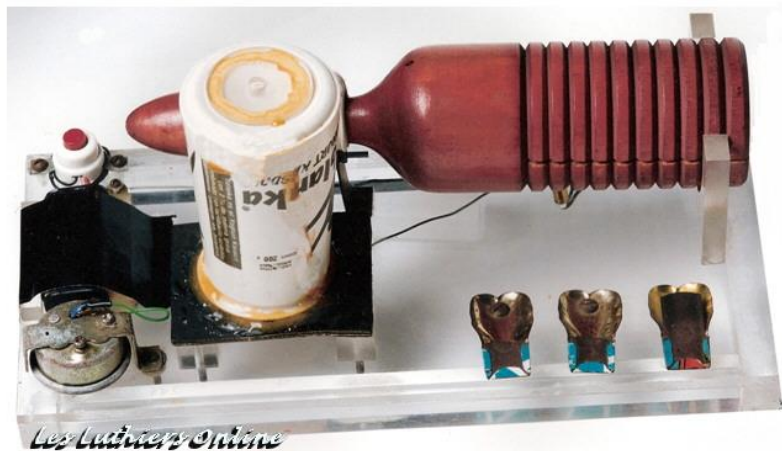


Antenor⁷¹

Fue construido como un robot que poseía varios motores comandados a distancia. Era capaz de percutir tambores de marco y hacer sonar unas cornetas que tenía conectados a su estructura. El robot, además, poseía una cabeza en la que se encendían luces que simulaban movimiento de boca y de cejas. Debía ser dirigido por tres personas: una, manejaba su desplazamiento por el escenario; otra, operaba las luces, y la tercera, accionaba las cornetas y los tambores. Era extremadamente pesado (aproximadamente 80 kilos) y su mecanismo era demasiado delicado y sofisticado. Solo fue utilizado en una obra y, luego, fue desarmado.

⁷¹ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/antenor/antenor.JPG>; acceso 28/10/11.

43.Cascarudo



Cascarudo⁷²

Está compuesto por un timbre de uso doméstico, un vaso plástico cuya abertura está colocada hacia abajo, tres instrumentos de cotillón de metal y un instrumento de madera de forma cilíndrica, de cuerpo acanalado con mango. El instrumento posee cuatro tipos distintos de sonidos como resultado de accionar el timbre eléctrico, percutir el vaso plástico con una baqueta de madera, mover las placas de metal de los instrumentos de cotillón y frotar el cuerpo acanalado con una baqueta de madera.

⁷² <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/cascarudo/csc01.JPG>; acceso 28/10/11.

44.Cello legüero



Cello legüero⁷³

Está construido con todos los elementos de un violoncelo, a excepción de la pica y la caja de resonancia que ha sido reemplazada por un bombo legüero⁷⁴. El mástil está fijado a uno de los extremos del cilindro de manera perpendicular al cuerpo cilíndrico. Esta posición permite que las cuatro cuerdas del instrumento queden paralelas a uno de los parches, en el que se apoya el puente. Para fijar el cordal, se utiliza una pieza de metal adherida al cuerpo cilíndrico por su parte exterior, que resulta opuesta al mástil, debajo de uno de los aros. El cordal está ligado a esta pieza a través de un agujero practicado en el aro. El cello legüero puede ser ejecutado por frotación con arco o por percusión de parche, pero generalmente se tocan las cuerdas en forma de *pizzicato*⁷⁵.

⁷³ http://www.lesluthiers.com/frame_instrumentos.htm; acceso 28/10/11.

⁷⁴ El bombo legüero es un membranófono compuesto por dos parches sujetos en ambos extremos de una caja cilíndrica de madera. Los parches están ajustados mediante un aro de madera que sujeta el cuerpo a través de prensillas de cuero con correhuela/tensores, las cuales permiten mantener la tensión de las membranas.

⁷⁵ http://www.youtube.com/watch?v=Z7T17Es_424; acceso 28/10/11.

45. Tabla de lavar



Tabla de lavar⁷⁶

Está formada por una placa metálica de superficie corrugada en cuyos extremos posee bordes de madera, que en un contexto cotidiano se la emplea para el lavado de ropa. De ahí proviene su nombre. A ella se han adosado una corneta, un cencerro, una caja china y un platillo. El ejecutante utiliza dedales metálicos con los que rasga la superficie metálica y percute el cencerro, la caja china y el platillo. Además, presiona el reservorio de aire de la corneta para que esta suene. El ejecutante debe colocar un pie sobre el piso y el otro en altura, sobre un pequeño banco, y de ese modo puede apoyar el borde inferior de la placa sobre su pierna elevada.

⁷⁶ <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/tablas/tbl03.JPG>; acceso 28/10/11.

En resumen, la revisión presentada permite advertir la originalidad, el dominio de un amplio espectro sonoro y el cuidado del diseño para asignarles a estos instrumentos el rol central que tienen en la producción de humor. A partir de estas características, Les Luthiers logra comprometer la complicidad de la audiencia, pues apela a la familiaridad de esta con elementos cotidianos y con instrumentos convencionales de la cultura compartida.

En consecuencia, el estudio y la clasificación de esta colección tan particular de instrumentos impuso la necesidad de recurrir a otros criterios (la denominación, las características morfológicas, la tímbrica, el tipo de ejecución y la relación del instrumento con la temática de la obra) que no se encontraron en las propuestas de la literatura específica.

CAPÍTULO V: LAS HERRAMIENTAS LINGÜÍSTICAS EN EL UNIVERSO DE MASTROPIERO

Les Luthiers recurre a diversas herramientas ludo-lingüísticas y figuras retóricas que coadyuvan a generar el humor en sus espectáculos. Me refiero a los recursos textuales (en sentido lingüístico): el relato de Mastropiero, los nombres de los espectáculos, los títulos, las denominaciones de los géneros musicales y las letras de las obras y los parlamentos. De todos ellos, sobresale una compleja red narrativa que Les Luthiers ha conformado en torno a Johann Sebastian Mastropiero. Se trata de un personaje apócrifo al que se le adjudica más de un tercio de la autoría de las obras y al que se lo vincula con varios centenares de figuras más (algunas ficticias y otras reales, incluidas personalidades famosas). En cada una de las presentaciones que anteceden a las ejecuciones o en los parlamentos que funcionan como separadores en algunos de los espectáculos, la figura de Mastropiero le ha permitido al grupo establecer con su audiencia una complicidad en la que abundan la crítica a los músicos, a los musicólogos y a los educadores; una reflexión irónica acerca de nuestros comportamientos y de la sociedad en la que vivimos.

Como trataré de mostrar, Les Luthiers apela a una serie de recursos que generan y potencian el humor de sus presentaciones. Una gran cantidad de ellos han sido tratados en el libro *Los juegos de Mastropiero*, de Carlos Núñez Cortés (2007), en el que el autor identifica dobles sentidos, metátesis, lipogramas, lapsus línguae, onomatopeyas, locuciones cristalizadas, retruécanos, centones, oxímoron, palíndromos, calambures, hipérboles, trabalenguas, etc. Todas estas figuras literarias y combinaciones textuales están presentes en sus textos.

1. Johann Sebastian Mastropiero como protagonista

Mastropiero es el compositor ficticio al que Les Luthiers le adjudica la autoría de sesenta obras de su repertorio¹. Este personaje sirvió como hilo conductor en uno de sus

¹ Las obras atribuidas a Johann Sebastian Mastropiero son “A la playa con Mariana”; “Amami, oh Beatrice”; “Berceuse” Op. 36; “Bolero de Mastropiero” Op. 62; “Calypso de Arquímedes”; “Canción a la independencia de Feudalia”; “Candonga de los colectiveros” Op. 28 y Op. 61 (depende de la versión); “Cantata del adelantado Don Rodrigo Díaz de Carreras, de sus hazañas en tierras de Indias, de los singulares acontecimientos en que se vio envuelto y de cómo se desarrolló”; “Cantata de la planificación familiar” Op. 22; “Cantata Laxatón” (versión *Cantata Laxatón*, 1972); “Cardoso en Gulevandía” (versión *Cardoso en Gulevandía*); “Chacarera del ácido lisérgico”; “Concerto grosso alla rustica” Op. 58; “Cuarteto op. 44 (a Matilde)”; “Dilema de amor”; “Don Juan de Mastropiero”; “El acto en Banania”; “El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá” Op. 53; “El asesino misterioso”; “El beso de Ariadna”; “El cruzado, el arcángel y la harpía”; “El flautista y las ratas Op. 61 (prueba en “El reír de los cantares”); “El lago encantado”; “El látigo y la diligencia”; “El negro quiere bailar”; “El polen ya se esparce por el aire”; “El zar y un puñado de aristócratas rusos huyen de la persecución de los revolucionarios en un precario trineo, desafiando el viento, la nieve y el acecho de los lobos”;

primeros espectáculos (Masana 2005: 173). Luego el grupo acrecentó su historia, creó nuevos personajes relacionados con él e incorporó a su relato personalidades famosas de diversas procedencias. Todo ello dio como resultado una red narrativa sumamente rica.

Los orígenes de este personaje se remontan a dos figuras creadas con anterioridad a la fundación de Les Luthiers. El primer antecesor fue Freddy Mastropiero, quien no solo fue así bautizado, sino que también tuvo su propia biografía escrita por Marcos Mundstock en tiempos en los que formaba parte del coro de la facultad. Según cuenta el propio Mundstock: “Le puse Mastropiero porque sonaba medio mafioso. Y Freddy porque tenía un sabor gracioso antes del apellido italiano” (en Masana 2005: 169). El segundo personaje decisivo en la composición final de Johann Sebastian Mastropiero fue Johann Sebastian Masana, que era el nombre que había utilizado Gerardo Masana en algunos espectáculos durante la época de I Musicisti. A propósito de este personaje, el hijo de Masana explica:

[...] Sus protagonistas [de I Musicisti] fueron convocados para realizar un espectáculo en el teatro Artes y Ciencias. Surgió entonces un inconveniente. Las tres o cuatro canciones que tenían eran insuficientes para realizar un show completo. Además, necesitaban un hilo conductor que les diera cierta coherencia. Así surgió la idea de resucitar a Mastropiero, contar su biografía y atribuirle la autoría de las canciones del espectáculo, las cuales darían cuenta de las distintas etapas de su vida artística. Pero se decidió cambiarle el nombre.

Gerardo [Masana] había firmado la partitura de la Cantata Modatón como Johann Sebastian Masana. Los flamantes I Musicisti decidieron, por lo tanto, que ése sería el nuevo nombre del personaje, y que el flaco [Masana] tendría la responsabilidad de interpretarlo en *Música? Sí, claro*.

Durante gran parte del espectáculo, Masana se quedaba parado sobre un pedestal, representando a una estatua del ilustre compositor. Cada tanto cobraba vida y hacía algunos comentarios (Masana 2005: 172-173).

En el año 1968, a propósito de la participación de Les Luthiers en el espectáculo televisivo *Todos somos mala gente*, los integrantes del grupo decidieron fusionar ambos personajes, puesto que ya no era Masana el único que llevaba adelante la tarea de composición. De ahí nació Johann Sebastian Mastropiero (Masana 2005: 175).

“Epopeya de Edipo de Tebas”; “Gloria de Mastropiero”; “Gloria Hosanna, that's the question”; “El sitio di Castilla”; “Kathy, la reina del saloon”; “La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa”; “La hija de Escipión”; “La princesa caprichosa”; “La vida es hermosa”; “Las bodas del Rey Pólipo”; “Lazy Daisy”; “Loas al cuarto de baño”; “Los milagros de San Dádivo”; “Los noticiarios cinematográficos”; “Oi Gadónaya”; “Para Elisabeth”; “Pepper Clemens sent the messenger: nevertheless the reverend left the herd”; “Perdónala”; “Quién mató a Tom McCoffee”; “Quinteto de vientos”; “Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. Y la oveja”; “Serenata medio oriental”; “Serenata tímida (versión *Humor dulce hogar*)”; “Sólo necesitamos”; “Sonatas para latín y piano”; “Té para Ramona” Op. 7; “Teorema de Thales” Op. 48; “Teresa y el Oso”; “Trío opus 115”; “Visita a la Universidad de Wildstone”; “Vote a Ortega”; “Ya no te amo, Raúl”, y “Zamba de la ausencia”.

En la mayoría de las obras, antecede a la ejecución una breve presentación en la que Mundstock ofrece detalles sobre el compositor que se honra, el nombre de la obra e información relacionada con ella. Estos parlamentos fueron el lugar propicio para que se desarrollara una extensa descripción, varias veces contradictoria, de la biografía del compositor. La sola mención del nombre instala, en la audiencia seguidora de Les Luthiers, un contexto que no es necesario reponer en cada espectáculo. En otras palabras, la figura de Mastropiero funciona como tropo de la parodia que Les Luthiers hace de la imagen del compositor.

Las presentaciones solo han permitido precisar que Mastropiero nació un 7 de febrero de un año y siglo desconocidos, y en un lugar que tampoco se conoce². Asimismo, se ignora si está vivo. La caracterización que se ha hecho de este compositor lo describe con falta de buen gusto³, carente de inspiración para la composición musical⁴, monotemático en sus óperas⁵, alcohólico⁶, asiduo concurrente a lugares pecaminosos⁷ y plagiador⁸. Johann

² “Mastropiero es sin duda uno de los compositores que ha motivado mayores polémicas entre los musicólogos. Por ejemplo, diversos autores coinciden en que nació un 7 de Febrero, pero no se ponen de acuerdo respecto del año, ni aún del siglo. Del mismo modo, diversos países se disputan su nacionalidad sin que hasta el momento ninguno de ellos haya transigido en aceptarlo. Tampoco se conoce la fecha exacta de su muerte; y ni siquiera si murió o no. Aún su nombre de pila, Johann Sebastian, es materia de discusión ya que también fue conocido por otros nombres: Peter Illich, Wolfgang Amadeus, etcétera. Por ejemplo, firmó su tercera sinfonía como Etcétera Mastropiero. En verdad, lo único que se sabe con certeza sobre Mastropiero es que en el Viernes Santo de 1729, la Catedral de Leipzig fue testigo del estreno de una ‘Pasión según San Mateo’ que, definitivamente, no le pertenece” (Ballet leído, “*Recital '74*” en *Teatro Roxy*, 1975, www.lesluthiers.org; acceso 02/09/2012).

³ “Las obras que Mastropiero dedicó a Beatrice confirman la afinidad del compositor con los grandes genios de la música; así como Bach perdió el sentido de la vista, y Beethoven el sentido del oído, Mastropiero había perdido el sentido del gusto” (“Amami, Oh Beatrice”, *El réir de los cantares*, 1989).

⁴ “Toda vez que por necesidades económicas Mastropiero se vio obligado a componer música a pedido o por encargo, produjo obras mediocres e inexpresivas. Por el contrario, cuando sólo obedeció a su inspiración jamás escribió una nota” (“El beso de Ariadna”, *Mastropiero que nunca*, 1979).

⁵ “La producción operística de Mastropiero sorprende por su notable coherencia. Pese a la diversidad de tantos dramas, comedias, tragedias... al oír un fragmento de cualquier ópera de Mastropiero se reconoce inmediatamente la mano del compositor. Por su estilo, por su fuerza expresiva y, sobre todo, porque la música es siempre la misma” (“La hija de Escipión”, *Bromato de Armonio*, 1998).

⁶ “Al revisar la biografía de Johann Sebastian Mastropiero surge que todo un período de su existencia se vio ensombrecido por el alcohol: el que va de las 7 de la mañana a las 12 de la noche. Sin embargo, la historia de la música le debe gratitud a su afición por la bebida, ya que justamente estando borracho se abstenía de componer” (“El flautista y las ratas”, prueba de *El réir de los cantares*, 1991. www.lesluthiers.org; acceso 02/09/2012).

⁷ “Mastropiero compuso algunos tangos, y comenzó a ganarse la vida tocando el piano en un local de los bajos fondos, frecuentado por promiscuas alternadoras y mujeres de la calle. Trabajaba en ese antro tres noches por semana, hasta que no pudo resistirlo más, y comenzó a concurrir todas las noches” (Gloria de Mastropiero, *Todo por que rías*, 2000).

⁸ “Con motivo del estreno del conocido bolero “*Perdónala*” de Johann Sebastian Mastropiero, que escucharemos a continuación y fuera de programa, el periódico ‘Actualidad Musical’ se refirió a Mastropiero en términos muy elogiosos, pero a los pocos meses publicó la siguiente rectificación: ‘*Fe de erratas: Donde dice de inspiración arrebatada, como otros compositores románticos debe decir arrebatada a otros compositores románticos, y donde dice su copiosa producción debe decir su copiada producción*’. Luego de escuchar el estreno del bolero ‘*Perdónala*’ el gran compositor Günter Frager le escribió indignado a Mastropiero acusándolo de haber plagiado un pasaje de su tercera sinfonía. La respuesta no se hizo esperar: ‘*Usted me ofende, –dice Mastropiero en su carta– justamente a mí que siempre digo que el artista que se apodera de la idea de otro enturbia las aguas del manantial del espíritu*’ (famosa frase de Günter Frager). Curiosamente este

Sebastian Mastropiero fue representado por uno de los integrantes de Les Luthiers solamente dos veces; en ambas ocasiones, el rol estuvo a cargo de Marcos Mundstock⁹.

No faltó oportunidad para que Les Luthiers se burlara de los nombres de las sinfonías y óperas de dicho compositor. En esos casos, el relator subraya la mediocridad de sus obras y refiere su impotencia sexual¹⁰. La falta de inspiración que sufrió oportunamente Mastropiero permitió a Les Luthiers ofrecer una crítica del mundo musical, asignándole otras tareas que, tal como se describen, menosprecian las funciones relacionadas con la enseñanza y la crítica musicales, y la gestión cultural:

Johann Sebastian Mastropiero, luego de separarse de su amada condesa Shortshot, pasó por una repentina ausencia de inspiración, por una total imposibilidad creativa. Consciente de su incapacidad, Mastropiero resolvió dedicarse a la crítica musical, aceptar el cargo de superintendente de música de la comuna, ocuparse de la supervisión artística de un importante sello grabador y dirigir un conservatorio: el Centro de Altos Estudios Musicales “Manuela” (“Bolero de Mastropiero”, *Cantata Laxatón*, 1972).

La parodia de las instituciones de enseñanza y formación musical ha sido bastante recurrente en la historia del grupo. Ya en la década de 1960, la inclusión del conservatorio Centro de Altos Estudios Musicales “Manuela” era una referencia que tenía una connotación importante en relación con el ámbito en el que actuaban. En el capítulo III ya se ha mencionado que el grupo había realizado espectáculos en el Instituto Di Tella, uno de cuyos centros más importantes de experimentación se llamó “Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)”. Este tenía como fin conformar un espacio de enseñanza e investigación vinculado a la música de vanguardia, y mantenía fuertes lazos con otros centros

caso y otros similares que nos muestran a Mastropiero plagiando a Günter Frager ha llegado hasta nosotros a través de la propia autobiografía de Mastropiero, y no es que se arrepienta y confiese su culpa sino que su autobiografía es una copia textual de las memorias de Günter Frager. Sin embargo pese a todo esto quienes –como nosotros– amamos a Mastropiero creemos que muchas de estas conductas que se le atribuyen en realidad le son totalmente ajenas. Probablemente sean de Günter Frager” (“Perdónala”, *Bromato de Armonio*, 1998).

⁹ Las representaciones fueron en las obras “Para Elisabeth”, *Bromato de Armonio*, 1998 y “Gloria de Mastropiero”, *Todo por que rías*, 2000.

¹⁰ “Dentro de la composición del célebre compositor Johann Sebastian Mastropiero los títulos de sus obras merecen un capítulo especial. Muchas veces están inspirados en conocidos títulos de otros compositores, como por ejemplo su séptima sinfonía, “La Patética”. En rigor el calificativo patética debería aplicarse a toda su producción. También han pasado a la historia otras sinfonías de Mastropiero con apelativos más familiares como “La Sinfonía Improvisada”, “La Imperfecta”, “El Mamarracho” y “La Asquerosa”. Mastropiero tuvo una vida erótica tumultuosa que también se refleja en los nombres con que se conocen sus sinfonías. Así tenemos por orden la número tres, “La Fogosa”, la número quince, “la Reflexiva” y la número dieciséis “la Inconclusa”. Por último su sinfonía número diecisiete en Fa mayor “la Impotente”. Tampoco debemos olvidar su ópera “Non Voglio Manjare: no, no e no!” subtitulada “Capricho Italiano” o su famoso ballet “Las sílfides, y como prevenirla”. Pero uno de sus títulos más curiosos es el de la obra que escucharemos a continuación: ”De cómo la princesa Cunegunda de Rochester se burló de su enamorado Robin de la Parmentier en complicidad con su paje (el paje de ella) y de cómo despreció sus instrumentos musicales uno a uno”... ¡Empate! Claro, como dice uno a uno...” (“La princesa caprichosa”, *Bromato de Armonio*, 1998).

internacionales dedicados a la música. Tal como se ha señalado en otro lugar (Guerrero 2012), si bien se atribuye al conservatorio el nombre de Manuela “en homenaje a la portera de la vieja casona donde comenzó a funcionar”¹¹, cabe recordar que “manuela” en lunfardo significa “masturbación” (Teruggi 1998: 173). Otras expresiones lunfardas como esta fueron incluidas en un tango que interpretaba Les Luthiers en el mismo espectáculo en el que se mencionó por primera vez este conservatorio.

En suma, la referencia a Johann Sebastian Mastropiero es ineludible para comprender la gestación del humor en sus espectáculos. Para cualquiera que haya asistido a al menos un espectáculo y aun cuando no conozca el sistema de innumerables personajes creados a su alrededor ni pueda precisar todas sus características, el compositor ficticio tiene una presencia central. Esta ha permitido que Les Luthiers desplegara un sinfín de recursos ludo-lingüísticos y chistes verbales.

2. Un séquito de personajes

Como se anticipó, la historia de Mastropiero fue nutriéndose de distintos tipos de relaciones, tanto del ámbito profesional como del privado. Una de las relaciones más importantes fue con la ficticia condesa de Shortshot. Ello se observa en uno de los espectáculos más tempranos (1970), que se llamó “Querida condesa (Cartas de Johann Sebastian Mastropiero a la condesa Shortshot)”. Este personaje aparece mencionado en nueve obras¹², y en ellas se relata su relación sentimental con el compositor. Se emplean diversos tipos de intertextualidad, como por ejemplo, la cita textual de algunas letras de tango (“Johann Sebastian Mastropiero volvió al castillo de la condesa Shortshot con la frente marchita”¹³. Las nieves del tiempo habían plateado su sien¹⁴, su sien derecha para más datos. Lo atendió un viejo criado, quien tan sólo por la voz lo reconoció. A la dama, noble viuda de un guerrero¹⁵, no le importó su pasado...”¹⁶) y la adaptación de textos científicos, por caso el Teorema de Tales (“Condesa, nuestro amor se rige por el Teorema de Tales: cuando estamos horizontales y paralelos, las transversales de la pasión nos atraviesan y nuestros segmentos

¹¹ Cf. “Voglio entrare per la finestra”, Espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*, 1971.

¹² Las obras son “Berceuse”, “Bolero de Mastropiero”, “Candonga de los colectiveros”, “Chacarera del ácido lisérgico”, “El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá”, “El polen ya se esparce por el aire”, “Té para Ramona”, “Teorema de Thales” y “Zamba de la ausencia”.

¹³ “Con la frente marchita” es un verso que corresponde a “Volver”, de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera.

¹⁴ Se trata de una pequeña variación de los versos de “Volver”; estos son: “las nieves del tiempo platearon mi sien”.

¹⁵ El verso “noble viuda de un guerrero” pertenece al tango “Chorra”, de Enrique Santos Discépolo.

¹⁶ “Berceuse”, versión del espectáculo *Querida condesa*, 1970 (www.lesluthiers.org; acceso 01/10/2012).

correspondientes resultan maravillosamente proporcionales”¹⁷). Asimismo, se ha recurrido a otros juegos lingüísticos que refuerzan el absurdo, como es el caso del procronismo (Núñez Cortés 2007: 131), es decir, la inclusión de elementos de una época posterior a la que se está refiriendo (“La condesa Shortshot seguía esperando a Johann Sebastian. Ella sabía que el genio siempre volvía a sus brazos, como la celulitis. Se consolaba de su soledad organizando en su castillo desenfrenadas peñas folclóricas, en las que abundantes empanadas eran rociadas con un extraño vino, cuyo origen nadie conocía, y que transportaba a los contertulios a eufóricos y alucinados estados de éxtasis”¹⁸).

Según la genealogía armada por el grupo en la Expo Les Luthiers 2007, Mastropiero ha tenido seis hijos “dignos de su madre” con la condesa de Shortshot, aunque no quiso reconocer a ninguno. Para los seguidores del grupo, ha sido sencillo descubrir de quiénes se trata, puesto que sus nombres significan en distintos idiomas “tiro o golpe corto”: Giovanni Colpocorto, Patrick Mc Kleinschuss, Johnny Littlebang, Mario Abraham Kortzclap, Rafael Brevetiro y Anatole Tirecourt. Todos ellos fueron alumnos destacados del conservatorio que dirigió Mastropiero –el Centro de Altos Estudios “Manuela”–, y sus obras fueron presentadas en el espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*, en 1971.

Giovanni Colpocorto fue el primer alumno del conservatorio y autor de la obra “Voglio entrare per la finestra”. Les Luthiers describe su incorporación al conservatorio por obra de la casualidad en lugar de por sus aptitudes musicales¹⁹.

El segundo es Patrick Mc Kleinschuss, de dudosa virilidad²⁰, que compuso “Romanza escocesa sin palabras”. El grupo parodia el título de su obra (“sin palabras”) apelando a la limitación física del músico (era “mudo”)²¹.

¹⁷ “Teorema de Thales”, versión del espectáculo *Querida condesa*, 1970 (www.lesluthiers.org; acceso 01/10/2012).

¹⁸ “Chacarera del ácido lisérgico”, versión del espectáculo *Querida condesa*, 1970 (www.lesluthiers.org; acceso 01/10/2012).

¹⁹ “Cierta día golpeó a las puertas del ‘Manuela’ un joven tímido, de mirada melancólica y corazón repleto de música. Siguió golpeando, y como nadie acudiera a su llamado, se alejó. Nunca más nadie, en ningún rincón de la tierra, supo de este joven de mirada melancólica y corazón repleto de música. Pero lamentablemente, otro día en que llegó otro joven, Giovanni Colpocorto, las puertas del ‘Manuela’ estaban abiertas de par en par. Colpocorto entró, y no hubo nada que hacer... se dedicó a la música. Precisamente, de Giovanni Colpocorto, escucharemos a continuación, y en interpretación de Les Luthiers, el aria de tenor ‘Voglio entrare per la finestra’ de la ópera ‘Leonora’ o ‘El amor con juglar’” (Espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*, 1971, www.lesluthiers.org; acceso 01/09/2012).

²⁰ “Uno de los alumnos más destacados del Centro de Altos Estudios Musicales ‘Manuela’ era el escocés Patrick Mc Kleinschuss, personaje por cierto enigmático, cuyas características personales daban origen a los más contradictorios comentarios. Por ejemplo, se sabía que cierta vez que le encargaron componer un aria de bravura, para bajo y banda militar, solo extrajo de su imaginación un delicado madrigal para soprano y arpa; y hasta corría una versión en el sentido de que Patrick en realidad era alemán, pero había adoptado la nacionalidad escocesa por sus particulares convicciones en materia de indumentaria” (“Romanza escocesa sin palabras”, Espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*, 1971, www.lesluthiers.org; acceso 01/09/2012).

El tercer hijo no reconocido de Mastropiero es Johnny Littlebang, quien compuso “Tristezas del Manuela”²². En la presentación de la obra, Les Luthiers recurre una vez más a lo cómico del lenguaje descrito por Henri Bergson (2003 [1900]), según el cual “se afecta entender una expresión en su sentido propio, cuando se la emplea en el figurado” (89). En el caso de Johnny Littlebang, aludiendo a sus dotes musicales, se dice que “estuvo a punto de romper los cánones del Manuela... y los tímpanos de Mastropiero”.

El cuarto hijo de Mastropiero, Mario Abraham Kortzclap, es compositor de “Pieza en forma de Tango, Opus 11”²³. El mecanismo ludo-lingüístico de su caracterización está en la asociación semántica del tango que compuso, “verdadera pasión por todo lo que significara ‘suburbio’, ‘arrabal’ y ‘malevaje’”.

Rafael Brevetiro es otro de los hijos que auxilia a Mastropiero cuando este sufre falta de creatividad. La parodia de Les Luthiers marca el motivo absurdo por el que le encargaron su composición: “Una obra para el gran concierto de homenaje al segundo centenario del descubrimiento del compás de dos por cuatro”²⁴.

²¹ “A continuación se incluye una pieza para gaita y orquesta, la ‘Romanza escocesa sin palabras’ de Patrick Mc Kleinschuss, obra de carácter autobiográfico ya que Mc Kleinschuss era un gaitero romántico, escocés y mudo. El final, una nota prolongada de gaita que parece no terminar nunca, denuncia descarnadamente la situación de muchos escoceses sometidos en el pasado a la obligación de tocar notas prolongadas de gaita que parecían no terminar nunca” (“Romanza escocesa sin palabras”, *Volumen 3*, 1973).

²² “Uno de los fenómenos más curiosos de la historia del Manuela fue el paso por sus aulas del desconcertante Johnny Littlebang. De tez oscura, de mirada hosca, muy afecto a la goma de mascar... Littlebang, con sus poderosas manos, extraía del piano curiosas sonoridades. Estuvo a punto de romper los cánones del Manuela... y los tímpanos de Mastropiero. Este último, imposibilitado de clasificarlo en ninguna de las corrientes musicales conocidas, y horrorizado por sus instrumentaciones poco ortodoxas, Mastropiero estuvo a punto de expulsar a Littlebang del Manuela, pero decidió retenerlo pues le era imprescindible para la ejecución de su nueva obra en gestación: el gran concierto para bombardino y 24 pianos. Eso sí, dada la irrefrenable manía de Littlebang de marcar el ritmo con los pies, Mastropiero ordenó enyesárselos. Pero, a pesar de ésta y otras precauciones más, sucedieron cosas terribles y la culminación de ellas fue lo que sucedió en uno de los últimos ensayos de la obra, más exactamente, en la reexposición del tema del tercer movimiento, cuando la obra llegaba a su pathos, a un milagroso clima de profundidad y éxtasis, en ese momento se escuchó un furibundo “¡yeah!, ¡yeah!”, que por supuesto no estaba en la partitura y que provenía de la garganta de Littlebang. Mastropiero sufrió un colapso, no quiso saber más nada de esa obra y vendió a Littlebang como esclavo a una finca del sur de los Estados Unidos. Una vez llegado al Mississippi, Littlebang eh... bueno, pero esa es otra historia” (“Tristezas del Manuela”, Espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*, 1971, www.lesluthiers.org; acceso 01/09/2012).

²³ “La prédica de Mastropiero halla rápido eco entre sus discípulos, quienes se lanzan decididamente a la investigación de las distintas corrientes musicales populares. Pero hay un alumno que se destaca desde el primer momento, y se destaca en la investigación y composición de la temática porteña. Era un joven de ademán cadencioso, y verdadera pasión por todo lo que significara ‘suburbio’, ‘arrabal’ y ‘malevaje’: Mario Kortzclap” (“Pieza en forma de tango, Opus 11”, Espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*, 1971, www.lesluthiers.org; acceso 01/09/2012).

²⁴ “Vuelto ya de su gira por los países europeos, Mastropiero continúa con su problema de falta de creatividad. Vive angustiado y sufre horribles pesadillas, en especial una en la que Euterpe, su musa, luego de un tierno acercamiento, lo golpeaba duramente con una clave de sol. Apremiado por los compromisos contraídos, Mastropiero decide recurrir a uno de sus discípulos: el sevillano Rafael Brevetiro, a quien encarga una obra para el gran concierto de homenaje al segundo centenario del descubrimiento del compás de dos por cuatro. Brevetiro compuso y estrenó en el Manuela ‘Oda a la alegría gitana’, scherzo para solaz y esparcimiento, obra que escucharemos a continuación en interpretación de Les Luthiers” (“Oda a la alegría gitana”, Espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*, 1971, www.lesluthiers.org; acceso 01/09/2012).

Por último, Anatole Tirecourt es un farmacéutico que ofrece a su padre una medicina que le trae buenos recuerdos²⁵. Los medios humorísticos, en este caso, incluyen una referencia intertextual a una de las obras más conocidas del grupo en ese momento, “La cantata Laxatón”. Esta había sido compuesta empleando como texto el prospecto de un laxante. Esta particularidad permite incorporar a Tirecourt al relato, cuando es de un boticario sobre el que se está hablando (“Mastropiero reconoció de inmediato aquel frasco y leyó con voz trémula el texto de la etiqueta: “Laxatón”). Además, en la descripción de la obra de Tirecourt, la enumeración de la instrumentación incluye una formación tan exagerada como absurda (“para recitante, orquesta vienesa, ensamble telúrico, conjunto de salón, banda militar, camerata oriental, embajadora contralto, conjunto ceremonial de estado, fanfarria de yerbomatófonos, cuarteto masculino y triángulo”).

La nómina de personajes se multiplica en cada espectáculo. Junto a sus hijos no reconocidos, otros alumnos del conservatorio “Manuela” fueron Nepomuceno De Alfa²⁶, Rudesindo Luis Santiago²⁷, Sergei Dimitri Mpkstroff²⁸ y Dorival Lampada²⁹. En cuanto a su núcleo familiar, son pocos los parientes directos que se conocieron de este compositor. La historia de la vida de su hermano gemelo, Harold, se presentó en la obra “Lassy Daisy”, del espectáculo *Mastropiero que nunca* (de 1979)³⁰, y una referencia a su padre aparece en la

²⁵ “La noche del estreno de la obra que acabamos de escuchar, se oyó en la sala un cálido aplauso... uno. Era la portera. Mastropiero, agobiado por los fracasos, perdida la fe, estaba a punto de resignarse ya definitivamente, hasta que cierto día se produjo el milagro y el portador de la buena nueva fue el boticario Anatole Tirecourt quien, tal vez sin saber que estaba devolviendo un genio a la humanidad, extendió amablemente aquel frasco diciendo: ‘Maestro, ¿por qué no prueba con esto?’. Mastropiero reconoció de inmediato aquel frasco y leyó con voz trémula el texto de la etiqueta: ‘Laxatón’. De inmediato acudieron a su mente recuerdos de muy felices momentos compartidos con el noble producto... la cantata que le dedicara... bueno, tan bellos recuerdos no podían menos que iluminar a Mastropiero y así provocaron el glorioso despertar de su musa inspiradora. En su éxtasis, recordó que la Asociación Internacional de Prensa Filmada le había encargado una obra en homenaje a los noticiarios cinematográficos, y comenzaron a resonar en su interior los acordes de su nueva y monumental obra, el oratorio ‘Los noticiarios cinematográficos’. Mastropiero entró corriendo al ‘Manuela’ y anunció a gritos la inmediata iniciación de los ensayos que él mismo iba a dirigir y, mientras comenzaban febrilmente los preparativos, vació de un trago el contenido de la botella que le diera el boticario. Los ensayos los tuvo que dirigir Colpocorto, pero Mastropiero era feliz. Era el final del período más duro de su vida. Finalizando su recital de esta noche, el conjunto de instrumentos informales Les Luthiers interpretará, en su versión original, el oratorio ‘Los noticiarios cinematográficos’, como queda dicho de Johann Sebastian Mastropiero, para recitante, orquesta vienesa, ensamble telúrico, conjunto de salón, banda militar, camerata oriental, embajadora contralto, conjunto ceremonial de estado, fanfarria de yerbomatófonos, cuarteto masculino y triángulo” (“Los noticiarios cinematográficos”, *Espectáculo Les Luthiers Opus Pi*, 1971, www.lesluthiers.org; acceso 01/09/2012). En esta presentación Les Luthiers hace referencia a una obra anterior, “La cantata Laxatón”, cuyo nombre provenía de un juego de palabras de un laxante comercializado en aquella época y sobre el que habían compuesto la letra de dicha cantata.

²⁶ “Ya el sol asomaba en el poniente”, *Recital '72*, 1972 (www.leslu.com.ar; acceso 02/09/2012).

²⁷ “Si no Fuera Santiagueño”, *Recital '72*, 1972 (www.leslu.com.ar; acceso 02/09/2012).

²⁸ “Concierto de Mpkstroff”, *Recital '72*, 1972 (www.leslu.com.ar; acceso 02/09/2012).

²⁹ “La Bossa Nostra”, *Recital '72*, 1972 (www.leslu.com.ar; acceso 02/09/2012).

³⁰ “En Nueva York vivía desde pequeño Harold Mastropiero, hermano gemelo de asombroso parecido con Johann Sebastian. Los mellizos Mastropiero, Johann Sebastian y Harold, sabían muy poco el uno del otro.

obra “El zar y un puñado de aristócratas rusos huyen de la persecución de los revolucionarios en un precario trineo, desafiando el viento, la nieve y el acecho de los lobos”, del espectáculo *Humor dulce hogar* (de 1986)³¹. Además, en los distintos relatos, aparece una nodriza, Teresa Hochzeitmeier³²; y las relaciones amorosas de Mastropiero también fueron mencionadas a lo largo de su historia. Entre ellas se encuentran –además del ya mencionado amorío con la condesa de Shortshot³³– Beatrice Corsini³⁴; la duquesa Sofía von Stauben³⁵; la duquesa de Lowbridge, su hija –Genoveva– y su nieta –Matilde–³⁶; Gundula Von Lichtenkraut³⁷; la archiduquesa Ursula von Zaubergeige³⁸; Natasha Frotalascova³⁹; Teodora Fluckweidel⁴⁰; Henriette Leforquière⁴¹; Sue Ann Morgan⁴²; Azucena (madre del único hijo que lleva su apellido)⁴³, y Elisabeth, a quien dedicó una sonata⁴⁴.

Johann Sebastian tenía noticias de que su hermano pertenecía a la mafia y éste conocía la música de Johann Sebastian. Ambos estaban indignadísimos. Decidido a reconciliarse, Johann Sebastian se embarcó rumbo a Nueva York. Cuando el vapor estaba llegando a puerto, Johann Sebastian, acodado en cubierta, comentó con el capitán: ‘Jamás me hubiera imaginado así a Nueva York’. ‘Tiene razón, señor, –le contestó el capitán– estamos llegando a las Canarias’. Unos días más tarde, el barco llegó, efectivamente, a la ciudad de Nueva York, y los mellizos Mastropiero se encontraron. Se reconocieron de inmediato. El parecido era tan notable que, durante toda la estadía de Johann Sebastian, los guardaespaldas de Harold no sabían a quién proteger, el mayordomo de Harold no sabía a quién atender y la mujer de Harold... Se llamaba Margaret... Harold Mastropiero explotaba un sórdido local en el que funcionaban un cabaret clandestino, un salón de juegos prohibidos y un centro de apuestas ilegales. Pero, en realidad, su local era solo una pantalla... para ocultar la verdadera fuente de sus fabulosos ingresos. En los fondos funcionaba un almacén. Johann Sebastian compuso varias piezas de music hall que fueron estrenadas en el cabaret clandestino de su hermano Harold” (“Lassy Daisy”, *Mastropiero que nunca*, 1979).

³¹ “[...] El padre de Mastropiero, que se oponía a la carrera artística de Johann Sebastian, por la misma época [1917] le envió una carta en la que le decía: ‘Hijo mío, te pido que abandones la música. Es posible que sean mis prejuicios los que me impiden ver, pero por desgracia no me impiden oír’. En este punto Johann Sebastian se vio obligado a optar entre su familia y la música, y eligió la música, para desgracia de ambas. Terminó de componer la opereta, y para evitar más conflictos con su familia se dispuso a firmarla con un seudónimo: Johann Severo Mastropiano. Enterado el padre, le mandó otra carta en la que le decía: ‘Hijo mío, si usas ese seudónimo, todos sabrán, no sólo que soy el padre del compositor, sino también que soy el padre de un imbécil’. Johann Sebastian reconoció que esta vez su padre tenía razón, y se cambió el seudónimo: firmó la opereta como Klaus Müller. Esto solucionó por fin el problema con su familia, pero le acarreó demandas penales de treinta y siete familias de apellido Müller” (“El zar y un puñado de aristócratas rusos huyen de la persecución de los revolucionarios en un precario trineo, desafiando el viento, la nieve y el acecho de los lobos”, *Humor dulce hogar*, 1986).

³² “Teresa y el Oso”, *Recital '75*, 1975 (www.leslu.com.ar; acceso 02/09/2012).

³³ Espectáculo *Querida condesa*, 1970.

³⁴ “Amami, Oh! Beatrice”, *El Reír de los Cantares*, 1989 (www.leslu.com.ar; acceso 02/09/2012).

³⁵ “A la playa con Mariana”, *El Grosso Concerto*, 2001.

³⁶ “La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa”, *Mastropiero que nunca*, 1979.

³⁷ “Ciclo de Sonatas Op.17”, *Mastropiero que nunca*, 1979.

³⁸ “Epopéya de Edipo de Tebas”, *Viejos fracasos*, 1976.

³⁹ “Oi Gadónaya”, *Les Luthiers Opus Pi*, 1971 (www.leslu.com.ar; acceso 02/09/2012).

⁴⁰ “El Lago Encantado”, *Recital '74*, 1974 (www.leslu.com.ar; acceso 02/09/2012).

⁴¹ “Kathy, la reina del Saloon”, *Mastropiero que nunca*, 1979.

⁴² “The Sue Ann Lake Ballet”, *Los Clásicos de Les Luthiers*, 1980 (www.leslu.com.ar; acceso 02/09/2012).

⁴³ “El Sitio di Castilla”, *Recital '75*, 1975 (www.leslu.com.ar; acceso 02/09/2012).

⁴⁴ “Para Elisabeth”, *Bromato de Armonio*, 1998.

La lista de personajes asociados a Mastropiero y la de aquellos que forman parte de las letras de las obras abarca más de setecientos nombres⁴⁵. Como se dijo, muchas de esas menciones refieren a personalidades famosas. Solo con carácter ilustrativo pueden nombrarse algunas de ellas: actores famosos (Alain Delon⁴⁶, Arnold Schwarzenegger⁴⁷, Ava Gardner⁴⁸, Gregory Peck⁴⁹); políticos argentinos (Antonio Luis Berutti⁵⁰, Arturo Frondizi⁵¹, Carlos Pellegrini⁵²); escritores (Jorge Luis Borges⁵³, Jean Paul Sartre⁵⁴, William Shakespeare⁵⁵); filósofos (Aristóteles⁵⁶, Erasmo de Rotterdam⁵⁷, Herbert Marcuse⁵⁸, Karl Marx⁵⁹, Ludwig Wittgenstein⁶⁰, Platón⁶¹, Sócrates⁶², Tales de Mileto⁶³); compositores de música “clásica” (Federico Chopin⁶⁴, Gaetano Donizetti⁶⁵, Georges Bizet⁶⁶, Giacomo Puccini⁶⁷, Igor Stravinsky⁶⁸, Johann Sebastian Bach⁶⁹, Johann Strauss⁷⁰, Ludwig van Beethoven⁷¹, Maurice Ravel⁷², Wolfgang A. Mozart⁷³); y de música “popular” (Ray Coniff⁷⁴, La mona Jiménez⁷⁵,

⁴⁵ Según un listado conformado en una página de Internet española dedicada al grupo, el número exacto es 789 (www.lesluthiers.org; acceso 02/09/2012).

⁴⁶ “El regreso del indio”, *Les Luthiers unen canto con humor*, 1999.

⁴⁷ “Su bohío queda al norte”, *prueba en Todo por que rías*, 2001 (www.lesluthiers.org; acceso 05/09/2012).

⁴⁸ “Kathy, la reina del saloon”, *Grandes hitos*, 1995.

⁴⁹ “Shampoo Breck”, *Espectáculo publicitario “Beautiful Hair Breck”*, 1971 (www.lesluthiers.org; acceso 05/09/2012).

⁵⁰ “Shampoo Breck”, *Espectáculo publicitario “Beautiful Hair Breck”*, 1971 (www.lesluthiers.org; acceso 05/09/2012).

⁵¹ “Shampoo Breck”, *Espectáculo publicitario “Beautiful Hair Breck”*, 1971 (www.lesluthiers.org; acceso 05/09/2012).

⁵² “La hora de la nostalgia”, *Grandes hitos*, 1995.

⁵³ “Loas al cuarto de baño”, *Todo por que rías*, 2000.

⁵⁴ “Dilema de amor”, *Lutherapia*, 2009.

⁵⁵ “Los Premios Mastropiero”, *Los Premios Mastropiero*, 2006.

⁵⁶ “El negro quiere bailar”, *Les Luthiers unen canto con humor*, 1999.

⁵⁷ “Dilema de amor”, *Lutherapia*, 2009.

⁵⁸ “Dilema de amor”, *Lutherapia*, 2009.

⁵⁹ “El regreso del indio”, *Les Luthiers unen canto con humor*, 1999.

⁶⁰ “Dilema de amor”, *Lutherapia*, 2009.

⁶¹ “El negro quiere bailar”, *Les Luthiers unen canto con humor*, 1999.

⁶² “Juana Isabel”, *Los premios Mastropiero*, 2006.

⁶³ “Teorema de Thales”, *Sonamos pese a todo*, 1971.

⁶⁴ “Shampoo Breck”, *Espectáculo publicitario “Beautiful Hair Breck”*, 1971 (www.lesluthiers.org; acceso 05/09/2012).

⁶⁵ “Shampoo Breck”, *Espectáculo publicitario “Beautiful Hair Breck”*, 1971 (www.lesluthiers.org; acceso 05/09/2012).

⁶⁶ “Entreteniciencia familiar”, *Grandes hitos*, 1995.

⁶⁷ “Shampoo Breck”, *Espectáculo publicitario “Beautiful Hair Breck”*, 1971 (www.lesluthiers.org; acceso 05/09/2012).

⁶⁸ “El polen ya se esparce por el aire”, *Querida condesa*, 1970 (www.lesluthiers.org; acceso 05/09/2012).

⁶⁹ “Recitado gauchesco”, *Viejos fracasos*, 1977.

⁷⁰ “Vals del segundo”, *Cantata Laxatón*, 1972.

⁷¹ “Amami, oh Beatrice”, *El reír de los cantares*, 1989 (www.lesluthiers.org; acceso 05/09/2012).

⁷² “Entreteniciencia familiar”, *Grandes hitos*, 1995.

⁷³ “Voglio entrare per la finestra”, *Volumen 3*, 1973.

⁷⁴ “La comisión”, *Bromato de Armonio*, 1998.

⁷⁵ “La comisión”, *Bromato de Armonio*, 1998.

Paul Mc Cartney⁷⁶). A ellas se suman personajes famosos ficticiales (Batman⁷⁷, Blancanieves⁷⁸, Caperucita roja⁷⁹, Drácula⁸⁰, El hombre de la bolsa⁸¹, La bella durmiente⁸²).

El reconocimiento por parte de la audiencia de estas personalidades, las vinculaciones que establecen con la trama narrativa creada en torno a Mastropiero y las relaciones, muchas veces extravagantes, que Les Luthiers ha creado con esta infinidad de personajes enriquecen una red argumental en la que el humor y la parodia emergen con total complicidad entre el grupo y su público.

3. Los juegos lingüísticos en los títulos de espectáculos, obras y géneros musicales

Los títulos de sus treinta y dos espectáculos fueron enumerados en el capítulo III y allí se mencionaron algunos juegos de palabras en los que aparece la palabra “humor”, el nombre del grupo, el nombre de Mastropiero; o se hace referencia a la trayectoria del grupo. Se advierten, también, juegos lingüísticos en los nombres de sus obras y en los géneros musicales con las que estas se han identificado. Además, el personaje de Mastropiero le ha permitido al grupo armar la estructura del espectáculo en torno a su figura. Por ejemplo, en uno de ellos se presenta la ceremonia de una entrega de premios, imitando reuniones del ámbito cinematográfico o televisivo, como son los Premios Oscar o los Grammy. En este caso se trata de “Los premios Mastropiero”. Un segundo ejemplo fue *Lutherapia* (“palabra-maleta”⁸³ de “Luthiers” y “terapia”) en el que el protagonista recurre al psicoanalista para tratar su angustia porque debe escribir una tesis sobre dicho compositor.

En la extensa lista de composiciones⁸⁴, se observan títulos en los que aparecen el nombre del grupo o alguna relación con él (“Les Luthiers cuentan la ópera”, “Chanson de Les Luthiers” y “Lutherapia”), y otros en los que se nombra al compositor protagonista (“Bolero de Mastropiero” y “Gloria de Mastropiero”). Además, el grupo emplea juegos fonéticos que imitan otro idioma, como por ejemplo, el ruso (“Oí gadónaya”) y cinco obras instrumentales en cuyos títulos en inglés se ha utilizado una sola de las cinco vocales (“Papa Garland had a

⁷⁶ “El regreso del indio”, *Les Luthiers unen canto con humor*, 1999.

⁷⁷ “Los Premios Mastropiero”, *Los Premios Mastropiero*, 2006.

⁷⁸ “Blancanieves y los siete pecados capitales”, *Blancanieves y los siete pecados capitales*, 1969 (www.lesluthiers.org; acceso 05/09/2012).

⁷⁹ “Blancanieves y los siete pecados capitales”, *Blancanieves y los siete pecados capitales*, 1969 (www.lesluthiers.org; acceso 05/09/2012).

⁸⁰ “La redención del vampiro”, *Bromato de Armonio*, 1998.

⁸¹ “La gallina dijo eureka”, *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada*, 1980.

⁸² “Blancanieves y los siete pecados capitales”, *Blancanieves y los siete pecados capitales*, 1969 (www.lesluthiers.org; acceso 05/09/2012).

⁸³ Núñez Cortés, 2007.

⁸⁴ En total son 164 obras. Cf. anexo II.

hat and a jazz band and a mat and a black fat cat”, “Pepper Clemens sent the messenger: nevertheless the reverend left the herd”, “Miss Lilly Higgins sings shimmy in mississippi’s spring”, “Doctor Bob Gordon shops hot dogs from Boston” y “Truthful Lulu pulls thru zulus”). Los nombres de los géneros de estas cinco composiciones también tienen esa única vocal en su nombre⁸⁵. Los títulos de un par de composiciones poseen una extensión exagerada para las convenciones conocidas (“Cantata del adelantado Don Rodrigo Díaz de Carreras, de sus hazañas en tierras de Indias, de los singulares acontecimientos en que se vio envuelto y de cómo se desenvolvió” y “El zar y un puñado de aristócratas rusos huyen de la persecución de los revolucionarios en un precario trineo, desafiando el viento, la nieve y el acecho de los lobos”)⁸⁶. También existen algunos ejemplos en los que se han inventado palabras con la fusión de términos ya existentes, “palabras-maleta” (Núñez Cortés 2007). Tales son los casos de “añoralgias” –mezcla de “añoranza” y “nostalgia”– y de “candongas” – fusión de “candombe” y “milonga”–.

Si bien la mayoría de las letras de sus obras están compuestas en español, existe al menos una escrita originalmente en inglés (“Lazy Daisy”), y hay otras traducidas a este idioma posteriormente. Además, se advierten otros ejemplos en los que Les Luthiers recurre a juegos fonéticos que simulan otros idiomas. Tales son los casos de “Oi Gadoñaya” y un fragmento de “Los noticiarios cinematográficos”. Asimismo, en “La chanson indienne” se ofrece una “versión didáctica [...] con explicación de algunas palabras de nuestro folklore y traducción simultánea al francés”⁸⁷.

En cuanto a los géneros que tienen asignados cada una de las obras, se observan algunos mecanismos ludo-lingüísticos similares a los empleados para los títulos de las composiciones. Por ejemplo, el oxímoron (“cuarteto para quinteto”) y la invención de palabras a partir de dos ya existentes: “himnovaciones”, mezcla de “himno” e “innovación”; “hematopeya”, mixtura del prefijo “hemato-” y “onomatopeya”; y “disuacidio”, combinación de “disuadir” y “suicidio”. En estos últimos casos, los títulos resumen la temática abordada en la obra. Existen otros nombres de géneros en los que es la propia temática la que se

⁸⁵ Ellos son: rag, ten steps, shimmy, foxtrot y blues, respectivamente.

⁸⁶ Este mecanismo de extender desmesuradamente los títulos fue también utilizado en alguna oportunidad para los nombres de las partes de las composiciones. Tal es el caso del tercer movimiento del “Quinteto de vientos”: “Son sus tiempos: el primero, allegro molto; el segundo, andantino grazioso; y el tercero, allegro piacevole, ma con un atimo di nostalgia meridionale, senza perdere di vista il chiaro rallentando delle passioni umane e il fiato semplice delle luminose mattine ove gli uccelli felici cantavano, lasciate ogni speranza, oh voi che entrate, assai” (“Quinteto de vientos”, *Sonamos pese a todo*, 1971).

⁸⁷ “El regreso del indio”, *Unen canto con humor*, 1999.

emplea para construir homofonías (“balada no avalada”⁸⁸, “canción...ón...ón”⁸⁹ y “fuga en Si-beria”⁹⁰).

Un mecanismo muy recurrente es la calificación de un género existente con referencia al tema de la composición (“Bossa libidinosa”, “Zamba catástrofe”, “Trío pecaminoso”, “Cumbia epistemológica”, “Galopa psicósomática”, “Oratorio autóctono”, “Gato didáctico”, “Chanson indienne”, “Salmos sectarios”, “Carnavalito divergente”, “Rapsodia gastronómica”, “Zarzuela náutica”, “Balada pueril”, “Suite cocofónica”, “Canción de los barqueros del Vólgota”, “Sonata a la carta”, “Handball blues”, “Balada mugida y relinchada”, “Canción con mimos”, “Romance onomatopéyico”, “Tarantela litúrgica”, “Canción pusilánime”, “Canción ecológica”, “Madrigal reminiscente”, “Divertimento matemático” y “Canon escandaloso”). Estos nombres, por un lado, son paródicos en tanto textos que son re-contextualizados por la audiencia en una situación nueva (Hutcheon 1985 y Sklodowska 1991); en este caso, en un espectáculo de Les Luthiers. Por otro, generan comicidad, porque cubren los inverosímiles en términos de Mulkay (1988). La secuencia de la broma, según Harvey Sacks (en Mulkay 1988), suspende la incredulidad y permite, en el caso de Les Luthiers, que el grupo presente géneros cuyos nombres la audiencia nunca ha escuchado, pero que remiten parcialmente a textos pre-existentes.

En síntesis, los nombres de los géneros musicales son chanzas ludo-lingüísticas que pueden ser consideradas por el público como un elemento más dentro de toda la conformación humorística que se propone en la situación escénica.

4. Temas y tramas en las presentaciones y letras de las obras

De la abundante cantidad y variedad de temáticas abordadas en las composiciones, en este apartado se analizarán brevemente cuatro temas (el amor, la política, la religión y las actividades musicales, incluida la musicología) a los que el grupo recurre en la mayoría de sus espectáculos.

⁸⁸ Es el género de “A la playa con Mariana”. En esta obra el protagonista describe sus deseos de pasar el fin de semana con una mujer y, fundamentalmente, comer, beber y hacer el amor. Otro de los personajes interrumpe su enunciación señalándole todo tipo de inconvenientes que él percibe en esos deseos.

⁸⁹ Pertenece a “El poeta y el eco”. En este caso el nombre del género juega con la repetición de la última sílaba, imitando el efecto del eco.

⁹⁰ Es el género de “El zar y un puñado de aristócratas rusos huyen de la persecución de los revolucionarios en un precario trineo, desafiando el viento, la nieve y el acecho de los lobos”. El juego combina el empleo habitual, en algunas obras, de señalar la tonalidad de la composición y el nombre de la región donde transcurre la historia.

Las relaciones amorosas, la pasión y el desengaño son temáticas recurrentes en sus obras. Los mecanismos ludo-lingüísticos empleados son muy diversos y siempre están dirigidos a mostrar el carácter no exitoso de la relación amorosa. Un ejemplo en el que se observan varios de tales mecanismos es “El rey enamorado”, del espectáculo *Hacen muchas gracias de nada* (1980). Se trata de la historia del rey Enrique VI (representado por Ernesto Acher), quien le pide a su juglar (Jorge Maronna) que lo acompañe debajo del balcón de la habitación de su amada y que entone los versos que él le irá dictando, acompañándose con su laúd. Su texto es el siguiente:

Ernesto Acher: Ven, juglar, acerquémonos al balcón de María para darle una serenata. María, María, mírala... ¡Qué bella plebeya! ¿Debo abdicar al trono por amor a ella? ¿Vale acaso más una fría corona que un solo reflejo de sol en los dorados cabellos de María Blessing?

Jorge Maronna: Y... más o menos...

Ernesto Acher: ¡Oh, dolientes espíritus! ¡Oh, sempiternos gemidos! Acudid en mi ayuda, decidme qué debo hacer en este momento aciago... ¡Así hago algo...! Mira, juglar, mira la calavera. ¿Sabes a quién perteneció? ¿Lo sabes, lo reconoces?

(Jorge niega con la cabeza)

Ernesto Acher: Es cierto, está un poco demacrado. En vida fue Jerry, el bufón. Su vida fue una fastuosa juerga, una interminable orgía...

Jorge Maronna: ¡Pícarón!

Ernesto Acher: ¿Sabes por qué su descarnada boca permanece muda? Porque calavera no chilla. ¡Oh, oh, gloriosos antepasados, ayudadme! Apiádate de mí, tú, Godofredo, el Mulo, príncipe normando célebre por el hallazgo de Abdulamán en las cruzadas... veintiuno horizontal, nueve letras... ¡María, María! ¡La corona, la corona...! ¿Pero qué importa una corona si el resto de la dentadura está sana? El trono, la gloria vana, el oropel vacío... ¡Mira, mira, juglar! Mira la estatua que me inmortaliza sobre brioso corcel... Yo, en mi vanidad, ordené que gastaran los dineros del reino en una estatua ecuestre... “Cuestre lo que cuestre”. Mira, mira las figuras: el rey, el caballo... sólo falta la sota. Por los acantilados de Dover navega Eric, el Rojo, con la codicia en los ojos y una flor en el pullover. María, María, dime: ¿Por qué tanta ternura rodeada de tanta insidia, mezquindad y cuchicheos? Que el duque de Boicharmont y el marqués de Coligny se reunieron en Calais para concertar una alianza... ¡Ja, qué ingenuidad! Asustar a un inglés con la alianza francesa. ¿Franceses a mí? Todavía recordarán aquel durísimo encuentro junto al Arco de Triunfo. ¡Qué memorable jornada! Chateauvieux, Fouchèe, Petitfour... uno tras otro fui eliminando a mis rivales, y ya solo frente al arco... ¿Pero qué cobró? ¿Qué cobró tantas vidas? ¿Qué segó tantos sueños? ¡El poder! ¡El trono! ¿El trono o María? Al fin y al cabo el trono lo quiero para posarme sobre él y satisfacer mis deseos, los más sublimes y los más perversos. En cambio a María la quiero para... ¡Caramba, qué coincidencia! Ven, juglar, acércate. Mira, quisiera cantarle a María pero el destino me ha castigado con dura mano en mi inspiración musical. Ruégote, ponle música a mis inspirados versos a María.

(Jorge comienza a tocar un laúd y repite con música los versos de Ernesto)

Ernesto Acher: Por ser fuente de dulzura

Jorge Maronna: Por ser fuente de dulzura
Ernesto Acher: Por ser de rosas un ramo
Jorge Maronna: Por ser de rosas un ramo
Ernesto Acher: Por ser nido de ternura, oh, María, yo te amo
Jorge Maronna: Por ser nido de ternura, oh, María, yo te amo
(Ernesto mira indignado a Jorge y le dice en voz baja que es él quien ama a María, por lo que Jorge rectifica de inmediato)
Jorge Maronna: ¡Oh, María, él la ama!
Ernesto Acher: Ámame como yo te amo a ti
Jorge Maronna: Ámelo como él la ama a usted
Ernesto Acher: Y los demás envidiarán nuestro amor
Jorge Maronna: Mmm... y todos nosotros envidiaremos el amor de ustedes
Ernesto Acher: Oh, mi amor, María mía
Jorge Maronna: Oh, su amor, María suya...
Ernesto Acher: Mi brillante, mi rubí
Jorge Maronna: Su brillante surubí
Ernesto Acher: Mi canción, mi poesía, nunca te olvides de mí
Jorge Maronna: Su canción, su poesía, nunca se olvide de... su
Ernesto Acher: Tú estás encima de todas las cosas, mi vida.
Jorge Maronna: Usted está encima de todas las cosas subida
Ernesto Acher: Eres mi sana alegría
Jorge Maronna: Usted es Susana... eh... María, alegría...
Ernesto Acher: Mi amor
Jorge Maronna: Su amor
Ernesto Acher: Mi tesoro
Jorge Maronna: Su tesoro
Ernesto Acher: Mímame
Jorge Maronna: Súmame... ¡Súmelo!
Ernesto Acher: Tanto tú, te me metes en lo más hondo de mí...
Jorge Maronna: Tanto usted...
Ernesto Acher: ...que ya no sé si soy de mí o si soy de ti...
Jorge Maronna: Tanto usted...
Ernesto Acher: ...si tú me amaras a mí, amarías en mí aquello que amamos nosotros y envidiáis vosotros y ellos...
Jorge Maronna: ¡Ámelo!
Ernesto Acher: Cuando miras con desdén
Jorge Maronna: Cuando mira con desdén
Ernesto Acher: Pareces fría, sujeta
Jorge Maronna: Parece fría su... su cara
Ernesto Acher: Por ser tan grandes tus dones no caben en mí, mi bien
Jorge Maronna: Por ser tan grandes sus dones no caben en su *soutien*
Ernesto Acher: ¡No, no!
Jorge Maronna: No, no...
Ernesto Acher: ¡Tunante!
Jorge Maronna: Sunante...
Ernesto Acher: ¡Miserable!
Jorge Maronna: Suserable...
Ernesto Acher: ¡Guardias, a mí!

Jorge Maronna: Mmm... ¡Guardias, a él!
(Aparecen en escena Marcos y Carlos Núñez, que se llevan a Ernesto)
Ernesto Acher: ¡No, no!
Jorge Maronna: No, no, no, no...

Como es posible advertir, las preguntas retóricas que acompañan la reflexión inicial pierden su naturaleza al ser respondidas tímidamente por el juglar (“¿Debo abdicar al trono por amor a ella? ¿Vale acaso más una fría corona que un solo reflejo de sol en los dorados cabellos de María Blessing? –Y... más o menos...”). Aparecen, además, otros recursos como la paronomasia (“...qué debo hacer en este momento aciago... ¡Así hago algo...!”; “...ordené que gastaran los dineros del reino en una estatua ecuestre... ‘Cuestre lo que cuestre’”) y las frases cristalizadas (“¿Sabes por qué su descarnada boca permanece muda? Porque calavera no chilla”; “Por los acantilados de Dover navega Eric, el Rojo, con la codicia en los ojos y una flor en el pullover”). El parlamento inicial incluye varios chistes verbales que responden a la estructura tripartita (Sacks, en Mulkay 1988): “Apiádate de mí, tú, Godofredo, el Mulo, príncipe normando célebre por el hallazgo de Abdulamán en las cruzadas... veintiuno horizontal, nueve letras”; “¿Pero qué importa una corona si el resto de la dentadura está sana?”; “Mira, mira las figuras: el rey, el caballo... sólo falta la sota.”; “¿Por qué tanta ternura rodeada de tanta insidia, mezquindad y cuchicheos? Que el duque de Boicharment y el marqués de Coligny se reunieron en Calais para concertar una alianza... ¡Ja, qué ingenuidad! Asustar a un inglés con la alianza francesa”; “Todavía recordarán aquel durísimo encuentro junto al Arco de Triunfo. ¡Qué memorable jornada! Chateauvieux, Fouchèe, Petitfour... uno tras otro fui eliminando a mis rivales, y ya solo frente al arco... ¿Pero qué cobró?”; “¿El trono o María? Al fin y al cabo el trono lo quiero para posarme sobre él y satisfacer mis deseos, los más sublimes y los más perversos. En cambio a María la quiero para... ¡Caramba, qué coincidencia!”.

En este caso, también, el cambio de interlocutor genera equivocaciones de diversa índole⁹¹:

⁹¹ El cambio de interlocutor se ha utilizado como mecanismo humorístico en varias de sus composiciones. En “Ya no te amo, Raúl” (*Los Premios Mastropiero*, 2005), lo cómico del lenguaje se produce porque un hombre debe improvisar la letra que canta originalmente una mujer y es en la trasposición del género femenino al masculino que emerge el absurdo.

VERSO QUE ENUNCIA EL REY	TRANSFORMACIÓN DEL JUGLAR	YERRO SOBRE EL QUE SE CONSTRUYE EL HUMOR VERBAL
Y los demás envidiarán nuestro amor	Mmm... y todos nosotros envidiaremos el amor de ustedes	Incorporación del hablante en un plural mayestático.
Mi brillante, mi rubí	Su brillante surubí	Unión de los últimos dos términos, cuyo resultado remite a otro campo léxico.
Mi canción, mi poesía, nunca te olvides de mí	Su canción, su poesía, nunca se olvide de... su	Reemplazo de pronombre personal tónico por pronombre posesivo.
Tú estás encima de todas las cosas, mi vida	Usted está encima de todas las cosas subida	Unión del pronombre posesivo con el último término, cuyo resultado cambia el campo semántico y se transforma en una hipérbaton.
Eres mi sana alegría	Usted es Susana... eh... María, alegría...	Unión del pronombre posesivo con el término siguiente, cuyo resultado genera un nombre propio distinto al de la amada.
Mímame	Súmame... ¡Súmelo!	Reemplazo de la sílaba propia del verbo y reemplazo del pronombre personal átono.
Por ser tan grandes tus dones no caben en mí, mi bien	Por ser tan grandes sus dones no caben en su <i>soutien</i>	Unión de pronombre posesivo con el último término, cuyo resultado es una metátesis (<i>soutien</i>) a partir del significado metafórico de "dones".
¡Tunante!	Sunante...	Reemplazo de la sílaba propia del adjetivo como si fuera un pronombre posesivo.
¡Miserable!	Suserable...	Reemplazo de la sílaba propia del adjetivo como si fuera un pronombre posesivo.

Les Luthiers destina casi un tercio de su repertorio a los temas del amor, la pasión y el enamoramiento⁹². Ellos atraviesan todas las épocas, geografías y culturas. Junto con la sensualidad y el erotismo, aparecen los sentimientos de abandono y los celos. El tratamiento que el grupo ofrece sobre esta temática logra un efecto cómico en el que el humor se produce por el desencanto, la introducción de terceros en discordia y la imposibilidad de consumar la relación amorosa.

⁹² Las obras que tratan total o parcialmente esta temática son "A la playa con Mariana"; "Amami, oh Beatrice"; "Amor a primera vista"; "Archivaldo García"; "Bolero de los celos"; "Bolero de Mastropiero"; "Cardoso en Gulevandía"; "Dilema de amor"; "Dolores de mi vida"; "Don Juan Tenorio o el burlador de Sevilla, una de dos"; "El beso de Ariadna"; "El lago encantado"; "El rey enamorado"; "Ella me engaña con otro"; "Encuentro en el restaurante"; "Epopéya de Edipo de Tebas"; "Gloria de Mastropiero"; "Homenaje a huesito Williams"; "Juana Isabel"; "La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa"; "La hija de Escipión"; "La princesa caprichosa"; "Las bodas del rey Pólipo"; "Las majas del Bergantín"; "Lazy Daisy"; "Me engañaste una vez más"; "Mi amada es una máquina"; "Mi aventura por la india"; "Para Elisabeth"; "Pasión bucólica"; "Perdónala"; "Pieza en forma de tango"; "Quien conociera a María amaría a María"; "Recitado gauchesco"; "Rock del amor y la paz"; "Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. Y la oveja"; "Romeo y Juan Carlos"; "Serenata astrológica"; "Serenata intimidatoria"; "Serenata mariachi"; "Serenata medio oriental"; "Serenata tímida"; "Si te veo junto al mar"; "Sinfonía interrumpida"; "Solo necesitamos"; "Somos adolescentes mi pequeña"; "Té para Ramona"; "Teresa y el oso"; "Una canción regia"; "Valdemar y el hechicero"; "Ya no te amo Raúl", y "Zamba de la ausencia".

En cambio, la política y la religión son dos temáticas en las que Les Luthiers ha incursionado con un acento más crítico y disidente, propio de la parodia (Bajtín 1990). En cuanto a la política, se distinguen, al menos, nueve obras en torno a este tema⁹³. La crítica ha sido dirigida a diversos sistemas políticos (democrático, dictatorial, imperial y comunista) y a regímenes militares (cargos, funciones, conductas de sus integrantes). En especial, se destaca la ineficacia y la corrupción. Por su parte, el tema de la religión también es abordado con una mirada paródica y satírica⁹⁴. La referencia abarca no solo las religiones más tradicionales, sino también las más modernas, mediáticas e, inclusive, las sectas. Temas fundamentales como, por ejemplo, la reencarnación, la castidad y la vida eterna son objetos de chacota. A continuación reviso dos ejemplos de ambas temáticas.

La “Marcha de la conquista (marcha forzada)” es una parodia militar en la que se fusiona la instrucción de orden cerrado y un discurso propio de una relación amorosa. Su texto es el siguiente⁹⁵:

Marcos Mundstock: En lo más profundo de mi pecho un solemne sentimiento vive ya.
Sentimiento de lealtad, y de respeto, que en este grito de mi boca brotará: ¡Te amo, María
Cristina!

Todos:
Siempre guardo el recuerdo de aquel día,
aunque nunca comprendí lo que ocurrió.
Mi amor le declaré a María
y ella entonces se ofendió.

Caminábamos por un bosquecillo,
alegres cantaban los pajarillos.
Pío, pío.

Carlos Núñez Cortés:
Saltamontes, abejas y cigarras,
gusanillos, luciérnagas y grillos,
abejorros, libélulas, mariposas...

Todos:
Revoloteaban en torno a nuestro afecto.

⁹³ Las obras son “Los noticiarios cinematográficos”; “Canción a la independencia de Feudalia”; “La comisión”; “El acto en Banania”; “Vote a Ortega”; “La balada del séptimo regimiento”; “El zar y un puñado de aristócratas rusos huyen de la persecución de los revolucionarios en un precario trineo, desafiando el viento, la nieve y el acecho de los lobos”; “Ya el sol se asomaba en el poniente”, y “Marcha de la conquista”.

⁹⁴ Los ejemplos son los siguientes: “San Ictícola de los peces”, “Daniel y el señor”, “Educación sexual moderna”, “Así hablaba Sali Baba”, “El sendero de Warren Sanchez”, “Los milagros de San Dádivo”, “Fronteras de la ciencia” y “El día final”.

⁹⁵ La versión que se transcribe a continuación corresponde a la grabación en el disco *Volumen 7* (1983).

Y le dije con voz temblorosa:
“¡Este sitio está lleno de insectos!”
Con dulzura le pedí que se acercara,
su mirada desvió tímidamente,
y, para lograr que me mirara, yo le dije:

Marcos Mundstock: ¡Vista al frente!

Todos:
Era hermoso caminar enamorados...
¡Un, dos, un, dos!
¡Quier, deré, quier, deré!
¡Quier, quier, te quier, te quier... te quier much!
Con intensa pasión le dije entonces:

Marcos Mundstock: ¡Abrázame! Con la tarea indicada ¡comenzar!
Todos: Y María obedeció tiernamente
Marcos Mundstock: ¡Besarme, hacerlo... ya!

Todos:
Nunca pude comprender lo que ocurrió,
y por eso mi relato aquí se cierra,
nunca supe por qué causa se ofendió,
cuando le dije, cuando le dije... ¡¡¡Cuerpo a tierra!!!

Como surge de su lectura, la fusión de dos ámbitos totalmente disímiles (el amor y la milicia) provoca una obra disparatada que –a partir de un título ambiguo– plantea una situación absurda. En ella se manifiesta el registro militar mediante la retórica de una marcha (“solemne”, “lealtad”, “respeto”), al tiempo que se utilizan diminutivos tratando de generar un espacio íntimo y en consonancia con la naturaleza. Aquí aparece un registro amoroso que se contrapone al teatro de operaciones en el que se desarrollan acciones militares. En particular, se destacan algunas figuras retóricas: antítesis (“Siempre guardo el recuerdo...” y “...nunca comprendí...”); onomatopeya (“Pío, pío”); enumeración (“Saltamontes, abejas y cigarras / gusanillos, luciérnagas y grillos / abejorros, libélulas, mariposas... ”); y oxímoron (“...obedeció tiernamente”). El texto va ganando en oraciones exhortativas e imperativas, y en voces de mando que indican lo que tiene que hacer el subordinado (“Vista al frente”, “Un, dos, un, dos”, “Quier, deré, quier, deré”, “Cuerpo a tierra”) propias de la oralidad militar. Estas le permiten a Les Luthiers la derivación paródica (“¡Quier, quier, te quier, te quier... te quier much!”).

El cruce y la fusión de los registros opuestos se patentizan (“¡Abrázame! Con la tarea indicada ¡comenzar!” y “¡Besarme, hacerlo... ya!”) y la lógica de subordinación soldadesca se

traslada a la relación amorosa. De esta manera, el grupo evidencia el artificio mecánico del discurso militar y organiza un nuevo material, la “Marcha de la conquista (marcha forzada)” (Tiniánov 1968 [1921]).

El segundo ejemplo, “Educación sexual moderna (cántico enclaustrado)”, gira en torno a uno de los pecados capitales: la lujuria. Su texto se transcribe a continuación⁹⁶:

Jorge Maronna: ¡Oh, señor, ten piedad de este pobre monje! ¡Dame fuerzas para resistir la tentación de la carne! Sí, ya sé que merezco esta penitencia... Desde que tomé los hábitos se me hace cada vez más difícil cumplir con el voto de castidad. El padre Prior me dijo: “Hijo, es muy simple, debes distraerte. En tus ratos libres ocúpate de tus manualidades... O no, no, mejor reza. Rézale a la santa de la pureza, de la abstinencia: Santa Frígida”. Y fui a rezarle a la imagen de la santa que tiene ese aspecto austero, ese rictus de amargura, en verdad, pobrecita, es espantosa... Pero después de rezarle varias horas de pronto me pareció que empezaba a sonreírme, que me guiñaba un ojo... En ese momento apareció el padre Prior y viendo la lujuria en mi rostro me dijo: “¡Insensato, es una imagen de madera!” Sí, sí, la santa es de madera, pero yo no soy de hierro... “Te estás condenando, ¿qué me dices del voto de castidad?” ¡Nada, que yo voto en contra! Y para colmo, yo que trato de no pensar en estas cosas como penitencia debo cantar esto, un cántico para la educación sexual de los jóvenes.

Coro: Los jóvenes que desean salvarse deben seguir nuestro consejo para tener una vida apacible. Ahora que están creciendo ya pueden saber muchas cosas, para que tengan buena información les cantaremos esta alegre canción: dubi dubi du. Ya es hora de hablar de sexo, y podrán evitarse daños. Ya tienen edad suficiente, ya van a cumplir treinta años, dubi dubi du.

Carlos Núñez Cortés: Lo primero de lo que hay que hablar es de lo que hacen el hombre y la mujer.

Carlos López Puccio: Hay que nombrarlo bien clarito

Puccio y Maronna: para que se pueda entender.

Coro: Eso se llama...

Daniel Rabinovich: dubi dubi du.

Coro: Cada vez que salgas con un desconocido y hagas el... dubi dubi du no debes descuidarte, debes tener cuidado,

Carlos López Puccio: porque puedes contagiarte

Coro: ¡porque es pecado!

Carlos Núñez Cortés: El principal riesgo de contagio es cuando se hace dubi dubi a lo loco

Jorge Maronna: En el matrimonio no hay peligro

Daniel Rabinovich: ¡claro!, porque se hace muy poco.

Coro: Y el peligro se agrava para esos pecadores que en lugar del dubi dubi les gusta el daba daba.

⁹⁶ Esta versión corresponde a la presentada en el espectáculo *Bromato de Armonio* (1998).

Carlos Núñez Cortés: El uso del preservativo es un método moderno, contra el contagio es efectivo,

Coro: pero te vas al infierno. Los jóvenes que desean salvarse deben seguir nuestro consejo para tener una vida apacible, amen, amen, amen... lo menos posible.

Como es posible observar, esta obra problematiza una situación al interior de la institución religiosa; esto es, las posibilidades de mantenerse casto de uno de sus pastores. Aparece un campo semántico propio del ámbito religioso, que refuerza la idea de privación de satisfacer el apetito: “Tentación de la carne”, “penitencia”, “voto de castidad”, “pureza”, “abstinencia”, “lujuria”. En el parlamento introductorio, la crítica trasciende el voto de castidad de la Iglesia católica apostólica romana y amplifica la duda del personaje (el monje) para llegar hasta la grey (en particular, los jóvenes). Entre los distintos recursos lingüísticos, se distinguen el uso metafórico del vocabulario asociado a este pecado (“manualidades”, “Santa Frígida” y “yo no soy de hierro”); la personificación de la estatua (“Pero después de rezarle varias horas de pronto me pareció que empezaba a sonreírme, que me guiñaba un ojo...”); el chiste con una frase cristalizada (“la santa es de madera, pero yo no soy de hierro...”), y la contradicción. Esta última se manifiesta en el mensaje pastoral del coro (“Los jóvenes que desean salvarse...ya están creciendo....ya pueden saber muchas cosas”) y su imposibilidad de nombrar la relación sexual sino mediante un eufemismo (“dubi dubi du”).

Este cántico, además, trata algunas cuestiones vinculadas a las relaciones sexuales: las enfermedades venéreas y el sida, las relaciones eventuales, los métodos anticonceptivos (el uso del preservativo) y la burla por aceptar las relaciones carnales en el matrimonio, advirtiendo la creencia popular que supone el aburrimiento, la rutina y las relaciones sexuales espaciadas. El grupo asume el discurso de la Iglesia, que sólo considera la relación heterosexual, y propone un juego metafórico modificando las vocales para referirse a relaciones homosexuales (“dubi-dubi” y “daba-daba”).

En síntesis, la parodia religiosa de Les Luthiers marca el oscurantismo de la Iglesia sobre el tema de las relaciones íntimas y devela cómo la institución predica una ideología propia de tiempos pasados.

Finalmente, Les Luthiers parodia las actividades musicales y la musicología. En ocasión de la caracterización de Johann Sebastian Mastropiero, la crítica se dirige a la figura del músico romántico. Esta se hace presente cuando Mastropiero acepta otros cargos de orden

burocrático⁹⁷. En esa oportunidad, el compositor, falto de inspiración, busca mantenerse en el mundo musical aceptando otros trabajos, tales como la gestión cultural, el desempeño en la crítica musical y la dirección de instituciones de enseñanza. Se manifiesta, entonces, el estereotipo del músico romántico como intermediador que tiene una sensibilidad especial para recibir y transmitir, y cuya inspiración lo ubica en el lugar de genio. A esta conceptualización, Les Luthiers opone una visión humanizada, en la que la inspiración no es que no le llega, sino que se le escapa, y en la que aparece la faceta económica.

La figura del músico como ejecutante también ha sido blanco para efectivizar la parodia. “El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá” es un scherzo compuesto para instrumentos informales en cuya ejecución, mientras Carlos López Puccio lleva adelante la sección del solista, se escucha el siguiente diálogo entre susurros:

Marcos Mundstock (se oye el ruido de la piedra de un encendedor): No prende
Daniel Rabinovich: ¿Qué hacés, flaco?
Gerardo Masana: Y... qué se yo... un calor acá...
Daniel Rabinovich: Hace un calor bárbaro.
Marcos Mundstock (se oye nuevamente la piedra): No prende. Che, alcanzame el diario.
Gerardo Masana: Ahí va
Marcos Mundstock: ¡Cuidado! (se oye el ruido de la caída de un objeto)
Daniel Rabinovich: Che, me parece que se cayó algo
Gerardo Masana: Me parece que sí
Carlos López Puccio (a cargo de ejecutar el latín, cambia abruptamente la melodía que estaba desarrollando)
Marcos Mundstock: ¡Eh! ¿Qué estás tocando? ¡Tocá lo que está escrito, che!
Daniel Rabinovich: Che, flaco, ¿qué tren tomás?
Gerardo Masana: El de las 22.45
Daniel Rabinovich: ¿El rápido, no?
Gerardo Masana: No, para en Burzaco, Olivos, Castelar, San Miguel y después va derecho hasta Tandil.
Daniel Rabinovich: ¿Tandil, derecho?
Gerardo Masana: Sí, llego allá a las 23.50 más o menos
Carlos López Puccio (se oye el trino final de la cadencia)
Daniel Rabinovich: Che, ¿qué pasa?... ¡terminó, terminó! (“El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá, *Sonamos pese a todo*, 1971).

⁹⁷ En una de las presentaciones de sus temas, Mundstock detalla: “Johann Sebastian Mastropiero sintió que la inspiración escapaba de su mente. Sintió que comenzaba para él un difícil período de pobreza musical y de la otra. Es por esta época en que a Mastropiero lo persiguen la carencia de ideas y las compañías grabadoras de discos. Pero él, consciente de su total impotencia creativa, toma tres decisiones fundamentales: aceptar el cargo de Superintendente Musical de la comuna, dedicarse a la crítica musical y dirigir un conservatorio” (“Voglio entrare per la finestra”, *Les Luhtiers Opus Pi*, 1971).

En esta conversación, la enumeración incongruente del itinerario del tren permite a Les Luthiers aludir a los músicos faltos de interés y concentración en la tarea que están llevando a cabo⁹⁸. El ruido simbólico del encendedor y el pedido por parte de Mundstock de que le alcancen el diario marcan la desconexión entre el grupo y el solista, contraponiéndose a la figura romántica del músico de orquesta.

La tarea de investigación musical ha sido otra de las temáticas que en varias ocasiones el grupo aprovechó para realizarle una crítica humorística. Con ella evidencia estudios inútiles, relaciones incongruentes y títulos o nombres inconexos. Al propio Mastropiero se le han adjudicado tareas de investigación musicológica:

Algunos especialistas opinan que ciertos animales son sensibles a la música, el compositor Mastropiero entre ellos, entre los especialistas. El mismo Mastropiero realizó experimentos con una bandada de pájaros tocando al piano su sonata en Mi Bemol cada vez que les daba de comer. Después de cierto tiempo, las aves comenzaron a rechazar todo tipo de alimentos, menos un grupo de mirlos amarillos, que no solo seguían alimentándose normalmente, sino que además comían lo que los otros pájaros dejaban. Al final del experimento Mastropiero escribió su artículo “La influencia de la tonalidad de Mi Bemol en el engorde del Mirlo Amarillo”. Por otra parte, su colaborador el ornitólogo Lorenzo Corradi publicaba un ensayo titulado “Merulus Amarilius o Mirlo Amarillo, el pájaro sordo”. Mastropiero también estudió a los cisnes. Sobre este tema cierta vez le preguntaron si los cisnes, efectivamente, cantan antes de morir. “Por supuesto”, contestó, “no van a cantar después”. Así mismo observó durante varios años la conducta de un cuclillo o pájaro cucú y comprobó que no solo cantaba a intervalos de tiempo asombrosamente regulares, sino que además luego de cantar volvía a introducirse en un curioso nido con forma de reloj de pared. Pero tal vez, la experiencia más fascinante de Mastropiero sobre los sonidos que emiten los distintos animales fue la que realizó con un rebaño de ovejas en la hacienda de su amigo Gustav Schafdörfer. Allí comprobó que el 37% de los ovinos estudiados proferían un sonido que se iniciaba con un ataque bilabial nasal, similar a una "M", seguido por una reiteración en staccato de un sonido de “E” abierta gutural, con resonancias palato-alveolares: “Meeeee”. También comprobó que el restante 63% reemplazaba el ataque bilabial nasal, por un ataque bilabial plosivo: “Beeeee”. Además, del total de ovejas que emitían “Beeeee”, un 12% también podía emitir “Meeeee”, y las llamó ovejas de balido mixto, o también ambibalantes. Por otra parte, si bien algunas “Beeeee” podían “Meeeee”, ninguna “Meeeee” podía “Beeeee”, salvo “queeeeeee”. No No No, salvo que estuviera en la proximidad de una “Beeeee” ambibalante, en cuyo caso dicha “Meeeee” no hacía ni “Meeeee”, ni “Beeeee”, sino que guardaba un respetuoso silencio. Pero lo que más asombró a Mastropiero fue que en medio del rebaño, había una oveja que no balaba como las demás y que cada vez que lo veía corría hacia él profiriendo un extraño: “Uh... uh... uh...”. Mastropiero creyó encontrarse ante un hallazgo científico; y grande fue su desilusión al descubrir que no se trataba de una simple oveja, sino de la hermana de

⁹⁸ Una referencia cinematográfica que exhibe este carácter burocrático y oficinesco de los músicos durante la interpretación es la película *Ensayo de orquesta*, de Federico Fellini.

Gustav Schafsdörfer... está bien... la hermana era!! Jeje... (“Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. Y la oveja”, *Viegesimo aniversario*, 1989).

Si se analiza el texto, se advierte cómo la formulación inapropiada de la primera frase genera la ambigüedad sobre la caracterización de Mastropiero –especialista o lego– y esta se corresponde luego con otras oposiciones, por ejemplo, entre las interpretaciones del compositor y las de su colaborador. La descripción del experimento alcanza un efecto de distorsión para terminar haciendo etología. Se organiza una enumeración (grupo de mirlos, estudio de los cisnes, conducta del cuclillo y ovejas) que le permite jugar con los sonidos guturales y las onomatopeyas. La incorporación de lenguaje técnico junto con la mención estadística enriquece la estrategia narrativa de la parodia.

Uno de sus últimos espectáculos, *Lutherapia* (2009), ha sido compuesto a partir de un hilo conductor en el que la actividad musicológica ocupa un lugar protagónico. La historia que hilvana cada una de las obras del espectáculo expone la relación psicoanalítica de un personaje, Ramírez, con su analista, en la que intentan resolver el trauma que provoca la angustia del protagonista. Los distintos encuentros que mantienen ambos funcionan como separadores entre las obras, y en ellos Ramírez trata de explicitar sus problemas. El más importante, y con el que Les Luthiers abre el espectáculo, es la escritura de una tesis sobre la obra de Johann Sebastian Mastropiero. Su título, “Influencia de la semiología estructuralista musicológica en las obras de Mastropiero”, consiste en una frase exagerada que remite a distintas disciplinas y enfoques, y termina resultando vacía.

El trabajo científico que supone la escritura de esta tesis incluye, además, la recomendación de bibliografía por parte del terapeuta⁹⁹. La tarea de investigación que se reconstruye en las sesiones psicoanalíticas del espectáculo se caracteriza también por la relación traumática que el musicólogo tiene con su actividad. El mecanismo de inventar términos mezclando dos palabras existentes (palabras-maleta), como ocurre en algunos nombres de composiciones, también está presente en los parlamentos. En una carta que le envía a su médico, Ramírez le confiesa:

⁹⁹ El diálogo sobre la bibliografía sugerida muestra, además de la falsificación, la torpeza de Mastropiero: “Marcos Mundstock: Las memorias de Mastropiero se las copió íntegras de la autobiografía de otro compositor, de Günter Frager. Y sabe cómo se dieron cuenta? Porque se olvidó de suprimir el capítulo ‘Mastropiero es un miserable’. Bueno, y por el título, también. Daniel Rabinovich: ¿Cuál es?

Marcos Mundstock: Mi nombre es Mastropiero, como que me llamo Günther” (“El cantado, el arcángel y la harpía”, *Lutherapia*, 2009).

Estimado Murena: hoy no iré a sesión. Me voy al campo por unos días para aliviar mi angustia. Ya no soporto las tensiones de la ciudad. La moral se ha resquebrajado, cada uno hace lo que le da la gana. No hay que confundir libertad con libertinaje. ¡A mí me gusta más el libertinaje! Esta tesis sobre “La influencia de la semiología estructuralista musicológica en las obras de Mastropiero” me destruye. Estoy estropeado por Mastropiero, estoy *mastropeado*. Siento por Mastropiero una relación amor-odio, una relación *amorroidal...*”¹⁰⁰ (“Paz en la campiña”, *Lutherapia*, 2009).

Los incidentes de la actividad musicológica, entonces, son interpretados, en *Lutherapia*, como traumas psicológicos¹⁰¹.

En síntesis, el grupo apela a los estereotipos, ideas, imágenes y lugares comunes sobre las diversas temáticas abordadas. Mediante la exageración, la burla y la ironía se pretende evidenciar ciertos mecanismos y establecer una re-contextualización de los elementos parodiados. Las herramientas ludo-lingüísticas y las figuras retóricas, junto con los chistes verbales (Carrel 2008), convergen en el propósito humorístico en el que no faltan críticas al comportamiento humano.

¹⁰⁰ El énfasis es mío.

¹⁰¹ Uno de los diálogos es: “Paciente (Daniel Rabinovich): Anoche tuve un sueño extraño. Estaba soñando con un pianista de jazz que tocaba un azules...

Psicoanalista (Marcos Mundstock): ¿Eh?

Paciente (Daniel Rabinovich): Un blues.

Psicoanalista (Marcos Mundstock): Ah!

Paciente (Daniel Rabinovich):...y estaba escuchando el blues, era buenísimo el pianista y aparecía Jorge Maronna y lo interrumpía. Y yo quería seguir escuchando al pianista, volvía a aparecer Jorge Maronna, lo volvía a interrumpir. Y me angustiaba mucho.

Psicoanalista (Marcos Mundstock): Claro, usted se angustia porque siente que lo interrumpen a usted. Se siente interferido. Tiene que ver con esto que le decía, ahora que tiene que hacer esta tesis, que está como obstruido, como que tiene una especie de constipación creativa con este tema, entonces, claro, toda situación de corte, de interrupción, de invasión, la siente como propia. Es una especie de... de incorporación de lo externo hacia lo interno, y usted se siente interferido. Es como...a ver...el que interrumpe al pianista en el sueño es el depositario de sus propias represiones intrínsecas.

Paciente (Daniel Rabinovich): Era Jorge!” (*Lutherapia*, 2008).

CAPÍTULO VI: LAS PRESENTACIONES

La música de Les Luthiers siempre ha sido presentada en unidades discernibles denominadas “espectáculos”¹, que están conformadas por un conjunto de obras. De ellos, habitualmente, el grupo ofrece varias funciones².

En este capítulo, analizaré las presentaciones del grupo adoptando el marco teórico de los estudios de *performance*. Para tal fin, tendré en cuenta la distinción trazada por Diana Taylor entre campos discursivos y no discursivos para los que reserva –respectivamente– los adjetivos “performativo” y “performático”. Recordemos que el primero alude al ámbito del discurso desde la perspectiva de los actos de habla y el segundo refiere al ámbito no discursivo, que tiene en cuenta la existencia corporal de los participantes, es decir, aquellos saberes corporales que mantienen estrechas ligaduras con las artes visuales y las tradiciones teatrales.

En el análisis se consideran las catorce grabaciones comerciales en DVD de algunos de los espectáculos, desde 1977 hasta la actualidad³, y mi experiencia como parte de la audiencia en cinco funciones de los últimos tres espectáculos⁴.

Este capítulo se divide en tres secciones. La primera consiste en un análisis descriptivo de la configuración de los elementos escénicos. En las otras dos secciones, sigo la distinción de Taylor aludida. Primero examino las presentaciones como procesos reflexivos (Bruner 1986 y Turner 1982), como instancias comunicativas (Bauman 1975) y como conductas restauradas (Schechner 2000 y 2002). Luego, abordo las presentaciones de Les Luthiers como expresiones realizativas, de acuerdo con el planteo de John Austin.

1. La configuración de los elementos escénicos

Los espectáculos de Les Luthiers han sido montados siempre en espacios escénicos típicos de un teatro a la italiana, en cuyos escenarios solo se emplean sillas, micrófonos con sus pies y ocasionalmente atriles, según lo requiera cada obra. Estos

¹ Entiendo por “espectáculo”, siguiendo a Patrice Pavis, “[t]odo aquello que se ofrece a la mirada. [...] Este término genérico se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de las artes de la representación (danza, ópera, cine, mimo, circo, etc.) y a otras actividades que implican una participación del público (deportes, ritos, cultos, interacciones sociales)” (2003: 178).

² Empleo aquí el término “función” en su acepción de “representación o realización de un espectáculo” (DRAE, www.rae.es; acceso 20/10/12)

³ No se poseen registros de los espectáculos de la primera década (1967-1976).

⁴ Me refiero a *Los premios Mastropiero* (2005), *Lutherapia* (2008) y *¡Chist!* (2011).

elementos son colocados y retirados del escenario por los asistentes. Rara vez se emplean otros elementos de utilería, tales como capas, escudos, espadas y gorros. En estos casos, Hugo Domínguez, desde que es el lutier del grupo, se encarga de la preparación de estos recursos⁵.

En la biografía del grupo escrita por Daniel Samper Pizano, se señala que la iluminación se transformó en un elemento importante de la puesta en escena a partir de *Mastropiero que nunca* (1977):

“Me llamaron porque estaban convencidos de la necesidad de agregar el lenguaje de la iluminación”, explicó Tito Diz, el asesor de iluminación del Teatro San Martín y de algunas óperas del Colón de Buenos Aires. “En una primera instancia yo decía qué se hacía y luego íbamos modificándolo en los ensayos. Pero luego, a partir de una comprensión más profunda de lo que puede lograrse con la luz, Les Luthiers empezaron a crear elementos que se apoyaban en la iluminación: hubo entonces complicidad” (Samper Pizano 2007: 125).

En los primeros registros⁶ de la década de 1970, se advierte el uso del telón, pero en la década siguiente ya no se lo emplea, y la iluminación se transforma en el recurso visual que sirve como “marcador” (Carr Helton 1981) de la entrada y salida de los músicos en el escenario y se la utiliza para separar las distintas obras dentro de un espectáculo.

La vestimenta elegida para las presentaciones se modificó pocos años después de la creación del grupo. En un principio, Les Luthiers se disfrazaba para salir a escena; a partir de los años 70, el grupo homogeneizó su vestimenta y desde ese entonces todos visten esmoquin (Masana 2005: 267). Uno de sus primeros asistentes, José Luis Barberis, quien trabajó con el grupo hasta 1977, salía a saludar al final del espectáculo vestido igual que ellos⁷. Los nuevos asistentes, en cambio, intentan no ser visibilizados por el público, no interactúan con el grupo y tienen un uniforme completamente negro (Samper Pizano 2007: 88-91)⁸.

⁵ Entrevista personal (09/07/2011).

⁶ Existen dos grabaciones de sus espectáculos que corresponden a la década de 1970: *Viejos fracasos* (1977) y *Mastropiero que nunca* (1979); tres de la década siguiente: *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada* (1980), *Humor dulce hogar* (1989) y *Viegesimo aniversario* (1989); tres grabaciones pertenecen a la década de 1990: *Grandes hitos* (1995), *Bromato de Armonio* (1998) y *Unen canto con humor* (1999); por último, seis corresponden a la primera década del siglo XXI: *Todo por que rías* (2000), *El grosso concerto* (2001), *Las obras de ayer* (2002), *¡Aquí Les Luthiers!* (2005), *Los premios Mastropiero* (2006) y *Lutherapia* (2009). Más información en el anexo IV.

⁷ Cf. Masana (2005: 266-268) y DVD 10: *Viejos fracasos*.

⁸ La nómina completa de quienes colaboran atrás y debajo del escenario está mencionada en el capítulo III.

Otros recursos utilizados en sus puestas en escena son efectos de sonido realizados entre bastidores (Pavis 2003). A veces aparecen voces en *off* de los propios integrantes del grupo, por ejemplo la voz de Daniel Rabinovich en “Fronteras de la ciencia”⁹, y la de otros actores, como es el caso de Norma Aleandro en “Valdemar y el Hechicero”¹⁰. El sonido en *off* no solo incluyó voces, sino también pistas MIDI. Tales son los casos de “Pepper Clemens sent the messenger, nevertheless the reverend left the herd”¹¹, en el que es evidente la pista que acompaña al trío de latines y de tubófonos silicónicos cromáticos, y de “Fronteras de la Ciencia”¹², en el que se advierte el acompañamiento instrumental cuando García (Carlos Núñez Cortés) les canta a los extraterrestres. En cambio, es un poco más difícil de percibir la pista simultánea que refuerza la armonía en “Loas al cuarto de baño” (*Todo por que rías*, 2000)¹³.

La tecnología asociada a la amplificación del sonido, tanto de los instrumentos como de las voces, ha sido un tema del que el grupo se preocupó desde sus inicios. Ello se ha visto reflejado no solo en la adquisición de tecnología de última generación sino también en el profesionalismo y la calidad desplegados¹⁴. La puesta en escena requiere

⁹ Obra del espectáculo *Les Luthiers unen canto con humor*, 1999.

¹⁰ Obra del espectáculo *Los premios Mastropiero*, 2006.

¹¹ Obra de los espectáculos *Las obras de ayer*, 2002, y *Los premios Mastropiero*, 2006.

¹² Obra del espectáculo *Les Luthiers unen canto con humor*, 1999.

¹³ Carlos Núñez Cortés revela la utilización de una pista MIDI cuando muestra a un grupo de seguidores del grupo cómo funciona la Desafinaducha. (<http://www.youtube.com/watch?v=Pa41HM5aWio>; acceso 01/09/12). Obra del espectáculo *Todo por que rías*, 2000.

¹⁴ Andrés Mayo, un reconocido ingeniero de audio argentino señala: “Hace ya más de 40 años que los integrantes del reconocidísimo grupo musical y humorístico argentino Les Luthiers entendieron que para lograr un buen producto se necesitaba mucha inversión de dinero, tiempo y trabajo, es decir en una palabra: pre-producción. El grupo comprendió además que la implementación de dicha tecnología también podía ser en sí mismo un proceso creativo. El hecho de ser diseñadores y constructores de instrumentos informales y “raros” empujó así la creatividad en cuanto a la sonorización de dichos instrumentos. En este sentido, Les Luthiers no escatimó jamás en gastos con respecto a la investigación, fabricación y adquisición de lo último en tecnología que hubiera en el mercado para lograr la excelencia de las producciones que los caracterizan. En una entrevista a Miguel Zagorodny, su Ingeniero de PA por muchos años y responsable del sonido de sala de todos sus últimos espectáculos, Miguel recuerda que “ya en los años 70 el grupo envió a su especialista Ekuar Guedes a Alemania a comprar el primer sistema de micrófonos inalámbricos de alta gama que se viera por estas latitudes y por esos años también, cuando en la Argentina prácticamente no había nada, Les Luthiers encargó a los Ing. Omar Rojas y Carlos Piriz la fabricación de una consola de 24 canales totalmente analógica con componentes ingleses, americanos y alemanes que pesaba 400 kilos y que costó una fortuna, sólo porque consideraban que hacía falta para mejorar sus performances.” En cada obra que el grupo presenta se genera una nueva necesidad técnica: entre escena y escena muchas veces hay sólo unos pocos segundos en los que cambia completamente el armado del escenario y los micrófonos deben pasar totalmente desapercibidos para que no afecten la apreciación de los exóticos instrumentos inventados por el grupo, por eso hay que contemplar muchos aspectos a la hora de la implementación de la tecnología. Sin dudas lo que mas favoreció al desarrollo del espectáculo (y de hecho permitió lograr cosas hasta entonces imposibles) fue la implementación de las consolas digitales. El hecho de poder cambiar totalmente el formato de la escena con sólo apretar un botón fue un avance importantísimo a la hora de diagramar las obras. El mismo Zagorodny es quien maneja actualmente el disparo del sincronismo y las secuencias, teniendo la posibilidad de hacer un chequeo general de las escenas siguientes durante el transcurso de la propia función para asegurar que

de una gran cantidad de recursos técnicos que son utilizados cuando, por ejemplo, es intercambiado –en unos pocos segundos– un instrumento por otro durante el espectáculo. Dada la envergadura del equipamiento utilizado, el grupo técnico responsable que acompaña a los cinco integrantes de Les Luthiers tiene un rol muy importante tras bambalinas¹⁵.

Respecto de los programas de mano, que son característicos de los conciertos de música “clásica”, en el caso de Les Luthiers, estuvieron presentes en cada uno de sus espectáculos. Si bien desde un principio el grupo siguió una estética que incluyera fotos con impresiones en –al menos– dos colores, a partir de *Por humor al arte* (1983), los programas adquirieron formatos no convencionales. Por ejemplo en el caso mencionado, tenía una forma tridimensional que al abrirlo simulaba un escenario. Los formatos han sido desde entonces de lo más variados: hechos con cartulina en lugar de papel, impresos a todo color, en alguna ocasión con un hilo para poder transformarlos en máscaras, o como un pequeño libro cuyas páginas al pasarlas rápidamente producían la ilusión de movimiento, etcétera.

2. La perspectiva performática

Las presentaciones de Les Luthiers son el resultado de un proceso creativo y reflexivo. Como se mencionó en el capítulo III, las estructuras internas de los espectáculos sufrieron modificaciones y ello se evidencia en sus puestas en escena. Tal

todo lo que va a salir a escena esté llegando perfectamente a la mesa de sonido y no haya sorpresa. La configuración actual de vivo para un espectáculo de Les Luthiers incluye micrófonos inalámbricos UHF de Sennheiser para cada uno de los 5 integrantes (modelos EM3032 y SKM5000 para recepción y transmisión respectivamente), una consola Yamaha M7CL y un sistema de múltiple backup para el disparo de las secuencias programadas, compuesto por una MacBook Pro, un Mini Disk y un grabador de disco rígido Tascam DVRA1000HD. En los casos en que se precisa una base pregrabada, el archivo MIDI se dispara desde Digital Performer en la Mac con varios módulos adicionales Proteus y Roland JV1080”. (<http://www.andresmayo.com/images/Aplicacion%20de%20la%20tecnologia%20en%20los%20shows%20en%20vivo.pdf>; acceso 03/09/2012).

¹⁵ En una entrevista realizada al responsable de sonido del grupo, Miguel Zagorodny, detalla: “Aunque a simple vista no lo parezca, el espectáculo de Les Luthiers cuenta con un alto grado de complejidad. En vivo llegó a utilizar más de 50 canales, cosas en sincro, midis, instrumentos absolutamente locos y la dinámica de un espectáculo que es teatral. Hay cambios de escena en cuestión de segundos, pasamos de tener una batería, un bajo y un teclado y de golpe aparece un contrabajo y un bolarmonio. Por este tipo de cosas fue que al comienzo tuve mi entrenamiento con el ingeniero saliente hasta que me fui largando solo. Les Luthiers maneja un nivel de profesionalismo que sorprende en muchos países. Todo está medido, todo está pensando, todo funciona, se piensa y se repiensa, para todo hay un back-up; no se alquila absolutamente nada en ningún país del mundo, a excepción del PA y las luces, el resto pertenece a la compañía. Les Luthiers se mueve con cinco toneladas de equipos. Se lleva el catering, el vestuario, todo el equipamiento, los instrumentos, la consola y toda la microfónica. Esto te da la pauta del concepto de la obra y de la compañía, que se compone de casi veinte personas”. (<http://www.recorplay.com/frontend/?p=2026>; acceso 03/09/12).

como señala Samper Pizano, en el espectáculo *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada* (1979), se rompe el esquema de recital y se buscan “efectos de tipo dramático” (2007: 126). Este cambio también ha sido recordado por Daniel Rabinovich:

Después con los años, dejamos de hacer un recital con un presentador (que era Marcos [Mundstock]) para hacer, más bien, una especie de obra de teatro musical, en donde sí empezamos a actuar todos un poco más¹⁶.

El vuelco hacia una mayor teatralidad y menor apariencia de concierto se enfatiza aún más a partir del espectáculo *Los premios Mastropiero* (2005); se adopta un tema común alrededor del cual gira todo el espectáculo y desaparece por completo el presentador de concierto.

La presencia femenina como parte del elenco solo ocurrió en los primeros espectáculos. Su participación se restringe a *Les Luhtiers cuentan la ópera* (1967), con la incorporación de Liz Henry; el ciclo televisivo *Todos somos mala gente* (1968), en el que colaboraron Clara Rabinovich y Perla Caron; y *Blancanieves y los siete pecados capitales* (1969), del que formaron parte Clara Rabinovich, Liliana Piedeferrí, Moira Bártoli y Alicia Rosendorn¹⁷. Luego de estas intervenciones, el grupo no invitó a ninguna otra mujer a forma parte del elenco.

Sin embargo, en otros casos, las presentaciones incluyeron personajes femeninos. Una manera de introducirlos fue haciendo creer que el personaje representado por alguno de los integrantes del grupo le cantaba a una mujer, ubicada en un balcón ficticio (como ocurre en “El rey enamorado”, “La hija de Escipión”, “Serenata intimidatoria”, “Serenata astrológica”, “Serenata mariachi” y “Serenata tímida”) o sentada en una silla vacía sobre el escenario (“Encuentro en el restaurante”).

Otro modo de representar a las mujeres ha sido la interpretación del personaje femenino por parte de alguno de los integrantes. En estas ocasiones, quien representa un papel femenino coloca una voz más aguda y hace gestos y contoneos que están comúnmente asociados a los movimientos y ademanes de las mujeres. Tales son los casos de los personajes de Clarita y Rosarito (interpretados por Carlos Núñez Cortés y Jorge Maronna, respectivamente) en “Pasión bucólica”; María Inés y Patricia Vidal del Cerro (representados por Marcos Mundstock y Jorge Maronna, respectivamente) en

¹⁶ Daniel Rabinovich. Entrevista realizada en el programa televisivo *¿Qué fue de tu vida?*, Buenos Aires, canal 7, 09/09/2011.

¹⁷ A estos espectáculos se suma la participación de Susana Rouco y Noemí Souza en la grabación de la “Cantata Laxatón”, en el disco homónimo, en 1972.

“Sinfonía interrumpida”; la maestra (Carlos Núñez Cortés) en “Canción a la Independencia de Feudalia”; la maestra (Jorge Maronna) y la madre (Carlos Núñez Cortés) del protagonista en “Manuel Darío”, y las mujeres prisioneras (interpretadas por Jorge Maronna, Daniel Rabinovich, Ernesto Acher, Carlos López Puccio y Marcos Mundstock) en “Las majas del Bergantín”. La única ocasión en la que se empleó un elemento de utilería para conformar el papel de una mujer fue aquella en la que se usó un sombrero de tul para representar a la protagonista (Carlos López Puccio hizo ese papel) en “La princesa caprichosa”.

Además de ocasionales roles femeninos, la participación de cada uno de los integrantes se ha manifestado a través de diversos papeles. Marcos Mundstock ha ocupado siempre el de presentador. Su formación como locutor profesional facilitó que su personaje tuviera la solemnidad y seriedad características. En varias ocasiones, ha parodiado distintos tipos de locuciones: dejando de lado la más formal y rígida propia de los conciertos de música “clásica”, ha imitado la de los locutores de radio y televisión y la de programas de difusión más informales. La parodia de la locución también ha sido asumida por Daniel Rabinovich. En algunos casos (como por ejemplo, “El acto de Banania”¹⁸), este se burla de Mundstock e intenta imitar su rol de presentador. Más que preocuparse por la elocuencia, su personaje muestra torpeza para leer el parlamento, cometiendo todo tipo de errores de puntuación y al mismo tiempo explicitando en la lectura los signos de puntuación y equivocándose en la lectura de las palabras. En este ejemplo, se advierte, además, esa característica de la escena cómica

¹⁸ El parlamento que lee Rabinovich es el siguiente: “Los críticos, recién comenzaron a apreciar las obras de Mastropiero cuando ya era grandecito... cuando ya eran grandes hitos en la historia de la música. Por ejemplo, un conocido crítico se resfrió... se refirió... se refirió a Mastropiero. Punto. Con esto termino... con éstos términos... le falta el... con estos términos... no le han puesto... ¿cómo es?... arriba de la “t”... ahí... a veces se borra... ¿cómo es?... la diéresis, no tiene... Mastropiero se ha creado fama de artista espiritual pero come todo... pero con métodos... con métodos pocos, claro... con métodos poco claros. Podríamos llegar a admirarlo siempre. ¿Y cuándo tomaremos? ... siempre y cuando tomáramos... tomáramos en cuenta su tenaza... su tenaz ambición. Tenaz, en el medio no hay nada, ambición. En los más prestigiosos foros internacionales en que estuve excitado... en que estuve he citado muchas veces ¿eh? ... muchas veces he citado el fracaso de su operación... el fracaso de su ópera Sión y el judío era antes... y el judío errante, que se basaba en una vieja leyenda hebrea. ¡Me di cuenta enseguida! ¡No podía ser! ¡Ebria va con “h”! Siempre dije que dicha ópera fracasó porque no muestra los sexos, dos... los dos sexos... no muestra los éxodos de dicho pueblo, y por eso Mastropiero soportó ¡ha batido un huevo!... soportó abatido un nuevo fracaso. Por esos días Mastropiero enfrentó grandes problemas: chocó con la bici... con las vicisitudes más adversas. Por entonces conoció a los Condes de Freistadt, y cuando ya no podía más sacudió a la condesa... acudió a la condesa. Ella lo conectó a Mastropiero con el agregado cultural de la embajada de la República de Banania. Aquí termina la anécdota, pero él te mató. ¡Da vía, da!. ¡Pará!. Más. Pero el tema todavía da para más. Esto es, todo esto... todo esto es ... todo es... Esto es, todo... todo, esto, ese, todo eso es. Éste todo, ¡Oh!, ¿qué es esto?, éste se, éste se, todo eso se, eso se tostó, se... ese seto es dos, dos tes, dos, eso es sed, esto es tos, tose tose toto, o se destetó teté o est ... ¡Ahh! ¡Esto es todo!” (“El acto de Banania”, *Viegesimo aniversario*, 1989).

que señala Henri Bergson (2003 [1900]), según la cual un efecto se propaga, intensificándose hasta llegar a un resultado mayor que el del efecto originario. En el parlamento de Rabinovich, las equivocaciones en la lectura de la frase final “esto es todo” intensifica la paronomasia. Esta figura retórica está presente en la mayoría de los espectáculos y está siempre a cargo de Rabinovich (Núñez Cortés 2007: 188).

Otro papel distintivo entre los integrantes es el que ha construido el propio Rabinovich, representando el más necio, pánfilo y chistoso del grupo. Frente a la retórica de las presentaciones y los diálogos de las obras, él interpreta un personaje que no comprende parte del vocabulario utilizado ni los recursos lingüísticos¹⁹ (comete errores de puntuación) y sigue las coreografías que baila el grupo de modo desfasado o con movimientos torpes²⁰. Toda esta caracterización se enriquece con algunos *lazzi*²¹ que incluye en su actuación y está en concomitancia con lo que Bergson (2003 [1900]) describe como cómico, al asemejar el cuerpo humano a una máquina. La caracterización de este papel se explicita en uno de los diálogos que aparece en la comedia musical “Cartas de color” (*Les Luthiers hacen muchas gracias de nada*, 1980), cuando Marcos Mundstock lo califica como “el bobo de la tribu”. Asimismo, su torpeza se acentúa

¹⁹ Los parlamentos en los que interviene Rabinovich haciendo este personaje son muchos y muy variados. Sólo con carácter ilustrativo, transcribo unos fragmentos de sus intervenciones en la obra “El regreso del indio”, *Unen canto con humor*, 1999).

“Carlos López Puccio: Nuestro canto llega fluyendo de los Andes, como la lava que fluye de las más altas cumbres andinas. Somos el conjunto “Lava andina”. Antes, antes nuestro canto era un canto político, antes nuestras canciones se inspiraban en Marx, en Engels...

Carlos Núñez Cortés: En Lenin...

Daniel Rabinovich: No, no, en Lenin no.

Carlos Núñez Cortés: ¿Por qué no?

Daniel Rabinovich: No me gustan sus canciones.

Carlos Núñez Cortés: ¿Lenin compuso canciones?

Daniel Rabinovich: Lenin y McCartney...”. [...]

“Carlos López Puccio: Y por eso ahora nos dedicamos a cantarle a nuestra querida tierra andina y a su fauna autóctona.

Daniel Rabinovich: Y también a los animales de la región.

Carlos López Puccio: La llama, altiva.

Jorge Maronna: El cóndor, avelante.

Carlos Núñez Cortés: El puma, altanero.

Daniel Rabinovich: La gallina, al horno”. [...]

Daniel Rabinovich: Muchas veces mis alumnos me preguntan si la hermenéutica telúrica incaica transtrueca la peripatética anotétrica de la filosofía aristotélica, por la inicuidad fáctica de los diálogos socráticos no dogmáticos. Yo siempre les respondo que no.

Carlos Núñez Cortés: ¿Que no qué?

Daniel Rabinovich: Que no sé.

Carlos Núñez Cortés: Perdón, ¿se puede saber alumnos de qué?

Daniel Rabinovich: Basquetbol”.

²⁰ Las obras en las que esto ocurre también son varias. Pero a modo de ejemplo, puede mencionarse “El negro quiere bailar” (*Unen canto con humor*, 1999).

²¹ *Lazzi*: “[...] Contorsiones, rictus, muecas, comportamientos burlescos y apayasados, juegos escénicos interminables constituyen sus ingredientes de base. Los *lazzi* se convierten rápidamente en números de lucimiento que el público espera del actor” (Pavis 2003: 271).

cuando señala con algunos gestos cómo hace el eco de lo que dicen sus compañeros (“Fronteras de la ciencia”, *Les Luthiers unen canto con humor*, 1994).

En oposición a la torpeza ilustrada por el personaje de Rabinovich, Carlos Núñez Cortés ha representado en más de una ocasión papeles que incluyen contorsiones y movimientos que lo destacan del resto. Me refiero, por ejemplo, a las caídas que ha tenido desde la banqueta del piano²² y a la resolución de su interpretación de los movimientos relatados en una parodia de canción infantil²³.

Como parte de los movimientos corporales, el baile se ha manifestado en varias ocasiones. Las obras en las que se danza o poseen coreografía son, entre otras, “Los premios Mastropiero”, “El negro quiere bailar”, “Cartas de color”, “Somos adolescentes mi pequeña”, “Dilema de amor”, “Selección de bailarines”, “Los jóvenes de hoy en día”, “Lazy Daisy”, “La hora de la nostalgia”, “Serenata intimidatoria” y “Fronteras de la ciencia”. En ellas, los integrantes realizan pasos y figuras que acompañan la música que ejecutan y varían según el género que corresponde a cada composición. En la mayoría de estas obras se parodian los movimientos que están asociados a cada música. Tal es el caso de “Los jóvenes de hoy en día”, en el que la parodia realza los saltos que están asociados a los grupos de *rock*.

Los roles de cada integrante en el escenario no se distinguen solamente por sus actuaciones, sino también por los instrumentos que cada uno ejecuta. Si bien la versatilidad y el virtuosismo como músicos han quedado demostrados en una gran cantidad de obras, existe una división marcada en el tipo de instrumento que ejecuta cada uno²⁴. En regla general, Jorge Maronna es el que habitualmente ejecuta instrumentos de cuerda, Daniel Rabinovich se encarga de los instrumentos de viento, Carlos Núñez Cortés asume la ejecución del piano en las obras en las que aparece este instrumento, Carlos López Puccio es el primer latín (hay composiciones en las que hay más de uno) pero también exhibe gran dominio de muchos otros instrumentos y Marcos Mundstock solo ejecuta el gom-horn o algún instrumento de percusión, aunque normalmente no tiene asignado ninguno en particular. La destreza que el grupo tiene

²² Ello ocurre en “El concierto Mpkstroff”, en sus tres versiones: *Viejos fracasos* (1977), *Viegesimo aniversario* (1989) y *El grosso concerto* (2001).

²³ Tal es el caso de “Canción para moverse”, *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada* (1980).

²⁴ Carlos Núñez Cortés se ha referido a esta cuestión asegurando: “Los vientos no son mi especialidad” (http://www.youtube.com/watch?v=6gJP_cDzTMY; acceso 22/10/2011). Asimismo, algunos seguidores del grupo han puesto en duda que Núñez Cortés pudiera ejecutar el violín y él ha demostrado que en “Pepper Clemens Sent the Messenger Nevertheless the Reverend Left the Herd” no hay simulación (http://www.youtube.com/watch?v=MaEX9YZ3_QQ; acceso 22/10/2011).

para cambiar de instrumentos aun durante su ejecución se advierte, por ejemplo, en “Pepper Clemens Sent the Messenger Nevertheless the Reverend Left the Herd” (*Las obras de Ayer*, 2002), en la que Maronna, Núñez Cortés y López Puccio sucesivamente conforman un trío vocal, un trío de latines, otro de tubófonos silicónicos cromáticos, uno de bocinetas, uno de tablas de lavar, y llegan a ejecutar el piano a seis manos.

Estos juegos de roles de Les Luthiers incluyen, además, el entrecruzamiento de las identidades de los integrantes con las de los personajes creados. En el marco de los estudios de música popular, se ha producido recientemente un debate en torno a la identidad de la voz de los cantantes. Philip Auslander (2009) propone una división tripartita de la manera en que opera la identidad de la voz líder en una canción. Los tres niveles son la “persona real”²⁵ (el *performer* como ser humano), la “persona de la *performance*”²⁶ (el *performer* como ser social) y el “personaje”²⁷ (el *performer* como la figura o protagonista de la canción). El primero refiere a la identidad del músico en tanto individuo particular con su historicidad. El segundo corresponde a la representación de la “persona” que el oyente crea al oír al *performer* (esta puede estar manipulada –entre otros factores– por la mediación de la grabación). El tercer nivel remite al protagonista de la canción, el cual no tiene identidad fuera de ella. Teniendo en consideración la escucha de una grabación como un acto comunicativo, Allan Moore (2012) se basa en esta clasificación para establecer una relación entre la persona de la *performance* y algunos elementos del lenguaje musical, en especial, la textura, con el fin de analizar otros aspectos del proceso interpretativo.

Si bien el desarrollo de esta propuesta analítica excede los objetivos de mi trabajo²⁸, esta tripartición es operativa, en el caso de Les Luthiers, para señalar un guiño que el grupo ha enviado a su público en varias oportunidades. Me refiero al entrecruzamiento deliberado de estos tres niveles con el que los integrantes juegan para construir su identidad. En algunas obras, el personaje coincide con la identidad de los integrantes. Por ejemplo, en “Cartas de color” se narra la historia de un joven apuesto de una tribu africana (Yoghurtu Nghé) “que tuvo que huir de su aldea por causa de la escasez de rinocerontes”. A lo largo de la obra, Carlos Núñez Cortés representa a Yoghurtu y Marcos Mundstock hace el papel de su tío, Oblongo Nghé, con quien

²⁵ En inglés: *the real person*.

²⁶ En inglés: *the performance persona*.

²⁷ En inglés: *the character*.

²⁸ Un posible abordaje más profundo sobre esta temática requiere la inclusión de otros aportes teóricos; cf. Frith (1998), Laing (1990) y Cumming (2000), entre otros.

mantiene una relación epistolar cuando su sobrino emigra a los Estados Unidos. Los otros cuatro integrantes de Les Luthiers ejecutan la música y representan personajes secundarios que van apareciendo en la historia. En determinado momento, Oblongo le promete a Yoghurtu que le va a indicar las palabras mágicas que provocan la lluvia. En ese instante, Rabinovich se acerca a Mundstock y le pregunta si es cierto lo que acaba de escuchar; sus compañeros intentan disuadirlo y tratan de convencerlo para que vuelva a su lugar a ejecutar su instrumento. Rabinovich se acerca a López Puccio y le avisa: “Dice [refiriéndose a Oblongo] que le va a enseñar a Carlitos a hacer llover”. “Carlitos” es el apodo con el que se lo conoce a Carlos Núñez Cortés, que está representando el papel de Yoghurtu. Esta situación rompe la ficción de la obra e introduce la persona real (así lo llaman entre sus conocidos) y la persona de la *performance* (su público seguidor conoce este apodo y aunque no lo conozca es un diminutivo estándar del nombre de Núñez Cortés).

Un caso similar a este aparece en “Homenaje a Huesito Williams”, en el cual el grupo introduce un personaje, Neneco, que remite al apodo con el que llaman a Daniel Rabinovich sus relaciones más cercanas. La persona real y la persona de la *performance* se constituyen, entonces, en esta obra, en un personaje ficcional. Cuando este personaje ingresa al escenario se dirige al público:

Buenas noches, quisiera antes de nada, antes de todo, presentar a mis músicos: Carlos Núñez, te presento a Carlos López Puccio; Jorge Maronna, te presento a Ernesto Acher; López Puccio, te presento a Maronna; Acher, Núñez. Es la primera vez que tocan juntos.

Cada músico se levanta y estrecha la mano a su compañero a medida que Rabinovich los va nombrando. Además del chiste verbal creado por la ambigüedad del término “presentar”, por un lado, el personaje logra generar sorpresa en su audiencia introduciendo en la ficción los nombres reales de sus compañeros; por otro, refuerza el efecto humorístico, cuando en referencia a esos nombres, advierte al público que no han compartido un escenario antes de esa función. Más adelante, el protagonista simula llamar a su amada, Silvia, y al marcar el número se queja de no encontrar en el disco del aparato el número veintiocho. Uno de sus compañeros lo reprende “¡Ay Daniel!, ¡dos y ocho!”. Con esta intervención, se introduce en la escena ficcional el nombre de la persona real de Rabinovich. De esa manera, el grupo entrecruza las personas reales, las personas de la *performance* y los personajes de sus obras.

Por lo expuesto y retomando el enfoque desarrollado por Edward Bruner (1986) –según el cual “es en la *performance* de una expresión que nosotros re-experimentamos, re-vivimos, re-creamos, re-narramos, re-construimos y re-modelamos nuestra cultura”²⁹–, es posible leer las presentaciones de Les Luthiers como *performances* en las que los integrantes y su audiencia experimentan la cultura musical a través de sus expresiones³⁰. Es decir, las presentaciones son *performances* y constituyen una unidad de texto y enacción³¹ (*enactment*) que no puede ser reducida a uno u otro de sus componentes.

Siguiendo esta orientación teórica, Victor Turner junto con otros antropólogos (en Bruner 1986) han afirmado una y otra vez que las expresiones culturales y las *performances* no son meras reflexiones de la sociedad, sino meta-comentarios sobre esta. En el caso que nos ocupa, habrán de ser meta-comentarios sobre la música, la práctica musical y los sujetos intervinientes. Les Luthiers, entonces, “enactúa” la cultura musical en la que habrá de emerger el humor.

Como se anticipó, la audiencia es parte de la experiencia musical aun cuando – recordemos a Bruner– no comparta totalmente un significado común que los antecede. Para incorporar al público en este análisis, apelo a otro teórico de la *performance*, Richard Bauman, quien ofrece argumentos sólidos para interpretar las presentaciones de Les Luthiers como *performances* en tanto relación comunicativa.

En esta línea de pensamiento, el vínculo que se genera entre el grupo y su audiencia está determinado por su contexto. Ello se comprueba tanto en las reacciones del público de una función a otra (del mismo espectáculo) como en sus respuestas de la misma obra en distintos espectáculos. Un ejemplo de este último caso es el de “La comisión”. Esta obra fue estrenada en 1996 y en aquella oportunidad, tal como puede observarse en su registro grabado, el público se reía, fundamentalmente, de los chistes sobre la corrupción y la necedad de los políticos. La obra fue repuesta en su última antología, *¡Chist!*, estrenada en 2011 y actualmente en cartel. En una de las

²⁹ “It is in the performance of an expression that we re-experience, re-live, re-create, re-tell, re-construct, and re-fashion our culture” (Bruner 1986: 11).

³⁰ Como se dijo en el capítulo II, las expresiones son uno de los elementos de la tríada formada también por la experiencia y la realidad.

³¹ La expresión “enactuar” y su derivado “enacción” son anglicismos que corresponden al verbo *enact* y al sustantivo *enactment*, respectivamente. En el contexto de los estudios cognitivos, refiere a la índole del conocimiento construido a partir de una práctica sobre habilidades puestas en juego (Varela 1990). Este concepto es usado deliberadamente por oposición al de representación con el objeto de incorporar contenidos inconscientes y no conceptuales.

presentaciones a las que asistí³², no había cambios significativos en el guión de la obra, pero el público, sin embargo, respondió de manera diferente a la del registro de 1998.

Es de destacar que el público responde con aplausos a algunos chistes verbales y no a otros, a tal punto que el grupo debe suspender por unos segundos el parlamento. Un caso de esta situación se produce en la obra “La comisión”. La historia refiere la propuesta que un par de políticos (representados por Marcos Mundstock y Daniel Rabinovich) le hacen a un músico popular (cuyo rol lo cumple Carlos Núñez Cortés) para que modifique algunas líneas del himno nacional de cierto país apócrifo. El diálogo entre ellos es el siguiente:

Marcos Mundstock: Lo de “alta la frente orgullosa” está bien, pero eso de “limpias las manos”... Para qué andar removiendo ciertos temas que en realidad no...

Daniel Rabinovich: Es el periodismo. Es el periodismo, que inventa escándalos para difamarnos.

Marcos Mundstock: Así es, doctor. Y lo que es peor, aliados con campañas de desprestigio fomentadas en el exterior.

A diferencia de lo que registra el video de 1998, en la función de *¡Chist!* esta alocución fue sumamente festejada por el público y ello tal vez esté relacionado con el contexto socio-político que atravesaba la Argentina³³. De allí que el modo en que emerge el humor también está intervenido no solo por la competencia de los sujetos sino también por el contexto exterior al que los sujetos apelan como marco de referencia.

³² Me refiero a la función del 6 de agosto de 2011 en el Teatro Gran Rex, de Buenos Aires. Debo señalar que la presencia entre el público me genera percepciones muy distintas a aquellas que están intervenidas por la mediación y la manipulación de la edición de los registros grabados.

³³ En el año 2008, se produjo un conflicto socio-político cuando el gobierno intentó incrementar las retenciones impositivas a las exportaciones de granos. Se enfrentaron algunas de las organizaciones que reúnen al sector empresarial del campo y el gobierno. Ello provocó un enfrentamiento entre un sector del gobierno y uno de los grupos económicos hegemónicos que posee varios medios de comunicación, el Grupo Clarín. Con el debate y la posterior promulgación de la Ley de Medios, al año siguiente, se popularizó una frase que se desplegó en carteles y panfletos anónimos cuyo texto era “Clarín miente”, con la que se acusaba a dicho grupo de tergiversar la información que difundía. Este conflicto, entre el gobierno y el grupo empresarial de comunicación, permaneció y se profundizó durante el año 2011, a propósito de la campaña electoral. Todo este contexto era una referencia muy presente para quienes, al momento de presenciar el espectáculo de Les Luthiers, tuvieran acceso a los diarios argentinos, escucharan radio o vieran televisión. El debate generado en torno a la situación de los medios masivos de comunicación y el poder que estos tienen sobre sus consumidores generó acusaciones (en particular, con esa frase que se hizo famosa) pero también propició un espacio de reflexión que, si bien no era nuevo, sí se amplió al transformarse en un tema de la agenda de una gran cantidad de programas periodísticos. Esta situación, indudablemente, era parte del contexto comunicativo que se generó entre el grupo y gran parte de su audiencia.

Es evidente que en las presentaciones de Les Luthiers intervienen aquellos elementos que Bauman (1975) señala propios de una instancia comunicativa. Me refiero, fundamentalmente, a las reglas comunicativas, los roles y objetivos de los integrantes y de la audiencia.

Finalmente, las presentaciones de Les Luthiers como unidades que conllevan un proceso reflexivo y como fenómeno comunicativo son producto de un proceso creativo. A este último Daniel Rabinovich lo ha resumido de la siguiente manera:

Normalmente las ideas las producen Marcos [Mundstock], [Carlos López] Puccio y Jorge [Maronna]. [...] Esos son los proyectos, después se les ponen música, los músicos (los compositores que son: Carlitos [Carlos Núñez Cortés], Jorge [Maronna] y [Carlos López] Puccio), Marcos [Mundstock] y yo no. Y después la llevamos al escenario, empezamos a ensayar y así sí aportamos bastante Marcos y yo, que somos los más payasos o los más actores. Aportamos a lo que es el armado actoral y después rueda, se prueba con público a escondidas (metido en algún recital que está rodando) y se va armando un espectáculo, que una vez que está armado, se ensaya todo junto y se estrena en Rosario. [...] Hay una especie de pacto tácito con la gente de Rosario; ellos saben que el show se termina de escribir ahí, día tras día, en las ocho, diez, doce funciones que hacemos allá y llega a Buenos Aires un espectáculo más armado³⁴.

Como surge de esta cita, el proceso creativo sufre variaciones aun habiendo sido presentado al público, puesto que, como en más de una oportunidad han declarado, se trata de un “espectáculo que se completa con el público”³⁵.

Este proceso parece estar en consonancia con el planteo de Richard Schechner expuesto en el capítulo II. Desde esta perspectiva, las presentaciones de Les Luthiers son “actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda y ad infinitum” (Schechner 2000: 13). Es decir, son “conductas restauradas”. El modelo de Schechner contempla movimientos del yo modificando la perspectiva psicológica del actor, en nuestro caso, Les Luthiers. Tales movimientos incluyen, por ejemplo, proyecciones durante los ensayos hacia un futuro en modo indicativo (la representación con el público presente) así como también restauraciones de un pasado inexistente hacia un suceso recreado. Todos estos “desplazamientos” enriquecen el análisis al incluir instancias de orden psicológico que modifican la acción humana. En otras palabras, en el caso de Les

³⁴ Daniel Rabinovich. Entrevista realizada en el programa televisivo *¿Qué fue de tu vida?*, Buenos Aires, canal 7, 09/09/2011.

³⁵ Daniel Rabinovich. Entrevista realizada en el programa televisivo *¿Qué fue de tu vida?*, Buenos Aires, canal 7, 09/09/2011.

Luthiers, las obras de sus espectáculos se componen de historias ficticias, en las que sus personajes se cruzan con las personalidades reales de los integrantes, se modifican función a función y generan reacciones tan diversas como público haya en el espectáculo o espectadores del registro en DVD³⁶. En síntesis, las presentaciones, si bien son recortadas espacio-temporalmente, incluyen una dimensión temporal (desde el surgimiento de las ideas hasta las reacciones en el público, que incluso pueden extenderse más allá del espectáculo) que las transforma en conductas restauradas. Con ello, el estudio de estas presentaciones como *performances* no se limita a la observación de un objeto (una presentación determinada), sino que remite al resultado de un complejo proceso en el que interviene, además y en este caso, mi propia mirada.

3. La perspectiva performativa

Como se anticipó en el capítulo III, el 4 de septiembre de 1967 I Musicisti se separó y ese mismo día se fundó Les Luthiers. Pocos días más tarde, el nuevo grupo envió un boletín de prensa en el que se explicitaba su propósito artístico:

El objetivo de “Les Luthiers” es cultivar el género “música-humor” eludiendo los rasgos exageradamente farsescos para acentuar en cambio una actitud de respeto y cariño hacia el objeto de sus caricaturas: la música³⁷.

Esta declaración muestra la aspiración del grupo por asociar, en sus espectáculos, la música y el humor, y para ello proponen una categoría nueva que pone a ambos en el mismo nivel de jerarquía. Transcurridos cuarenta y cinco años de historia, las opiniones de sus integrantes siguen sosteniendo aquel objetivo fundacional. La concepción de Carlos López Puccio sobre los espectáculos es la siguiente:

Un espectáculo público de humor requiere del testimonio constante de la risa del público. Si no hay risa, por lo menos en la medida en que lo consideramos adecuado para nuestros espectáculos, modificamos el pasaje, lo mejoramos o lo quitamos. Tenemos una sensibilidad grupal que fija el marcador en determinado grado. Por debajo de ese punto, la idea de “decir un chiste” y no conseguir risa o conseguirla escasa nos acerca al temido fracaso del humorista³⁸.

³⁶ Ello concuerda con la opinión de Daniel Rabinovich, según la cual “del mismo chiste, del mismo momento de cada espectáculo, podríamos tener muchas visiones diferentes, tantas como espectadores lo vean” (Comunicación personal, 02/11/12).

³⁷ Expo Les Luthiers 11/09/2007.

³⁸ Comunicación personal (2/11/12).

La visión de Daniel Rabinovich en este tema es aún más amplia y no solo comprende sus espectáculos, sino también lo plantea para el arte en general:

Sigo pensando que nuestro espectáculo se “completa con el público”³⁹, pero lo pienso de cualquier manifestación artística. No creo en la soledad del arte, por lo contrario, pienso que, en la comunicación, se establece el puente necesario para que el fenómeno se complete. “En la cabeza y en el alma de cada espectador”. Del mismo chiste, del mismo momento de cada espectáculo, podríamos tener muchas visiones diferentes, tantas como espectadores lo vean⁴⁰.

Esta manera de concebir los espectáculos en la que prima su condición comunicativa puede enriquecerse aún más si se asocian estas afirmaciones a lo que John Austin denominó “expresión realizativa” (*performative utterance*). Recordemos que esta refiere a la acción que lleva a cabo un sujeto al pronunciarla y que es distinta de la acción misma de su enunciación. Es decir, se genera un nuevo acto distinto del acto enunciativo.

En el caso de Les Luthiers y parafraseando al teórico inglés: en sus presentaciones, el grupo realiza una acción que no se concibe como el mero acto de hacer música, sino como un acto humorístico-musical (Austin 1998: 48). Cuando Les Luthiers sube a un escenario, ejecuta una obra y establece con el público una situación comunicativa –que incluye además los instrumentos, la actuación y el lenguaje–, se produce un nuevo evento: el del humor-música. Es a través de la competencia de los sujetos involucrados –los músicos y la audiencia–, en el contexto donde tiene lugar la relación comunicativa, que el humor-música emerge.

En síntesis, a diferencia de las conceptualizaciones de los estudios musicológicos reseñados que trataron la relación entre música y humor como una relación de inclusión, he argumentado a favor de la tesis según la cual el género “música-humor” que ha propuesto Les Luthiers como caracterización de aquello que ellos hacen es en realidad un *evento*. Este consiste en la amalgama de la música y el humor, entendida esta como un acto performativo, en la que se apela a una constelación de recursos: los instrumentos informales, los componentes lingüísticos, las presentaciones y los géneros musicales. De estos últimos, me ocuparé en el capítulo siguiente.

³⁹ Rabinovich hace referencia a una frase suya de la entrevista realizada en el programa televisivo *¿Qué fue de tu vida?*, Buenos Aires, canal 7, 09/09/2011.

⁴⁰ Comunicación personal (2/11/12).

CAPÍTULO VII: LA RE-ELABORACIÓN DE LOS GÉNEROS MUSICALES

Uno de los recursos de los que se vale Les Luthiers para generar humor es la re-elaboración paródica de los géneros musicales de sus obras. Como fue desarrollado en el capítulo V, ya desde sus inicios cada una de las composiciones es presentada con su título y con la denominación de su género correspondiente. De esta manera, el grupo ha creado nombres de “géneros” en los que manifiestan sinsentidos, oxímoron, palabras-maleta, etcétera.

En este análisis, se concibe el género en relación con el marco conceptual presentado en el capítulo II, según el cual el género no se limita a ser una forma musical, sino que incluye la instrumentación, la *performance* y otras reglas consensuadas entre los ejecutantes y su audiencia.

En los estudios musicológicos, etnomusicológicos y de música popular, una de las divisiones más aceptada es la existente entre música “cultura” (“clásica” o “académica”), “popular” y “folclórica” (Tagg 1979). Esta segmentación fue profusamente debatida, en particular en el desarrollo de la tercera disciplina mencionada¹. Si bien no es posible mostrar un consenso entre los estudiosos sobre las definiciones de esas categorías, en este capítulo he seleccionado distintas obras que son diferenciadas, a partir de sus géneros musicales, en cuatro clases distintas: la primera es “folclore”, la segunda es “tango” (como parte de la “música popular”), la tercera es “música culta”, “clásica” o “académica” y la cuarta la he denominado “fusión”. Esta última incluye obras en las que se remite –intencionalmente y de manera simultánea– a géneros de alguna de las categorías anteriores. Cabe advertir, sin embargo, que esta clasificación podría generar inclusiones arbitrarias y solo se presenta para facilitar un cierto orden expositivo.

A partir de estas conceptualizaciones, a continuación analizo once composiciones de Les Luthiers con el propósito de mostrar cómo han sido re-elaborados los géneros socialmente instituidos (Fabbri 1982), subrayando las modificaciones, transformaciones y transgresiones de los géneros en el evento humorístico. Con ello, pretendo mostrar las estrategias que emplea el grupo para alterar las expectativas de su audiencia. Este capítulo se complementa con el anexo II –catálogo de las obras– en el que se detalla la totalidad de las composiciones del grupo, especificando su nombre, el

¹ Cf. Tagg 1979, Middleton 1990, Adorno 2002, Carvalho 1995, González 2008.

género con el que Les Luthiers las ha catalogado, el año y el espectáculo en el que se las estrenó.

1. Folclore

El repertorio de Les Luthiers ha incluido obras que corresponden a varios géneros del folclore argentino² y de las que existe algún registro grabado³. Todas estas composiciones hacen uso escaso de los instrumentos informales⁴ y son interpretadas, fundamentalmente, con guitarras y bombo. Las temáticas abordadas remiten a un universo más rural que urbano, propio de los habitantes del interior del país, y reflejan ciertas costumbres locales. Como ha señalado el grupo más de una vez, el efecto humorístico de las composiciones emerge de la complicidad entre el enunciador y su audiencia. Estas obras carecen de referencias para algunos auditorios fuera de la Argentina, y esta ha sido una de las razones por las cuales Les Luthiers ha dejado de componer obras que remitan a estos géneros musicales y ha buscado reemplazarlas en sus giras internacionales⁵.

Uno de los espectáculos especiales⁶ de Les Luthiers tuvo lugar en el marco del festival folclórico más importante del país. Se trató de una presentación constituida exclusivamente con obras de estos géneros musicales en la 45.^a edición del Festival Nacional de Folclore de Cosquín (prov. de Córdoba, Argentina, 2005). Algunas de las composiciones que se examinan en este acápite fueron ejecutadas en esa oportunidad. Para tal ocasión, el grupo no modificó las características habituales de sus espectáculos en otros escenarios. No obstante, el nombre de ese espectáculo tuvo una alusión propia a la circunstancia que significaba participar de ese evento. Fue denominado “¡Aquí Les

² Bajo la denominación “folclore argentino”, se incluyen obras que remiten, al menos parcialmente, a géneros musicales típicos de varias regiones del país, aun cuando algunos de ellos también forman parte de repertorios de países limítrofes. La nómina de estas obras de Les Luthiers es “Añoralgias (zamba catástrofe)”, “Aria agraria (tarareo conceptual)”, “Candongas de los colectiveros (candombe-milonga)”, “Chacarera del ácido lisérgico” (tradicional alucinógeno)”, “Dolores de mi vida (galopa psicósomática)”, “El explicado (gato didáctico)”, “El valor de la unidad (carnavalito divergente)”, “Epopéya de los quince jinetes (oratorio autóctono)”, “La yegua mía (triunfo/empate)”, “Mi aventura por la india (guarania)”, “Payada de la vaca (payada)”, “Recitado gauchesco (aires de manguera)”, “Si no fuera santiagueño (chacarera de Santiago)” y “Zamba de la ausencia (zamba)”.

³ Me refiero a registros comerciales del grupo, tanto de audio como de las grabaciones en DVD de sus espectáculos.

⁴ Solo se emplean tres de ellos en tres obras distintas: tubófono silicónico cromático, en “El valor de la unidad”; guitarra dulce, en “Dolores de mi vida”, y gom-horn natural, en “Recitado gauchesco”.

⁵ Rabinovich explica al respecto: “Lo que sí fue cambiando es que dejamos de hacer piezas folclóricas porque nos dimos cuenta en esas primeras giras de que perdían vigencia, perdían efectividad en los países alejados”. (Daniel Rabinovich. Entrevista realizada en el programa televisivo *¿Qué fue de tu vida?*, Buenos Aires, canal 7, 09/09/2011).

⁶ Cf. capítulo III.

Luthiers!” en referencia a la frase de apertura (¡Aquí, Cosquín!) con la que el conductor Julio Mahárbiz abrió el festival durante cuarenta años.

A continuación, se analizan obras que corresponden a distintos géneros folclóricos de la Argentina y que fueron compuestas y ejecutadas en su amplia trayectoria. Los cinco ejemplos elegidos son “El explicado (gato didáctico)”, “Chacarera del ácido lisérgico (tradicional alucinógeno)”, “Si no fuera santiagueño (chacarera de Santiago)”, “Añoralgias (zamba catástrofe)” y “La yegua mía (triunfo/empate)”.

1.1. Gato

“El explicado (gato didáctico)”, adjudicada al compositor apócrifo Cantalicio Luna, es la única obra de Les Luthiers que corresponde al género gato. Fue estrenada en el espectáculo *Recital '75* (1975) y se repuso en *Mastropiero que nunca* (1977), *Las obras de Ayer* (2002) y *¡Aquí Les Luthiers!* (2005). Los registros que se conservan pertenecen a las grabaciones de los últimos tres espectáculos. Se trata de un ejemplo en el que se evidencia la parodia en varios niveles: lingüístico, musical y performático.

Tal como Les Luthiers acostumbra a presentar sus obras y como se mencionó en el capítulo V, el título incluye el género musical al que pertenece. En este caso, “gato didáctico” consiste en un juego de palabras que remite a un género folclórico argentino –asociado a una danza de coreografía fija– que puede ser reconocido por la audiencia (gato), pero que propone una variante a partir de la temática de su letra (didáctico). Esta gira en torno a cuatro elementos relacionados con el mundo criollo y, en concordancia con el título de la composición, en lugar de mencionar esos elementos, se los describe o “explica”. La “explicación” de estos términos corresponde, por tanto, a la función “didáctica” del género. Los términos ausentes, que son sustituidos por su definición lexicográfica, son “espuela”, “alpargata”, “rancho” y “empanada”. En cuanto al universo criollo al que remite la obra, la descripción presentada en cada estrofa alude a un vocabulario que forma parte de dicho ámbito, por ejemplo: caballo, paisano, fogón, guitarreada y pastelitos.

Si bien existen variantes del gato (gato cuyano, gato con relaciones y otras que no poseen denominación específica), la poesía de este género se compone, generalmente, de cuatro coplas de seguidilla. Los dos primeros versos de la primera y la tercera estrofas se repiten, y la segunda y la cuarta estrofas son interpoladas por sendos

interludios. La forma típica resultante, que se repite con la tercera y cuarta estrofas, es la siguiente:

Secciones	Introducción	Primera estrofa			Interludio	Segunda estrofa	Interludio	Segunda estrofa
Sintaxis (compases)	8	4	4	4	8	4	8	4
Poesía	----	1. ^{ro} y 2. ^{do} versos	1. ^{ro} y 2. ^{do} versos	3. ^{ro} y 4. ^{to} versos	----	1. ^{ro} y 2. ^{do} versos	----	3. ^{ro} y 4. ^{to} versos

Como se observa a continuación, la poesía de “El explicado” no respeta su forma característica:

Mi caballo es el mejor
aunque a alguno esto le duela,
galopando casi vuela
si le clavo las...
rueditas pequeñas, metálicas, dentadas, que se fijan a la bota del jinete y que se clavan en las carnes del caballo al galopar.

P'al galope hay que clavar
las.. .las... las...
...las que acabo de explicar.

Elegante ha de vestir
el cantor de serenatas
debe cubrirse las patas
con un buen par de...
calzado de fibra de cáñamo, con forma de sandalia, muy común entre la gente de recursos muy modestos o de baja condición.

Conocemos de hace rato
el gato con relaciones
gato nuevo es este gato,
gato con explicaciones.
El caballo en su corral,
en su chiquero el chancho
en su nido el carancho,
y el paisano en su...
especie de choza alejada del poblado, con paredes o sin ellas, y que puede preservar de la intemperie lo que sea menester.

El paisano ha de vivir
en...en su loft!

...lo que acabo de definir.

A la vera del fogón
hay que ver la paisanada,
meta canto y guitarreada,
meta vino y...

pasteles de masa que se fríen o se hornean y que tienen un relleno de carne picada, condimentos, aceitunas y morrón.

Conocemos de hace rato
el gato con relaciones
gato nuevo es este gato,
gato con explicaciones.

El texto se compone de ocho estrofas, de las cuales solo dos mantienen la extensión de cuartetos octosilábicos, con rima consonante cruzada (la cuarta y la octava). En cuatro de ellas, como se anticipó, en el lugar en el que corresponde mencionar el término final para componer la rima consonante, se incluye la definición y se pierde, en consecuencia, la rima esperada. La segunda y la sexta estrofas conservan la rima consonante, pero son más breves que el resto. Esta variante de la versificación altera también la forma musical, como se verá más adelante. La ausencia de los términos “espuela”, “alpargata”, “rancho” y “empanada”, y la consecuente ruptura de la rima, producen en la audiencia el extrañamiento de la parodia, que identifica Víctor Shklovsky (en Amícola 1996). Al mismo tiempo, la forma estrófica característica, en tanto convención implícita que imita la parodia (Bajtín 1990), sufre las alteraciones señaladas en el nivel lingüístico, que pueden ser advertidas por el público competente.

Otras incongruencias, en este mismo nivel, son los yerros cometidos en las distintas voces con las que uno de los músicos indica a los bailarines el comienzo y final de cada parte. Es común, en este tipo de género bailable, incluir el grito de “¡primera!” (para indicar que comienza la primera parte), “¡segunda!” (para la segunda parte) y “¡adentro!” (sobre el último compás de la introducción, para que los bailarines comiencen a bailar). Les Luthiers emplea dichos recursos, pero erróneamente. Al comenzar la obra, Rabinovich grita “¡se acaba!” como equívoco de la voz de “¡primera!”, y en la segunda parte anuncia “¡primera!”, mientras otro compañero lo corrige enojado sin perder la oportunidad de insultarlo, aunque no concluye la ofensa, “¡segunda va ahora, pedazo de...!”.

Asimismo, si bien sus presentaciones sufren algunas modificaciones en los distintos espectáculos, en todas ellas se observan, de manera recurrente, juegos de palabras contruidos por el doble sentido, para generar el humor verbal. Esto se comprueba cuando Mundstock dice:

[...] Cantalicio Luna vio la luz en la provincia de Buenos Aires a los dieciocho años... [...] Supo ser arriero, pero después se olvidó... [...] Salió a vender botas de potro⁷, pero no pudo vender ninguna. Ahí aprendió que los potros andan descalzos⁸.

Las explicaciones que incluye la obra, además, no parecen ser comprendidas fácilmente por los propios integrantes del grupo. Luego de la primera estrofa, Carlos López Puccio titubea cuando tiene que decir “espuela”, y los compañeros lo “auxilian” con la propia letra de la segunda estrofa “las que acabo de explicar”. Durante el tercer interludio, López Puccio revela el término de la segunda explicación y grita “¡alpargatas!”, pero uno de sus compañeros lo calla. La quinta estrofa, en la segunda parte de la composición, da lugar a que López Puccio arroje unos cuantos términos que, a su entender, podrían corresponder a la definición mencionada (“¡quincho!”, “¡cabaña!”, “¡petit hotel!” y “¡loft!”), pero no coinciden con la rima de la estrofa ni pertenecen en absoluto al universo simbólico criollo que subyace en la letra. En la séptima estrofa, las equivocaciones y los malentendidos se multiplican, y eso genera, entre los integrantes, una discusión absurda en la que cada uno menciona un plato distinto que consta de una masa rellena (“canelón”, “panqueque”, “pastelito”). Mientras deciden de qué comida se trata, Rabinovich queda solo ejecutando el bombo e intenta llamarles la atención a sus compañeros mediante el empleo de algunas voces típicas, como “che”, “¡huija!” y “ahijuna”. Estas referencias que pueden asociarse al entorno criollo no tienen ningún éxito para persuadir a sus compañeros y Rabinovich solo logra su cometido al exclamar el término en inglés: “*everybody!*”.

Las explicaciones permiten establecer una re-contextualización y constituir, entonces, una nueva variedad de gato. Ello se complementa con la letra de la última cuarteta: “Conocemos de hace rato / el gato con relaciones / gato nuevo es este gato, / gato con explicaciones”. El “gato con relaciones” es una variante dentro del género que

⁷ Bota de potro: 1. f. *Arg. y Ur.* La de montar hecha de una pieza con la piel de la pierna de un caballo. (DRAE, www.rae.es; acceso 10/09/12).

⁸ “El explicado”, *¡Aquí Les Luthiers!*, 2005.

introduce recitados, primero por parte del hombre, luego por parte de la mujer, mientras la música se interrumpe momentáneamente. En el caso de “El explicado”, Les Luthiers menciona una variedad conocida y propone su versión: “gato con explicaciones”.

La parodia también está presente en el nivel musical. En cuanto a su estructura, el gato es un género cuya forma está asociada, como se dijo, a una danza de coreografía fija. Suele tener dos partes, de igual longitud y organización, que no tienen diferencias excepto en su letra. Rítmicamente, se caracteriza por una polimetría compuesta de una superposición de compases de 6/8 y 3/4, y su esquema armónico reiterativo en modo mayor más común es I-V-V-I. La textura que predomina es la de melodía con acompañamiento (compuesto por guitarra y bombo). Su estructura típica (Aguilar 2007) es la siguiente:

PRIMERA PARTE

Secciones	Introducción	Primera estrofa			Interludio		Interludio	
Temas		a	a	a o a' o b		a		a o a' o b
Sintaxis (compases)	8	4	4	4	8	4	8	4
Esquema armónico	I-V-V-I-I-V-V-I	I-V-V-I	I-V-V-I	I-V-V-I	I-V-V-I-I-V-V-I	I-V-V-I	I-V-V-I-I-V-V-I	I-V-V-I

SEGUNDA PARTE

Secciones	Introducción	Segunda estrofa			Interludio		Interludio	
Temas		a	a	a o a' o b		a		a o a' o b
Sintaxis (compases)	8	4	4	4	8	4	8	4
Esquema armónico	I-V-V-I-I-V-V-I	I-V-V-I	I-V-V-I	I-V-V-I	I-V-V-I-I-V-V-I	I-V-V-I	I-V-V-I-I-V-V-I	I-V-V-I

“El explicado” mantiene la instrumentación habitual y la polimetría característica, pero posee una forma más extensa que se adecua a la incorporación poética señalada, con un movimiento armónico ligeramente diferente –en particular en los compases en que se modifica la forma a la que remite– que puede esquematizarse de la siguiente manera:

PRIMERA PARTE

Secciones	Introducción	Primera estrofa			Interludio	Segunda estrofa	Interludio
Temas		a	a	a' + "explicación"		b	
Sintaxis (compases)	8	4	4	3 + 6	8	6	8
Esquema armónico	I-V ⁷ -V ⁷ -I- I-V ⁷ -V ⁷ -I	I-V ⁷ -V ⁷ -I	I-V ⁷ -V ⁷ -I	I ⁷ -IV-V ⁷ -V ⁷ - V ⁷ -V ⁷ -V ⁷ -I	I-V ⁷ -V ⁷ -I- I-V ⁷ -V ⁷ -I	I ⁷ -IV-IV-IV- II ⁷ -I	I-V ⁷ -V ⁷ -I- I-V ⁷ -V ⁷ -I

Secciones	Tercera estrofa			Interludio	Cuarta estrofa
Temas	a	a	a' + "explicación"		b'
Sintaxis (compases)	4	4	3 + 6	8	8
Esquema armónico	I-V ⁷ -V ⁷ -I	I-V ⁷ -V ⁷ -I	I ⁷ -IV-V ⁷ -V ⁷ - V ⁷ -V ⁷ -V ⁷ -I	I-V ⁷ -V ⁷ -I- I-V ⁷ -V ⁷ -I	I ⁷ -IV-II ⁷ -V ⁷ -III / IV-I-V ⁷ -I

SEGUNDA PARTE

Secciones	Introducción	Quinta estrofa			Interludio	Sexta estrofa	Interludio
Temas		a	a	a' + "explicación"		b	
Sintaxis (compases)	8	4	4	3 + 6	8	6	8
Esquema armónico	I-V ⁷ -V ⁷ -I- I-V ⁷ -V ⁷ -I	I-V ⁷ -V ⁷ -I	I-V ⁷ -V ⁷ -I	I ⁷ -IV-V ⁷ -V ⁷ - V ⁷ -V ⁷ -V ⁷ -I	I-V ⁷ -V ⁷ -I- I-V ⁷ -V ⁷ -I	I ⁷ -IV-IV-IV- II ⁷ -I	I-V ⁷ -V ⁷ -I- I-V ⁷ -V ⁷ -I

Secciones	Séptima estrofa			Interludio	Octava estrofa
Temas	a	a	a' + "explicación"		b'
Sintaxis (compases)	4	4	3 + 6	36	8
Esquema armónico	I-V ⁷ -V ⁷ -I	I-V ⁷ -V ⁷ -I	I ⁷ -IV-V ⁷ -V ⁷ - V ⁷ -V ⁷ -V ⁷ -V ⁷ -I	I-V ⁷ -V ⁷ -I- I-V ⁷ -V ⁷ -I; luego queda solo la marcación rítmica del bombo.	I ⁷ -IV-II ⁷ -V ⁷ -III / IV-I-V ⁷ -I

En la forma de esta nueva variante de gato es posible reconocer los tres niveles de incongruencia que señala Esti Sheinberg (2000) en la parodia musical. El primero, la variación, de menor grado de desacuerdo con respecto a la forma imitada, aparece en la

tercera frase, correspondiente a los últimos versos de la primera estrofa (y que se repite en el resto de las estrofas impares). Para introducir la explicación del término, la frase se extiende cinco compases más que la de la forma habitual. Un grado más alto de incongruencia, la distorsión –siguiendo a esta autora–, se verifica en la tercera estrofa y su alternancia con el interludio, puesto que no se respeta la interpolación de este entre los versos de la estrofa. Posteriormente y hasta que concluye la primera parte, se genera un *collage* paródico (Sheinberg 2000), que corresponde al nivel más alto de incongruencia con respecto a la forma imitada. La tercera estrofa (nuevamente con repetición de sus primeros versos), el tercer interludio y la cuarteta final son elementos nuevos dentro de la forma gato.

Finalmente, en el nivel performático se advierte la re-contextualización (Sklodowska 1991) que caracteriza a la parodia. El modo en que el grupo presenta y ejecuta la obra imita la disposición escénica de los grupos folclóricos más tradicionales: los cuatro integrantes están ubicados en fila, mirando al frente, y los dos músicos que ejecutan los instrumentos los tienen colgados en bandolera. De esta manera, al igual que lo que ocurre con la instrumentación elegida, Les Luthiers reconstruye los comportamientos habituales para este género musical. En el momento que los integrantes discuten sobre la definición de la empanada, se hacen a un lado para discutir y el único que no se mueve de su lugar es Rabinovich, que ejecuta el bombo mientras hace una voz de coro.

En síntesis, en “El explicado” Les Luthiers se vale de una serie de convenciones implícitas para que su audiencia reconozca el género gato, al mismo tiempo que presenta un desacuerdo matizado con el género que imita, cubriendo un intervalo que abarca desde la variación hasta el absurdo. Este último sobresale en la discusión durante el tercer interludio: en el nivel lingüístico (las asociaciones libres de cada uno de los integrantes en la conversación); en el nivel musical (la pérdida de la textura, puesto que nadie canta y solo se mantiene el acompañamiento del bombo), y en el nivel performático (el cambio en la disposición escénica, ya que tres de los integrantes se hacen a un lado para discutir, ignorando al público presente). La incongruencia, entonces, alcanza límites inesperados, si se recuerda que la obra es presentada como un “gato didáctico”.

1.2. Chacarera

Otro de los géneros del folclore musical argentino al que hace referencia Les Luthiers, específicamente perteneciente –según Carlos Vega (1936)– al cancionero ternario colonial, es la chacarera. En su vasto repertorio, existen dos composiciones que responden a este género: “Chacarera del ácido lisérgico (tradicional alucinógeno)” y “Si no fuera santiagueño (chacarera de Santiago)”.

a. “Chacarera del ácido lisérgico (tradicional alucinógeno)”

Estrenada en 1967 en el Instituto Di Tella, es una de las composiciones más antiguas del grupo. Se incluyó en los espectáculos *Les Luthiers cuentan la ópera* (1967), *Querida condesa* (1970) y *Les Luthiers Opus Pi* (1971), y fue grabada con el nombre “Conozca el interior (chacarera del ácido lisérgico)” en su primer disco, *Sonamos pese a todo* (1971).

Las versiones de su presentación sufrieron varias modificaciones⁹, pero en todas ellas se menciona también un nombre alternativo, “Conozca el interior”, que hace referencia a uno de los versos de la primera estrofa y que está en consonancia con el tema que aborda la letra:

Ácido, ácido, ácido, ácido.
Ácido, ácido, ácido, ácido.
Conozca el interior, conozca el interior.
Conozca el interior, conozca el interior.

Explorar el inconsciente, sin ningún temor
con espíritu valiente, sin ningún temor
Si quieren probar
Presten atención
Ya les vamos a contar
Presten atención
Apronten la libreta, anoten la receta,
porque este no es un cuento, es un medicamento

[¡Bueno!]
Ya les vamos a contar
Presten atención
[¡Segunda!]
Ahí va.

⁹ Cf. “Chacarera del ácido lisérgico” en www.lesluthiers.org.

Aahh... aahh.. aaaadentro!

Ácido, ácido, ácido, ácido.

Ácido, ácido, ácido, ácido.

Ay, vamos a viajar. Ay, vamos a viajar.

Ay, vamos a viajar. Ay, vamos a viajar.

A vivir ensoñaciones, con el ácido

Alucinaciones, con el ácido

Óigame, individuo

Con el ácido

Suelte su libido

Con el ácido.

Aflójense las ropas,

alcemos nuestras copas,

una nueva experiencia

que nos brindó la ciencia

[¡Bueno!]

Suelta la libido, el lisérgico.

El texto consiste en una exaltación del ácido lisérgico, conocido alucinógeno asociado a la experiencia psicodélica del movimiento *hippie* de la década de 1960. La transgresión se manifiesta en la mención del fármaco –cuyo consumo está prohibido– y en la enumeración de sus virtudes. La poesía no respeta la estructura típica de la chacarera (cuartetos octosílabos) y se caracteriza por una semántica ambigua: el empleo de frases que podrían apelar al mundo turístico (“conozca el interior”, “vamos a viajar”), pero que al mismo tiempo funcionan como metáforas de la probable experiencia del consumo de esta droga¹⁰.

Tal como mencioné en el capítulo III, el Instituto Di Tella –ámbito en el que el grupo hacía sus representaciones en el año 1967 (año de estreno)– reunía un pequeño sector de la población que era parte de la vanguardia artística de Buenos Aires, y en ese contexto, seguramente no resultaba extraña la mención de una droga que estaba de moda principalmente entre los jóvenes *hippies* y que formaba parte de algunos tratamientos psicoterapéuticos en la Argentina¹¹. El género musical adjudicado por Les

¹⁰ El “ácido”, como se la conoce popularmente, “en la esfera psíquica afecta principalmente al pensamiento, la percepción y el humor. Produce alucinaciones visuales, auditivas, táctiles y olfatorias” (Vallejo 1998: 132). Los efectos de su consumo se denominan usualmente “viaje”. Este “está caracterizado por las siguientes sensaciones: gran euforia, alucinaciones de colores vívidos y cambiantes [...], estado de ‘ensoñación’, sensaciones descritas como de ‘libertad de pensamiento’, entre otras” (Vallejo 1998: 133).

¹¹ Cf. Scholten 2011.

Luthiers a esta composición (“tradicional alucinógeno”) remite, por un lado, a la asociación de lo tradicional con el folclore y, por otro, al efecto farmacológico del ácido lisérgico. De ahí que la inclusión del LSD (dietilamida de ácido lisérgico) en una composición asociada al mundo tradicional folclórico pueda ser leída como un oxímoron. En suma, en el nombre del género no se menciona la referencia paródica (chacarera), puesto que esta aparece en el nombre de la obra; se trata, en cambio, de un doble sentido que se transforma en un mensaje ambiguo con respecto al uso de la droga.

La forma típica de chacarera (Aguilar 2007) es la siguiente:

PRIMERA PARTE

Secciones	Introducción	1. ^{ra} estrofa	Interludio	2. ^{da} astrofa	Interludio	3. ^{ra} estrofa	Estribillo
Temas		a		a		a	b
Sintaxis (compases)	6 o 12	8	6 u 8	8	6 u 8	8	8
Esquema armónico	V-I-V-I-V-I	Variable	V-I-V-I-V-I	Ídem estr. 1	V-I-V-I-V-I	Ídem estr. 1	Variable

SEGUNDA PARTE

Secciones	Introducción	1. ^{ra} estrofa	Interludio	2. ^{da} estrofa	Interludio	3. ^{ra} estrofa	Estribillo
Temas		a		a		a	b
Sintaxis (compases)	6 o 12	8	6 u 8	8	6 u 8	8	8
Esquema armónico	V-I-V-I-V-I	Variable	V-I-V-I-V-I	Ídem estr. 1	V-I-V-I-V-I	Ídem estr. 1	Variable

La “Chacarera del ácido lisérgico” no respeta esta estructura. En lugar de mantener la secuencia temática x-a-x-a-x-a-a (Goyena 1999: 520), la obra presenta cambios temáticos muy significativos, que pueden sintetizarse en el esquema x-x-a-a-b-b-c. Si bien respeta la estructura bipartita, no posee interludios y la primera y segunda estrofas tienen el doble de extensión que las estrofas de la chacarera característica. La introducción tiene dos partes: la primera, a cargo solo del bombo, y la segunda, ejecutada con la guitarra. En ella, la frase musical está formada por un grupo abierto cíclico que concluye en el V grado de la tonalidad: I-IV-III-V. La obra está compuesta en la tonalidad de Mi bemol menor, aunque las frases de los últimos tres versos de la

segunda estrofa finalizan en el acorde del primer grado de la tonalidad en modo mayor. La sintaxis musical se compone por la alternancia de segmentos de ocho compases subdivididos en frases de cuatro compases y cierre sobre el primer grado de la tonalidad. La tercera estrofa, que podría cumplir la función de estribillo, posee un ritmo armónico más rápido con dos acordes por compás en las dos primeras frases; la tercera recapitula la última frase de la estrofa anterior. En la tercera estrofa, además, el acompañamiento es típico del malambo (IV/V-I). La segunda parte de la chacarera repite su estructura de manera casi idéntica; solo se suprime el comienzo de la introducción, a cargo del bombo. Aun cuando su forma está tan alejada de la chacarera característica, mantiene el acompañamiento típico (guitarra y bombo) y la polimetría específicos de este género. Por ello la obra “suena” a chacarera. El esquema formal resultante es el siguiente:

PRIMERA PARTE

Secciones	Introducción		Primera estrofa		Segunda estrofa		Tercera estrofa
Temas			a		b		c
Sintaxis (compases)	8	10 (8 + 2)	8	8	8	8	12
Esquema armónico		I-I-V-I- I-I-V-I- V/I-V-/I.	I-IV-III-V- I-IV-III-V	I-IV-III-V- I-IV-III-V	I-I-V-I-I-I- V ⁷ -I(M)	III-III- V ⁷ -I(M)- III-III- V ⁷ -I(M)	IV/V-I(M)-IV/V- I(M)-IV/V-I(M)- IV/V-I(M)-III-III- V ⁷ -I(M)

SEGUNDA PARTE

Secciones	Introducción	Cuarta estrofa		Quinta estrofa		Sexta estrofa
Temas		a		b		c
Sintaxis (compases)	10 (8+2)	8	8	8	8	12
Esquema armónico		I-IV-III-V- I-IV-III-V	I-IV-III-V- I-IV-III-V	I-I-V-I-I-I-V ⁷ - I(M)	III-III- V ⁷ - I(M)- III-III- V ⁷ -I(M)	IV-V-I(M)-IV-V-I(M)- IV-V-I(M)-IV-V-I(M)- III-III-V ⁷ -I(M)

De esta obra no se posee registro visual, por lo que se desconoce cómo era ejecutada en sus espectáculos. Sin embargo, a pesar de esta limitación, hay referencias explícitas al comportamiento de los músicos que se pueden percibir en su grabación. El disco *Sonamos pese a todo* fue grabado en estudio, y en la versión que allí se registró, al

comienzo, mientras solo suena el bombo, se oye el murmullo de un integrante que le pide a otro que se corra. Este tipo de intervención incluida deliberadamente permite revelar parodias de descuidos que se tratan de evitar en la mayoría de las grabaciones profesionales. En esta oportunidad, además, los músicos introducen interjecciones que se complementan con las voces propias del género, tales como “¡primera!”, “¡adentro!”, “¡segunda!” y “¡bueno!”. En la segunda parte, el grito “¡adentro!” es más extendido y comienza como una interjección de dolor.

En resumen, Les Luthiers compone la “Chacarera del ácido lisérgico” con una letra transgresora, ya que es un canto a una sustancia prohibida, pero que podía no resultarle desconocida a su público, puesto que, como se refirió más arriba, se trataba de una droga cuyo consumo estaba de moda entre algunos jóvenes de esa época. No se respeta la forma musical característica, pero el grupo logra la complicidad con el oyente para que la obra sea percibida como una chacarera por la instrumentación elegida, el ritmo característico y las voces propias del género.

b. “Si no fuera santiagueño (Chacarera de Santiago)”

Esta obra fue estrenada en el *Recital '72* (1972) y se repuso en el espectáculo *Viejos fracasos* (1976-1977) con pequeñas variaciones. Se conservan el registro de este espectáculo y la versión del disco *Cantata Laxatón* (1972) grabada en estudio. Los cambios y variaciones sobre el género chacarera se manifiestan en los niveles lingüístico, musical y performático.

En el ámbito del folclore musical argentino, surgió en 1960 un grupo vocal, Los Huanca Hua, que transformó, en gran medida, la música de este género. Esta agrupación liderada por Enrique “Chango” Farías Gómez propuso innovaciones corales en sus composiciones y sustituyó la instrumentación característica de guitarra y bombo por arreglos vocales que imitaban sus sonidos mediante onomatopeyas. Estas novedades fueron resistidas por algunos sectores¹², pero ello no impidió que otras agrupaciones coadyuvaran a consolidar este cambio, fundamentalmente en ámbito de los grupos corales. Los orígenes de Les Luthiers en el coro universitario y su preocupación por los arreglos vocales parecieran haber propiciado un marco oportuno para ofrecer una

¹² Una anécdota atribuida a Atahualpa Yupanqui muestra su rechazo a esos nuevos arreglos musicales. Según cuenta la anécdota, Yupanqui se refería a esos grupos “en el que uno canta y los otros le hacen burla” (Monjeau 2011). Cf. además, la entrevista a Juan Enrique “Chango” Farías Gómez en el programa *Encuentro en el estudio con Chango Farías Gómez*. Canal Encuentro, Ministerio de Educación de la Nación (<http://www.youtube.com/watch?v=N6SGSRR3nZQ>; acceso 13/09/2012).

parodia de ese nuevo estilo, principalmente en la introducción de “Si no fuera santiagueño”. En ella, las voces cantan *a capella* las sílabas “bom”, “bo” y “boro”, y ello genera una discusión entre los músicos, tal como se mostrará a continuación.

La letra de “Si no fuera santiagueño”, en la versión del disco *Cantata Laxatón* (1972)¹³, es la siguiente:

[¡Primera!]

Bom bom bom bom bom bom bom bom
boro boro bom bom bom bom bom bom bom bom...

Cuando bailo chacarera
levantando polvadera
siento como si estuviera
bailando la chacarera.

Me ha despreciado una china
que seguí con mi manchao,
no me había dado cuenta,
era la china de Mao.

[¡Bueno!]

Santiagueño a mí me dicen
porque he nacido en Santiago
Si no fuera santiagueño
habría nacido en otro pago.

[¡Segunda!]

Jorge Maronna: Bombo, bombo, bombo....
Daniel Rabinovich: ¿Bombo?, ¿Bombo? ¿Querés el bombo? ¿No querés el bombo?
Carlos Núñez Cortés: ¿Qué bombo? No, no pide el bombo.
Daniel Rabinovich: Dijo bombo, bombo.
Jorge Maronna: Pero estaba cantando.
Daniel Rabinovich: Cantabas una letra que decía bombo.
Carlos Núñez Cortés: Pero si bien lo dice... no es... él quiere... él está diciendo un fonema onomástico, sin ir más lejos
Daniel Rabinovich: Vamos a ponernos de acuerdo, él dijo bombo, bombo...
(Discuten entre todos)
Carlos Núñez Cortés: ¡Bueno basta!
Daniel Rabinovich: Si te crees que yo me llamo un bombo.

[¡Tercera!]

Bom bom bom bom bom bom bom bom...

¹³ Las otras versiones solo modifican, en la introducción de la segunda parte, el texto de la discusión.

Junto al fuego del arriero
yo no sé lo que me pasa
siento un calor aquí adentro
para mí que son las brasas.

Cuando salí de Santiago
todo el camino he llorado
lloré porque había dejado

Coro: todo el camino mojado.

[¡Bueno!]

Santiagoño a mí me dicen
porque he nacido en Santiago
Si no fuera santiagueño
habría nacido en otro pago.

La evidencia de mecanización del procedimiento (Tiniánov 1968 [1921]), en este caso compositivo, se incrementa en la re-exposición de la introducción en la segunda parte de la obra. Jorge Maronna repite la melodía y Daniel Rabinovich lo interrumpe, generando un equívoco. Le pregunta si le está pidiendo el bombo, instrumento que él tiene colgado y que ha ejecutado en la primera parte. Sin demasiado éxito, Maronna le responde que las sílabas que él pronuncia pertenecen a la letra de la chacarera. Sus compañeros intervienen intentado esclarecer la cuestión pero, por el contrario, generan más confusión sobre el asunto. Carlos Núñez Cortés le explica a Rabinovich (en la versión de *Cantata Laxatón*) que lo que canta Maronna es en realidad un “fonema onomástico”, como metátesis de “fonema onomatopéyico”. Además, el trasfondo de la discusión incluye una intervención de Marcos Mundstock, cuyo contenido no tiene ninguna relación con el tema que se está tratando “...parecía ser que lo tenía, yo estaba entrando al subte...”. La disputa finaliza cuando Núñez Cortés grita “¡basta!” y en el silencio se oye la voz de Rabinovich respondiendo con una frase hecha que podría emplearse en una discusión informal: “...si te crees que yo me llamo un bombo”.

La chacarera es un género propio de varias provincias de la Argentina, de las regiones del centro y noroeste, especialmente de la provincia de Santiago del Estero (Goyena 1999). Esta asociación a una región en particular le permite a Les Luthiers establecer algunos juegos de palabras ya desde el título de la obra. Este se convierte en una perogrullada en la tercera cuarteta (“Si no fuera santiagueño / habría nacido en otro

pago”) y el público advierte en el género (“chacarera de Santiago”) un doble sentido del término “Santiago”, que se resuelve cuando Mundstock explica en la presentación: “La chacarera ‘Si no fuera santiagueño’, es también conocida como ‘Chacarera de Santiago’ por ser su autor Rudesindo Luis Santiago, notable alumno del Manuela” (“Si no fuera santiagueño”, *Cantata Laxatón*, 1972).

La mayor parte de la letra está compuesta por este tipo de recurso ludo-lingüístico, la perogrullada (“Cuando bailo chacarera /... / siento como si estuviera, bailando la chacarera”; “Si no fuera santiagueño / habría nacido en otro pago”) y dobles sentidos (“Me ha despreciado una china /... / no me había dado cuenta, / era la china de Mao”). La quinta cuarteta, en cambio, recurre a la intertextualidad al introducir una cita que remite a la chacarera doble “Añoranzas”, de Julio Argentino Jeréz. Comienza con el mismo verso pero concluye con un sinsentido:

“Añoranzas”

“Cuando salí de Santiago
todo el camino lloré
lloré sin saber por qué,
pero sí les aseguro
que mi corazón es duro
pero aquel día aflojé”

“Si no fuera santiagueño”

“Cuando salí de Santiago
todo el camino he llorado
lloré porque había dejado
Coro: todo el camino mojado”

A raíz de la discusión que se establece en la introducción de la segunda parte, se incorpora un nuevo grito a los característicos de este tipo de obra (“¡primera!” y “¡segunda!”). Aparece “¡tercera!”, con tono de resignación para retomar la forma musical de esta chacarera. En lugar de mantener la estructura característica (Aguilar 2007) arriba mencionada, “Si no fuera santiagueño” responde al siguiente esquema:

PRIMERA PARTE

Secciones	Introducción	1. ^{ra} estrofa	Interludio	2. ^{da} estrofa	Interludio	Estribillo
Temas		a		a		b
Sintaxis (compases)	29	8	8	8	2	8
Esquema armónico	I-II-IV-V-I-II-IV-V-I-II-IV-V ⁷ -I-II-IV-V ⁷ -I-II-IV-V ⁷ -I-II-IV-V ⁷ -I-II-IV-V ⁷ -V ⁷ -V ⁷	I-I-I-I-IV-IV-V-I	I-II-IV-V ⁷ -I-II-IV-V ⁷	I-I-I-I-IV-IV-V-I	Solo bombo	Movimiento armónico sobre grados que no pertenecen a la tonalidad ¹⁴

SEGUNDA PARTE

Secciones	Introducción
Temas	
Sintaxis (compases)	8 + Discusión entre los integrantes
Esquema armónico	I-II-IV-V-I-II-IV-V-...

TERCERA PARTE

Secciones	Introducción	1. ^{ra} estrofa	Interludio	2. ^{da} estrofa	Interludio	Estribillo
Temas		a		a		b
Sintaxis (compases)	17	8	8	8	2	8
Esquema armónico	I-II-IV-V-I-II-IV-V ⁷ -I-II-IV-I-I-I-V ⁷ -V ⁷ -V ⁷	I-I-I-I-IV-IV-V-I	I-II-IV-V ⁷ -I-II-IV-V ⁷	I-I-I-I-IV-IV-V-I	Solo bombo	Movimiento armónico sobre grados que no pertenecen a la tonalidad ¹⁵

El cambio más significativo que se evidencia a nivel formal, con respecto a la chacarera característica, es el anuncio de una segunda parte que solo se introduce, pues queda interrumpida por la discusión entre los integrantes. Para poder retomar la forma, se anuncia, como se dijo, una tercera parte (que no existe en la chacarera característica).

¹⁴ El movimiento armónico de esta sección no corresponde a la tonalidad de La menor y posee un ritmo armónico de dos acordes por compás. Los acordes son Gm7/C7- FMaj⁷-F#m⁷/ B⁷-EMaj⁷-B⁹-B^{b7}-B⁹-E⁷/Am.

¹⁵ El movimiento armónico es igual al estribillo de la primera parte.

Además, se producen alteraciones de las extensiones de la introducción y del segundo interludio. La estructura armónica mantiene leves diferencias con respecto al esquema armónico esperado, fundamentalmente en el estribillo, en el que el movimiento armónico se produce sobre grados que no pertenecen a la tonalidad de la chacarera, La menor. En los primeros cuatro compases del estribillo, repite un movimiento de II-V-I, descendiendo por grado conjunto ($Gm^7-C^7-Fmaj^7 / F\#m^7 / B^7-EMaj^7$). En los últimos cuatro compases, la desviación armónica es mayor, con acordes de paso, para finalizar en la cadencia de V-I de la tonalidad de La menor.

En cuanto al nivel rítmico, se trata de una chacarera trunca. Es decir, “se oye una alternancia entre el 6/8 y el 3/4 sobre la que se construye el ritmo del canto de una manera particular: se organizan tres células sobre dos compases, siendo la segunda sincopada, y la tercera, apoyada en el segundo tiempo del 3/4” (Aguilar 2007: 24). Su esquema rítmico es el siguiente:



Es posible analizar la representación de esta obra a partir de la versión grabada del espectáculo *Viejos fracasos* (1977), en la que se acentúa la ridiculización de los músicos a partir de sus comportamientos. En esta oportunidad, la ejecución del bombo la realizan simultáneamente Maronna y Núñez Cortés, quienes poseen la maza y el palillo, respectivamente. Rabinovich comienza un recitado inconexo (“Caminos que retornan a su antigua raíz mineral, tierra mineral, agua mineral. El quebracho y su ofrenda telúrica de tanino...”) imitando cierto acento propio de los habitantes del noroeste del país, y sus compañeros, mientras tanto, esperan atentos. Cuando en su discurso se menciona “el repiquetear de la chacarera”, el resto del grupo cree que ha concluido el parlamento y que comienza la ejecución, pero por el contrario, Rabinovich hace una pausa y continúa con su monólogo. Ello provoca la desatención del grupo y, en consecuencia, se alejan de los micrófonos y del atril, y comienzan a caminar por el escenario. En dos oportunidades más, el resto de los integrantes cree que Rabinovich va a terminar la alocución y se posicionan frente a sus micrófonos para comenzar a cantar, pero muy compenetrado, él sigue con su parlamento. Finalmente, Rabinovich anuncia “implorando la verdad primera”. Su falta de puntuación y entonación impide que sus compañeros adviertan el grito de “¡primera!” como marcación del comienzo de la obra

y ello da lugar a que Rabinovich necesite indicar, con movimientos gestuales, la división entre los dos enunciados: “implorando la verdad” y “primera”.

Tal como se señaló anteriormente, los gritos y exabruptos de todo el grupo durante la re-exposición de la introducción son otros ejemplos de comportamientos extraños y transgresores en este tipo de *performance*. En este sentido, Les Luthiers logra la ridiculización mediante los equívocos, alteraciones y transformaciones del modo en que este género musical suele ser interpretado, trastoca la expectativa de su audiencia y establece, como consecuencia, una complicidad con el público en la que los sinsentidos adquieren el sentido humorístico de la obra.

En suma, las dos chacareras no utilizan los mismos procedimientos y recursos compositivos. Mientras que la primera transgrede la forma musical, desordenando sus partes y le añade letra sobre una sustancia cuyo consumo es ilegal, la segunda chacarera, en cambio, mantiene la secuencia de sus partes, pero parodia el estilo más moderno del género, cuyas innovaciones se produjeron de manera contemporánea a su composición. La evidencia del mecanismo de la parodia (Tiniánov 1968 [1921]) se potencia en la *performance* del segundo ejemplo analizado, en el momento que el grupo rompe con la topografía habitual ejecutante/audiencia para convertir el escenario en un espacio de discusión interna, olvidando deliberadamente su propia audiencia. Estos ejemplos muestran, entonces, cómo es que Les Luthiers puede establecer un evento humorístico a partir de la transgresión, parodia y burla de distintos elementos compositivos aun cuando se trate del mismo género musical.

1.3. Zamba

“Añoralgias (zamba catástrofe)” fue estrenada en el espectáculo *Luthierías* (1981) y formó parte de los espectáculos *Recital sinfónico* (1986), *Do-Re-Mi-Já!* (2000), *El grosso concerto* (2001) y *¡Aquí Les Luthiers!* (2005). Las grabaciones que se conservan de esta obra corresponden a la primera versión¹⁶, a las de los espectáculos del 2001 y 2005, y a la incluida en el disco *Cardoso en Gulevandia* (1991).

¹⁶ La grabación de este espectáculo no ha sido comercializada por el grupo. No obstante, existe una versión de la gira por Venezuela (Caracas) con este espectáculo en abril de 1982 que es posible ver *online*: <http://www.youtube.com/watch?v=5n3gHUhHPhQ> (acceso 18/09/2012).

Su título es una “palabra-maleta”¹⁷ (Núñez Cortés 2007: 193) construida con los términos “añoranza” y “nostalgia”. “Zamba catástrofe”, al igual que en el caso de “El explicado (gato didáctico)”, parodia un género existente (zamba) a partir de una calificación (catástrofe) que surge de la temática sobre la que trata la letra. El texto de obra es el siguiente:

Esta zamba canto a mi tierra distante
Cálido pueblito de nuestro interior
Tierra ardiente que inspira mi amor
Gredosa, reseca de sol calcinante
Recordando esa tierra quemante
Resuena mi grito: ¡Qué calor!

Tierra que hasta ayer mi niñez cobijabas
Siempre te recuerdo con el corazón
Aunque aquel arroyito dulzón
Hoy sea un hirviente torrente de lava
Que por suerte a veces se apaga
Cuando llega el tiempo de la inundación.

Cómo te recuerdo mi lindo pueblito
Con tu aire húmedo y denso de día,
Noches cálidas de fantasía
Pobladas de magia, de encanto infinito
Y el cantar de tu fresco arroyito
Salvo en los diez meses de la sequía.

Los hambrientos lobos aullando estremecen
Cuando son mordidos por fieros mosquitos
No se puede dormir por los gritos
De miles de buitres que el cielo oscurecen
Siempre algún terremoto aparece
Y al atardecer llueven meteoritos.

Siempre fue muy calmo mi pueblo adorado
Salvo aquella vez que pasó el huracán
Viejos pagos, qué lejos están
Mi tierra querida, mi dulce poblado
Tengo miedo de que hayas cambiado
Después de la última erupción del volcán.

Y si a mi pueblito volver yo pudiera
A mi viejo pueblo al que no he regresado
Si pudiera volver al poblado
Que siempre me llama, que siempre me espera
Si a mi pueblo volver yo pudiera
¡No lo haría ni mamado!

La temática de la obra, la nostalgia de los pagos, contiene algunas referencias intertextuales a otras zambas. Tales son los casos de “Nostalgias tucumanas”, de Atahualpa Yupanqui; “Nostalgias santiagueñas”, y “Zamba de mi pago”, de los Hermanos Ábalos. En las poesías de estas composiciones, las referencias comunes son a la tierra, al terruño, al pueblo que se ha abandonado (generalmente, por causas de migración interna) y al estilo de vida en esos lugares, y dichas alusiones provocan que el narrador exprese sentimientos de añoranza y melancolía (“Pago donde nací es la mejor querencia. Y más me lo recuerda mi larga ausencia”¹⁸; “...nostalgias me traen de ‘ande soy... Y andaré y andaré / donde quiera que sea iré / pero a mi pago [Santiago] /

¹⁷ Tal como explica el propio integrante de Les Luthiers: “Las palabras-maleta (también llamadas *portmanteaux*, palabras centauro o *snarks*) son neologismos construidos a partir de dos palabras existentes, las cuales se fusionan, o empotran para crear una nueva” (Núñez Cortés 2007: 193).

¹⁸ “Nostalgias santiagueñas”, de Los Hermanos Ábalos.

tan solo muriendo olvidaré”¹⁹; “...quién pudiera volverse / para los cerros, ay, ay de mi”²⁰). Les Luthiers recoge la temática en “Añoralgias” y desarrolla una parodia entrecruzando la descripción del sentimiento de nostalgia y la de un lugar inhóspito.

En la letra de esta zamba abunda una gran variedad de recursos estilísticos. Está compuesta por personificaciones (“cantar de tu arroyito”, “tierra que hasta ayer mi niñez cobijabas”); aliteraciones (“resea... recordando... resuena”, “y si a mi pueblito volver yo pudiera / a mi viejo pueblo... si pudiera volver al poblado”); hipérbole (“fieros mosquitos”); imagen táctil (“tierra ardiente”); sinécdoque (“te recuerdo con el corazón”); enumeración (“noches cálidas de fantasía, pobladas de magia, de encanto infinito”); y epítetos (“mi lindo pueblito”, “mi pueblo adorado”, “mi tierra distante”). Les Luthiers hace uso de este vasto repertorio de procedimientos retóricos para ofrecer, aparentemente, un lugar idealizado por el narrador, en el que ha vivido su infancia de una manera grata, pero que, tal como se relata a lo largo del texto, ha sido destruido sistemáticamente por catástrofes naturales (“tierra quemante”, “sequía”, “huracán”, “erupción del volcán”, “torrente de lava”, “inundación”).

El contraste entre el recuerdo del lugar que otrora fuera paradisiaco y las transformaciones que sufrió por los desastres meteorológicos se presenta también en el nivel léxico. Mientras se emplean imágenes que podrían ser leídas como cultismos para referirse al poblado en época pasada (“tierra... gredosa”, “encanto infinito”, “arroyito dulzón”), las dos únicas locuciones expresivas de la poesía (“¡qué calor!”, “¡no lo haría ni mamado!”) utilizan un lenguaje informal, que no es propio de una obra literaria de esas características. Justamente, la frase final que funciona como remate, por tratarse de una frase vulgar, fue modificada en los distintos países en los que se representó la zamba (“¡no lo haría ni de vainas!”, en Colombia; “¡no lo haría ni de vaina!”, en Venezuela; “¡no lo haría en absoluto!”, en España; “¡no lo haría ni chalado!”, en Chile; “¡yo les juro que ni madres!”, en México)²¹. La modificación de esta frase en cada uno de los escenarios en los que el grupo la presentó revela la importancia que tiene para él que el mensaje sea claramente captado por la audiencia. El cambio de los distintos modismos apunta a mantener la complicidad con el público para que el evento humorístico sea eficaz (Carrel 2008).

¹⁹ “Zamba de mi pago”, de Los Hermanos Ábalos.

²⁰ “Nostalgias tucumanas”, de Atahualpa Yupanqui.

²¹ www.lesluthiers.org; acceso 18/09/2012.

En la relación entre la letra y la música, la forma de “Añoralgias” coincide con la zamba tradicional (Aguilar 2007), aunque el estribillo no se repite con la misma letra, tal como ocurre habitualmente:

PRIMERA PARTE

Secciones	Introd.	Primera estrofa			Segunda estrofa			Estribillo		
Temas		a	a	a	a	a	a	b	b	b
Sintaxis (compases)	10	4	4	4	4	4	4	4	4	4
Frases musicales		a	b	c	a	b	c'	d	b	e
Texto		1. ^{ra} copla			2. ^{da} copla ídem 1. ^{ra}			3. ^{ra} copla ídem 1. ^{ra} 1ra.		
		1. ^{ra} parte	2. ^{da} parte	3. ^{ra} parte	1. ^{ra} parte	2. ^{da} parte	3. ^{ra} parte	1. ^{ra} parte	2. ^{da} parte	3. ^{ra} parte

SEGUNDA PARTE

Secciones	Introd.	Tercera estrofa			Cuarta estrofa			Estribillo		
Temas		a	a	a	a	a	a	b	b	b
Sintaxis (compases)	10	4	4	4	4	4	4	4	4	4
Frases musicales		a	b	c''	a	b	c'	d	b	e'
Texto		4. ^{ta} copla			5. ^{ta} copla ídem 1. ^{ra}			6. ^{ta} copla ídem 1. ^{ra}		
		1. ^{ra} parte	2. ^{da} parte	3. ^{ra} parte						

La secuencia de frases musicales (abc-abc'-dbe y abc''-abc'-dbe') es propia de zambas modernas, aquellas compuestas por Gustavo “Cuchi” Leguizamón, por ejemplo²². Las zambas tradicionales se caracterizan por una repetición del consecuente, tanto en las estrofas como en el estribillo. Su secuencia habitual es abb-abb-cbb, que se repite de igual manera en la segunda parte de la obra. El esquema armónico de “Añoralgias” tampoco responde a los recursos compositivos más característicos de la zamba. Por ejemplo, no es habitual la cadencia sobre el segundo grado de la tonalidad en la segunda frase de cuatro compases (b). La textura y la instrumentación responden a los usos del género. Se trata de un arreglo a dos voces duplicadas, a distancia de terceras, con dos guitarras como acompañamiento. Este está duplicado la mayor parte de

²² Cf. Madoery, Diego; Daniel Soruco, y Sebastián Rividdi 2012.

la obra, aunque en algunas de las frases, una de las guitarras puntea una melodía de contrapunto. Este tipo de orquestación y el estilo de canto imitan al grupo Los Chalchaleros²³. En síntesis, su forma, aun con estas variaciones, propias de zambas más modernas, responde al género zamba.

En los tres registros que se conservan de esta obra, se observan algunos cambios en el nivel de la *performance*. Estos residen, mayormente, en la presentación a cargo de Marcos Mundstock. En la versión del estreno²⁴, Les Luthiers parodia la tarea del investigador, en particular la formulación de preguntas y las dudas que el científico se plantea. La duda funciona como excusa para justificar el título de la composición con una “palabra-maleta”, que no termina de definirse (¿añoranza o nostalgia?). Además, la vacilación está presente en los contrastes que habrán de ser descriptos en la letra.

En los espectáculos *El grosso concerto* y *¡Aquí Les Luthiers!*, la presentación²⁵ conserva elementos de la primera, aunque, en estas versiones, el humor verbal (Mulkey 1988) está relacionado con elementos, personajes y costumbres de la región del noroeste de la Argentina y con la tarea del folclorista. Además, se emplean modismos con los

²³ Resulta significativo que esta zamba fuera grabada conjuntamente por Les Luthiers y Los Chalchaleros, en un disco homenaje a este último grupo, en 2004.

²⁴ El texto dice: “A continuación escucharemos una canción típica del folclore argentino, recopilada por un gran investigador y antropólogo: el licenciado Gustavo Pérez y Alonso. Como buen científico, Pérez y Alonso cultivaba la duda filosófica, se cuestionaba todo constantemente, cultivaba la duda; sin ir más lejos, firmaba sus libros en vez de ‘Pérez y Alonso’, ‘Pérez o Alonso’. Leemos en uno de los ensayos de este autor: *El estudioso debe dudar siempre. A veces, sin embargo, después de dudar demasiado ante algún detalle, me invade una sensación de inoperancia, de ineficacia... más bien de inoperancia... o de ineficacia. Y aquí*, sigue diciendo Pérez y Alonso, *formulo tres interrogantes; uno: ‘¿la duda significa un estímulo para la indagación, o un obstáculo inhibitorio?’; dos: ‘en tanto herramienta filosófica, ¿es epistemológicamente plausible, o implica un eufemismo agnóstico?’ y tres: ‘perdón, ¿de qué estábamos hablando?’*. Los discípulos de Pérez y Alonso lo recordarán siempre anotando en su cuaderno la canción que entonaba esa anciana de 108 años, a quien él mismo había encontrado en una de sus tantas excavaciones arqueológicas. O también, en el ejercicio de la duda, al bautizar esa misma canción vacilando entre dos posibles títulos: ‘Añoranzas’ y ‘Nostalgias’. Les Luthiers interpretarán ahora esa misma canción; lleva por título ‘Añoralgias’. Esta zamba es el reiterado lamento del que ha debido abandonar su terruño y lo evoca con la emoción de la distancia” (www.lesluthiers.org; acceso 18/09/2012).

²⁵ El texto dice: “La zamba ‘Añoralgias’ ha sido recopilada por un gran investigador de nuestro folclore. Un hombre nacido en el norte, el noruego Sven Kundsén, el payo Kundsén. A pesar de su origen escandinavo, Kundsén amaba a nuestra tierra. Solía decir: ‘Yo soy más criollo que el bacalau’. Cuando le pedían su opinión sobre algún tema comprometido, él respondía: ‘Yo argentino’. Arqueólogo, musicólogo, viajero ‘infatigólogo’, a su iniciativa debemos el simposio interdisciplinario que reunió a folcloristas y ginecólogos. El tema era ‘La relación entre el examen de mama y el alazán de tata’. Fue en un pueblito de Salta donde Kundsén oyó por primera vez la zamba ‘Añoralgias’ que escucharemos, cantada por una anciana de ciento ocho años a la que había encontrado en una de sus excavaciones arqueológicas. Dice Kundsén en sus memorias: *La venerable mujer parecía confundirse con el paisaje. Me dijo: ‘Mire ese algarrobo’, señalando un guanaco. En efecto, se confundía con el paisaje. Cuando ella terminó de canturrear la zamba, sigue diciendo Kundsén, le pregunté si la había aprendido de sus abuelos. Y ella me contestó: ‘Esta zamba la escuché en un compact que me mandaron de Buenos Aires’*. A continuación escucharemos, en versión de Les Luthiers, la zamba ‘Añoralgias’” (www.lesluthiers.org; acceso 18/09/2012).

que se caracteriza a los argentinos en el mundo popular. Por ejemplo, la expresión “Yo, argentino” remite a la intención de no involucrarse, por parte de quien la pronuncia, en la cuestión que se está tratando.

La ejecución de la zamba comienza con cuatro de los integrantes ubicados en fila en el proscenio, cada uno frente a un micrófono, tal como suelen presentarse los grupos folclóricos argentinos más típicos. Antes de dar inicio a la introducción, Carlos Núñez Cortés empieza a recitar una copla. Cuando enuncia “ni cosa alguna me asusta”, Daniel Rabinovich le toca el hombro y, como consecuencia, aquel grita. Su compañero le pregunta el motivo de su exaltación y Núñez Cortés comienza un relato mímico en el que pronuncia muy pocas palabras. La construcción de esta historia fantástica, acompañada de movimientos corporales y expresiones faciales, se convierte cada vez más en un relato inverosímil, mientras su compañero lo observa anonadado. Finalmente, Núñez Cortés concluye el número con una jura, haciendo un gesto de cruz sobre sus labios. La fábula casi exclusivamente gestual, en la que parece hacerse referencia a la presencia de una araña gigante que habría caído del techo, da lugar a que Rabinovich, durante la ejecución, gire sobre sí mismo en dos oportunidades como si buscara ese temido animal. Se instaura así una lógica monstruosa construida a partir del simple gesto de tocar el hombro de su compañero.

Otro de los quiebres en la expectativa del público y que provoca la risa es el acompañamiento corporal de los músicos. Consiste en el balanceo a modo de péndulo durante la introducción de la composición. Este contoneo sorprende a la audiencia puesto que se trata de un comportamiento que no está asociado a este género ni a la situación. En cuanto a la presencia de los músicos sobre el escenario y las posturas con las que se suelen ejecutar los instrumentos, dos de los integrantes llevan colgadas las guitarras en bandoleras. En el suelo, junto a uno de los pies de los micrófonos, hay un bombo que no es visto por ninguno de los músicos sino hasta el final de la obra. Luego del saludo grupal, Ernesto Acher (en *Luthierías*)²⁶ posa su mirada sobre el instrumento y, mientras sus compañeros desaparecen tras bambalinas, hace un gesto al público indicando que ha olvidado ejecutarlo.

En resumen, “Añoralgias” responde en gran medida a los parámetros del género, aunque con algunas variantes propias de zambas modernas. Pero se distingue por el uso

²⁶ En *El grosso concerto*, este rol lo desempeña Carlos López Puccio.

de la hipérbole en dos niveles analizados. Por un lado, en cuanto al texto, puede señalarse la exageración como recurso narrativo; la descripción del terruño incluye la enumeración de catástrofes meteorológicas tales que es prácticamente imposible que ocurran todas en un mismo lugar. La gradación que se produce en dicha enumeración, a su vez, liquida la idealización armada en torno al pueblo añorado. Por el otro, la *performance* comienza con el relato gestual de un suceso infausto que, como se dijo, lleva a uno de los músicos a poner la atención en su entorno.

1.4. Triunfo

“La yegua mía (trunfo/empate)” es la obra en la que Les Luthiers parodia otro de los géneros folclóricos argentinos: el triunfo. Estrenada en el *Recital '74* (1974), se incluyó, fuera de programa, en *Viejos fracasos* (1976) y formó parte de *¡Aquí Les Luthiers!*, en el marco del Festival de Cosquín (2005). Solo hay dos registros grabados: uno en audio, que corresponde al disco *Les Luthiers Volumen 4* (1976) y otro en DVD, registrado en dicho festival.

La obra consiste en la exposición de un conjunto de dicotomías. La primera se presenta en el género que se le adjudica a la composición (trunfo/empate). La polisemia del término “trunfo” le permite a Les Luthiers emplearlo en sentido distinto al del nombre del género. El grupo hace uso, entonces, del sentido que supone la acción de quedar victorioso. En muchos juegos, la opción frente al binomio triunfo-derrota es el empate. Sobre la dicotomía triunfo-derrota *versus* empate está compuesta la letra. En varias estrofas, cada uno de los cantantes finaliza los versos con dos términos opuestos y estas dicotomías generan discusiones breves entre los músicos.

A continuación se transcribe la letra con la inclusión de los diálogos producidos entre los cantantes (en la columna de la derecha). Los términos opuestos están marcados entre corchetes y son cantados simultáneamente.

Este triunfo le canto
con alegría,
porque me quiere tanto
la yegua [mía/mía]

Carlos Núñez Cortés: Mía
Daniel Rabinovich: Mía
CNC: Que era mía, Daniel
DR: Mía
CNC: Mía
[Comentarios inaudibles]

Porque me quiere tanto
y lo demuestra,
que viva la yegua nuestra...

Desde que era potranca
salvaje y franca,
relinchando se alegra
mi yegua [blanca/negra]

CNC: Negra
DR: No, blanca
CNC: Daniel, que era negra
DR: ¡Blanca!
CNC: ¡Negra!
DR: ¡Se habrá ensuciado!

Desde que era potranca
franca y feliz,
que viva la yegua gris...

Hemos cantado un triunfo
con mil placeres
para bien de los hombres,
de las mujeres...
Qué digo
de las mujeres

CNC: ¿Y qué podés decir de las mujeres? Que son
rechupaditas, pulposas, la alegría del hogar...
Jorge Maronna: Tenga a mano, compañero
DR: No tenemos de eso
JM: Relaciones
DR: ¡¿Aquí?!

Qué vida placentera
y a mi manera,
cuando solo me encuentro
bien campo [afuera/adentro]

CNC: Adentro
DR: ¡Campo afuera!
CNC: Campo adentro
DR: ¡Campo afuera!

Qué vida placentera
cuando uno va,

al campo por la mitad.

[Comentarios inaudibles]

Si me dan un encargo
pesado y largo,
nada hay que más me impulse
que un mate [dulce/amargo]

CNC: Dulce

DR: Amargo

CNC: Dulce

DR: Amargo

CNC: Dulce, el amargo es espantoso, Daniel

DR: Le ponemos edulcorante

Nada hay que más me impulse
y me aproveche
que digo que un té con leche.

Hemos cantado a dúo
los dos bien juntos
de yegua, campo y mate
es este triunfo,
qué digo
que fue un empate.

Los términos con los que finaliza cada integrante del dúo su intervención marcan oposiciones de distinta índole. En el primer caso (mía), la confrontación se produce por tratarse de un deíctico. Cada uno pone en juego su lugar individual en el circuito comunicativo y reclama la propiedad del animal. El segundo caso (blanca/negra) se origina por una diferencia establecida culturalmente entre los colores. La tercera oposición (afuera/adentro) marca el antagonismo respecto del lugar desde el cual se formula el enunciado. La última dicotomía (dulce/amargo) se conforma por una de las diferencias más comunes entre los consumidores de mate cebado²⁷ (beberlo con azúcar o sin ella, coloquialmente denominados *mate dulce* o *amargo*).

La temática de la letra evoca elementos asociados al mundo rural: yegua, campo y mate, que se relacionan, además, con Carolino Fuentes, el compositor de la obra. En la presentación del autor²⁸, se emplean oposiciones calificativas que, al trastocarlas,

²⁷ Me refiero a la infusión de yerba mate que se bebe con bombilla.

²⁸ El texto correspondiente al espectáculo *¡Aquí Les Luthiers!* (2005) dice: “Carolino Fuentes era payador y soldado... Famoso como guerrero y temido como músico... Diestro con la lanza y siniestro con la guitarra... Durante las luchas civiles, Carolino Fuentes comandaba un batallón de lanceros, prescindentes en materia política, soldados profesionales, más exactamente mercenarios... que eran contratados alternativamente por unitarios y federales... Se llamaban ‘Los Free Lancers’... y eran famosos por sus ponchos reversibles. Cierta vez, un extraño emisario le ofreció a Carolino Fuentes una fuerte suma de dinero para que destruyera al comandante de los Free Lancers, que en realidad era él mismo. Fuentes, ávido de dinero, aceptó el encargo y se tendió él mismo una emboscada. Planeó el golpe con sumo

ocasionan un juego humorístico. Tal como señala Henri Bergson (2003 [1900]), en referencia a lo cómico del lenguaje, “se obtiene un efecto cómico siempre que se afecta entender una expresión en su sentido propio, cuando se la emplea en el figurado” (Bergson 2003 [1900]: 89). En este caso, se dice del compositor: “Carolino Fuentes fue famoso como guerrero y temido como músico”. El mismo mecanismo cómico se emplea cuando el presentador dice respecto de Fuentes: “Era diestro con la lanza y siniestro con la guitarra”. Además, aparecen en ese parlamento otros juegos ludo-lingüísticos a partir de traducciones mal hechas: “*Free Lancers*” (palabra-maleta por ser “un batallón de lanceros, auspiciado por la corona británica para ser contratado alternativamente por unitarios y federales”). Se emplean también vocablos que, por su condición bifronte (“reversibles”) pueden abarcar las dos partes de la división de las dicotomías. La historia construida sobre estas oposiciones vuelve absurdo el relato: “Cierta vez, un emisario de los federales le ofreció a Carolino Fuentes una bolsa de libras esterlinas para que destruyera un temible jefe unitario: el comandante de los ‘Free Lancers’, que en realidad era el mismo Fuentes. Fuentes, ávido de dinero, aceptó el pacto y se tendió él mismo una emboscada”.

La estructura de la letra del triunfo característico consta de cuatro coplas de seguidilla (dos para la primera parte y dos para la segunda). La copla de seguidilla es una cuarteta en la que se alternan versos de siete y cinco sílabas, con rima en los versos pares. En los triunfos, la estrofa se compone de esta copla a la que se le intercala el estribillo “¡qué digo!” antes de repetir el segundo y el cuarto versos. Además, luego de la repetición del segundo verso, se introduce un interludio instrumental (Aguilar 2007: 74 y 127). La secuencia resultante es la siguiente:

cuidado, ya que se sabía gaucho despabilado y ladino... Una fría mañana de agosto, cabalgando sobre un puente que él mismo había serruchado, al oír el crujido de las maderas que se derrumbaban, gritó: ‘¡Ahijuna... no me saldré con la mía!’. A pesar de lo cual, cayó en poder de sus propios hombres... Por suerte, él estaba allí en persona y se perdonó la vida. ‘Lo que son las cosas’, diría después Carolino, ‘por tenerme lástima, me perdí una fortuna’. A continuación y fuera de programa Les Luthiers interpretan el triunfo de Carolino Fuentes ‘La Yegua mía’”.

Jorge Maronna:

Quien canta su propio canto
no canta como cantando.
Cuánto encanto tiene el canto
cuando el que canta no canta.
El cantor, cante o no cante,
siempre canta sus cantares.
No canta quien cantar quiere
sino quien canta su canto.
A mí el cantar no me asusta,
no canto cantos cantados
ni cantares canturreados,
porque cantar... no me gusta.

Daniel Rabinovich:

El sábado pasado me tuve que venir volando de la estancia porque en la Parroquia
“Nuestra Señora de Talcahuano” se casó el menor de los Casares Gallardo...
[Diálogo con sus compañeros]

Carlos López Puccio:

A la mulata Martina
la miran con disimulo
porque en las fiestas del pueblo,
se deja tocar el...laralá laralá laralá larará larará.
¡El culo!

Marcos Mundstock:

Nunca me he de olvidar lo que pasó aquella noche...

Carlos Núñez Cortés:

No soy cantor, no soy poeta. No... ¡Soy mecánico dental!

La primera intervención posee rima irregular en algunos de sus versos, pero no responde a la forma de cuarteta. Las aliteraciones, la temática y el estilo remiten a los primeros versos de *El gaucho Martín Fierro*. La segunda relación, a cargo de Rabinovich, no tiene ningún rasgo de la forma característica, y el juego humorístico se plantea en el plano de la enunciación y en el diálogo que genera. Rabinovich imita la entonación del modo de hablar de algunas personas de clase social alta y menciona un doble apellido que acentúa los estereotipos del imaginario cultural sobre esa clase social. En cuanto al diálogo, sus compañeros quedan sorprendidos por la intervención, muy lejana a su expectativa de cuarteta. Ello provoca que Maronna le pregunte qué

tiene de relación ese parlamento. La respuesta de Rabinovich completa la estructura de un chiste verbal (Carrel 2008) a partir del uso de la polisemia: “Primo de mi mujer”. La copla de López Puccio vuelve a ser rimada, pero esta vez con un tono picaresco. La rima que pretende armar no es propia de versos de estas características y por ello, en un primer momento, engaña a sus compañeros y la completa con una pequeña frase musical, pero finalmente, pronuncia la palabra impropia. La cuarta relación, a cargo de Mundstock, construye el juego humorístico a partir de la estructura tripartita del chiste verbal: dos *scripts* y un remate (en Carrel 2008). Los *scripts*, en este caso, están conformados sobre el término “recordar”. Llama la atención, también, el parecido con el primer verso de la “Tonada del viejo amor”, de Jaime Dávalos (“Y nunca te he de olvidar...”). Por último, Núñez Cortés recita la quinta relación. Entre cada una de las relaciones anteriores, él ha intentado pronunciar la suya, pero en todos los casos fue interrumpido por sus compañeros, de ahí que el verso que había comenzado (“No soy cantor, no soy poeta...”) lo concluya de una manera abrupta y con un gesto de ira, con una frase totalmente absurda para esas circunstancias. Estas intervenciones lingüísticas sin acompañamiento musical refuerzan los juegos paródicos sobre el género. Además, la gesticulación, el tono y la actitud corporal son fundamentales para enfatizar el sentido ridículo.

Las alteraciones y cambios estructurales de la letra de esta obra se corresponden con modificaciones y transformaciones en el nivel musical. La forma del triunfo que está relacionada con la coreografía de la danza (Aguilar 2007: 128) es la siguiente:

PRIMERA PARTE

Secciones	Introd.	1. ^a frase	Interludio	2. ^a frase	Interl.	3. ^a frase	Interl.	4. ^a frase	Interl.	Vuelta
Temas		a		a b		a		a b		a
Sintaxis (compases)	6 o 12	4 + 2	6	4 + 2	6	4 + 2	6	4 + 2	6	4 + 2
Texto		1. ^a copla Versos 1 y 2		1. ^a copla Versos 3 y 4		2. ^a copla Versos 1 y 2		2. ^a copla Versos 3 y 4		“la,la,la” o 3. ^a copla
Esquema armónico	IV-V-I 3 veces	Variable	Ídem introd.	Variable a) Ídem 1. ^a frase b) Variable	Ídem introd.	Ídem 1. ^a frase	Ídem introd.	Ídem 2. ^a frase	Ídem introd.	Ídem 1. ^a frase

SEGUNDA PARTE

Secciones	Introd.	1.ª frase	Interludio	2.ª frase	Interl.	3.ª frase	Interl.	4.ª frase	Interl.	Vuelta
Temas		a		a b		a		a b		a
Sintaxis (compases)	6 o 12	4 + 2	6	4 + 2	6	4 + 2	6	4 + 2	6	4 + 2
Texto		1.ª copla		No responde a la copla de seguidilla		2.ª copla		2.ª copla Versos 3 y 4		“la,la,la” o 3.ª copla
Esquema armónico	IV-V-I 3 veces	Variable	Ídem introd.	Variable a) Ídem 1.ª frase b) Variable	Ídem introd.	Ídem 1.ª frase	Ídem introd.	Ídem 2.ª frase	Ídem introd.	Ídem 1.ª frase

A diferencia de esta forma típica, “La yegua mía” puede esquematizarse de la siguiente manera:

PRIMERA PARTE

Secciones	Introd.	1.ª estrofa	Interludio 1	2.ª estrofa	Interl. 2	3.ª estrofa	Interl. 3	4.ª estrofa	Vuelta / 5.ª estrofa	Relaciones
Temas		a		a'		a		a'	B	----
Sintaxis (compases)	8	8	8	4 + 2	3	8	8	4 + 2	10	-----
Texto		Copla de seguidilla		Copla		Copla de seguidilla		Copla	Copla de seguidilla, repetición del último verso	“Relaciones”
Esquema armónico	Im-V-V ^b -VII ^o -VI ^o -VI ^o -V ⁷ -V ⁷	Im/I ⁷ -IV-VII ⁷ -III-III-V ⁷ -V ⁷ -I	I-III-VI/V ⁷ -I-I-III-VI/V ⁷ -I	I-I-IV/V ⁷ -I-III/V ⁷ -I	Im-IV-II+/V ⁷	Im/I ⁷ -IV-VII ⁷ -III-III-V ⁷ -V ⁷ -I	I-III-VI/V ⁷ -I-I-III-VI/V ⁷ -I	I-I-IV/V ⁷ -I-III/V ⁷ -I	VII ⁷ -IV-VII ⁷ -III/II+/V ⁷ -I-I-IV/V ⁷ -III/V ⁷ -I	----

SEGUNDA PARTE

Secciones	Introd.	6. ^a estrofa	Interludio 1	7. ^a estrofa	Interl. 2	8. ^a estrofa	Interl. 1	9. ^a estrofa	Vuelta / 10. ^a estrofa
Temas		a		a'		a		a'	b
Sintaxis (compases)	8	8	8	4 + 2	8	8	8	4 + 2	4 + 2
Texto		Copla de seguidilla		Copla		Copla de seguidilla		Copla	Copla de seguidilla, repetición del último verso
Esquema armónico	Im-V-V ^b -VII ^o -VI ^o -VI ^o -V ⁷ -V ⁷	Im/I ⁷ -IV-VII ⁷ -III-III-V ⁷ -V ⁷ -I	I-III-VI/V ⁷ -I-I-III-VI/V ⁷ -I	I-I-IV/V ⁷ -I-III/V ⁷ -I	Im-IV-II+/V ⁷	Im/I ⁷ -IV-VII ⁷ -III-III-V ⁷ -V ⁷ -I	I-III-VI/V ⁷ -I-I-III-VI/V ⁷ -I	I-I-IV/V ⁷ -I-III/V ⁷ -I	VII ⁷ -IV-VII ⁷ -III/II+/V ⁷ -I-I-IV/V ⁷ -III/V ⁷ -I

Tal como se observa en el esquema, las frases musicales que corresponden a las estrofas y a los interludios son más extensas que las que presenta la forma tradicional. Además, a diferencia de la forma característica, cada parte tiene un interludio menos. La vuelta también es notoriamente más extensa (diez compases en lugar de seis).

La instrumentación incluye dos guitarras y cuatro voces. El arreglo vocal se compone de dos voces que duplican la melodía y otras dos que funcionan como acompañamiento. La duplicación de la melodía permite la divergencia a nivel textual, señalada más arriba. La distorsión de la forma musical, como un alto grado de incongruencia paródica (Sheinberg 2000), está en consonancia con las alteraciones que se han marcado en las estructuras internas de las estrofas de la poesía. En este caso, la alternancia de estrofas e interludios, la instrumentación y la aparición del estribillo característico, “¡qué digo!”, hacen que “La yegua mía” pueda ser asociada al triunfo por parte de una audiencia que conoce las peculiaridades del género.

Todas las dicotomías enunciadas en el texto generan, en la puesta en escena, discusiones entre los integrantes, aunque estas se manifiestan con una actitud conciliadora entre ellos. Por ejemplo, una vez presentada la primera dicotomía y desarrollado el breve diálogo en el que cada cantante se adjudica la yegua, ellos se hacen mutuamente un gesto moderador y esto da lugar a que canten a dúo la segunda estrofa que “resuelve” la oposición enunciativa con el uso de la primera persona del plural (nuestra). Esta avenencia a nivel performático se repite en las otras tres dicotomías.

Además, frente a las diferencias que se enuncian en el texto de la obra, el grupo intenta mantener la armonía en la exposición de las relaciones. Como se anticipó, el primero en recitar su relación es Núñez Cortés, pero es interrumpido por Maronna, quien emplea la interjección “¡aro, aro!” para llamar la atención del público y advertir con ella que dará comienzo a su relación. Es importante notar aquí que, por la extensión y su condición dilatada, la relación de Maronna genera ciertos gestos de malestar en alguno de sus compañeros. Por ejemplo, Rabinovich comienza a caminar por el escenario, alejándose del micrófono. El uso de esta interjección como anuncio de intervención es imitada por el resto de sus compañeros y ello impide a Núñez Cortés, cada vez que lo intenta, concluir su copla. Cada uno emplea un tono distinto. La intervención de Mundstock se caracteriza por una extensión inusual de la primera sílaba de la interjección (“aaaaaaaaaaaaa...ro”) que le da tiempo a salir de bambalinas y pararse en el escenario. Recordemos que generalmente Mundstock ocupa el rol de presentador; en contadas ocasiones en la ejecución de las obras. En cambio, el modo en que López Puccio comienza a enunciar su relación (con risas y movimientos corporales) hace suponer a sus compañeros que finalizará su cuarteta con la palabra que ellos creen que rima (“culo”) y que es inapropiada para la ocasión. Pese a que tratan de evitar que López Puccio la diga, este la menciona y ello provoca el enojo de sus compañeros, aunque pretenden que la situación pase lo más inadvertida posible, puesto que quieren mostrar una actitud decorosa frente a la audiencia.

En el Festival de Cosquín, durante la ejecución de “La yegua mía”, se advierte un gesto cómico –por mecanismo de repetición (Bergson 2003 [1900])– que remite a una obra anterior de ese mismo espectáculo. Tal como se ha mencionado en el acápite correspondiente a la zamba, en “Añoralgias” Núñez Cortés relata una historia fantasiosa de una araña que supuestamente había caído del techo. Ese relato, mayoritariamente mímico, finaliza con un gesto que se acompaña con el comentario “¡Así era de grande!”, en referencia al tamaño del arácnido. Núñez Cortés repite esta frase y el mismo gesto cuando se re-expone la introducción en la segunda parte de “La yegua mía”.

Para finalizar, esta composición mantiene, al igual que lo que ocurre en otras expresiones folclóricas, elementos que son propios del género socialmente instituido y transforma otros con un fin humorístico. En este caso, basándose en la idea de la dicotomía, propone una serie de mecanismos (lingüísticos, musicales y performáticos) que permiten evidenciar las oposiciones. En el plano lingüístico, como se ha mostrado,

se exponen más variantes dicotómicas que en los otros dos niveles. No obstante ello, el arreglo vocal con la melodía duplicada da lugar a que puedan cantarse simultáneamente dos letras distintas en el último verso de las coplas de seguidilla. La puesta en escena, si bien marca distintos tipos de disputas y disensos, prepara la situación para que el “triumfo” termine en un empate.

2. Tango

Les Luthiers ha compuesto seis parodias de tango. La primera se denomina “Piazzolísimo (tango)” y fue estrenada por el grupo antecesor –I Musicisti– en el espectáculo *I Musicisti y las Óperas Históricas* (1967). La segunda se llama “Pieza en forma de tango, Opus 11 (tango)”; fue presentada en el espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*, en 1971. La tercera es un fragmento de una obra mayor, “La tanda (música para televisión)”, que parodia una publicidad televisiva. Esta corresponde al espectáculo *Hacen muchas gracias de nada*, de 1980. La cuarta lleva por título “El regreso de Carlitos. 4 tangos: Beatriz, Encarnación, el Plomero y Volver (escena de película)”; fue compuesta para el espectáculo *Por humor al arte* (1983). Las dos últimas, “Me engañaste una vez más (tanguito) y “Gloria de Mastropiero (tangum)”, se estrenaron conjuntamente en el espectáculo *Todo por que rías* en 1999.

Excepto la primera, de la que no se conoce registro, las otras cinco composiciones remiten al tango porteño²⁹. Se trata de una música geográficamente asociada al Río de la Plata. Es decir, “el tango porteño tradicional es el tango territorializado, arraigado culturalmente en su propia historia y geográficamente en su lugar de origen” (Pelinski 2000: 202). Esta peculiaridad es la que ha acentuado Les Luthiers en sus obras. En ellas, el grupo recurre a personajes, temas y comportamientos vinculados con el género³⁰; transforma los cánones socialmente instituidos, e interpela,

²⁹ Según Ramón Pelinski: “En su origen, el tango es una hibridación urbana de danzas locales porteñas –criollas y negras– con el ritmo de la habanera y con elementos melódicos, armónicos y formales de músicas populares –sobre todo italianas y españolas– traídas por inmigrantes europeos a los puertos de Buenos Aires y Montevideo, a fines del siglo pasado. Al tango-danza se le añade con el tiempo el tango-canción y una música instrumental con un *groove* específico. No puede negarse que, además de ser [una] expresión artística compleja (danza-canción-música), el tango debe en gran parte su supervivencia a su capacidad de producir discursos e imágenes que lo sitúan dentro de una red minuciosa y laberíntica de significaciones” (2000: 177).

³⁰ Al respecto, Pelinski amplía: “El tango porteño delimita su territorio simbólico por medio de los ‘infinitos e incalculables hechos’ (J. L. Borges) –conceptos, comportamientos y sonidos– que constituyen su anecdotario local. Crean estos hechos un submundo que interesa especialmente al porteño, y desde luego, a los exégetas de su tango. Por otra parte, estos mismos hechos son concretizaciones particulares de los aspectos universales del tango porteño, esto es, aquellos que nos hablan del individuo, del sujeto,

como en el resto de sus composiciones, a una audiencia que conoce estas particularidades. A partir de lo expuesto, a continuación se analizan dos obras que responden al género mencionado: “Pieza en forma de tango, Opus 11” y “Me engañaste una vez más”.

a. “Pieza en forma de tango, Opus 11 (tango)”

Esta composición es atribuida a uno de los hijos no reconocidos de Johann Sebastian Mastropiero, Mario Abraham Kortzclap³¹. Como se adelantó, fue estrenada en el espectáculo *Les Luthiers Opus Pi* (1971); además, se grabó en el disco *Cantata laxatón* (1972) y fue presentada fuera de programa en *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada* (1979-1980), del cual se conserva la grabación en video. En esta composición, se recurre a la práctica paródica en los niveles lingüístico, musical y performático.

En el nivel lingüístico, la obra posee una presentación, seis estrofas y, en su versión más extendida, un recitado epistolar. La presentación³² da cuenta de los datos de la obra y en ella se exponen algunos chistes verbales. El primero está relacionado con la figura del compositor y el nombre del tango. Mario Abraham Kortzclap podría remitir a un personaje judío, y ello coincide con el número de opus “11” y la mención de “Miserere”, como sinécdoque del barrio porteño de Balvanera. A este se lo denomina coloquialmente “El Once”, por apócope de Once de Septiembre. Allí se ubica la Plaza Miserere y, en la época en que fue compuesta la obra, estaba habitado por gran cantidad de judíos. En esta introducción se menciona, además, un grupo: “El Pro-Música Orillera Group”. Recordemos que por aquel entonces, el término “Pro-Música” estaba vinculado al Conjunto Pro Música de Rosario, que promovía la difusión de la música de la Edad Media, del Renacimiento y del Barroco, en la ciudad de Rosario³³. Como juego lingüístico, Les Luthiers emplea, para la denominación de su grupo, la palabra “orilla”,

del deseo, de la pasión; son concretizaciones de aquellos aspectos del destino humano –como el dolor, la tristeza, la muerte– con los cuales el tango se ha mezclado indisolublemente” (2000: 203).

³¹ Cf. capítulo V.

³² La versión que aparece en el disco dice: “Desde un principio, se destacó en el Manuela un joven de ademán cadencioso y verdadera pasión por todo lo que significara arrabal y malevaje: Mario Abraham Kortzclap. El Pro Música Orillera Group de Les Luthiers interpreta ‘Pieza en forma de tango’, Opus 11, también llamada ‘Miserere’, de Mario Abraham Kortzclap. Son sus partes (de la obra): ‘Cuando llego al bulín’, ‘Oh máquina de los dioses’ y ‘Finale enérgico, ma non tango’” (“Pieza en forma de tango”, *Cantata Laxatón*, 1972).

³³ Se fundó el grupo Pro Música para niños Rosario” (1969), el centro de educación musical “Instituto Pro Música” (1972), el ensamble de cámara “Pro Música Barroca Rosario” y la “Orquesta de cámara Pro Música” (1985) (www.promusicarosario.org.ar; acceso 25/09/2012).

que puede ser asociada al campo semántico del género tango³⁴. Finalmente, en la presentación, la obra se anuncia tal como se acostumbra a hacerlo en los conciertos de música “cultas”, y por ello se informan las partes que la componen, como si se tratara de ese tipo de música. La primera parte (“Cuando llego al bulín”) toma su nombre del primer verso; la segunda (“Oh máquina de los dioses”) es un juego de palabras que refiere a la máquina de escribir que habrá de emplearse en esa sección y la última (“Finale enérgico, ma non tango”) reemplaza el término *troppo* –utilizado comúnmente en músicas “cultas”, en la expresión *ma non troppo* (en italiano, “pero no demasiado”), por la palabra “tango”.

Las seis estrofas de la poesía son cuartetos de versos de arte mayor con rima consonante. Entre la tercera y la cuarta cuarteta, un recitado en forma epistolar divide la obra en dos secciones equivalentes. El texto es el siguiente:

Cuando llego al bulín que vos dejaste
esa tarde de copas y palabras
rememoro el amor que me juraste
y los besos que a la noche vos me dabas.

En las horas de escabio y amargura
me pregunto si fue cierto tu cariño
y aunque busco en el hembraje no hay ninguna
que como vos, me quiera como a un niño.

¿Por qué te fuiste... mamá, con ese gil antipático?
¿Por qué te fuiste mamita, dejándome en mi dolor?
¿Por qué te fuiste mamá... con ese señor mayor?
¿Por qué te fuiste, viejita? ¿Qué tiene él que yo no?

Querida vieja:
Decí por Dios que me has dao
que tengo el corazón hecho pedazos
De chiquilín te miraba de afuera... afuera... eso. Viejita,
que noches llenas de hastío... y de frío... Punto y aparte... No, no, aparte.

En la esquina del herrero, la percanta, mano a mano con la seda y el percal,
mira al músculo que ni una vez descansa
el romance otario araca, vil metal

Metejón, taimado, taita guapo
cafetines, suburbios, arrabales,

³⁴ En Argentina, Bolivia, México y Nicaragua, la palabra “orilla” significa, entre otras cosas, “arrabales”. (Cf. www.rae.es).

conventillo, Pompeya esquina y tango
ilusión de gigolós sentimental... es.

¿Por qué te fuiste, mamá? Poca ropa me lavabas...
¿Por qué te fuiste, mamita? Raras veces te pegaba...
¿Por qué te fuiste, viejita? ¿Por qué ya no está mamá...?
Como madre hay una sola... Amurado me largas...
Si no me pasas más guita...
Si no me pasas más guita, me *viá* vivir con papá.

La letra cuenta la historia de un hombre que reclama el amor de una mujer mediante el empleo de dos campos semánticos. Uno incluye términos como “amor”, “besos”, “cariño”, “querer” y “corazón”, todos vinculados a la relación sentimental y a la intimidad de la pareja. El otro, más profuso y anticipado parcialmente en la introducción, está relacionado con el universo del género e incluye términos tales como “malevaje”, “orillera”, “copas”, “cafetines”, “conventillo”, “Pompeya”, “suburbios”. La descripción de este ámbito se refuerza, además, con algunas voces lunfardas (“bulín”³⁵, “escabio”³⁶, “araca”³⁷, “metejón”³⁸, “amurado”³⁹ y “guita”) y otras rioplatenses (“hembraje”, “gil”, “otario” y “taita”).

La parodia de “Pieza en forma de tango...” activa la competencia del oyente (Skłodowska 1991) recurriendo a la intertextualidad. Ello se advierte en el título, el cual marca una similitud con la obra de Maurice Ravel “Pièce en forme de habanera”⁴⁰; aunque se hace patente de manera más explícita en la segunda parte, en la que la letra está compuesta de citas textuales de versos de los siguientes tangos pre-existentes:

³⁵ “Bulín: habitación, aposento. 2. Casa o departamento para citas amoratorias” (Teruggi 1998: 58).

³⁶ “Escabio: alpiste, bebida alcohólica, vino” (Teruggi 1998: 116).

³⁷ “Araca: sin nada, abandonado” (Teruggi 1998: 32).

³⁸ “Metejón: enamoramiento, apasionamiento” (Teruggi 1998: 179).

³⁹ “Amurado: solo, abandonado” (Teruggi 1998: 30).

⁴⁰ La obra “Vocalise-étude en forme de Habanera” Op. 51 de Maurice Ravel fue transcrita con el nombre “Pièce en Forme de Habanera” para clarinete en Si bemol y piano, y para quinteto de viento por Clark Kessler, ambas publicadas por Alphonse Leduc (Partitura de dominio público: www.ismlp.org).

Obra	Verso citado o reelaborado
<i>Malevaje</i> (Discépolo, E. S. / Filiberto, J. de Dios - 1929)	“Decí por Dios que me has <i>dao</i> ”
<i>Cristal</i> (Contursi, J. M. / Mores, M. - 1944)	“que tengo el corazón hecho pedazos”
<i>Cafetín de Buenos Aires</i> (Discépolo, E. S. / Mores, M. - 1948)	“De chiquilín te miraba de afuera”
<i>Garúa</i> (Cadícamo, E. / Troilo, A. - 1943)	“que noches llenas de hastío”
<i>Sur</i> (Manzi, H. / Troilo, A. - 1948)	“en la esquina del herrero”
<i>Mi noche triste</i> (Contursi, P. / Castriota, S. - 1916)	“la percanta”
<i>Mano a mano</i> (Flores, C. / Gardel, C. / Razzano, J. - 1923)	“mano a mano”
<i>Carnaval</i> (García Jiménez, F. / Aieta, A. - 1927)	“con la seda y el percal”
<i>Silencio</i> (Le Pera, A. / Gardel, C. / Pattorossi, H. - 1932)	“mira al músculo que ni una vez descansa” ⁴¹
<i>Mano a mano</i> (Flores, C. / Gardel, C. / Razzano, J. - 1923)	“el romance otario araca, vil metal” ⁴²

Esta enumeración de citas consiste en una acumulación de estereotipos que producen un efecto de sinsentido.

El espacio en el que transcurre la acción es el hogar. En referencia a los distintos ámbitos mencionados en las letras de tango, Carlos Mina (2007) afirma:

La casa (bulín, cuarto, conventillo, etc.) es el eje central sobre el que gira gran parte de los relatos y más allá se ubican los espacios que la rodean y la contienen. [...] La casa es lo familiar, lo íntimo, y el patio (y sus eventuales prolongaciones: el baldío y el potrero), lo que la articula con el mundo. [...] Resulta evidente que cada acepción de la palabra casa connota asociaciones diferentes. La casa o la casita generalmente refieren al hogar, a la familia, a la morada de la infancia. Bulín, cotorro y cuarto, por el contrario, aluden a la independencia del sujeto, su adultez, su sexualidad o su soledad (2007: 54).

En este tango, el hogar se presenta de manera ambivalente, puesto que Les Luthiers mezcla ambos espacios: la casa –tácita en su letra– representaría lo familiar, que se recuerda en la estrofa final (“Poca ropa me lavabas...”, “Raras veces te pegaba...”) y, al mismo tiempo, escoge “bulín” para crear un ambiente de reclamo propio de una relación adulta. En otras palabras, la mención del término “bulín” y la

⁴¹ Los versos del tango “Silencio” son “El músculo duerme, la ambición descansa”; y más adelante, “El músculo duerme, la ambición trabaja”.

⁴² El verso del tango “Mano a mano” es “Te engrupieron los otarios, las amigas y el gavión”.

omisión de “casa” sugieren dos referencias opuestas, y ello es lo que permite que en el estribillo de la obra aparezca la figura de la madre en lugar de la de otra mujer.

En sentido bajtiniano, la parodia se manifiesta, además, como discurso disidente y contestatario (Pauls 1980), en particular en el tratamiento temático. La historia comienza con el reclamo de un hombre a una mujer. El énfasis puesto en las dos primeras estrofas, aparentemente, relata la nostalgia de un amor pasado. Sin embargo, en el estribillo se revela que la destinataria de su queja es la figura materna. De esta manera, la letra se aleja de los conflictos que aparecen comúnmente en otros tangos, en los que las relaciones prototípicas aluden a problemas de pareja.

La relación madre-hijo se presenta como un efecto cómico por inversión de roles (Bergson 2003 [1900]). Si bien en un primer momento él reclama su partida, la situación se revierte en la estrofa final cuando echa por tierra su condición de guapo con la amenaza de irse con su padre. La dependencia del protagonista respecto de sus progenitores permite leer esta obra como un “tango incestuoso”, en el que la madre ocupa el lugar de una pareja.

El tema de las relaciones familiares en las letras de tango es analizado por Blas Matamoro (1982). Este autor establece que los roles atribuidos entre los distintos integrantes parecieran responder a los aportes del psicoanálisis en la familia burguesa. En efecto, la valoración moral en el niño y la imitación de figuras parentales quedan representadas por el rol de la madre, identificada en una persona física, y la ausencia del padre, quien carece de figura definida. En particular, las figuras femeninas, según Mina (2007), están claramente diferenciadas. Por un lado, se representa a la madre como una santa, y el espacio que ella habita es la casa. Está asociada a la vida familiar en el hogar y, sexualmente, encierra las costumbres y los prejuicios de la época. Aunque esta figura ha perdido vigencia: “Desde el cuarenta en adelante, prácticamente desaparecen las referencias a las madres de los textos tangueros” (Mina 2007: 87). Por otro lado, están todas las otras mujeres, ubicadas –según las letras– en los salones bailables, en la calle y vinculadas en el imaginario a la prostitución. Estas tienen una expresión más liberada y están caracterizadas en los prostíbulos, donde llevan una vida licenciosa, ligada a un goce desinhibido. Les Luthiers se burla de estos modelos femeninos haciéndolos confluir en una única mujer y logra que la relación adulta que se contrapondría a la relación con la madre se transforme en una sola.

Asimismo, esta obra incluye el tema de la nostalgia. Mina sostiene, al respecto, que “el tango canta las pérdidas y los dolores, nunca la felicidad” (2007:81). Afirma, en

términos psicoanalíticos, que por la ausencia del objeto –en este caso los ideales de sus padres– se “añora un paraíso ligado a la infancia y a la madre” (2007: 82). En ese mundo melancólico de las letras de tango, el hombre sale del hogar materno y emprende el viaje a la adultez en un ámbito vicioso donde están presentes las otras mujeres. El regreso del hombre al seno materno refleja la expiación de las culpas por las faltas cometidas en ese nuevo mundo y la promesa de mantenerse alejado de las tentaciones de las que fue objeto.

Acorde con esta interpretación, entonces, es posible afirmar que *Les Luthiers* produce la convergencia de la relación edípica con la madre y de la nostalgia por la pérdida. El contexto en el que compuso la obra y en el que se pensó ejecutarla –la ciudad de Buenos Aires, en 1971–, se caracterizaba por el esplendor del *boom* psicoanalítico⁴³, y ello daría un indicio para dar cuenta de una audiencia que fue capaz de hacer una lectura de esta pieza como “incestuosa”.

En el nivel musical, la instrumentación conforma una sonoridad propia de este género. En la versión del disco *Cantata Laxatón*, ella se compone de piano, violín, bandoneón, voz y máquina de escribir; y en la versión grabada del espectáculo *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada*, se incluye piano, latín, guitarra y voz. Siguiendo la propuesta analítica de la *Antología del tango rioplatense* (Novati 1980), su estructura musical no respeta estrictamente la forma tripartita, si bien sus secciones están conformadas por tres cláusulas –A, B y C–, tal como ocurre en la forma característica⁴⁴. En este tango, la secuencia es AAABCAAB. La primera A corresponde a una introducción instrumental, y las otras, a las estrofas; las B corresponden al estribillo, y la C corresponde al recitado epistolar. Este último es un elemento completamente ajeno al género y su incorporación permite resaltar la inscripción de continuidad y cambio que caracteriza la concepción de parodia propuesta por el formalismo ruso (Hutcheon 1985). En otras palabras, el pre-texto –en este caso, el género tango– mantiene un distanciamiento crítico y un carácter dinámico que son propios de la

⁴³ Mariano Plotkin explica sobre este fenómeno: “La medicina y ciertas áreas de la cultura popular constituyeron dos caminos importantes en la recepción y la difusión del psicoanálisis. Sin embargo, no fueron los únicos. La modernización cultural del posperonismo, el surgimiento de nuevos medios de difusión (revistas modernas del tipo de *Primera Plana* y, sobre todo, la televisión) junto con la reconceptualización que la idea de modernidad sufrió en los años 60, y desarrollos propios de la Argentina que fueron analizados en otras partes y que no repetiré aquí, permitieron generar las condiciones para el “boom psicoanalítico” de las décadas de 1960 y 1970” (Plotkin 2006: 541).

⁴⁴ Generalmente, el tango se compone de tres secciones, cuyas extensiones más comunes son de dieciséis compases, cada una de las cuales está constituida por una o dos cláusulas (Novati 1980).

parodia (Skłodowska 1991), al mismo tiempo que la introducción de la declamación propone un sentido nuevo en esta re-contextualización.

Los motivos rítmico-melódicos que conforman la obra son dos. El primero, “a”, presentado y elaborado en la cláusula A y re-expuesto por el bandoneón en la cláusula C, es el siguiente:



El segundo motivo, “b”, que corresponde a la cláusula B, es:



El tango está subdividido de la siguiente manera:

Secciones	I						II			
Cláusula	A		A'		A''		B			
Frase	a	a ₁	a	a ₁	a	a ₁	b	b ₁	b ₂	b ₃
Compases	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
Relación con el texto	Introducción instrumental		1. ^a cuarteta		2. ^a cuarteta		Estribillo			

Secciones	III	I'				II'				
Cláusula	C	A'		A''		B				
Frase	a	a	a ₁	a	a ₁	b	b ₁	b ₂	b ₃	b ₄
Compases	16	4	4	4	5 ⁴⁵	4	4	4	4	4
Relación con el texto	Recitado epistolar	3. ^a cuarteta		4. ^a cuarteta		Estribillo				

La cláusula A está compuesta por dos frases (a y a₁), y la cláusula B, por cuatro (b, b₁, b₂, b₃), todas ellas de cuatro compases cada una. En la cuarta estrofa, la última frase tiene un compás más para incluir toda la letra. En la sección II', se produce una

⁴⁵ Esta segunda parte de la cláusula está compuesta por tres compases en 4/4, uno en 2/4 y el último en 4/4 sobre el que concluye la última sílaba de “sentimentales”.

parodia de la estructura en la que la frase (b₃) “desarma” la forma de tango con el motivo melódico descendente del violín e incorpora una frase más (b₄) para concluir la obra. Es decir, la variación de esta cláusula (B) se extiende cuatro compases más que la correspondiente a la sección II. Además, el tema queda inconcluso y la cadencia armónica típica en el último verso (V-I) se completa en la introducción de la obra siguiente del disco. De esta manera, las secciones de la obra no respetan la forma típica del género –de dieciséis compases cada una–, sino que, en este caso, algunas de ellas (I, I' y II') son más extensas.

Como se anticipó, la versión analizada está ejecutada por piano, bandoneón, violín, voz y máquina de escribir. Los dos primeros instrumentos cumplen una función de acompañamiento con marcada actividad rítmica, mientras que el violín realiza una contra-melodía a la voz del cantante, salvo en dos ocasiones. La primera es en la introducción instrumental, en la que la melodía comienza a cargo del bandoneón en los primeros cuatro compases. Este, luego, pasa a desempeñar una función de acompañamiento junto con el piano, pues la melodía es ejecutada por el violín. La segunda ocasión ocurre durante el recitado, en el que el bandoneón es el instrumento encargado de la melodía con acompañamiento de piano. En esta cláusula, aparece el ruido percutido de las teclas de una máquina de escribir, que semeja el dictado de la carta que el cantante dirige a su madre. El ruido incluye, en tres ocasiones, el movimiento característico del carro cuando vuelve a la posición inicial. Coincide, además, con los cortes sintácticos del parlamento.

En cuanto a la voz, esta imita el estilo de interpretación de los cantantes de tango de corte gardeliano. Ello se comprueba al identificar algunas características que Ricardo Salton le atribuye al estilo de canto de Carlos Gardel. Entre ellas se encuentran:

Comienzo de la melodía sin acompañamiento: las primeras notas de la melodía – después de la introducción– son cantadas *a capella*, marcando generalmente un calderón sobre cada una de ellas. Al retomarse el tempo de la introducción, en el primer tiempo fuerte subsiguiente, se obtiene un marcado carácter expresivo. [...] Cambios bruscos de impostación, por frase o por sección. [...] Síncopas, anticipaciones, retardos: [...] la voz se mueve con total libertad rítmica, anticipando, retardando o sosteniendo sonidos sin atenerse a los valores indicados en la partitura (Salton 1999: 510-511).

Esta manera de cantar coincide con la de la época a la que remite el tango. Si bien en la década de 1970 ya estaba instalada la influencia de Astor Piazzolla en un

nuevo estilo, esta parodia de Les Luthiers emplea como pre-textos (Skłodowska 1991) obras de un período anterior. Ello no solo se evidencia en la voz, sino también, como se ha mencionado más arriba, en la temática que incluye la figura materna y en las letras de los tangos citados.

Finalmente, en el nivel performático, el registro del espectáculo en vivo muestra algunas diferencias significativas con la versión de audio en estudio. En la primera, la presentación de Mundstock es brevemente interrumpida por Rabinovich, quien le entrega un cenicero, sin que se conozcan de antemano los motivos de un gesto atípico en una situación de esas características, pero como se verá, ese será un objeto imprescindible. Una vez presentada la obra, ingresa al escenario Núñez Cortés con un bandoneón y una franela en sus manos. Después de dar unos pasos por el escenario, se sienta en una banqueta y, mientras sus compañeros esperan que se acomode, comienza un breve *sketch* de humor similar a los típicos episodios de las primitivas películas mudas cómicas. En este caso, el músico intenta colocar el instrumento sobre sus piernas, no sin antes poner la franela sobre su falda. Lo cómico de la situación (Bergson 2003 [1900]) se conforma a partir de la mímica y los gestos faciales. Por fin, la obra comienza a ser ejecutada por sus compañeros, el cantante ingresa fumando y detrás de él aparece Mundstock con el cenicero para apagar la colilla. Con un tono y un gesto rudos, el cantante le pide a Mundstock que se retire y empieza, entonces, a cantar la primera estrofa. Núñez Cortés no logra hacer sonar el bandoneón en ningún momento: primero, se queda obnubilado escuchando al cantante y luego, cuando advierte su falta, abre y cierra el fuelle exagerando los movimientos característicos de su ejecución sin que el instrumento suene. El bandoneón funciona en el escenario como símbolo mudo del tango, aunque no es por su timbre, sino por su presencia como instrumento asociado al género, a la que se suma la actitud intencionalmente torpe de su supuesto ejecutante.

Ernesto Acher, uno de los integrantes del grupo, recuerda cómo fue su participación cuando, en el espectáculo en el que se estrenó, le habían adjudicado el rol de bandoneonista:

El ingreso de Ernesto Acher a Les Luthiers coincidió con el lanzamiento de un nuevo espectáculo: Opus Pi. Opus Pi se estrenó el 9 de abril de 1971 en el teatro Astengo de Rosario. Allí se produjo la primera aparición de Acher, todavía como artista invitado. El solo hecho de haber sido declarado ‘apto’ por Núñez Cortés no bastaba para asegurar su participación en el grupo. Faltaba ver cómo se desenvolvía en el escenario. En aquel momento participaba como invitado en un

solo número, la Pieza en forma de tango –recuerda Acher–. Me presentaban como Arístides Garófalo. Salía vestido con un traje a rayas cruzado, con el lengue y el funyi. Como por aquella época yo tenía un bandoneón, se me había ocurrido interpretar a un bandoneonista cuyo instrumento no le funcionaba (Masana 2005: 262-263).

En este relato se advierte que, en aquella oportunidad, el bandoneón no era el único elemento al que recurría el grupo para enfatizar rasgos típicos de este género, sino que contaban, además, con el atuendo característico de los tangueros.

La versión en la grabación de estudio, en cambio, acentúa los efectos sonoros. Puesto que el sentido de la vista no podría hacer ningún aporte durante la escucha, la inclusión del recitado epistolar –acompañado por la máquina de escribir– permite introducir una imagen sonora de una situación absurda para la ejecución de un tango. En síntesis, lo cómico de la situación emerge de una actitud paródica del comportamiento de los músicos. Todas estas circunstancias alteran los modelos de actuación establecidos, y desenmascaran y desnaturalizan los cánones escénicos.

En conclusión, la parodia como práctica –que se verifica en los tres niveles analizados– es lo que genera el humor en la “Pieza en forma de tango, Opus 11”. En cuanto al tratamiento de la letra, la parodia revela un distanciamiento crítico de las relaciones amorosas, introduciendo en la relación madre-hijo el reclamo propio de una pareja sexual. El encabalgamiento de las figuras femeninas produce en el oyente un efecto humorístico por la resolución escogida. Al mismo tiempo, el uso de voces lunfardas y la acumulación de citas de tangos consagrados generan un sinsentido en esta re-contextualización. En el nivel musical, Les Luthiers mantiene algunos elementos característicos (parte de la instrumentación, el estilo del canto), pero incorpora otros, como la máquina de escribir, para alterar la expectativa del oyente. Por último, en la puesta en escena, el grupo se burla de los estereotipos creados por la tradición, añadiendo elementos característicos de vestuario y exhibiendo comportamientos y gestos relacionados con el ámbito tanguero.

b. “Me engañaste una vez más (tanguito)”

Esta obra fue estrenada en 2000 en *Todo por que rías* y se conserva un registro grabado de ese espectáculo. Por la gran cantidad de referencias locales⁴⁶, este “tanguito” fue eliminado del repertorio en la gira por España. Consiste en una parodia del tango y de su asociación con Buenos Aires, y aborda el tema sentimental, tan común en obras de este género. Su título hace referencia a una situación en la que el enunciador reclama el engaño de otra persona. El género adjudicado utiliza la forma diminutiva del término “tango”, quizás para establecer una relación con su brevedad.

Este “tanguito” comienza con una presentación, a cargo de Mundstock, en la que se señala la conducta estereotipada de los argentinos, en particular de los porteños, cuando se comparan con habitantes de otros países. Al principio traza una analogía entre distintas ciudades y diferentes partes del cuerpo (“Mastropiero ya había vivido en Roma, el alma del mundo, en París, el corazón del mundo, pero se sentía intrigado por Buenos Aires”). Ella genera risas y aplausos de la audiencia, y esta respuesta le da pie a Mundstock para interrumpir su parlamento, señalar al público y advertir que se trata de porteños, mostrando cómo se han sentido aludidos. La presentación continúa con una descripción en la que Mundstock resalta la arrogancia de los argentinos (“se sienten el ombligo del mundo”, “se sentían los mejores de Latinoamérica”, “los mejores del mundo”, “su orgullo por tener el río más ancho, la calle más larga, alguno hasta se jactó de que los enanos argentinos eran los más altos”, etc.). Para finalizar, relaciona esta imagen de Buenos Aires con el tango como género paradigmático y le propone a la audiencia escuchar uno que le sirvió de inspiración a Mastropiero para animarse a componer el propio.

Una vez concluida la presentación y con el acompañamiento de Carlos Núñez Cortés al piano, Daniel Rabinovich comienza un recitado, cuyo texto es el siguiente:

Tango argentino: recuerdo, rezongo, rencor, remordimiento... todo con "re". Tango argentino, tango reo, tan-gorrión, tan-gordito. Tango argentino de amores contrariados, de hombres de verdad, hombres de hierro; de minas fieles, minas de hierro, minas de carbón, minas de cobre... Minas Gerais. Tango argentino, símbolo, tarjeta de presentación. En cualquier rincón del mundo resuena un tango, y a su alrededor se levanta un murmullo: "¡cuidado!... argentinos". Tango argentino, canción dolida del hombre abandonao.

⁴⁶ Cf. www.lesluthiers.org.

En él aparecen una serie de aliteraciones (“recuerdo, rezongo, rencor, remordimiento”; “Tango argentino, tango reo, tan-gorrión, tan-gordito, tango argentino” y “minas fieles, minas de hierro, minas de carbón, minas de cobre... Minas Gerais”) de las cuales se explicita la primera, aunque de una manera poco técnica (“todo con re”). La segunda y la tercera aliteraciones, en cambio, consisten en libres asociaciones que generan una enumeración de sinsentidos. El recitado concluye con una referencia al tema de la obra: la queja de un varón que ha sido engañado. El texto que compone la única estrofa dice:

Hiciste mil promesas, de un futuro mejor;
que todo cambiaría, y que habría paz y amor.
Hiciste grandes planes, que tu amor me darías,
que seríamos felices, que esta vez cumplirías.
Y hoy me digo acongojado ¿para qué? ¿para qué?
si nada ha cambiado, ¿para qué te voté?

En esta letra, el yo lírico le habla a un sujeto tácito al que se dirige directamente. En el breve parlamento aparece un reclamo. Mediante un recurso anafórico (“Hiciste... Hiciste...”) se subraya la existencia de una historia en la que el yo lírico exhibe su frustración y desánimo sobre algo que esperaba sucediera y que no acaeció. La enfatización “esta vez” supone que la misma situación se produjo en más de una oportunidad, y hasta el quinto verso, el registro utilizado propone una forma de intimidad que podría asociarse a una desilusión amorosa. Al final de ese verso se formula –mediante una repetición– una pregunta retórica. Pero esta se transforma, en el verso siguiente, al ampliarse y descubrirse que la relación entre el yo lírico y el sujeto al que le habla, en vez de corresponder al ámbito privado, remite a uno público. La pregunta final, entonces, da cuenta de una desilusión política y no de una afectiva.

El sentimiento de engaño y abandono anunciado gira en torno a una expectativa de una relación de pareja, tema recurrente en las letras de tango (Mina 2007). Sin embargo, el remate en el último verso marca la presencia de dos *scripts* como mecanismo de humor verbal (Carrel 2008). El reclamo no es por una relación sentimental, sino por la confianza que el yo lírico había depositado en un político.

Al igual que en el otro tango analizado, el mecanismo humorístico rompe la expectativa sobre la relación que se establece en un principio. En ambos casos, la figura

femenina característica no está presente y su lugar lo ocupan la madre y el político, respectivamente.

En el nivel musical, la obra no respeta la forma tradicional, dada su brevedad. Es posible esquematizar su estructura de la siguiente manera:

Cláusula	A		B	
Frase	a	b	b ₁	b ₂
Compases	5	4	4	7
Relación con el texto	Introducción instrumental	Estrofa		

El motivo de la estrofa es el siguiente:



La instrumentación se compone de piano, latín, violoncelo y voz. En la introducción, la melodía está a cargo del latín y el acompañamiento está a cargo de los otros dos instrumentos. En la cláusula B, Rabinovich canta la melodía y el acompañamiento lo hacen los tres instrumentos.

La puesta en escena de “Me engañaste una vez más” reproduce las características de las ejecuciones propias del género. Los tres instrumentistas están sentados y el cantante, en cambio, está parado junto al piano; ello le da a este la libertad de moverse por el escenario mientras recita y canta. En dos oportunidades, Rabinovich aprovecha para hacer un paso de baile mientras su compañero ejecuta el piano. Un gesto típico de los cantantes, que el intérprete imita, es la mano colocada en uno de sus bolsillos. No obstante, su parodia se produce al intentar sacarla de ese lugar. La dificultad de hacerlo naturalmente y la necesidad de ayudarse con la otra mano enfatizan el gesto y dirigen la atención del público a esa acción.

Otros dos gestos de Rabinovich no son propios del género y enfatizan los sinsentidos de las aliteraciones. El primero acompaña el término “tan-gordito” en el que Rabinovich coloca sus dos manos sobre su abdomen, destacándolo, y el segundo lo realiza al mencionar “Minas Gerais”; se trata en este caso de un contoneo. Estos movimientos remarcan la extrañeza que esos términos tienen en sendas enumeraciones.

En síntesis, “Me engañaste una vez más” es un ejemplo que parodia un género musical asociándolo a un territorio. Por tratarse de un “tango porteño” (Pelinski 2000), alude a los estereotipos del habitante de la ciudad de Buenos Aires y a algunas características atribuidas a ella. A partir del lenguaje propio de las descripciones de relaciones sentimentales, tal como aparecen en las letras de tango, la poesía de esta obra trasciende ese ámbito y se refiere a una relación ajena a ese género: el vínculo entre el votante y su representante político. En cuanto a su estructura musical, su brevedad solo da pie a la formulación de dos cláusulas. En el nivel performativo, los gestos y la conducta de Rabinovich remiten al estereotipo del cantante tradicional de este género, parodiándolo mediante la exageración (Bergson 2003 [1900]).

3. Música “cultura”, “clásica”, “académica”

En este acápite se analizarán composiciones que reúnen características asociadas a géneros habitualmente considerados típicos de la “música culta”. Esta última ha sido presentada por oposición a la música “popular” y a la “folclórica” (Bellingham 2012). La inclusión de “música culta” en el repertorio de Les Luthiers es bastante significativa aunque, en la lectura del catálogo de obras, se nota que el grupo ha hecho uso de un número limitado de géneros y estilos de ese ámbito⁴⁷.

⁴⁷ Bajo la denominación “música culta” pueden incluirse las siguientes obras, si bien algunas, como se verá en el acápite siguiente, fusionan diversos géneros musicales: “Amami, oh Beatrice (madrigal)”, “Blancanieves y los siete pecados capitales (oratorio profano)”, “Canción a la independencia de Feudalia (marcha atrás)”, “Cantata del adelantado don Rodrigo Díaz de Carreras, de sus hazañas en tierras de Indias, de los singulares acontecimientos en que se vio envuelto y de cómo se desarrolló (cantata)”, “Cantata de la planificación familiar (cantata)”, “Cantata de Tarzán (cantata)”, “Cantata Laxatón (cantata)”, “Cardoso en Gulevandía (ópera bilingüe)”, “Concerto grosso alla rustica (grosso concerto)”, “Concierto de Mpkstroff (concierto para piano y orquesta)”, “Cuarteto op. 44 (cuarteto para quinteto)”, “Daniel y el señor (a dios ópera sacra)”, “Don Juan Tenorio o el burlador de Sevilla, una de dos (duo de barítono y tenorio)”, “Educación sexual moderna (cántico enclaustrado)”, “El acto en Banania (marchas oficiales)”, “El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá (scherzo concertante)”, “El beso de Ariadna (aria de ópera)”, “El cruzado, el arcángel y la harpía (opereta medieval)”, “El día del final (exorcismo sinfónico-coral)”, “El flautista y las ratas (oratorio)”, “El zar y un puñado de aristócratas rusos huyen de la persecución de los revolucionarios en un precario trineo, desafiando el viento, la nieve y el acecho de los lobos (fuga en si-beria)”, “Epopéya de Edipo de Tebas (cantar bastante de gesta)”, “El sitio de castilla (fragmento de ópera)”, “La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa (madrigal)”, “La comisión (hinnovaciones)”, “La hija de Escipión (fragmento de ópera)”, “Las bodas del rey pólipo (marcha prenupcial)”, “Les Luthiers cuentan la ópera (espectáculo operístico)”, “Loas al cuarto de baño (obra sanitaria)”, “Los milagros de san Dádivo (cantata opus 0800-dadivo)”, “Marcha de la conquista (marcha forzada)”, “Oda a la alegría gitana (scherzo para solaz y esparcimiento)”, “Para Elisabeth (sonata a la carta)”, “Quinteto de vientos (quinteto de vientos)”, “Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. y la oveja (romance onomatopéyico)”, “Romanza escocesa sin palabras (romanza)”, “Sol la si la sol la do do si (lied)”, “Somos adolescentes mi pequeña (motete menor)”, “Sonatas para latín y piano (sonatas)”, “Té para Ramona (madrigal reminiscente)”, “Teorema de Thales (divertimento matemático)”,

Los tres ejemplos elegidos en este acápite son “Loas al cuarto de baño (obra sanitaria)”, “Canción a la independencia de Feudalia (marcha atrás)” y “Cantata Laxatón (cantata)”.

a. “Loas al cuarto de baño (obra sanitaria)”

Fue estrenada en el espectáculo *Todo por que rías* (2000), del cual se conserva un registro en DVD. Una de sus peculiaridades es que está compuesta exclusivamente⁴⁸ para cuatro instrumentos informales: la desafinaducha, el lirodoro, el calephone y el nomeolbídēt.

Precisamente, surgió por la existencia de la desafinaducha, creada y diseñada por Hugo Domínguez (como se mencionó en el capítulo III, este lutier reemplazó al emérito Carlos Iraldi). Según cuenta el propio Domínguez⁴⁹, la invención de este instrumento informal inspiró al grupo para componer esta obra. Se incorporaron en ella otros dos, el lirodoro o lira de asiento, y el calephone (aunque fue necesario construir nuevos ejemplares de ellos porque los anteriores estaban inutilizables). No obstante, aún faltaba un instrumento más para completar el cuarteto, de ahí que Domínguez haya diseñado y construido el nomeolbídēt, una mezcla de zanfona y artefacto sanitario.

En el nivel lingüístico, consiste en una alabanza a un lugar (el baño) y a las actividades cotidianas (el aseo y las necesidades fisiológicas) que, por buenas costumbres, no son temas abordados habitualmente en composiciones musicales. Sin embargo, la parodia sobre realidades de la rutina diaria fue parte del repertorio del grupo, desde antes de su fundación. Ya en “I aquai di Roma” (parodia ejecutada por I Musicisti, la formación antecesora) se incluían ruidos de inodoros y sonidos escatológicos (Masana 2005: 107). En el caso particular de “Loas...”, el género (“obra sanitaria”) no tiene referencia musical, sino que consiste en un juego de palabras con el término “obra” –que puede ser leída como sinécdoque– y las instalaciones sanitarias sobre las que trata esta composición.

“Loas al cuarto de baño” es presentada por Marcos Mundstock con el siguiente

“Teresa y el oso (cuento sinfónico)”, “Trío opus 115 (trío para latín, cellato y piano)”, “Una canción regia (canon escandaloso)”, “Voglio entrare per la finestra (aria de ópera)” y “Ya el sol asomaba en el poniente (marcha militar)”.

⁴⁸ Aun cuando “Loas al cuarto de baño” está presentada para este cuarteto instrumental, Carlos Núñez Cortés explica en una entrevista que esta orquestación conforma una armonía “hueca” y es por esta razón que, durante la ejecución, suena simultáneamente una pista MIDI para que la obra se sustente armónicamente (<http://www.youtube.com/watch?v=Pa41HM5aWio>; acceso 30/09/12).

⁴⁹ Entrevista personal (09/07/2011).

texto:

Entre los diversos recintos en que transcurre la vida de los hombres uno de los más frecuentados es el cuarto de baño. Sin embargo su figuración en la historia ha sido injustamente postergada. Cosas muy importantes han sucedido en los baños; ¡cuántas decisiones se han tomado, cuántos libros se han leído! O, en la vida cotidiana, cuántos matrimonios se reconcilian en el baño, por ejemplo mientras la esposa se lava los dientes y el esposo se recorta el bigote... o viceversa... Es verdad que el humilde espejo de un botiquín no tiene la hondura metafísica de los espejos de Borges; es verdad que en nuestras domésticas bañeras nadie descubrirá el principio de Arquímedes; es verdad que nuestros baños no poseen el prestigio de las fuentes como Versailles, o Fontainebleau, o Plaza Lavalle... Y sin embargo, con sólo apretar un botón, ¡qué despliegue de manantiales! Y cuando uno se retira con la satisfacción del deber cumplido no necesita arrojar una moneda, como en la Fontana di Trevi, para asegurarse el regreso; uno sabe que ha de volver al día siguiente, o en algunos casos a los dos días... o tres o más...

Bueno, no sé, en algún momento convendría probar con la moneda... ¡Cuántos gobernantes han meditado sus actos en un cuarto de baño como si fuera su despacho al extremo de no distinguirse dónde han resuelto más asuntos y dónde hacen más... decisiones incorrectas! En todo ello pensaba el gran compositor Johann Sebastian Mastropiero cuando compuso “Loas al Cuarto de Baño”, su célebre cuarteto concertante para artefactos sanitarios, que escucharemos a continuación, compuesto para los siguientes instrumentos: Calephone, Lirodoro, Desafinaducha y Nomeolbídet. En “Loas al Cuarto de Baño” Mastropiero ha logrado, más que nunca, que de su música emane la esencia de la materia que describe. En ella se respira la inconfundible atmósfera de toda su producción”.

En este parlamento es posible distinguir tres campos semánticos diferentes, que por momentos se entrecruzan y en otros se yuxtaponen. El primero hace referencia al lugar, los objetos que habitualmente se encuentran en el baño y las actividades suplementarias a las necesidades fisiológicas y al aseo. Dentro de las acciones, se reconocen toma de decisiones, lectura y reconciliaciones familiares (por tratarse de un espacio dentro de la casa). En cuanto a la descripción del sitio y los artefactos que lo componen, se mencionan el espejo del botiquín, la bañera y el baño (este último como sinécdoque del retrete). Todos ellos son comparados y relacionados con distintas referencias consagradas, como por ejemplo, el espejo con el poema homónimo de Jorge Luis Borges, la capacidad de la bañera con el lugar de la anécdota donde se dice que Arquímedes descubrió su principio físico y la descarga del tanque de agua del inodoro con famosas fuentes.

El segundo campo semántico discernible en el parlamento es el que describe una de las actividades principales en el baño y que, en virtud de ser una circunstancia

escatológica, se ha elegido un tratamiento metafórico y metonímico. Tales son los casos de “satisfacción del deber cumplido”, “uno sabe que ha de volver”, “emane la esencia de la materia que describe”. Por último, el tercer campo semántico comprende la escena musical, y en él aparece la figura del compositor –el mítico Johann Sebastian Mastropiero–, el tipo de obra –cuarteto concertante– y su instrumentación. Esta hace referencia también en sus nombres a artefactos sanitarios: calephone, lirodoro, desafinaducha y nomeolbídet.

Siguiendo el pensamiento de Henri Bergson (2003 [1900]), se advierten en esta presentación algunos mecanismos de lo cómico. Tal como fue mencionado en el capítulo II, este filósofo establece distintos procedimientos para lo cómico de situación, de lenguaje y de caracteres. En este caso, varios de ellos no están representados por el grupo, sino que se manifiestan en el texto. Un caso es la inversión, es decir, una situación que se repite con ciertos personajes y, en la segunda ocasión, sus papeles quedan invertidos (“...mientras la esposa se lava los dientes y el esposo se recorta el bigote... o viceversa...”). El segundo caso de lo cómico de situación se manifiesta en aquello que Bergson ha denominado “interferencia de series”. Esto es una fórmula que entrecruza dos series de hechos absolutamente independientes y que, a la vez, permite interpretarlas de maneras diferentes. En esa introducción, es posible advertir este recurso cuando Mundstock exclama: “¡Cuántos gobernantes han meditado sus actos en un cuarto de baño como si fuera su despacho al extremo de no distinguirse dónde han resuelto más asuntos y dónde hacen más... decisiones incorrectas!”. La interferencia de series también está presente al remitirse a dos situaciones que ya se han mencionado y que ahora se las entrecruza: “...uno sabe que ha de volver al día siguiente, o en algunos casos a los dos días... o tres o más... Bueno, no sé, en algún momento convendría probar con la moneda...”. Otro de los mecanismos de lo cómico es el efecto de pretender que se entienda una expresión en su sentido propio, cuando se la está empleando en el figurado (por ejemplo: “...con sólo apretar un botón, ¡qué despliegue de manantiales!” y “Mastropiero ha logrado, más que nunca, que de su música emane la esencia de la materia que describe. En ella se respira la inconfundible atmósfera de toda su producción”). Por último, otro mecanismo que emplea Mundstock no es una alteración del sentido semántico, sino de la pronunciación del enunciado. En la enumeración de las fuentes, él menciona Plaza Lavalle. La pronunciación de los nombres de los dos castillos franceses y, en particular, la del primero (“Versailles”) es imitada con el nombre de la plaza de Buenos Aires, aun cuando este corresponda a un

término del español.

En cuanto a la letra de la obra, su texto es el siguiente:

Músicos, filósofos y artistas,
y escritores eminentes
Todos ellos van al baño
y algunos muy frecuentemente.

Cuántas veces las personas
en el baño han meditado.
Cuántos libros se han leído,
cuántas dudas evacuado.
Duchas, retretes y bañeras,
grifos, lavatorios y bidets.

Loas al cuarto de baño.

No hay festejos ni banquetes
en el íntimo santuario
No se come ni se bebe,
Sino todo lo contrario.

Loas, loas, loas al cuarto de baño

En ella se adapta parte del texto introductorio y se ponen en juego figuras estilísticas, tales como enumeraciones (“Músicos, filósofos y artistas, y escritores”; “Duchas, retretes y bañeras, / grifos, lavatorios y bidets”); anáfora (“cuántas veces... cuántos libros... cuántas dudas”), y finalmente, una perífrasis que rodea el término escatológico (“No hay festejos ni banquetes / en el íntimo santuario. No se come ni se bebe / sino todo lo contrario”).

En el nivel musical, “Loas...” está compuesta según las características de un cuarteto. Es importante recordar aquí que originalmente se denomina “cuarteto” a un tipo de composición musical cuyo nombre refiere a la cantidad de instrumentos, bastante utilizada desde el siglo XVI hasta el XX. Su disposición más habitual fue el cuarteto de cuerdas (dos violines, viola y violoncelo) y el cuarteto de piano (piano, violín, viola y violoncelo); aunque a partir del siglo XVIII, en numerosas piezas, uno de los violines fue reemplazado por un instrumento de viento (Tilmouth 2010). En “Loas al cuarto de baño” se mantienen las cuerdas (el lirodoro y el nomeolbídeto) y el instrumento de viento (el calephone) de la formación habitual, y se incorpora la desafinaducha, que podría clasificarse como idiófono, siguiendo la clasificación de von Hornbostel y

Sachs⁵⁰.

El cuarteto no guarda una forma musical fija y, en el caso estudiado, su estructura es la siguiente:

Sintaxis	Introducción			Exposición		Elaboración									
Tema				A		A ₁		A ₂	A ₃		A ₂	A ₄	A ₅		
Compases	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	5	2		
Relación con el texto	Introducción instrumental				1. ^a estrofa		Inter. instr.		2. ^a estrofa		Inter. instr.		3. ^a estrofa		Estribillo

Sintaxis	Elaboración				Coda
Tema	A ₁		A ₁		A ₆
Compases	4	4	4	4	5
Relación con el texto	Interludio instrumental		4. ^a estrofa		Estribillo

Como puede observarse, las secciones instrumentales se intercalan con las estrofas de la poesía. En el comienzo, los instrumentos van incorporándose de a uno, y ya en la introducción se advierte la presencia de recursos con finalidad paródica, como se verá a continuación. La obra tiene un único tema musical que se expone al presentarse el último instrumento en la introducción y sobre él se desarrollan elaboraciones para cada una de las estrofas del texto.

La presencia de los instrumentos informales mencionados sobre el escenario acentúa el fenómeno de re-contextualización de la parodia (Skłodowska 1991). Cada uno de los músicos ingresa cargando o empujando, en el caso de Núñez Cortés, su instrumento, y allí se observa la risa del público.

Si este género no posee una forma fija que el público pueda reconocer y respecto de ella percibir similitudes y diferencias, parece evidente que la transgresión cómica en el nivel musical necesita recurrir a otros elementos. De ahí que la elección tímbrica con la que Les Luthiers ha compuesto “Loas...” sea la cuestión fundamental para lograr el efecto humorístico. Los timbres de estos instrumentos no son convencionales y no remiten a sonidos asociados a un cuarteto tradicional. Además, el uso de *glissando* por parte del nomeolbidedet, los trémolos de la desafinaducha y el vibrato de las cuerdas del lirodoro refuerzan el distanciamiento con las orquestaciones habituales.

En cuanto a la puesta en escena, la actitud y el comportamiento de los músicos

⁵⁰ Cf. capítulo IV.

imita a los grupos que ejecutan música “culta”. Cuando finaliza la presentación, se produce un corto intervalo a oscuras e inmediatamente los músicos ingresan con sus instrumentos y se ubican en sus asientos, de la misma manera que acostumbran a hacerlo los integrantes de una orquesta o grupo de cámara. Lo llamativo para la audiencia en esta situación es que en un escenario, donde por su estética se parece al espacio en el que se ofrecería un concierto de música “culta”, no se espera que un músico abra una canilla y, entonces, comience a ejecutarse la obra.

En síntesis, la parodia (Tiniánov 1968 [1921]) de “Loas al cuarto de baño” pone de relieve una actividad fisiológica que habitualmente está mecanizada, da cuenta parcialmente de su procedimiento e incluso provoca, en términos humorísticos, un culto fetichista. Además, la presencia de los instrumentos informales genera extrañamiento (Shklowski en Amícola 1996), y su ejecución, en esta “obra sanitaria”, es el espacio de re-contextualización (Skłodowska 1991). Finalmente, los procedimientos de repetición, inversión e interferencias de series (Bergson 2003 [1900]) refuerzan lo humorístico en el nivel lingüístico, en torno a una actividad del ámbito privado, generalmente tácita y sobre la que comúnmente no se reflexiona en ninguna composición musical.

b. “Canción a la independencia de Feudalia (marcha atrás)”

Esta obra fue compuesta en 1983 para el espectáculo *Por humor al arte*, de la que no se conserva registro sonoro. Dos décadas más tarde, Les Luthiers decidió reponerla en el espectáculo *Las obras de ayer* (2002). Para dicha oportunidad, se modificó –al menos la letra– casi en su totalidad, y se mantuvo solo la última estrofa⁵¹. En ella, la parodia se manifiesta en los niveles lingüístico, musical y performático.

Una de las tantas relaciones que pueden establecerse entre música y política es a través de las canciones patrias. Recordemos que, como es habitual, el grupo bautiza sus composiciones indicando, también, a qué género musical pertenecen. En este caso, el humor surge de la calificación que se hace de un género establecido: marcha atrás. Las canciones patrias comúnmente son interpretadas en eventos públicos, acontecimientos masivos y actos escolares. Les Luthiers recrea este último para representar su “Canción a la independencia de Feudalia”.

En cuanto a su temática, consiste en una parodia política. Su letra remite a un campo semántico propio de canciones que aluden a hechos políticos, en el que se

⁵¹ www.lesluthiers.org; acceso 18/02/2012.

recuerdan las relaciones de dominio extranjero y se anhela un futuro libre para la patria. En este caso, se trata de una nación apócrifa, que el grupo había inventado en 1973⁵². Su texto es el siguiente:

Viva la patria, salve Feudalia,
que viva y salve el ideal que nos queda
con el ejemplo de nuestros gobernantes
que viva la pepa y sálvese quien pueda.

La banca extranjera siempre nos explota
no nos hacen falta banqueros de afuera
nuestros banqueros, nuestros compatriotas
saben estafarnos mejor que cualquiera.

Los funcionarios son, sin embargo,
nobles patriotas de vida abnegada
respetan su cargo, valoran su cargo
y nunca se hacen cargo de nada.

Sin influencia extranjera, vivamos
puros, Feudalia, así como tú;
hoy en tu día a ti te cantamos:
“Happy birthday to you”.

La parodia, en el nivel lingüístico, se produce por el campo semántico recién mencionado. No se trata, como hubiera sido esperable en una obra de estas características, de un canto a la libertad en el que los enemigos están fuera del territorio, que incluya un deseo de mejoría e independencia. Por el contrario, en la letra, la crítica arremete con la clase dirigente interna (“con el ejemplo de nuestros gobernantes / que viva la pepa y sálvese quien pueda”), ataca a los grupos económicos nacionales (“nuestros banqueros, nuestros compatriotas / saben estafarnos mejor que cualquiera”) y remata su crítica hacia quienes ocupan cargos políticos públicos (“Los funcionarios ... / nunca se hacen cargo de nada”). Además, la parodia se acentúa aún más en el último verso. Este desenlace incluye un verso del “Feliz cumpleaños”. Esta manera de cerrar la

⁵² En “Los noticiarios cinematográficos” del disco *Volumen 3* (1973), Les Luthiers ofrece un informe sobre la actualidad latinoamericana y en él menciona esta nación, en la que se asigna como ministro de Educación y Cultura a un cabo, quien posee uno de los rangos más bajos en la jerarquía militar: “El presidente de la hermana República de Feudalia, mariscal Manuel Anzábal, toma el juramento de práctica a nuevos ministros, en una ceremonia que se lleva a cabo en el circo estatal capitalino. Juran los nuevos ministros. De Salud Pública, general Roberto Freggioni. De Agricultura, contraalmirante Esteban Rómulo Capdeville. De Vías Navegables, brigadier Jorge McLennon. Y de Educación y Cultura, cabo 1.º Anastasio López”.

canción rompe con la expectativa de solemnidad de una canción patria a la que está acostumbrado el oyente en un acto escolar.

En cuanto al nivel musical, “Canción a la independencia...” es interpretada por un coro, a cargo de cuatro integrantes del grupo y acompañamiento de piano. Está conformada por una introducción instrumental que se repite, a modo de interludio, entre cada una de las cuatro estrofas que componen la pieza. Su estructura puede esquematizarse de la siguiente manera:

Sección	Introd.	A	Interl.	B	Interl.	B'	Interl.	A'
Compases	4	16	4	16	4	16	4	15
Relación con el texto	Instrumental	1. ^a estrofa	Instr.	2. ^a estrofa	Instr.	3. ^a estrofa	Instr.	4. ^a estrofa

En tanto género musical, la marcha ha sido caracterizada como una música con un ritmo repetitivo fuerte y un estilo sencillo que normalmente es utilizado para acompañar movimientos y procesiones militares (Schwandt y Lamb 2012). La obra responde a esta descripción amplia del género, aunque como se anticipó, la incorporación de la cita del “Feliz cumpleaños” en los dos últimos compases liquida su carácter solemne.

Es importante señalar, también, la relación que se establece entre la melodía y el contenido de la letra en cada una de las estrofas. En este sentido, es posible trazar una analogía con lo señalado por Harvey Sacks⁵³ (en Mulkay 1998) con respecto a la estructura del chiste verbal. Al dividir cada una de las estrofas en una secuencia tripartita en la que la última parte provee la solución a los patrones que se presentan en las dos primeras, el giro melódico sobre el cuarto verso parece acentuar ese desenlace por los saltos elegidos y por la aparición de las notas más agudas.

⁵³ Tal como se mencionó en el capítulo II, Harvey Sacks muestra que el humor está lejos de tener una forma aleatoria y desordenada de la actividad social. Basándose en uno de los chistes analizados por Sacks, Mulkay (1988) explica cómo la efectividad del chiste depende de una organización secuencial que provee a la audiencia de una serie de instrucciones para interpretar el contenido del chiste. Sacks divide el chiste en una secuencia tripartita: las dos primeras partes establecen un patrón que da lugar a un enigma y la tercera es la que provee la solución. Esta división le permite señalar el uso económico de un número de componentes y concluir que mientras el enigma puede resolverse en el remate, la solución no se afirma en este, sino que es interpretada fuera de él. Es decir, es necesario un proceso de interpretación para generar humor. A diferencia de cualquier otra historia, el final o resolución de un chiste debe ser implícito, ofreciendo una disposición ordenada de los componentes sin que se expresen abiertamente (Mulkay 1988).

En cuanto al nivel performático, los integrantes del grupo parodian la representación de un acto escolar. En primera instancia, Núñez Cortés lee un discurso, propio de esos eventos en la escuela, y en esa escena –en el rol de una maestra– comete errores en la lectura, reacciona visceralmente al nombrar a los alumnos y su alocución reproduce clichés propios de los discursos escolares. Comienza con una fórmula utilizada comúnmente como encabezamiento, que hace referencia al motivo de la celebración, y luego prosigue con una observación disparatada y absurda sobre la etimología de uno de los términos dichos (“independencia”). Los otros integrantes del grupo, que ofician de alumnos, representan comportamientos habituales de los niños. En el momento en el que ingresa la “maestra”, están conversando entre ellos y es, entonces, que “ella” pide silencio. Como el alboroto continúa, la “maestra” nombra a uno de sus alumnos, justamente aquel que se mantiene callado y que no participa de la conversación. De esa manera consigue que todos hagan silencio. En esta representación, también se incluye el comentario de uno de los jóvenes sobre el estado de la docente, a quien se le adjudica la condición de alcohólica por las incongruencias en su discurso. La repetición de llamar la atención al alumno callado refuerza lo irrisorio de la situación. Además, la “maestra” reitera otra frase habitual que se utiliza para reprender a un alumno. Finalmente, por tercera vez y porque un alumno interviene cantando una canción que no corresponde a la situación, la “maestra” amonesta al alumno que se ha mantenido silencioso durante todo el acto y muestra una vez más la actitud de algunos docentes que utilizan las bajas calificaciones como reprimendas a faltas de conducta.

Una vez finalizado el discurso, Núñez Cortés se sienta al piano para dar comienzo a la ejecución, mientras sus compañeros, en posición firme y mirando al frente, entonan las estrofas de la canción patria. En resumen, la parodia en esta representación mantiene ciertos comportamientos característicos de eventos de esta naturaleza y registra todos los yerros, abusos y arbitrariedades que pueden acaecer en un acto escolar.

La reacción del público durante su ejecución merece una referencia aparte. Con el cierre de cada una de las estrofas y las críticas que el grupo hace en ellas, no se oyen risas por parte de la audiencia, sino que esta responde con aplausos. Como se dijo, la obra fue estrenada y ejecutada en el año 2000, en Buenos Aires (ese registro es el que se ha empleado para este análisis). En aquel momento, la Argentina atravesaba una inestabilidad económica que desencadenó, al año siguiente, una crisis que produjo la renuncia del presidente Fernando De la Rúa, la consecuente acefalía presidencial y la

restricción de extracciones de dinero (que se conoció como “corralito”)⁵⁴. Este contexto económico, político y social de la Argentina pareciera ser una referencia externa a la obra pero cercana para el público del espectáculo, que en lugar de generar comicidad, produce el sentido negativo de la parodia como discurso disidente y contestatario (Bajtín 1990).

Para finalizar, en la “Canción a la independencia de Feudalia” Les Luthiers hace uso de la parodia en los tres niveles analizados: el textual, el musical y el performático. En este sentido, si consideramos la intención burlona y la actitud crítica que permite develar el artificio (Shklowski en Amícola 1996), es posible afirmar que el grupo recupera la forma y estilo musical de las marchas patrias utilizando la instrumentación característica en un acto escolar (el piano), exagera la actuación de los personajes y propone juegos en el ámbito textual que manifiestan una distancia crítica con los estereotipos parodiados.

c. “Cantata Laxatón (cantata)”

Esta cantata fue la primera obra compuesta por Gerardo Masana, fundador del grupo, para instrumentos informales. Su primera representación se llevó a cabo por I Musicisti, en el espectáculo *Música?...Sí, claro*, en 1965. Les Luthiers la incluyó, años más tarde, en su segundo disco, de título homónimo. Una de sus particularidades es que se trata de la única composición en la que se incluyen voces femeninas (Susana Rouco y Noemí Souza) y que, además, contó con la participación de dos cantantes solistas masculinos (Sergio Tulián y Jorge Algorta), además de orquesta y coro (que no están identificados)⁵⁵. Dentro del prolífico repertorio de Les Luthier, existen cinco cantatas: “Cantata de Tarzán” (1968); “Cantata de la planificación familiar” (1971); “Cantata del adelantado Don Rodrigo Díaz de Carreras, de sus hazañas en tierras de Indias, de los

⁵⁴ Desde el estallido de la llamada “crisis del 2001”, han aparecido múltiples publicaciones que reúnen diversos análisis del fenómeno. Por ejemplo: compilaciones realizadas por periodistas que recogen las intervenciones de historiadores, economistas, sociólogos e intelectuales en general (es el caso de *Reinventar la Argentina. Reflexiones sobre la crisis, una serie de ensayos*, de Daniel Dessein; y *El saqueo de la Argentina*, de María Seoane); y libros o artículos de investigadores académicos que analizan el fenómeno desde perspectivas específicas (sociológicas, económicas o políticas), como los trabajos de Marcos Novaro, Liliana De Riz y Julio Neffa, entre otros.

⁵⁵ Sobre la grabación de esta cantata, Sebastián Masana precisa algunos datos: “La grabación se hizo a mediados de 1972 en los estudios Ion de Buenos Aires. La orquesta estuvo compuesta por músicos profesionales. En cuanto al coro, la mayoría de sus miembros fue reclutada entre amigos y conocidos, aunque participaron también cantantes que integraban –o integrarían en el futuro– prestigiosos grupos vocales, tales como Buenos Aires Ocho, Opus Cuatro o Las voces blancas” (2005: 137).

singulares acontecimientos en que se vio envuelto y de cómo se desarrolló” (1977); “Los milagros de San Dádivo” (2005), y la ya mencionada “Cantata Laxatón”.

Masana compuso “Laxatón”, que se estrenó con el nombre de “Cantata Modatón”, en uno de los festivales de coros universitarios en los que participaba el grupo⁵⁶. Inspirada en la “Pasión según San Mateo”, de Johann Sebastian Bach, “Modatón” se caracterizaba por utilizar como texto el prospecto de un laxante homónimo de la época. Poco tiempo después de ser estrenada, por problemas con el laboratorio que fabricaba ese medicamento, el grupo debió cambiar el nombre de la cantata y por ello pasó a llamarse “Laxatón” (Masana 2005: 128).

Su género, cantata, remite a una música originariamente asociada a la música “cultura”. “Cantata” se refiere principalmente a una pieza musical compuesta para una o más voces con acompañamiento instrumental (Timms et ál. 2008) y es, junto con el oratorio y la ópera, una de las expresiones vocales más importantes que surgieron en el período barroco. Su forma experimentó distintas modificaciones a lo largo de los siglos, como parte tanto del repertorio secular como religioso⁵⁷.

⁵⁶ Cf. capítulo III.

⁵⁷ La cantata en la Escuela Veneciana del Barroco temprano se definía como una composición vocal en forma de variaciones estróficas sobre un bajo recurrente (“El bajo no puede considerarse como un *ostinato* real, ya que todavía no contaba con el ritmo distintivo y el perfil fácilmente reconocible de una variación primitiva” (Bukofzer 1986: 47). Tiempo después, en coincidencia con el surgimiento del estilo *bel canto*, se basó en una historia dramática o pastoral, y su forma se estableció en la alternancia de recitativos y ariosos, puntuada por arias estróficas de carácter lírico o dramático (Bukofzer 1986: 130-131). En el Barroco tardío se constituyó como el género de música vocal preferido por los expertos, en el que el compositor tenía libertad para nuevas propuestas armónicas. En cuanto a su estructura, si bien seguía manteniendo las características adoptadas en el Barroco medio, las arias y sus recitativos alcanzaron mayores dimensiones y ganaron en desarrollo armónico (Bukofzer 1986: 255). En el caso de la cantata alemana, esta se distingue de la de otros países, puesto que se cultivaba principalmente como un género sagrado. Luego del período Barroco, el término se ha aplicado a una variedad tan grande de obras que solo se pueden distinguir ciertos rasgos estilísticos; se trata de una simple apropiación del término que ha perdido su significado original, al menos en cuanto a la música secular. Tal como señala Malcolm Boyd, durante el siglo XX se compusieron algunas obras bajo la denominación de *cantatas* en las que resulta prácticamente imposible establecer similitudes entre ellas para identificarlas dentro de un mismo género (en Timms et ál. 2008). Asimismo, Denis Arnold y Basil Smallman ofrecen algunos ejemplos de este cambio producido en el género cantata a partir del siglo XX. “Notable examples, of greatly varied character, include Rakhmaninov’s *Spring (Vesna)* op. 2 (1902), Bartók’s *Cantata profana (The Nine Enchanted Stags)*, 1930), Prokofiev’s *Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution* op. 74 (1936-7), Webern’s two cantatas (1939, 1943), Tippett’s *Boyhood’s End* (1943) for tenor and piano, Petrassi’s *Noche oscura* (1950-1), Stravinsky’s *Cantata* (1952), and Britten’s *Cantata academica* op. 63 (1959) and *Cantata Misericordium* (1963)” (Denis and Smallman 2012). En el caso de Sudamérica, en particular en Chile, se produjo un fenómeno en el que aparecieron una serie de “cantatas populares”. Entre ellas, la más antigua es la “Cantata Santa María de Iquique” (1969), luego “Canto para una semilla” (1972), ambas de Luis Advis; y más tarde, “Cantata de los Derechos Humanos” (1978), de Alejandro Guarello y Roberto Parada. Todas se caracterizaron por poseer una temática de denuncia política y social. Este fenómeno no fue privativo de la música chilena; posteriormente, en esa misma década, surgieron otras cantatas en Sudamérica con características similares. Tales son los casos de la “Cantata a José de Artigas” (1970), del uruguayo Aníbal Sampayo; la “Cantata Sudamericana” (1972), de los argentinos Ariel Ramírez y Félix Luna, y la “Cantata Tupac Amaru” (1978), de Atahualpa Yupanqui.

En lo que se refiere al nivel lingüístico, la “Cantata Laxatón” es introducida con una breve descripción⁵⁸ en la que se anuncia la temática –aunque no se la especifica–, se informa la orquestación (“escrita para flauta, oboes, cuerdas, órgano y continuo, con esporádicas intervenciones de un grupo de yerbomatófonos y bass-pipe a vara”), y el coro y orquesta apócrifos (“Coro y orquesta del Cotelengo de Santa Eduvigés”). El texto de cada una de las partes de la cantata es el siguiente:

Recitativo 1: Laxatón soluciona el estreñimiento crónico, da un enfoque distinto y más completo de su patología.

Coral 1: ¡Oh! ¡Qué felices días, sin cargas ni presión, después de una evacuación!

Recitativo 2: Contiene un estimulante peristáltico sintético del tipo de la hemodina, que actúa a nivel de los plexos nerviosos intraparietales del intestino grueso.

Coral 2: Normaliza y estimula el tono intestinal.

Aria soprano: Actúa suavemente durante la noche; provoca una evacuación normal y sin dolor ni irritación.

Coral 3: Es gracias a ti, ¡oh, Laxatón!, que ya no sufro constipación, ni lágrimas de dolor.

Recitativo 3: La presentación líquida, por su agradable sabor, es ideal para los niños. ¡Laxatón, tón, tón!

Aria bajo: No debe ser utilizado cuando hay náuseas, vómitos, o cuando hay dolor abdominal.

Recitativo 4: No provoca hábito, ni desarrolla tolerancia.

Coral 4: Angustias y dolor: adiós; enemas: ya os podré olvidar y por fin leer y meditar.

Recitativo 5: Una gragea de Laxatón tomada con la cena da lugar al tercer día a la evacuación de heces suaves.

Aria contralto: –Es eficaz. –¿Quién? –Laxatón, por cierto, es eficaz en el estreñimiento de las embarazadas.

Recitativo 6: Su administración puede alterar inofensivamente el color de la orina.

Coro: ¡Oh! Laxatón, laxa, purga, cura, sana y rehabilita el intestino.

En las partes corales se observan los versos más expresivos (“¡Oh! ¡Qué felices días, sin cargas ni presión, después de una evacuación!”; “Es gracias a ti, ¡oh, Laxatón!, que ya no sufro constipación, ni lágrimas de dolor”; “Angustias y dolor: adiós; enemas:

⁵⁸ El texto de la presentación dice: “Johann Sebastian Mastropiero compuso su célebre Cantata Laxatón sobre textos extraídos del prospecto de un producto medicinal al cual le estaba especialmente agradecido. A diferencia de otras cantatas, destinadas a los oficios de determinados días del año, “Laxatón” propende a un cotidiano alivio de las tensiones interiores. Ha sido escrita para flauta, oboes, cuerdas, órgano y continuo, con esporádicas intervenciones de un grupo de yerbomatófonos y bass-pipe a vara. Pese al particular sonido de estos instrumentos informales, Mastropiero los trata con singular sobriedad, sin caer en la fácil tentación que propone el tema de la obra de usarlos onomatopéyicamente. El tratamiento del coro, ha dado un resultado completo. Para esta versión de la Cantata Laxatón Les Luthiers cuentan con el invaluable aporte de destacados cantantes solistas, Coro y Orquesta del Cotelengo de Santa Eduvigés” (“La cantata Laxatón”, *Cantata Laxatón*, 1972).

ya os podré olvidar y por fin leer y meditar”, y “¡Oh! Laxatón, laxa, purga, cura, sana y rehabilita el intestino”). En el resto de la letra, en cambio, aparecen las frases que imitan el contenido del prospecto.

La “Cantata Laxatón” está dividida en quince partes (una sinfonía, seis recitativos, cinco corales y tres arias), dispuestas de la siguiente manera:

Parte	Sinfonía	Recitativo 1	Coral 1	Recitativo 2	Coral 2	Aria soprano	Coral 3
Tonalidad	Do menor	Fa mayor	Fa mayor	Si bemol mayor	Sol mayor	Sol mayor	Sol mayor
Voces	-----	Tenor	Coro	Tenor	Coro	Soprano	Coro

Parte	Recitativo 3	Aria bajo	Recitativo 4	Coral 4	Recitativo 5	Aria contralto	Recitativo 6	Coro final
Tonalidad	Sol mayor	Sol mayor	Sol mayor	Do mayor	Mi menor	Mi menor	Sol mayor	Do menor
Voces	Tenor	Bajo	Tenor	Coro	Tenor	Contralto	Tenor	Coro

La sinfonía comienza con una imitación de los primeros compases de la “Pasión según San Mateo”, y ello predispone a la audiencia a escuchar una cantata al estilo barroco. Sin embargo, en el cuarto compás, la aparición de los yerbomatófonos en un *crescendo* modifica su carácter. El vibrato de estos instrumentos y la melodía en contrapunto con el resto de la orquesta alteran la expectativa generada al comienzo. Tanto en los recitativos como en los corales y las arias, se introducen algunos elementos que no son propios de una cantata del período barroco y cuya inclusión produce una situación cómica (Bergson 2003 [1900]). Me refiero, por ejemplo, al equívoco del órgano en la cadencia final del primer recitativo: en esa oportunidad, el órgano prueba distintos acordes para cerrar la pieza hasta que el resto de la orquesta lo auxilia con la cadencia esperada de una obra de estilo barroco. Además, en el desenlace del segundo recitativo, se percibe la intervención del coro con una interjección que expresa asombro. Si bien esta se inserta manteniendo su carácter, este tipo de recurso no forma parte de los textos habituales de las cantatas. El cierre del segundo coral también es abrupto: súbitamente se oye el ruido que remeda el cierre de una puerta y de esa manera concluye la sección coral. Así, nuevamente el efecto cómico se produce con la inclusión de un sonido extraño. En el aria de la soprano, la sorpresa está en su dicción sobre el

término “irritación”: simula esa sensación y agrega una interjección de alivio. Asimismo, vuelve a utilizarse el equívoco en la ejecución para finalizar la sección instrumental del aria. Al igual que en el segundo recitativo, en el tercero nuevamente interviene el coro; en esta oportunidad, el solista menciona a los niños en el texto, y es entonces que el coro provoca un efecto de eco en la última sílaba de Laxatón, como si se tratara de una canción infantil.

Tal como ocurría en las cantatas barrocas, se advierte una carga de afecto en el aria del bajo. En dos oportunidades, el cantante acompaña la palabra “dolor” con la nota más larga de toda el aria, acentúa el término “vómitos” y en seguida la orquesta le responde con el ataque sobre un acorde. En el aria de contralto, la chanza se produce a propósito de la situación que se genera cuando el coro interviene preguntándole “¿Quién?”, luego del verso cantado por la solista; posteriormente la pregunta se repite marcando la insistencia en dos oportunidades más. El coro provoca, así, un juego entre la situación de diálogo propiamente musical y la relación que tiene con el texto que en ese momento la cantante está enunciando (“Es eficaz, Laxatón, por cierto es eficaz en el estreñimiento de las embarazadas”). Por su parte, el sexto recitativo introduce una cita de tango con un tono arrabalero en los acordes del piano, con el que cierra el verso. Finalmente, el último coral re-expone el tema de la sinfonía con los instrumentos informales.

En síntesis, en concordancia con la formulación de Iuri Tiniánov (1968 [1921]), es posible afirmar que todos los cambios e introducciones insólitos de la “Cantata Laxatón” recurren a la parodia. Esta establece una distancia crítica entre el texto parodiante y el texto parodiado. Es decir, Les Luthiers se inspira en el género cantata tal como ha sido descrito por la musicología en tanto categoría consensuada, incorpora elementos ajenos a este y, como consecuencia, instala una nueva expresión musical. Además, en esta obra Les Luthiers apela a la incongruencia y al comportamiento habitual o mecánico descrito por Bergson (2003 [1900]). En primer lugar, el grupo establece una relación de incongruencia al emplear el contenido del prospecto de un laxante como letra de una cantata de estilo barroco. En segundo lugar, la inclusión de los instrumentos informales (el yerbomatófono y el bass-pipe) cambian el estilo barroco en el comienzo. Un ejemplo clave es el vibrato de los yerbomatófonos. En tercer lugar, los equívocos ya mencionados revelan –siguiendo el planteo de Bergson– la coincidencia de dos series independientes. Por un lado, el sentido posible que intenta mostrar el grupo –una cantata barroca–, y por el otro, el sentido real, es decir, todas las

recurrencias que se escuchan al final de cada parte. Estas simulan intentos por cerrar la sección siguiendo las reglas compositivas de una obra barroca. La fluctuación entre estos dos sentidos es lo que provoca lo ridículo.

4. Fusión

En este último acápite del capítulo analizaré, como se anticipó, un ejemplo en el que se observa la fusión de géneros musicales. Les Luthiers ha abordado la combinación y mezcla de géneros en algunas composiciones de su repertorio; tales son los casos del “Concerto Grosso alla rustica (concerto grosso)”; la “Cantata del adelantado Don Rodrigo Díaz de Carreras, de sus hazañas en tierras de Indias, de los singulares acontecimientos en que se vio envuelto y de cómo se desarrolló (cantata)”, y la “Epopéya de los quince jinetes (oratorio autóctono)”.

El “Concerto Grosso alla rustica (concerto grosso)” fue grabado en el primer disco del grupo, *Sonamos pese a todo* (1971), y se conserva también un registro en video del espectáculo *El grosso concerto* (2001). Por tratarse de una pieza sinfónica, esta fue interpretada en vivo solo en cuatro espectáculos especiales⁵⁹: *Recital sinfónico '72* –junto con el Ensamble Musical de Buenos Aires–, *Recital sinfónico* (1986) –acompañados por la Orquesta Sinfónica del Teatro Colón–, *Do-Re-Mi-Já!* y *El grosso concerto* (2001) –en estas dos últimas oportunidades ejecutada con la Camerata Bariloche–.

En este caso, el efecto humorístico del grupo está puesto en la fusión de géneros musicales. Por un lado, es presentado como *concerto grosso* pero, por otro, incluye un “concertino puneño” que remite a un carnavalito (Aguilar 2007). Si bien se trata de una obra instrumental, en la presentación⁶⁰ se anuncia que ha sido inspirada en la dedicatoria de un poema de Torcuato Gemini, quien dedicaba el poema “Con certo sentimento d'amore a la signorina grossa e rustica”. La estrofa de la poesía revela una combinación extravagante del italiano con elementos paradigmáticos del norte argentino:

⁵⁹ Cf. capítulo III.

⁶⁰ Me refiero a las presentaciones en vivo del *Recital '86* y *El grosso concerto*. La introducción de la grabación del disco *Sonamos pese a todo* es mucho más breve.

“Oh mia bella, oh mia cara;
per te rido, e per te piango
nel Pucará de Tilcara
al suonar d'il mio charango”.

La referencia “alla rustica” coincide con otro referente clave del período musical barroco. Antonio Vivaldi (1678-1741) había compuesto el “Concerto alla rustica” en Sol mayor, RV 151, y de la misma duración que es el “Concerto grosso...” de Les Luthiers.

En la presentación, además, se anticipa la orquestación: “quena, charango y bombo, clave continuo y orquesta de cuerdas alternada”. Se trata de una mezcla totalmente transgresora para una composición que pretende asociarse al período barroco. En cuanto al nivel musical, es posible esquematizar su forma de la siguiente manera:

Sección	A						
Tema	Primero						
Motivos	a	a	b	b	b	b	a'
Compases	4	4	4	4	4	4	5
Instrumentación	Orquesta						

Sección	A'						
Tema	Primero						
Motivos	a	b	b'	c	a'	c'	a''
Compases	4	4	4	4	4	4	5
Instrumentación	Concertino	Orq.	Con.	Orq.	Con.	Orquesta	

Sección	B					
Tema	Segundo					Primero
Motivos	d	d	d	e	e	a''
Compases	4	4	4	4	6	4
Instrumentación	Concertino			<i>Tutti</i>		Orquesta

Sección	B'				
Tema	Segundo				Primero
Motivos	d	d	d	b	a'''
Compases	4	4	4	3	9
Instrumentación	Concertino			Orq.	<i>Tutti</i>

Tal como se observa en este esquema, en la sección A se presenta el primer tema, a cargo de la orquesta (compases 1-29); luego el concertino expone el tema con ritmo de carnavalito y se alterna con la orquesta para producir una reelaboración (A'). Posteriormente, en la sección B, el concertino presenta un nuevo tema –también en ritmo de carnavalito– y a él le sigue un intermedio lento en el que participan la orquesta junto con el trío (*tutti*). Este único fragmento pasa a una métrica de cuatro tiempos en lugar de dos. La orquesta cierra esa sección con una elaboración del motivo *a*. Finalmente, el concertino repite el segundo tema, y la orquesta primero y todos juntos después, concluyen la pieza en una reelaboración del primer tema. De esta manera, la obra evoca la forma de *concerto grosso* barroco en donde la música evoluciona en una continua expansión del tema, con tratamiento secuencial y sutilezas de fraseología⁶¹.

La alternancia tímbrica característica entre el *tutti* y el concertino del concierto grosso en el Barroco tardío ayudan a explicar la forma musical pretendida por Les Luthiers. La innovación, en este caso, no es solamente esta sucesión en los dos grupos instrumentales, sino la fusión de dos géneros musicales. Este *concerto grosso* se conforma con fragmentos de carnavalito que, sin perder su identidad, funciona como concertino. No se trata solo de una diferencia orquestal (en cuanto a cantidad de instrumentos) como ocurría en los *concerti grossi* barrocos, sino que modifican el ritmo y, en consecuencia, su carácter. Por ejemplo, en la sección A', el motivo *b'*, a cargo del concertino, presenta el movimiento armónico característico de los carnavalitos (Aguilar 2007), que está compuesto por VII-III-V⁷-I (en este caso, G7-C-E7-Am). Recordemos que en este género es habitual la aparición de acordes mayores (III-VI-VII) correspondientes

⁶¹ Giuseppe Torelli fue uno de los referentes creadores del período Barroco tardío que instauró el desarrollo del concierto. “Su contribución notable al concierto fue la plasmación válida del estilo de concierto y el establecimiento de la forma concierto barroco. [...] Torelli en un primer momento concibió sus conciertos según los moldes de las sonatas de iglesia y de cámara, aunque pronto abandonó las características residuales de las formas sonata y estableció la forma típica del concierto: tres movimientos que siguen el orden de allegro-adagio-allegro” (Bukofzer 1986: 236-7). Su contemporáneo, Arcangelo Corelli, dividía la orquesta en dos grupos, el *tutti* o *concerto grosso* y el solo o concertino; ambas partes contaban con continuo propio, lo cual les permitía mantener cierta independencia (Bukofzer 1986: 233). La extrema brevedad de las secciones contrastadas y la falta de diferenciación temática indicaban que la alternancia entre *tutti* y concertino, un sonido fuerte y otro suave, era más importante que la distinción musical entre ambos. La concepción de Corelli de la forma era esencialmente la de una sonata cuya sustancia se hallaba dividida entre el concertino y el *ripieno*. Por su parte, “Torelli fijó incluso, quizá antes que Albinoni, un claro equilibrio entre el *tutti* y el solo. Este último dejó de ser únicamente un interludio de transición y, por ello, la orquesta y el solista se convirtieron en rivales de igual importancia. Por primera vez el contraste entre *tutti* y solo se vio definido musicalmente mediante una figuración virtuosista para el solo y una idea cargada de posibilidades de desarrollo para el *tutti*” (237). “Con Torelli el estilo de concierto asumió sus características clásicas y dio pie a amaneramientos típicos, como el uso reiterado de pautas de anacrusa extremadamente prolongadas, ritmos de fuerza impetuosa, temas triádicos que fijaban la tonalidad con claridad y los tres martilleos de acordes sobre la tónica o I-V-I, que señalan de manera drástica el comienzo del ritornello” (238).

a la tonalidad relativa mayor (Aguilar 2007: 85-86). La estructura del tema, entonces, se conforma a partir de las intervenciones de ambos grupos. La funcionalidad de cada una de las partes exige la presencia de todas, sin poder sustraer o sustituir ninguna.

Con respecto al nivel performático, en el espectáculo *El grosso concerto*, Les Luthiers estuvo acompañado por la Camerata Bariloche. En esa oportunidad, el locutor anuncia una leve variante con respecto a la grabación del disco: se agrega un dúo de recitantes, que se destaca por su comportamiento. Este, ubicado en primera fila a la par del “concertino puneño”, es decir, en la condición de figuras principales, tiene como única intervención el grito de aura final propio de la música folclórica (“¡bueno!”). El dúo de “recitantes” interviene con gestos que se asemejan a los de contar compases y conversan entre ellos de manera inaudible. El efecto humorístico se refuerza cuando ambos saludan con ánimo de igualar su participación con la del resto de los integrantes, sugiriendo idéntica trascendencia. La gesticulación de los músicos también está acentuada en los miembros del concertino. Con cada golpe en el bombo, Daniel Rabinovich abre sus brazos como si quisiera con ello acompañar la expansión del sonido, al mismo tiempo que, para generar un efecto de vibrato en la quena, sacude a su compañero mientras este la ejecuta.

En síntesis, como se ha podido observar, Les Luthiers modifica las características propias de un género musical para transformar y desestabilizar los cánones establecidos. Ello se advierte en la co-ocurrencia de elementos reconocidos históricamente por parte de un público competente. Además, el grupo recurre no solo a las formas musicales, sino también a las características rítmicas y armónicas, a la instrumentación y al comportamiento de los músicos. El humor, en este caso, puede ser comprendido, tal como lo describe Henri Bergson (2003 [1900]), en tanto interferencia de series. Es decir, el efecto cómico resulta de entrecruzar dos series de hechos absolutamente independientes (el *concerto grosso* y el carnavalito) permitiendo, a la vez, interpretarlas de maneras diferentes.

CAPÍTULO VIII: CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis, he abordado la relación entre la música y el humor en la obra de Les Luthiers. Para comprender dicha relación conformé un marco teórico con los conceptos de parodia, género musical, intertextualidad y *performance*.

Del amplio desarrollo que ha tenido la reflexión sobre el concepto de parodia en los estudios literarios del formalismo ruso, adopté una conceptualización que, por un lado, la concibe como una distorsión de una convención que capta el interés de los sujetos intervinientes, evidencia la mecanización de un procedimiento y organiza un nuevo material. Por otro, y en correlación con la necesidad de incluir a los sujetos, la concibe como una práctica de producción de sentido que enfatiza las ideas de acción, ejercicio y destreza, y que re-contextualiza un texto en otro. Todo ello genera una distancia crítica con respecto a los estereotipos parodiados y supone un carácter dinámico por la competencia de los agentes que da lugar al texto parodiante.

En cuanto al concepto de género musical, adscribí a los estudios de música popular dado que ofrecen una definición más amplia que la propuesta por la musicología histórica, habilitando la consideración de variables sociales e históricas. En consecuencia, incluí en mi análisis la forma, el estilo, las técnicas de ejecución, la instrumentación, el comportamiento de los músicos y la audiencia, la imagen social del músico y las funciones y grupos sociales que participan del evento musical. Esta perspectiva permite incorporar, en la explicación de la re-elaboración genérica, aspectos musicales, textuales y performáticos.

Un aporte significativo estuvo dado por el concepto de intertextualidad desarrollado en el marco de los estudios literarios. Este permite explicar las relaciones entre un texto y otro anterior, y su inserción en la historia (en el contexto) a partir de la tríada compuesta por el sujeto que escribe, el destinatario y los textos. Desde este enfoque, la intertextualidad se presenta como una categoría dinámica puesto que permite dar forma, función y significado a la producción y recepción del discurso.

Por último, la polisemia del concepto de *performance* me permitió focalizar cuatro características que trascienden el mero hecho de la ejecución. En primer lugar, entendí la *performance* como acto performativo. Esto es, la realización de una acción distinta del acto mismo de hacerla. En el caso estudiado, la *performance*, además del acto de hacer música, produce la emergencia del humor-música. En segundo lugar, consideré la *performance* como experiencia, lo cual permite entender la manera en

que la realidad se presenta a la conciencia de los sujetos. La *performance* como fenómeno comunicativo, en tercer lugar, me llevó a la implementación de un análisis amplio que incluyó el contexto, la sucesión de actos y las reglas propias del marco interpretativo dentro del cual se intercambian mensajes. Este enfoque incorpora, por consiguiente, la competencia comunicativa, tanto del *performer* como de la audiencia. En último lugar, la *performance* como conducta restaurada develó la impronta simbólica y reflexiva de la acción.

A partir de lo expuesto se advierte que la conformación de este marco teórico excedió los límites aportados por la musicología, la etnomusicología y los estudios de música popular, y ello me llevó a incursionar en teorías de orden filosófico, antropológico, sociológico, lingüístico y teatral. La perspectiva metodológica de mi investigación, que supuso un modelo analítico centrado en el proceso de comunicación con énfasis en el carácter social de la práctica musical, dirigió la atención a rasgos generales de naturaleza contextual.

A diferencia de los estudios musicológicos anteriores, que explicaron el humor en música como una propiedad del material sonoro, como intenciones de los compositores o ejecutantes, y como sentimientos y emociones de los oyentes, en esta tesis, adopté una concepción ontológicamente distinta: un enfoque que comprende el humor como un evento, como algo que acontece y que sólo puede ser comprendido si la mirada es capaz de dar cuenta de las acciones, prácticas, relaciones intersubjetivas, procesos y recursos que intervienen. Además, otra de las características de los eventos es que el contexto espacio-temporal es una condición determinante. Es decir, una comprensión de la relación de la música y el humor en la obra de Les Luthiers requiere en su análisis de la inclusión de los sujetos, de las circunstancias situacionales y de todos los elementos intervinientes de la práctica musical. De ahí que identifiqué cuatro recursos clave que constituyen el evento música-humor.

La colección de los instrumentos informales creados por el grupo es el primero de los recursos analizados. Sobre ellos, he identificado cinco factores (las denominaciones, los materiales empleados en su construcción, las tímbricas, los modos de ejecución y las relaciones con las temáticas de las obras), que muestran cómo la presencia y ejecución de los instrumentos intervienen en este evento. El hecho de que la audiencia advierta sobre el escenario una ducha, una bicicleta, un

órgano montado en la espalda del ejecutante, una cámara de tractor inflada, entre otros tantos objetos, y perciba su empleo para hacer música, provoca una situación paródica, producto de la re-contextualización de esos materiales y de la semejanza morfológica y tímbrica de varios de ellos con los instrumentos convencionales.

Las herramientas lingüísticas y las figuras retóricas fueron sometidas a evaluación como segundo recurso. En este caso, tal como pudo advertirse, Les Luthiers acude a ellas para enriquecer el humor desde el punto de vista verbal. En sus textos, se perciben oxímoros, palabras-maletas, antítesis, onomatopeyas, enumeraciones, metáforas, sinécdoques, aliteraciones, hipérboles, epítetos, personificaciones, lapsus línguae, dobles sentidos, contradicciones, paronomasias, frases cristalizadas, preguntas retóricas, etcétera. Todas estas herramientas se articulan en textos que abordan diversos temas. Fueron seleccionadas cuatro temáticas que permitieron mostrar exageraciones, burlas e ironías de estereotipos, imágenes y lugares comunes tratados en las obras. Asimismo, el personaje de Johann Sebastian Mastropiero y la red de personajes que lo secundan develan, de manera crítica y a partir de contradicciones, disparates y absurdos, la naturaleza humana y su accionar en el mundo. En particular, Mastropiero ha dejado manifiestas las ridiculizaciones paródicas que Les Luthiers ha creado alrededor de las figuras de los compositores, los músicos, los críticos y los musicólogos. Las re-contextualizaciones paródicas exceden el ámbito musical y sus críticas se extienden a otros comportamientos humanos.

El tercer recurso examinado es el que comprende las presentaciones de sus espectáculos. El análisis desarrollado en esa oportunidad me permitió explicarlas como *performances*. Así pude dar cuenta de los procesos reflexivos y creativos del grupo. Entre otros, he analizado el modo en que se ha representado a personajes femeninos, la participación de los integrantes en diversos papeles y la inclusión del baile y coreografías en algunas de las obras. Asimismo, identifiqué un juego de roles que Les Luthiers ofrece a su audiencia en el que entremezclan los personajes creados, sus personalidades como músicos y sus identidades reales. La riqueza del concepto de *performance* me sirvió también para explicar cómo se establece la relación comunicativa con el público. En este sentido, sus *performances* no son solo reflexiones de la sociedad sino meta-comentarios de esta que el grupo comparte con la audiencia. En cuanto al proceso creativo, fue posible entenderlo a partir de la manera en que una presentación determinada es el resultado de un proceso que incluye conductas restauradas. En el plano performativo, una dilucidación más abarcadora, de

su obra en general, me proporcionó un punto de vista apropiado desde el cual explicar cómo es que lo que Les Luthiers ofrece no es solamente hacer música, sino, además, que en comunicación con su audiencia y valiéndose de los recursos analizados, da lugar al humor. Es decir, sus *performances* del evento música-humor son actos performativos.

La re-elaboración de los géneros musicales es el cuarto recurso investigado. Adoptando una conceptualización amplia, según la cual el género musical remite a una forma, a una configuración de los elementos del material sonoro, a una instrumentación y a comportamientos de los músicos y la audiencia, y en la que se incluyen recursos intertextuales, el análisis de algunas obras de Les Luthiers ha mostrado cómo la parodia desestabiliza los cánones socialmente instituidos y establece un nuevo orden. En especial, se han advertido transformaciones de la estructura poética; corrupciones de la rima; yerros y alteraciones lingüísticas; equivocaciones, malentendidos, discusiones y exabruptos en el comportamiento de los músicos; modificaciones armónicas; adaptaciones melódicas con respecto al texto; cambios texturales; alteraciones de la forma musical, entre otros.

En síntesis, estos cuatro recursos han permitido mostrar cómo es que en los espectáculos de Les Luthiers las obras mantienen elementos propios de los géneros musicales, transforman otros con fines paródicos y desenmascaran y desnaturalizan los cánones establecidos.

Para finalizar y como reflexión de mi experiencia personal, la investigación musicológica sobre la relación entre la música y el humor, en particular, en la obra de Les Luthiers, ha generado por momentos, esa sensación que de manera lúcida describió el grupo cuando su personaje Ramírez se enfrentaba a la tesis sobre “La influencia de la semiología estructuralista musicológica en las obras de Mastropiero” y confesaba: “Estoy estropeado por Mastropiero, estoy *mastropeado*. Siento por Mastropiero una relación amor-odio, una relación *amorroidal...*” (“Paz en la campaña”, *Lutherapia*, 2009). Sin embargo, creo que la música y su relación con el humor deben adquirir un espacio más trascendente en nuestras agendas de investigación, puesto que ello permitirá establecer nuevos lazos teóricos con otras disciplinas y dar respuestas más completas de las prácticas musicales. En definitiva y en consonancia con lo que afirmó Michael Mulkay (1988), el humor es un asunto serio. La riqueza de la música-humor de Les Luthiers así lo demuestra.

TERCERA PARTE

ANEXOS

I. CATÁLOGO DE GRABACIONES EDITADAS (AUDIO Y VIDEO)

El siguiente catálogo se ha elaborado con la información de distintas fuentes que se detallan a continuación:

<http://www.lesluthiers.com> (acceso 21/01/12).

<http://www.leslu.com.ar> (acceso 21/01/12).

Booklets de los discos, CD y DVD.

Discos, casetes y discos compactos (ordenados cronológicamente. El año entre paréntesis corresponde a la fecha de edición).

- 1) *Sonamos, pese a todo* (1971). Grabado en Estudios ION. Técnico de grabación: Carlos Píriz; Diseño gráfico: Amengual; Portafolios: José Luis Barberis; Textos y locución: Marcos Mundstock; Dirección musical: Carlos Núñez. Les Luthiers: Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Gerardo Masana, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés y Daniel Rabinovich.
- 2) *Cantata Laxatón* (1972). Grabado en Estudios ION, entre junio y agosto de 1972. Productor fonográfico: Trova Industrias Musicales S. A.; Técnico de grabación: Carlos Píriz; Diseño gráfico: Juan Bernardo Arruabarrena; Arte de la portada: Ricardo Rousselot; Fotografía: Alberto Libone; Idóneo: José Luis Barberis; Texto de presentación: Marcos Mundstock; *Luthier* emérito: Carlos Iraldi, Director de grabación: Carlos Núñez. Les Luthiers: Ernesto Acher, Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Gerardo Masana, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés y Daniel Rabinovich. Solistas de la Cantata Laxatón: Susana Rouco (soprano), Noemí Souza (contralto), Sergio Tulián (tenor) y Jorge Algorta (bajo).
- 3) *Volumen 3* (1973). Letra, música, arreglos y dirección: Les Luthiers. Grabado en Estudios ION, entre julio y septiembre de 1973. Técnico de grabación: Carlos Píriz; *Luthiers* eméritos: José Luis Barberis y Carlos Iraldi; Agradecimientos: Agustín Cuzzani y Grupo “Pico y Pala” de Caracas; Diseño

gráfico: Juan Bernardo Arruabarrena; Foto de la portada: Alberto Libone; Productor fonográfico: Trova Industrias Musicales S. A., Supervisión de producción: Alfredo Radoszynski; Producción y dirección de grabación: Les Luthiers. Les Luthiers: Ernesto Acher, Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Gerardo Masana, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés y Daniel Rabinovich.

- 4) *Volumen 4* (1976). Asistente en escena: José Luis Barberis; Sonido: Carlos Píriz; Taller de instrumentos: Carlos Iraldi; Productor asociado: Chiche Aisenberg; Producción y dirección de grabación: Les Luthiers; Productor discográfico asociado: Alfredo Radoszynski. Grabado en Estudios ION, entre agosto y noviembre de 1976. Técnico de grabación: Carlos Píriz; Diseño gráfico: Juan Bernardo Arruabarrena, Fotografía color: revista *Antena*; Fotografía blanco y negro: Enrique Abbate y revista *Antena*; Agradecimientos: Ignacia Cristaldo, Marilú Rojas, Osvaldo Acedo y Carmelo Saitta. Les Luthiers: Ernesto Acher, Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés y Daniel Rabinovich.
- 5) *Mastropiero que nunca* (1979). Fundador: Gerardo Masana; Productor asociado: Chiche Aisenberg; Taller de instrumentos: Carlos Iraldi; Asistentes en escena: Marcelo Guerberof y Oscar Rodríguez; Sonido: Carlos Faruolo; Iluminación: Ernesto Diz; Asesor de imagen gráfica: Juan Bernardo Arruabarrena; Letra, música, arreglos y dirección: Les Luthiers. Grabado en vivo en el Teatro Coliseo, Buenos Aires, el 25 de mayo de 1979. Técnico de grabación: Carlos Píriz. Les Luthiers: Ernesto Acher, Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés, Daniel Rabinovich.
- 6) *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada* (1980). Fundador: Gerardo Masana; Productor asociado: Chiche Aisenberg; Taller de instrumentos: Carlos Iraldi; Asistentes en escena: Oscar Rodríguez, Mauro Simone y Daniel Aisenberg; Sonido: Eduardo Guedes y Luis Barba; Asesor de imagen gráfica: Juan Bernardo Arruabarrena; Letra, música, arreglos y dirección: Les Luthiers. Grabado en vivo en el Teatro Coliseo, Buenos Aires, los días 24 y 25 de octubre de 1980. Técnico de grabación: Carlos Píriz. Les Luthiers: Ernesto Acher, Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés y Daniel Rabinovich.

- 7) *Volumen 7* (1983). Fundador: Gerardo Masana; Mánager asociado: Chiche Aisenberg; *Luthier* de Les Luthiers: Carlos Iraldi; Colaborador creativo: Roberto Fontanarrosa; Letra, música, arreglos y dirección: Les Luthiers. Grabado en Estudios ION, entre septiembre de 1982 y agosto de 1983. Técnico de grabación: Osvaldo Acedo; Asistente de grabación: Mario Salas; Corte de matriz: Luis Quinteros; Diseño gráfico: Juan Bernardo Arruabarrena; Fotografía: Marcelo Zapoli. Les Luthiers: Ernesto Acher, Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés y Daniel Rabinovich.
- 8) *Cardoso en Gulevandia* (1991). Grabado en Estudios ION, en octubre de 1991. Técnico de grabación: Osvaldo Acedo; Fotos: Gerardo Horovitz; Diseño gráfico: Juan Bernardo Arruabarrena; *Luthier* de Les Luthiers: Carlos Iraldi; Colaborador creativo: Roberto Fontanarrosa; Letra, música, arreglos y dDirección: Les Luthiers. Les Luthiers: Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés y Daniel Rabinovich. Solistas: Lía Ferenese (soprano), Gabriel Renaud (tenor), Víctor Torres (barítono); Coro: Estudio Coral de Buenos Aires; Orquesta: Asociación de Profesores de la Orquesta Estable del Teatro Colón.
- 9) *Les Luthiers en vivos* (2007). Letra, música y arreglos: Les Luthiers. Grabaciones del CD1: 1) Teatro Auditorium Mar del Plata, 30 de enero de 1999; 2) Teatro Coliseo de Buenos Aires, 8 de julio de 2000; 3) Teatro Argentino, La Plata, 8 de diciembre de 2001; 4) Teatro Auditorium Mar del Plata, 30 de enero de 1999; 5) Teatro Auditorium Mar del Plata, 30 de enero de 1999; 6) Teatro Argentino, La Plata, 8 de diciembre de 2001. Grabaciones del CD2: 1) Teatro Coliseo, Buenos Aires, 8 de julio de 2000; 2) Teatro Coliseo, Buenos Aires, 8 de julio de 2000; 3) Teatro Auditorium Mar del Plata, 30 de enero de 1999; 4) Teatro Colón, Bogotá, 12 de abril de 1986; 5) Teatro Coliseo, Buenos Aires, 8 de julio de 2000; 6) Teatro Coliseo, Buenos Aires, 29 de marzo de 1995; 7) Teatro Argentino, La Plata, 8 de diciembre de 2001. Les Luthiers: Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés y Daniel Rabinovich.

Videos y DVD de sus espectáculos (El orden corresponde a la numeración que el grupo le ha dado a la colección en su formato actual de DVD. El año entre paréntesis corresponde al año del espectáculo y no a la fecha de edición del soporte).

- 1) *Mastropiero que nunca* (1979). Espectáculo estrenado el 9 de septiembre de 1977. Grabado en vivo en el Teatro Coliseo, Buenos Aires, el 20 de mayo de 1979. Duración del video: 105 minutos. Subtítulos: español, inglés, francés, italiano y portugués.
- 2) *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada* (1980). Espectáculo estrenado el 15 de junio de 1979. Grabado en vivo en el Teatro Coliseo, Buenos Aires, los días 24 y 25 de octubre de 1980. Duración del video: 98 minutos. Subtítulos: español, inglés, francés, italiano y portugués.
- 3) *Grandes hitos (antología)* (1995). Espectáculo estrenado el 7 de mayo de 1992. Grabado en vivo en el Teatro Coliseo, Buenos Aires, el 29 de marzo de 1995. Duración del video: 110 minutos. Subtítulos: español, inglés, francés, italiano y portugués.
- 4) *Bromato de Armonio* (1998). Espectáculo estrenado el 13 de junio de 1996. Grabado en vivo en el Teatro Coliseo, Buenos Aires, el 27 de junio de 1998. Duración del video: 113 minutos. Subtítulos: español, inglés, francés, italiano y portugués.
- 5) *Unen canto con humor* (1999). Espectáculo estrenado el 9 de junio de 1994. Grabado en vivo en el Teatro Auditorium, Mar del Plata, el 30 de enero de 1999. Duración del video: 114 minutos. Subtítulos: español, inglés, francés, italiano y portugués.
- 6) *Humor dulce hogar* (1986). Espectáculo estrenado el 30 de mayo de 1985. Lugar y fecha de grabación: obras 1 a 10: Teatro Colón, Bogotá, el 12 de abril de 1986; obras 11 y 12: Teatro Colón, Bogotá, el 8 de noviembre de 1981. Duración del video: 109 minutos. Subtítulos: español, inglés, francés, italiano y portugués.
- 7) *Viegésimo aniversario* (1989). Espectáculo estrenado el 13 de mayo de 1987. Lugar y fecha de grabación: obras 1-2-3-4-5-6: Auditorio Palma, Palma de Mallorca, el 30 de marzo de 1989; obra 7: programa televisivo de Barranquilla, el 25 de noviembre de 1988; obra 8: programa televisivo de Santiago de Chile, el 22 de agosto de 1989; obras 9 y 10: Teatro Colón,

- Bogotá, el 8 de noviembre de 1981. Duración del video: 113 minutos. Subtítulos: español, inglés, francés, italiano y portugués.
- 8) *Todo por que rías* (2000). Espectáculo estrenado el 3 de junio de 1999. Grabado en vivo en el Teatro Coliseo, Buenos Aires, el 8 de julio de 2000. Duración del video: 120 minutos. Subtítulos: español, inglés, francés, italiano y portugués.
 - 9) *El grosso concerto* (2001). Espectáculo estrenado el 7 de diciembre de 2001. Grabado en vivo en el Teatro Argentino, La Plata, los días 8 y 9 de diciembre de 2001. Duración del video: 120 minutos.
 - 10) *Viejos fracasos* (1977). Espectáculo estrenado el 22 de julio de 1976. Grabado en vivo en el Teatro Municipal, Santiago de Chile, los días 29 y 30 de abril de 1977. Duración del video: 83 minutos. Blanco y negro. Subtítulos: español.
 - 11) *Las obras de ayer* (2002). Espectáculo estrenado el 24 de mayo de 2002. Lugar y fecha de grabación: obras 1-2-3-4-5-6-7: Teatro Coliseo, Buenos Aires, el 24 de agosto de 2002; obra 8: Teatro Teresa Carreño, Caracas, el 4 de noviembre de 1983; obras 9-10-11: Teatro Ollin Yoliztli, México DF, en febrero de 1992. Duración del video: 105 minutos. Subtítulos: español, inglés y francés.
 - 12) *Los Premios Mastropiero* (2006). Espectáculo estrenado el 29 de julio de 2005. Grabado en vivo en el Teatro Gran Rex, Buenos Aires, los días 2, 3 y 4 de junio de 2006. Duración del video: 100 minutos. Subtítulos: español, inglés y francés.
 - 13) *Aquí Les Luthiers* (2005). Espectáculo estrenado el 28 de enero de 2005. Lugar y fecha de grabación: obras 1-2-3-4-5-6-7: Plaza Próspero Molina, Cosquín, el 28 de enero de 2005; obra 8: Teatro Ópera, Buenos Aires, en octubre de 2005; obra 9: Teatro Gran Palace, Santiago de Chile, el 18 de noviembre 1978; obra 10: Teatro Teresa Carreño, Caracas, 4 de noviembre de 1983. Duración del video: 88 minutos. Subtítulos: español.
 - 14) *Lutherapia* (2009). Espectáculo estrenado el 22 de agosto de 2008. Grabado en vivo en el Teatro Gran Rex, Buenos Aires, los días 29, 30 y 31 de mayo de 2009. Duración del video: 97 minutos. Subtítulos: español, inglés y francés.

Otros discos compactos:

- 1) *Gerardo Masana y la fundación de LL* (2005). CD incluido en el libro *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*, de Sebastián Masana. Editorial Norma.
- 2) *Muchas Gracias Mastropiero* (2007). Los mejores coros y grupos vocales argentinos cantan Les Luthiers. Grabado entre el 31 de mayo y el 14 de julio de 2007 en Estudios ION, Buenos Aires; Estudio Moon, Córdoba, y Estudio La Cuerda, La Rioja.
- 3) *Alma de saxofón*, de 4 vientos (1999). Sello Mutis.
- 4) *Lo que me costó el amor de Laura* (opereta criolla), de Alejandro Dolina (1998). Editado por Querencia.
- 5) *Todos somos Chalchaleros*, de Los Chalchaleros (2004).
- 6) *40 años de canto*, de Opus 4 (2008). Editado por DBN.
- 7) *Antigua Jazz Band*, de Antigua Jazz Band (2009). CD y DVD editados por Fonocal. Grabado en vivo, en junio de 2008, en el Teatro Maipo, Buenos Aires.

II. CATÁLOGO DE OBRAS

El siguiente anexo se ha elaborado con la información de distintas fuentes que se detallan a continuación:

<http://www.lesluthiers.com> (acceso 05/12/11).

<http://www.leslu.com.ar> (acceso 05/12/11).

Se detalla la totalidad de las obras del grupo, especificando sus nombres, los géneros con los que Les Luthiers las ha catalogado, los años y los espectáculos de estreno.

Como se detalla en el capítulo III, “Historia de Les Luthiers”, hasta 1973 la autoría de los temas no estaba firmada por todos los integrantes. De ahí que algunas de las obras fueron estrenadas en espectáculos de la agrupación I Musicisti, antecesora de Les Luthiers, y posteriormente repuestas y grabadas por Les Luthiers. Los espectáculos *Música? Sí, claro* e *I Musicisti y las óperas históricas* pertenecen a la formación I Musicisti.

	Nombre	GÉNERO	AÑO	ESPECTÁCULO
1	A la playa con Mariana	Balada no avalada	1994	Les Luthiers unen canto con humor
2	Amami, oh Beatrice	Madrigal	1989	El reír de los cantares
3	Amor a primera vista	Bossa libidinosa	2005	Los premios Mastropiero
4	Añoralgias	Zamba catástrofe	1981	Luthierías
5	Archivaldo García	Canción colacionada	1994	Les Luthiers unen canto con humor (solo en el estreno)
6	Aria agraria	Tarareo conceptual	2008	Lutherapia
7	Así hablaba Sali Baba	Verdades hindudables	1994	Les Luthiers unen canto con humor
8	Berceuse	Canción de cuna	1969	Blancanieves y los siete pecados capitales
9	Blancanieves y los siete pecados capitales	Oratorio profano	1969	Blancanieves y los siete pecados capitales
10	Bolero de los celos	Trío pecaminoso	1981	Luthierías
11	Bolero de Mastropiero	Boleró	1971	Les Luthiers Opus Pi
12	Brotan und Gretchen	Aria aria	1973	Recital '73

13	Calypso de Arquímedes	Principio musical	1967	Les Luthiers cuentan la ópera
14	Canción a la cama del olvido	Canción levemente obscena	1967	I Musicisti y las óperas históricas
15	Canción a la independencia de Feudalia	Marcha atrás	1983	Por humor al arte
16	Canción de la mala gente		1968	Todos somos mala gente
17	Canción para moverse	Canción infantil en 12 movim.	1979	Les Luthiers hacen muchas gracias de nada
18	Candonga de los colectiveros	Candombe-milonga	1969	Querida condesa
19	Cantata del adelantado don Rodrigo Díaz de Carreras, de sus hazañas en tierras de indias, de los singulares acontecimientos en que se vio envuelto y de cómo se desenvolvió	Cantata	1977	Mastropiero que nunca
20	Cantata de la planificación familiar	Cantata	1969	Querida condesa
21	Cantata de Tarzán	Cantata	1968	Todos somos mala gente
22	Cantata Laxatón	Cantata	1966	Música? Sí, claro
23	Cardoso en Gulevandia	Ópera bilingüe	1983	Por humor al arte
24	Cartas de color	Comedia musical	1979	Les Luthiers hacen muchas gracias de nada
25	Chacarera del ácido lisérgico	Tradicional alucinógeno	1967	Les Luthiers cuentan la ópera
26	Chanson de Les Luthiers	Vaudeville	1967	Les Luthiers cuentan la ópera
27	Chicos, no se alejen del televisor		1968	Todos somos mala gente
28	Concerto grosso alla rustica	Concerto grosso	1972	Recital '72
29	Concierto de Mpkstroff	Concierto para piano y orquesta	1972	Recital '72
30	Cuarteto op. 44	Cuarteto para quinteto	1981	Luthierías
31	Daniel y el Señor	A Dios ópera sacra	1999	Todo por que rías
32	Danza del moscardón		1973	Recital '73 (solo estreno)
33	Dilema de amor	Cumbia epistemológica	2008	Lutherapia
34	Doctor Bob Gordon shops hot dogs from Boston	Foxtrot	1975	Recital '75
35	Dolores de mi vida	Galopa psicósomática	2008	Lutherapia
36	Don Juan Tenorio o el burlador de Sevilla, una de dos	Dúo de barítono y tenorio	1989	El reír de los cantares
37	Educación sexual moderna	Cántico enclaustrado	1996	Bromato de Armonio
38	El acto en Banania	Marchas oficiales	1987	Viegésimo aniversario

39	El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá	Scherzo concertante	1966	Música? Sí, claro
40	El asesino misterioso	Música de cine publicitario	1977	Mastropiero que nunca
41	El beso de Ariadna	Aria de ópera	1977	Mastropiero que nunca
42	El cruzado, el arcángel y la harpía	Opereta medieval	2008	Lutherapia
43	El día del final	Exorcismo sinfónico-coral	2008	Lutherapia
44	El explicado	Gato didáctico	1975	Recital '75
45	El flautista y las ratas	Oratorio	2008	Lutherapia
46	El lago encantado	Ballet leído	1974	Recital '74 (solo en EE. UU.)
47	El látigo y la diligencia	Aire de danza pecuaria	1968	Todos somos mala gente
48	El negro quiere bailar	Pas de merengue	1994	Les Luthiers unen canto con humor
49	El patito	Cuento infantil	1968	Todos somos mala gente
50	El poeta y el eco	Canción...ón...ón	1981	Luthierías
51	El polen ya se esparce por el aire	Canción levemente obscena	1969	Blancanieves y los siete pecados capitales
52	El regreso de carlitos	Escena de película	1983	Por humor al arte
53	El regreso del indio	Chanson indienne	1994	Les Luthiers unen canto con humor
54	El rey enamorado	Fragmento de drama	1979	Les Luthiers hacen muchas gracias de nada
55	El sendero de Warren Sánchez	Salms sectarios	1987	Viegésimo aniversario
56	El valor de la unidad	Carnavalito divergente	1985	Humor dulce hogar
57	El zar y un puñado de aristócratas rusos huyen de la persecución de los revolucionarios en un precario trineo, desafiando el viento, la nieve y el acecho de los lobos	Fuga en Si-beria	1985	Humor dulce hogar
58	Ella me engaña con otro	Dúo de amor para varios intérpretes	2005	Los premios Mastropiero
59	Encuentro en el restaurante	Rapsodia gastronómica	1987	Viegésimo aniversario
60	Entreteniciencia familiar	Música de cámara de TV	1983	Por humor al arte
61	Epopeya de Edipo de Tebas	Cantar bastante de gesta	1976	Viejos fracasos
62	Epopeya de los quince jinetes	Oratorio autóctono	1985	Humor dulce hogar
63	Fly airways	Aires aéreos	1989	El reír de los cantares
64	Fronteras de la ciencia	Música del tercer tipo	1994	Les Luthiers unen canto con humor
65	Gloria de Mastropiero	Tangum	1999	Todo por que rías

66	Gloria hosanna that's the question	Nomenclátor sacro-polifónico	1969	Blancanieves y los siete pecados capitales
67	Homenaje a Huesito Williams	Top ten shits	1981	Luthierías
68	Il sitio di castilla	Fragmento de ópera	1975	Recital '75
69	IMYLOH (I Musicisti y las óperas históricas)	Espectáculo operístico	1967	I Musicisti y las óperas históricas
70	Iniciación a las artes marciales	Música ceremonial	1987	Viegésimo aniversario
71	Jingle bass pipe	Jingle	1977	Mastropiero que nunca
72	Juana Isabel	Canción con forma de merengue	2005	Los premios Mastropiero
73	Kathy, la reina del saloon	Música de cine mudo	1977	Mastropiero que nunca
74	La balada del 7.º regimiento	Canciones en el frente	1989	El reír de los cantares
75	La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa	Madrigal	1977	Mastropiero que nunca
76	La bossa nostra	Bossa-nova	1972	Recital '72
77	La campana suonera	Rock lento para campana y orq.	1979	Les Luthiers hacen muchas gracias de nada
78	La comisión	Himnovaciones	1996	Bromato de Armonio
79	La gallina dijo eureka	Canción infantil	1979	Les Luthiers hacen muchas gracias de nada
80	La hija de Escipión	Fragmento de ópera	1996	Bromato de Armonio
81	La hora de la nostalgia	Diez minutos de recuerdos	1989	El reír de los cantares
82	La princesa caprichosa	Pequeña serenata para grandes instrumentos	1996	Bromato de Armonio
83	La redención del vampiro	Hematopeya	1996	Bromato de Armonio
84	La sonrisa del fantasma		1968	Todos somos mala gente
85	La tanda	Música para televisión	1979	Les Luthiers hacen muchas gracias de nada
86	La vida es hermosa	Disuacidio	1996	Bromato de Armonio
87	La yegua mía	Triunfo/empate	1974	Recital '74
88	Las bodas del rey Pólipo	Marcha prenupcial	2008	Lutherapia
89	Las majas del Bergantín	Zarzuela náutica	1981	Luthierías
90	Lazy daisy	Hall music	1977	Mastropiero que nunca
91	Les luthiers cuentan la ópera	Espectáculo operístico	1967	Les Luthiers cuentan la ópera
92	Les nuits de Paris	Chanson francesa	1973	Recital '73
93	Lo que el sheriff se contó	Chistes de saloon	1999	Todo por que rías

94	Loas al cuarto de baño	Obra sanitaria	1999	Todo por que rías
95	Los jóvenes de hoy en día	R.i.p. al rap	1999	Todo por que rías
96	Los milagros de san Dádivo	Cantata opus 0800-DADIVO	2005	Los premios Mastropiero
97	Los noticiarios cinematográficos	Suite-Oratorio	1971	Les Luthiers Opus Pi
98	Los premios Mastropiero	Ceremonia de entrega de premios	2005	Los premios Mastropiero
99	Lutherapia	Sesiones psicoanalíticas	2008	Lutherapia
100	Mal puntuado		1974	Recital '74
101	Manuel Darío	Canciones descartables	1994	Les Luthiers unen canto con humor
102	Marcha de la conquista	Marcha forzada	1981	Luthierías
103	Me engañaste una vez más	Tanguito	1999	Todo porque rías
104	Me voy por fin a analizar		1968	Todos somos mala gente
105	Mi amada es una máquina	Canción de amor	1987	Viegésimo aniversario (solo en el estreno)
106	Mi aventura por la india	Guarana	1974	Recital '74 (solo en la Argentina)
107	Mi bebe es un tesoro	Balada pueril	1987	Viegésimo aniversario
108	Miss Lilly Higgins sings shimmy in mississippi's spring	Shimmy	1974	Recital '74
109	Música y costumbres de makanoa	Suite cocofónica	1983	Por humor al arte
110	Música? Sí, claro	Espectáculo-homenaje	1966	Música? Sí, claro
111	New chanson	Chanson francesa	1973	Recital '73
112	No puedo vivir atado	Éxitos inexplicables	1983	Por humor al arte
113	Oda a la alegría gitana	Scherzo para solaz y esparcimiento	1971	Les Luthiers Opus Pi
114	Oi gadoñaya	Canción de los barqueros del Vólgota	1969	Blancanieves y los siete pecados capitales
115	Papa Garland had a hat and a jazz band and a mat and a black fat cat	Rag	1981	Luthierías
116	Para Elisabeth	Sonata a la carta	1996	Bromato de Armonio
117	Pasión bucólica	Vals geriátrico	1985	Humor dulce hogar
118	Payada de la vaca	Payada	1977	Mastropiero que nunca
119	Paz en la campiña	Balada mugida y relinchada	2008	Lutherapia
120	Pepper Clemens sent the messenger: nevertheless the reverend left the herd	Ten step	1983	Por humor al arte
121	Perdónala	Bolérola	1994	Les Luthiers unen canto con humor
122	Piazzolísimo	Tango	1967	I Musicisti y las óperas históricas

123	Pieza en forma de tango	Tango	1971	Les Luthiers Opus Pi
124	Poemas de Gemini	Poemas	1977	Mastropiero que nunca
125	Quien conociera a maría amaría a maría	Canción con mimos	1987	Viegésimo aniversario
126	Quien mató a Tom McCoffee	Música en serie	1989	El reír de los cantares
127	Quinteto de vientos	Quinteto de vientos	1971	Les Luthiers Opus Pi
128	Radio tertulia	Programa radial	1999	Todo por que rías
129	Recitado gauchesco	Aires de manguera	1973	Recital '73
130	Rhapsody in balls	Handball blues	2008	Lutherapia
131	Rock del amor y la paz	Rock	1973	Recital '73
132	Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. Y la oveja	Romance onomatopéyico	1987	Viegésimo aniversario
133	Romanza escocesa sin palabras	Romanza	1971	Les Luthiers Opus Pi
134	Romeo y Juan Carlos	Trailer cinematográfico	1989	El reír de los cantares
135	San Ictícola de los peces	Tarantela litúrgica	1994	Les Luthiers unen canto con humor
136	Selección de bailarines	Comedia musical	1989	El reír de los cantares
137	Serenata astrológica	Carta serenatal	1999	Todo por que rías
138	Serenata intimidatoria	Último aviso	1999	Todo por que rías
139	Serenata mariachi	Serenata mariachi	1973	Recital '73
140	Serenata medio oriental	Música medio árabe	1983	Por humor al arte
141	Serenata tímida	Canción pusilánime	1985	Humor dulce hogar
142	Si te veo junto al mar	Canción levemente obscena	1967	I Musicisti y las óperas históricas
143	Si no fuera santiagueño	Chacarera de Santiago	1972	Recital '72
144	Sinfonía interrumpida	Música de radioteatro	1994	Les Luthiers hacen muchas gracias de nada
145	Sol la si la sol la do do si	Lied	1974	Recital '74
146	Solo necesitamos	Canción ecológica	1983	Por humor al arte
147	Somos adolescentes mi pequeña	Motete menor	1987	Viegésimo aniversario
148	Sonatas para latín y piano	Sonatas	1977	Mastropiero que nunca
149	Té para Ramona	Madrigal reminiscente	1969	Querida condesa
150	Teorema de Thales	Divertimento matemático	1967	I Musicisti y las óperas históricas
151	Teresa y el oso	Cuento sinfónico	1975	Recital '75
152	Trío opus 115	Trío para latín, cellato y piano	1979	Les Luthiers hacen muchas gracias de nada

153	Tristezas del Manuela	Blues	1971	Les Luthiers Opus Pi
154	Truthful Lulu pulls thru zulus	Blus	1985	Humor dulce hogar
155	Una canción regia	Canon escandaloso	1985	Humor dulce hogar
156	Valdemar y el hechicero	Comedia musical infantil para adultos	2005	Los premios Mastropiero
157	Vea esta noche	Suite circense	1985	Humor dulce hogar
158	Vientos gitanos	Aires gitanos	1975	Recital '75
159	Visita a la universidad de Wildstone	Música de cine documental	1977	Mastropiero que nunca
160	Voglio entrare per la finestra	Aria de ópera	1971	Les Luthiers Opus Pi
161	Vote a Ortega	Música proselitista	1989	El reír de los cantares
162	Ya el sol asomaba en el poniente	Marcha militar	1972	Recital '72
163	Ya no te amo Raúl	Bolera	2005	Los premios Mastropiero
164	Zamba de la ausencia	Zamba	1967	Les Luthiers cuentan la ópera

III. INSTRUMENTOS

El siguiente anexo se ha elaborado con la información de distintas fuentes que se detallan a continuación:

LIBROS

Maranca, Lucía (compiladora). 1997. *Carlos Iraldi. Luthier de sonidos*. Buenos Aires: Asociación cultural Pestalozzi.

Masana, Sebastián. 2005. *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Samper Pizano, Daniel. 2007. *Les Luthiers de la L a la S*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

PÁGINAS WEB

<http://www.lesluthiers.com>

<http://www.lesluthiers.org>

<http://www.leslu.com.ar>

<http://www.otrosinstrumentos.com.ar>

En este anexo se detallan la fecha y el espectáculo en el que se estrenó cada instrumento informal, quién fue su lutier, en qué obras y quiénes lo han ejecutado a lo largo de su historia.

1. Alt-pipe a vara

Estreno: Les Luthiers Opus Pi (1971).

Lutier: Gerardo Masana.

Ejecutante: Rabinovich.

Obras: Manuela's Blus, Teresa y el oso, Truthfull Lulu..., Iniciación a las artes marciales.

2. Bass-pipe a vara

Estreno: Música? Sí, claro (1966), perteneciente al grupo antecesor I Musicisti.

Lutieres: Gerardo Masana (primer ejemplar) y Carlos Iraldi (copia del anterior).

Ejecutantes: Masana, López Puccio y Rabinovich.

Obras: Archivaldo García, Cantata Laxatón (versión: espectáculo *Música...? Sí, claro*); Chanson de Les Luthiers (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Chanson de Les Luthiers (versión: espectáculo *Recital '72*); Concierto de Mpkstroff (versión: DVD *Viegésimo aniversario*); Concierto de Mpkstroff (versión: DVD *Viejos fracasos*); Concierto de Mpkstroff (versión: espectáculo *Los clásicos de Les Luthiers*, en inglés); El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá (versión: espectáculo *Querida condesa*); El polen ya se esparce por el aire, Fly Airways, La balada del 7.º regimiento, La princesa caprichosa, Lazy Daisy (versión: DVD *Mastropiero que nunca*); Les nuits de Paris (versión: espectáculo *Recital '73*); Los noticiarios cinematográficos (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Marcha de la conquista, Miss Lilly Higgins sings shimmy in Mississippi's spring, Música...? Sí, claro; New chanson (versión: espectáculo *Recital '73*); Papa Garland had a hat and a jazz band and a mat and a black fat cat, Piccola cantata Finch (versión: presentación televisiva *Telas Finch de Mitextil*); Quinteto de vientos, Tristezas del Manuela, Truthful Lulu pulls thru zulus, Voglio entrare per la finestra (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*), y Voglio entrare per la finestra (versión: espectáculo *Recital sinfónico '72*).

3. Calephone

Estreno: Todo por que rías (1999).

Lutier: Hugo Domínguez.

Ejecutante: Rabinovich.

Obra: Loas al cuarto de baño.

4. Calephone da casa

Estreno: Mastropiero que nunca (1977).

Lutier: Carlos Iraldi.

Ejecutante: Acher.

Obra: Visita a la Universidad de Wildstone.

5. Clamaneus

Estreno: El reír de los cantares (1989).

Lutier: Carlos Iraldi.

Ejecutante: Maronna.

Obra: Vote a Ortega (versión: espectáculo *El reír de los cantares*).

6. Corneta de asiento

Estreno: Bromato de Armonio (1998).

Lutieres: Carlos Núñez y Héctor Isamu.

Ejecutantes: López Puccio, Núñez Cortés, Rabinovich, Maronna.

Obra: La vida es hermosa.

7. Ferrocalíope

Estreno: Les Luthiers unen canto con humor (1994).

Lutier: Carlos Iraldi.

Ejecutante: Núñez Cortés.

Obra: Fronteras de la ciencia.

8. Gaita de cámara

Estreno: El reír de los cantares (1989).

Lutieres: Carlos Iraldi y Carlos Núñez Cortés.

Ejecutantes: Núñez Cortés, Rabinovich, Maronna.

Obras: La princesa caprichosa y Vote a Ortega (versión: espectáculo *Unen canto con humor*)

9. Glamacot

Estreno: Recital '75 (1975).

Lutieres: Carlos Iraldi y Núñez Cortés, sobre una idea de Gerardo Masana.

Ejecutante: Núñez Cortés

Obras: Cuarteto op. 44, La gallina dijo Eureka, La princesa caprichosa, Teresa y el oso (versión: espectáculo *Recital '75*); Vote a Ortega (versión: DVD *Unen canto con humor*).

10. Glisófono neumático

Estreno: Música? Sí, claro (1966).

Lutier: no se conoce este dato.

Ejecutantes: Carlos Núñez Cortés, Rabinovich, Acher.

Obras: Chanson de Les Luthiers (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Chanson de Les Luthiers (versión: espectáculo *Recital '72*); El lago encantado, El polen ya se esparce por el aire, Marcha de la conquista, Muerte y despedida del Dios Brotan, San Ictícola de los peces, Teresa y el oso (versión: espectáculo *Recital '75*); Voglio entrare per la finestra (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Voglio entrare per la finestra (versión: espectáculo *Recital sinfónico '72*).

11. Gom-horn a pistones

Estreno: Les Luthiers Opus Pi (1971).

Lutier: Carlos Iraldi.

Ejecutantes: Núñez Cortés, Acher, Mundstock.

Obras: Doctor Bob Gordon shops hot dogs from Boston (versión: espectáculo *Recital '75*); El lago encantado, Miss Lilly Higgins sings shimmy in Mississippi's spring, New chanson (versión: espectáculo *Recital '73*); Rock del amor y la paz (versión: espectáculo *Recital '73*); Serenata mariachi (versión: DVD *Viejos Fracazos*).

12. Gom-horn da testa

Estreno: Recital '74 (1974).

Lutier: Carlos Iraldi.

Ejecutantes: Acher, Mundstock.

Obras: Doctor Bob Gordon shops hot dogs from Boston (versión: espectáculo *Recital '75*); El asesino misterioso (versión: disco *Mastropiero que nunca*); El cruzado, el arcángel y la harpía, El lago encantado, Il sitio di Castilla, La balada del 7.º regimiento, Marcha de la conquista, Miss Lilly Higgins sings shimmy in Mississippi's spring (versión: espectáculo *Recital '74*); Teresa y el oso (versión: espectáculo *Recital '75*); Truthful Lulu pulls thru zulus, Ve a esta noche.

13. Gom-horn natural

Estreno: Música? Sí, claro (1966).

Lutieres: Gerardo Masana y Marcos Mundstock.

Ejecutante: Mundstock.

Obras: Cantata Laxatón (versión: espectáculo *Música...? Sí, claro*); Chanson de Les Luthiers (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*), Chanson de Les Luthiers (versión: espectáculo *Recital '72*); El alegre cazador que vuelve a su casa con un

fuerte dolor acá (versión: espectáculo *Querida condesa*); La sonrisa del fantasma (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); Los noticiarios cinematográficos (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Música...? Sí, claro; Piccola cantata Finch (versión: presentación televisiva *Telas Finch de Mitextil*); Quinteto de vientos, Recitado gauchesco, Serenata mariachi, Tristezas del Manuela, Ya el sol asomaba en el poniente (versión: espectáculo *Recital '72*).

14. Manguelódica neumática

Estreno: Música? Sí, claro (1966).

Lutier: Carlos Iraldi. Actualmente, Hugo Domínguez rediseñó el instrumento.

Ejecutantes: López Puccio, Núñez Cortés, Acher.

Obras: Cantata Laxatón (versión: espectáculo *Música...? Sí, claro*); Cuarteto op. 44, La hora de la nostalgia, Les nuits de Paris, Música...? Sí, claro, New chanson (versión: espectáculo *Recital '73*); Piazzolíssimo (versión: espectáculo *IMYLOH*), Piccola cantata Finch (versión: presentación televisiva *Telas Finch de Mitextil*).

15. Narguilófono

Estreno: Por humor al arte (1983).

Lutieres: Carlos Iraldi y Carlos Núñez Cortés.

Ejecutante: Núñez Cortés.

Obra: Serenata medio oriental.

16. Omni

Estreno: Blancanieves y los siete pecados capitales (1969).

Lutier: Carlos Iraldi.

Ejecutantes: Rabinovich, Maronna.

Obras: El polen ya se esparce por el aire (versión: disco *Sonamos pese a todo*); El polen ya se esparce por el aire (versión: espectáculo *Querida condesa*); Voglio entrare per la finestra (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Voglio entrare per la finestra (versión: espectáculo *Recital sinfónico '72*).

17. Órgano de campaña

Estreno: Luthierías (1981).

Lutieres: Carlos Iraldi y Carlos Núñez Cortés.

Ejecutante: Núñez Cortés.

Obra: Marcha de la conquista.

18. Tubófono silicónico cromático o flauta Bunsen

Estreno: Música? Sí, claro (1966).

Lutieres: Carlos Núñez Cortés y Carlos Iraldi.

Ejecutantes: López Puccio, Núñez Cortés, Acher, Maronna.

Obras: Chanson de Les Luthiers (versión: espectáculo *Recital '72*); Cuarteto op. 44, Doctor Bob Gordon shops hot dogs from Boston (versión: espectáculo *Recital '75*); El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá (versión: espectáculo *Querida condesa*); El flautista y las ratas, El lago encantado, El polen ya se esparce por el aire, El regreso del indio, El valor de la unidad, Fly Airways, Les nuits de Paris, Los noticiarios cinematográficos (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Miss Lilly Higgins sings shimmy in Mississippi's spring, Música...? Sí, claro; New chanson (versión: espectáculo *Recital '73*); Papa Garland had a hat and a jazz band and a mat and a black fat cat, Pepper Clemens sent the messenger: nevertheless the reverend left the herd (versión: DVD *Las obras de ayer*); Piazzolíssimo (versión: espectáculo *IMYLOH*); Piccola cantata Finch (versión: presentación televisiva *Telas Finch de Mitextil*); Quinteto de vientos, Teresa y el oso (versión: espectáculo *Recital '75*), Tristezas del Manuela, Truthful Lulu pulls thru zulus, Ya el sol asomaba en el poniente (versión: espectáculo *Recital '72*).

19. Bocineta

Estreno: Les Luthiers Opus Pi (1971).

Lutier: Carlos Iraldi.

Ejecutantes: Núñez Cortés, Acher, Maronna, Rabinovich y López Puccio.

Obras: Concierto de Mpkstroff (versión: espectáculo *Recital '72*); Papa Garland had a hat and a jazz band and a mat and a black fat cat, Pepper Clemens sent the messenger: nevertheless the reverend left the herd (versión: DVD *Las obras de ayer*); Tristezas del Manuela, Truthful Lulu pulls thru zulus.

20. Bajo barriltono

Estreno: Les Luthiers unen canto con humor (1994).

Lutier: Carlos Iraldi.

Ejecutante: Maronna.

Obras: Fronteras de la ciencia, San Ictícola de los peces.

21. Cellato

Estreno: Recital '75 (1975).

Lutier: Carlos Iraldi.

Ejecutantes: Maronna y López Puccio.

Obras: Concierto de Mpkstroff (versión: DVD *Viegésimo aniversario*); Concierto de Mpkstroff (versión: DVD *Viejos fracasos*); Concierto de Mpkstroff (versión: espectáculo *Los clásicos de Les Luthiers*, en inglés); Cuarteto op. 44, Don Juan de Mastropiero, El beso de Ariadna, El día del final, Entreteniciencia familiar, Epopeya de Edipo de Tebas (versión: DVD *Viejos fracasos*); La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa, Los Premios Mastropiero, Mi amada es una máquina, Música y costumbres de Makanoa, Pasión bucólica, Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. Y la oveja; Trío opus 115 y Ve a esta noche.

22. Contrachitarrone da gamba

Estreno: Música? Sí, claro (1966).

Lutier: Gerado Masana.

Ejecutantes: López Puccio y Maronna.

Obras: Berceuse (versión: espectáculo *Querida condesa*); Bolero de Mastropiero (versión: espectáculo *Especial Brasil 76*); Bolero de Mastropiero (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Canción a la cama del olvido (versión: espectáculo *IMYLOH*); Canción de la mala gente, Cantata de la planificación familiar (versión: espectáculo *Querida condesa*); Cantata de Tarzán (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); Cantata Laxatón (versión: espectáculo *Música...? Sí, claro*); Chanson de Les Luthiers (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*), Chicos, no se alejen del televisor (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá (versión: espectáculo *Querida condesa*); La sonrisa del fantasma (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); Los noticiarios cinematográficos (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Me voy por fin a analizar (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); Música...? Sí, claro; Piazzolíssimo (versión:

espectáculo *IMYLOH*); Si te veo junto al mar (versión: espectáculo *IMYLOH*); Voglio entrare per la finestra (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*).

23. Guitarra dulce

Estreno: Viegésimo aniversario (1987).

Lutier: Carlos Iraldi.

Ejecutantes: Rabinovich y Maronna.

Obras: Dolores de mi vida, Ella me engaña con otro, Fly Airways, La balada del 7.º regimiento, Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. Y la oveja.

24. Latín o violín de lata

Estreno: Todos somos mala gente (1968).

Lutieres: Gerardo Masana; versiones posteriores: Carlos Iraldi y Hugo Domínguez.

Ejecutantes: López Puccio, Núñez Cortés, Rabinovich, Maronna.

Obras: Archivaldo García, Berceuse (versión: espectáculo *Querida condesa*); Canción de la mala gente, Canción para moverse, Cantata de la planificación familiar (versión: espectáculo *Querida condesa*); Cantata de Tarzán (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); Chanson de Les Luthiers (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Chicos, no se alejen del televisor (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); Concierto de Mpkstroff (versión: DVD *Viegésimo aniversario*); Concierto de Mpkstroff (versión: DVD *Viejos fracasos*); Concierto de Mpkstroff (versión: espectáculo *Los clásicos de Les Luthiers*, en inglés); Concierto de Mpkstroff (versión: espectáculo *Recital '72*); Cuarteto op. 44, Danza del moscardón, Don Juan de Mastropiero, El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá (versión: espectáculo *Querida condesa*); El asesino misterioso (versión: disco *Mastropiero que nunca*); El beso de Ariadna, El cruzado, el arcángel y la harpía, El día del final, El lago encantado, El látigo y la diligencia (versión: espectáculo *Querida condesa*); El látigo y la diligencia (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); El polen ya se esparce por el aire, Ella me engaña con otro, Encuentro en el restaurante, Entreteniciencia familiar, Gloria de Mastropiero, Il sitio di Castilla, La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa, La hora de la nostalgia, La sonrisa del fantasma (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); La vida es hermosa, Les nuits de Paris (versión: DVD *Humor dulce hogar*); Les nuits de Paris (versión: DVD *Viejos Fracasos*); Lo que el sheriff se contó, Los noticiarios

cinematográficos (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Los Premios Mastropiero, Me engañaste una vez más, Me voy por fin a analizar (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); Mi amada es una máquina, Muerte y despedida del Dios Brotan, New chanson (versión: espectáculo *Recital '73*); Paz en la campiña, Pepper Clemens sent the messenger: nevertheless the reverend left the herd (versión: DVD *Las obras de ayer*); Pieza en forma de tango (versión: DVD *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada*), Romanza escocesa sin palabras (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*), Serenata astrológica, Serenata mariachi (versión: DVD *Viejos Fracasos*); Serenata tímida, Sonatas para latín y piano, Té para Ramona, Teresa y el oso (versión: espectáculo *Recital '75*); Trío opus 115, Una canción regia (versión: DVD *Humor dulce hogar*); Vea esta noche, Vientos gitanos (versión: espectáculo *Recital '75*); Voglio entrare per la finestra (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Voglio entrare per la finestra (versión: espectáculo *Recital sinfónico '72*); Ya no te amo, Raúl.

25. Lira de asiento o liro dorado

Estreno: Viegésimo aniversario (1987).

Lutier: Carlos Iraldi.

Ejecutantes: López Puccio y Núñez Cortés.

Obras: El cruzado, el arcángel y la harpía, Loas al cuarto de baño.

26. Mandocleta

Estreno: Humor Dulce hogar (1985).

Lutieres: Carlos Iraldi y Carlos Núñez Cortés.

Ejecutante: Núñez Cortés.

Obras: El zar y un puñado de aristócratas rusos huyen de la persecución de los revolucionarios en un precario trineo, desafiando el viento, la nieve y el acecho de los lobos; La princesa caprichosa.

27. Nomeolbídēt

Estreno: Todo por que rías (1999).

Lutier: Hugo Domínguez.

Ejecutante: Maronna.

Obra: Loas al cuarto de baño.

28. Violata o viola de lata

Estreno: Les Luthiers Oups Pi (1971).

Lutieres: Gerardo Masana y Carlos Iraldi.

Ejecutantes: López Puccio y Maronna.

Obras: Chanson de Les Luthiers (versión: espectáculo *Recital '72*); Concierto de Mpkstroff (versión: espectáculo *Recital '72*); Danza del moscardón, El beso de Ariadna, Il sitio di Castilla, La princesa caprichosa, Las bodas del Rey Pólipo, Les nuits de Paris (versión: espectáculo *Recital '73*); New chanson (versión: espectáculo *Recital '73*); Pieza en forma de tango (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Voglio entrare per la finestra (versión: espectáculo *Recital sinfónico '72*).

29. Campanófono

Estreno: Bromato de Armonio (1996).

Lutier: construido por Héctor Isamu (técnico en electrónica de Les Luthiers desde 1987 a 1996) sobre una idea de Carlos Iraldi.

Ejecutante: Maronna.

Obra: Introducción de la obra Educación Sexual Moderna.

30. Dactilófono o máquina de tocar

Estreno: IMYLOH (1967).

Lutier: Gerardo Masana.

Ejecutantes: López Puccio, Núñez Cortés, Rabinovich, Acher, Masana, Maronna.

Obras: Archivaldo García, Canción a la cama del olvido (versión: espectáculo *IMYLOH*); Cantata de Tarzán (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); Chanson de Les Luthiers (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*), Chanson de Les Luthiers (versión: espectáculo *Recital '72*); Chicos, no se alejen del televisor (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); El lago encantado, El polen ya se esparce por el aire (versión: disco *Sonamos pese a todo*); La sonrisa del fantasma (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); Los noticiarios cinematográficos (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Me voy por fin a analizar (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); Papa Garland had a hat and a jazz band and a mat and a black fat cat, Piccola cantata Finch (versión: presentación televisiva *Telas Finch de Mitextil*); Si te veo junto al mar (versión:

espectáculo *IMYLOH*); Teresa y el oso (versión: espectáculo *Recital '75*); Tristezas del Manuela, Truthful Lulu pulls thru zulus.

31. Desafinaducha

Estreno: Todo por que rías (1999).

Lutier: Hugo Domínguez.

Ejecutante: Núñez Cortés.

Obra: Loas al cuarto de baño.

32. Marimba de cocos

Estreno: Por humor al arte (1983).

Lutieres: Carlos Iraldi y Carlos Núñez Cortés.

Ejecutantes: Núñez Cortés y Rabinovich.

Obras: La princesa caprichosa, Música y costumbres de Makanoa.

33. Shoephone

Estreno: Mastropiero que nunca (1977).

Lutier: no se ha podido conocer el dato.

Ejecutante: López Puccio.

Obra: El asesino misterioso.

34. Tabla de lavar

Estreno: Por humor al arte (1983).

Lutieres: Ernesto Acher; la versión posterior es de Hugo Domínguez.

Ejecutantes: López Puccio, Núñez Cortés, Maronna.

Obras: Pepper Clemens sent the messenger: nevertheless the reverend left the herd (versión: DVD *Las obras de ayer*).

35. Yerbomatófono d'amore

Estreno: Música? Sí claro (1966).

Lutier: Gerardo Masana

Ejecutantes: López Puccio, Núñez Cortés, Rabinovich, Acher, Masana, Maronna.

Obras: Canción de la mala gente, Cantata de Tarzán (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); Cantata Laxatón (versión: espectáculo *Música...? Sí*,

claro); Chanson de Les Luthiers (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Chanson de Les Luthiers (versión: espectáculo *Recital '72*); El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá (versión: espectáculo *Querida condesa*); Les nuits de Paris (versión: espectáculo *Recital '73*); Los noticiarios cinematográficos (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Miss Lilly Higgins sings shimmy in Mississippi's spring; Música...? Sí, claro; Piazzolísimo (versión: espectáculo *IMYLOH*); Quinteto de vientos, Teresa y el oso (versión: espectáculo *Recital '75*); Tristezas del Manuela; Voglio entrare per la finestra (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Voglio entrare per la finestra (versión: espectáculo *Recital sinfónico '72*).

36. Antenor

Estreno: Hacен muchas gracias de nada (1979).

Lutier: Carlos Iraldi, con un equipo de ingenieros.

Ejecutantes: Rabinovich, Acher y López Puccio.

Obra: Trío Op. 115, de Les Luthiers.

37. Cascarudo

Estreno: Recital '75 (1975).

Lutier: Carlos Núñez Cortés.

Ejecutante: Maronna.

Obras: Teresa y el oso, y El sendero de Warren Sánchez.

38. Cello legüero

Estreno: IMYLOH (1967), perteneciente al grupo antecesor I Musicisti.

Lutier: Gerardo Masana.

Ejecutantes: Masana, Acher, Maronna, López Puccio.

Obras: Calypso de Arquímedes (versión: espectáculo *Querida condesa*); Calypso de Arquímedes (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); Canción de la mala gente, Chanson de Les Luthiers (versión: espectáculo *Recital '72*); Chicos, no se alejen del televisor (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); Cuarteto op. 44, El látigo y la diligencia (versión: espectáculo *Querida condesa*); El látigo y la diligencia (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); El patito (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); Ella me engaña con otro, La bossa

nostra (versión: espectáculo *Recital '74*); La hora de la nostalgia, La sonrisa del fantasma (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); Les nuits de Paris (versión: DVD *Humor dulce hogar*); Les nuits de Paris (versión: DVD *Viejos Fracasos*); Les nuits de Paris (versión: espectáculo *Recital '73*); Lo que el sheriff se contó, Me voy por fin a analizar (versión: programa televisivo *Todos somos mala gente*); New chanson (versión: espectáculo *Recital '73*); Piazzolíssimo (versión: espectáculo *IMYLOH*); Piccola cantata Finch (versión: presentación televisiva *Telas Finch de Mitextil*); Pieza en forma de tango (versión: espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*); Tristezas del Manuela y Truthful Lulu pulls thru zulus.

39. Alambique encantador

Estreno: Los premios Mastropiero (2005).

Lutier: Hugo Domínguez.

Ejecutantes: López Puccio, Núñez Cortés, Maronna.

Obra: Valdemar y el hechicero.

40. Bolarmonio

Estreno: Lutherapia (2008).

Lutier: Fernando Tortosa.

Ejecutante: Maronna.

Obra: Rhapsody in balls.

41. Exorcítara

Estreno: Lutherapia (2008).

Lutier: Hugo Domínguez.

Ejecutantes: López Puccio, Carlos Núñez Cortés, Jorge Maronna.

Obra: El día del final.

42. Silla eléctrica

Estreno: Lutherapia (2008).

Lutier: Pablo Reinoso.

Ejecutante: Maronna.

Obra: Paz en la campiña.

43. Percuchero

Estreno: Lutherapia (2008).

Luthier: Pablo Reinoso.

Ejecutante: Núñez Cortés.

Obra: Pasión Bucólica.

44. Percusilla

Estreno: Lutherapia (2008).

Lutier: Pablo Reinoso.

Ejecutante: Maronna.

Obra: Pasión Bucólica.

45. Tamburete

Estreno: Lutherapia (2008).

Lutier: Pablo Reinoso.

Ejecutante: Maronna.

Obra: Pasión Bucólica.

IV. ESPECTÁCULOS

El siguiente anexo se ha elaborado con la información de distintas fuentes que se detallan a continuación:

<http://www.lesluthiers.com> (acceso 05/12/11).

<http://www.leslu.com.ar> (acceso 05/12/11).

Se enumeran los espectáculos de Les Luthiers y se indican los años del estreno.

1. Les Luthiers cuentan la ópera (1967)
2. Todos somos mala gente (1968)
3. Blancanieves y los siete pecados capitales (1969)
4. Querida condesa (1969)
5. Les Luthiers Opus Pi (1971)
6. Recital '72 (1972)
7. Recital sinfónico '72 (1972)
8. Recital '73 (1973)
9. Recital '74 (1974)
10. Recital '75 (1975)
11. Viejos fracasos - antología (1976)
12. Mastropiero que nunca (1977)
13. Les Luthiers hacen muchas gracias de nada (1979)
14. Los clásicos de Les Luthiers (1980)
15. Luthierías (1981)
16. Por humor al arte (1983)
17. Humor dulce hogar (1985)
18. Recital sinfónico (1986)
19. Viegésimo aniversario (1987)
20. El reír de los cantares (1989)
21. Les Luthiers, grandes hitos - antología (1992)
22. Les Luthiers unen canto con humor (1994)
23. Bromato de Armonio (1996)
24. Todo por que rías (1999)

25. Do-Re-Mi-Já! - Recital sinfónico (2000)
26. El grosso concerto - Recital sinfónico (2001)
27. Las obras de ayer (2002)
28. Con Les Luthiers y sinfónica - Recital sinfónico (2004)
29. ¡Aquí Les Luthiers! (2005)
30. Los premios Mastropiero (2005)
31. Lutherapia (2008)
32. ¡Chist! (2011)

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor (con la colaboración de George Simpson). 2002 [1941]. “Sobre la música popular”. *Guaracao* 6 (15): 155-190.
- Aguilar, Ma. Del Carmen. 2007. *Folklore para armar*. Buenos Aires: Edición de la autora.
- Amícola, José. 1996. “Parodización, pesquisa y simulacro”. *Orbis Tertius* I (1): 1-13.
- Aristóteles. 1997. *Poética*. Barcelona: Icaria.
- Arnold, Denis and Basil Smallman. 2012. “Cantata”. En: Latham, Alison (ed.), *The Oxford Companion of Music*. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/114/e1121>; acceso: 30/09/2012.
- Arnoux, Elvira de y colaboradores. 1986. “Polifonía”. *Curso completo de Elementos de Semiología y Análisis del Discurso*. Fascículo 4: 44-51, Buenos Aires: Ediciones Cursos Universitarios.
- Auslander, Philip. 2003. “General Introduction”. En: Auslander, Philip (ed.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. 1, pp. 1-24, New York: Routledge.
- _____. 2004. “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto”. *Contemporary Theatre Review* Vol. 14(1): 1-13.
- _____. 2006. “Musical Personae”, *The Drama Review* 50 (1): 100-119, N. York University and Massachusetts Institute of Technology.
- _____. 2009. “Musical persona: the physical performance of popular music”. En: Scott, Derek B. (ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, pp. 303-315. Farnham: Ashgate.
- Austin, John. 1998 [1962]. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Bajtín, Mijail. 1982. “El problema de los géneros discursivos”. En: *Estética de la creación verbal*, pp. 248-293. México: Siglo XXI Editores.
- _____. 1990. “Rabelais y la historia de la risa”. En: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, pág. 59-130. México: Alianza.
- Bauman, Richard y Charles L. Briggs. 2000. “Poética y ejecución como perspectivas críticas sobre el lenguaje y la vida social”. En: Golluscio, Lucía (Selección de textos), Cristina Messineo (comp.), *Estudios de contexto I*. Buenos Aires:

- Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Traducción de Corina Courtis de Bauman, Richard y Charles L. Briggs. 1990. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology*, 19: 59-88.
- Bauman, Richard. 1975. "Verbal Art as Performance". *American Anthropologist* 77: 290-311.
- Bellingham, Jane. 2012. "Art music". En: Latham, Alison (ed.), *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e422>; acceso: 30/09/2012.
- Blacking, John. 1981. "Ethnography of Musical Performance". En: Hertz, Daniel and Bonnie C. Wade (eds.). *Report of the Twelfth Congress, International Musicological Society, Berkeley, 1977*, pp. 383-385. Kassel-Basel-London: Bärenreiter.
- Berger, Peter. 1998. *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- Bergson, Henri. 2002. [1900] *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Edición electrónica realizada por Bertrand Gibier, Québec: Université du Québec.
- _____. 2003. [1900]. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- Brent-Smith, Alexander. 1927. "Humour and music". *The musical times* Vol. 68, N° 1007 (Jan. 1): 20-23.
- Briggs, Charles y Richard Bauman. 1996. "Género, intertextualidad y poder social". *Revista de Investigaciones Folklóricas* 11: 78-108.
- Bruner, Eduard. 1986. "Experience and Its Expressions". En: V. Turner y E. Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*, pp.3-30. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Bukofzer, Manfred. 1986. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza.
- Carlson, Marvin. 1996. *Performance: A critical Introduction*. London: Routledge.
- _____. 2003. "Theatrical performance: Illustration, translation, fulfillment, or supplement?". En: Auslander, Philip (ed.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. 2, pp. 79-85, New York: Routledge.

- Caro Lopera, Miguel Ángel. 2009. “Acercamientos a la retórica de la ironía en el discurso verbal de Les Luthiers”. Tesis de Maestría en lingüística presentada en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Tecnológica de Pereira. Inédita.
- Carr Helton, Sally. 1981. “Markers and Audience Behavior: Relationships Surrounding the Musical Event”. En: Card, Caroline et al. (eds.), *Discourse in Ethnomusicology II: A Tribute to Alan P. Merriam*, pp. 99-130. Bloomington, Indiana: Indiana University.
- Carrell, Amy. 2008. “Historical views of humor”. En: Raskin, Victor (ed.), *The primer of humor research*, pp. 303-332. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Carvalho, José Jorge de. 1995. “Las dos caras de la tradición. Lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana”. En: García Canclini, Néstor (ed.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, pp. 125-165. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Casablancas Domingo, Benet. 2000. *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*. Kassel: Reichenberg.
- Casati, Roberto. 2006. “Events” En: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/entries/events>; acceso: 20/09/12.
- Cattarozzi, Diego. 2011. “Les Luthiers y la parodia: descripción y análisis de su utilización en la antología Viejos fracasos (1977)”. Tesina de licenciatura presentada en el Instituto Superior de Música de la Facultad de humanidades y ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Inédita.
- Cook, Nicholas. 2001. “Analyzing Performance and Performing Analysis”. En: Cook, Nicholas and Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, pp. 239-261. Oxford: Oxford University Press.
- Corrado, Omar. 1992. “Posibilidades intertextuales del dispositivo musical”. En: Kreichman, Raquel; Omar Corrado y Jorge Malachevski, *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones, UNL.
- Cumming, Naomi. 2000. *The Sonic self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dalmonte, Rossana. 1995. “Towards a semiology of humour in music”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 26, N° 2 (Dec.): 167-187.

- Davidson, Donald. 1967. "The Logical Form of Action Sentences". En: Rescher, N. (ed.), *The Logic of Decision and Action*, pp. 81-95. Pittsburg: Pittsburg University Press.
- de Vega, Manuel. 1984. *Introducción a la psicología cognitiva*. Madrid: Alianza.
- Dunsby, Jonathan. 2012. "Performance". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acceso 20/07/2012.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43819>.
- Dubinsky, Laura (ed.). 2007. *A coro con Les Luthiers*. Volumen 1. Buenos Aires: Ediciones GCC.
- _____. 2011. *A coro con Les Luthiers*. Volumen 2. Buenos Aires: Ediciones GCC.
- Fabbri, Franco. 1982. "A theory of Musical Genres: two applications". En: Tagg, Philip and D. Horn (eds.), *Popular Music Perspectives*, pp. 52-81. Göteborg: Göteborg and Exeter.
- _____. 1999. "Browsing Music Spaces: Categories and The Musical Mind".
http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri990717.pdf;
 acceso: 12/02/2011.
- _____. 2006. "Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?" Ponencia presentada en el VII Congreso IASPM-AL, "Música popular: cuerpo y escena en América Latina", celebrado en La Habana del 19 al 24 de junio de 2006. Traducción de Marta García Quiñones.
http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf; acceso: 12/02/2011.
- Falck, Robert. 1979. "Parody and contrafactum: a terminological clarification". *The musical quarterly*. LXV, 1:1-21. New York: G. Schirmer.
- Feld, Steven. 1994. "Communication, music, and speech about music". En: *Music Grooves*, pp. 77-95. Chicago: Chicago University Press.
- Fiske, John. 1987. *Television culture*. London: Routledge.
- Foster, David. 1986. "We blew it after all; the Argentine Musical Group Les Luthiers". *Studies in Latin American popular culture* 5: 143-153.
- Freud, Sigmund. 1988 [1905]. "El chiste y su relación con el inconsciente". En: *Obras completas*. Volumen 5 (Ensayos XXI a XXV), pp. 1029-1167. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A.
- Frith, Simon. 1998. *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Frolova-Walker, Marina et al. "Russian Federation" *Grove Music Online*. Oxford Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40456pg2>;
 acceso: 24/01/2011.
- Fuchs, Catherine. 1994. *Pharafrase et énonciation*, OPHRYS, Paris, Cap. 1. Traducción para la cátedra de Lingüística Interdisciplinaria, FFYL-UBA, de Florencia Magnanego.
- García, Miguel. 2005. *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Gardner, Howard. 1987. *La nueva ciencia de la mente*. Buenos Aires: Paidós.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Godlovitch, Stan. 2003. "The integrity of musical performance". En: Auslander, Philip (ed.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. 1, pp. 371-393, New York: Routledge.
- Goffman, Erving. 2006 [1959]. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- González, Juan Pablo. 2008. "Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?", *Revista Transcultural de Música* 12,
<http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art15.htm>; acceso: 03/03/2011.
- Goodman, Nelson. 1990. "Sobre el estilo". En: *Maneras de hacer mundos*, pp. 45-66. Madrid: Visor.
- Goodwin, C. y A. Duranti. 1992. (eds.) *Rethinking context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gourlay, Kenneth. 1978. "Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role." *Ethnomusicology* 22 (1): 1-35.
- Goyena, Héctor. 1999. "Chacarera", En: Casares Rodicio, Emilio (director), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. V, p. 520-521. Madrid: SGAE.

- Gracyk, Theodore. 2003. "Listening to music: performances and recordings". En: Auslander, Philip (ed.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. 4, pp. 332-350, New York: Routledge.
- Grebe, María Ester. 1971. "Clasificación de Instrumentos Musicales". *Revista Musical Chilena XXV*, enero-junio (113-114): 18-34.
- Grew, Eva Mary. 1934a. "Humour in Music: I-II". *The musical times*. Vol. 75, n° 1091 (Jan.): 24-26.
- _____. 1934b. "Humour in Music: III". *The musical times*. Vol. 75, n° 1092 (Feb.): 128-129.
- _____. 1934c. "Humour in Music: IV-V". *The musical times*. Vol. 75, n° 1093 (Mar.): 219-220.
- _____. 1934d. "Humour in Music: VI". *The musical times* Vol. 75, n° 1095 (May.): 414-415.
- _____. 1934e. "Humour in Music: VII (concluded)". *The musical times* Vol. 75, n° 1097 (Jul.): 608-610.
- Guerrero, Juliana. 2011a. "El concepto de género en las primeras composiciones de Les Luthiers". En: Sammartino, Federico y Héctor Rubio (eds.), *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina (II)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. En prensa.
- _____. 2011b. "Los géneros musicales y la *performance* en la obra de *Ridiculum Vitae*". *Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* 18: 45-62.
- _____. 2012. "Johann Sebastian Matropiero: su incursión en el tango según Les Luthiers". En: Buch, Esteban (editor), *Tangos cultos: Kagel, Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*, pp. 187-202. Buenos Aires: Gourmet Ediciones Musicales.
- Hamm, Charles. 1994. "Genre, Performance and Ideology in the Early Songs of Irving Berlin". *Popular Music* 13(2): 143-150.
- Hanks, William. 1987. "Discourse Genres in a theory of Practice". *American Ethnologist* XIV: 666-692.
- _____. 1989. "Text and textuality". *Annual Review Anthropologic* 18: 95-127.
- Hatten, Robert. 1985. "The place of intertextuality in Music Studies". *American Journal of Semiotics* 3, 4: 69-82.

- _____. 1994 [1985]. “El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales”. *Criterios* 32 (jul-dic.): 211-219.
- Heath, Stephen. 2002. “Intertextualidad”. En: Payne, Michael (comp.), *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, pp. 406-407. Buenos Aires: Paidós.
- Herndon, Marcia. 1971. “The Cherokee Ballgame: An Ethnomusicologist’s View”. *Ethnomusicology* XV (3): 339-352.
- Herndon, Marcia and Roger Brunyate (eds.). 1975. *Symposium on Form in Performance, Hard-Core Ethnography*. Austin: University of Texas.
- Hobbes, Thomas. 1984 [1651]. *Leviatán*. México: Fondo de cultura económica.
- Hoffer, Iliana. 1998. *El movimiento coral en la Universidad de Buenos Aires en la década de 1960. Reconstrucción de su historia a través de la memoria de sus protagonistas*. Buenos Aires: Ediciones GCC.
- Holt, Fabian. 2007. *Genre in popular music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Honrubia Martínez, Alfonso. 2011. “Aproximación al estudio sobre el impacto social y mediático de Les Luthiers”. Tesis de Maestría en Música hispana presentada en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Salamanca. Inédita. <http://hdl.handle.net/10366/108983>; acceso: 22/11/2011.
- Huron, David. 2004. “Music-engendered laughter: an analysis of humor devices in P.D.Q. Bach”. En: *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception & Cognition*, pp.700-704. Evanston: Illinois.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A theory of Parody: The teaching of Twentieth-Century Art Forms*. Londres/Nueva York: Methuen.
- Hymes, Dell. 1972. “Models of the Interaction of Language and Social Life”. En: Gumperz, John J. y Dell H. Hymes (eds.), *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, pp. 35-71. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Jameson, Fredric. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.
- Janotti Junior, Jeder. 2006. “Por uma análise midiática da música popular massiva. Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais”. *UNIrevista* Vol. 1, 3 (jul.): 1-11.
- Kant, Immanuel. 2007 [1788]. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.

- Katz, Israel J. 2012. "Hornbostel, Erich M. von." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Acceso:12/08/12.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13358>.
- King, John. 1985. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Korsyn, Kevin. 2001. "Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue". En: Cook, Nicholas and Mark Everist (Eds.) *Rethinking Music*, pp. 55-72. Oxford: Oxford University Press.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language*. Leon S. Roudiez, trans. New York: Columbia University Press.
- _____. 1981. "La palabra, el diálogo y la novela". En: *Semiótica 1*, pp. 187-225. Madrid: Editorial Fundamentos.
- _____. 1997 [1967]. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En: *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, pp. 1-24 . La Habana: Casa las Américas.
- Lacasse, Serge. 2000. "Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music". En: Talbot, Michael (ed.), *The musical work; Reality or invention?*, pp. 35-58. Liverpool: Liverpool University Press.
- _____. 2003. "Intertextuality as a tool for the analysis of popular music: Gerard Genette and the recorded palimpsest". Paper readed in the 12th conference of IASPM, Montreal.
- Laing, Dave. 1990. "Listen to me". En: Frith, Simon y Andrew Goodwin (eds.), *On record*, pp. 326-340. London: Routledge.
- LaRue, Jan. 1989. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor.
- Levinson, Jerrold. 1998. "Humour". *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Version 1.0, London: Routledge.
- Lomax, Alan. 1962. "Song Structure and Social Structure". *Ethnology* 1 (4): 425-451.
- López Cano, Rubén. 2004. "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual". En: Martí, Josep y Martínez Silvia (eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE*, 325-337. Madrid: Ministerio de Cultura. Versión consultada online: www.lopezcano.net; acceso: 1/02/2010.
- _____. 2005. "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global".

- Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 21/1. (Ejemplar dedicado a: ¿A quién pertenece la música?: la música como patrimonio y como cultura: Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología), pp. 59-76. Versión consultada online: www.lopezcano.net; acceso: 1/02/2010.
- _____. 2006. “Asómate por debajo de la pista’: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular”. Ponencia publicada online en las Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL, La Habana.
<http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/RubenLopezCano.pdf>; acceso: 1/02/2010.
- _____. 2007. “Música e intertextualidad”. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 104, pp. 30-36. Versión consultada online: www.lopezcano.net; acceso: 1/02/2010.
- _____. 2008. “Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango queer, Timba, Regetón y Sonideros”. En: Gómez Muns, Rubén y Rubén López Cano (eds.) *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Salamanca: SIbE-Fundación Caja Duero.
- Madoery, Diego, Daniel Soruco y Sebastián Rividdi. 2012. “El Cuchi Leguizamón. Las zambas y la escena musical salteña previa al boom del folklore”. Ponencia presentada en X Congreso de la IASPM-AL, Córdoba, Argentina. Inédito.
- Madrid, Alejandro L. 2009. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 13.
<http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>; acceso: 20/03/2012.
- Maranca, Lucía (comp.). 1997. *Carlos Iraldi, Luthier de sonidos*. Buenos Aires: Asociación Cultural Pestalozzi.
- Margolis, Eric y Stephen Laurence (eds.). 1999. *Concepts: core readings*; Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Margolis, Eric and Laurence, Stephen. 2008. “Concepts”. En: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 Edition), Edward N. Zalta (ed.).
<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/concepts/>; acceso: 10/01/2010.

- Masana, Sebastián. 2005. *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Maslíah, Leo. 2009. *Booklet* del cd Jorge de la Vega x Leo Maslíah. *Raras partituras* 5. Buenos Aires: Espa music y Biblioteca nacional.
- Matamoro, Blas. 1982. *La ciudad del tango*. Buenos Aires: Galerna.
- Meyer, Leonard B. 2000. *El estilo en la música*. Teoría musical, historia e ideología. Barcelona: Pirámide.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- _____. 2000. "Work-in-(g) Practice: Configuration of the Popular Music Intertext". En: Talbot, Michael (Ed.), *The musical work; Reality or invention?*, pp. 59-87. Liverpool: Liverpool University Press.
- Mina, Carlos. 2007. *Tango. La mezcla milagrosa: 1917-1956*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Monjeau, Federico. 2011. "Talento e irreverencia". *Clarín*, 25/08/2011. www.clarin.com/espectaculos/musica/talento-irreverencia_0_542345770.html; acceso: 13/09/2012.
- Monro, D. H. 2005 [1967]. "Humor". En: Borchert, Donald (ed.), *Encyclopedia of Philosophy*, pp. 514-518. Farmington Hills: MacMillan.
- Moore, Allan. 2001a. *Rock: The Primary text*. Aldershot: Ashgate.
- _____. 2001b. "Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre". *Music & Letters*, Vol. 82, No. 3, pp. 432-442.
- _____. 2012. "Persona". En: *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, pp. 179-214. Farnham: Ashgate.
- Morreall, John. 2005. "Humor (Addendum)". Borchert, Donald (ed.), *Encyclopedia of Philosophy*, pp. 518-519. Farmington Hills: MacMillan.
- Mulkay, Michael. 1988. *On humor. Its nature and its place in modern society*. Cambridge: Blackwell.
- Negus, Keith. 1999. *Music genres and corporate cultures*. Londres: Routledge.
- Novati, Jorge (ed.). 1980. *Antología del tango rioplatense, Vol. 1 (Desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Núñez Cortés, Carlos. 2007. *Los juegos de Mastropiero*. Buenos Aires: Emecé.

- Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Orozco González, Danilo. 1992. "Procesos socioculturales y rasgos de identidad en los géneros musicales con referencia especial a la música cubana". *Latin American Music Review*, Vol. 13, 2 (Autumn, Winter): 158-178.
- Pauls, Alan. 1980. "Tres aproximaciones al concepto de parodia". *Lecturas críticas. Revista de investigación y teoría literaria*. Año 1, N° 1: 7-14.
- Pavis, Patrice. 2003. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2008. "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?" *Telón de fondo* 7 (julio): 1-37. www.telondefono.org; acceso: 30/10/2011.
- Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Pirandello, Luigi. 1946. *El humorismo*. Buenos Aires: Editorial El libro.
- Platón. 1992. "Filebo". En: *Diálogos*. Madrid: Gredos.
- Plotkin, Mariano Ben. 2006. "El psicoanálisis antes del boom", En: Biagini, Hugo y Arturo Roig (dirs.). *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo*, pp. 519-542. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Pollock, Jonathan. 2003. *¿Qué es el humor?* Buenos Aires: Paidós.
- Pozuelo Yvancos, José María. 2000. "Parodiar, rev(b)elar". *Exemplaria* 4: 1-18. Universidad de Huelva.
- Rabinovich, Daniel. 2003. *Cuentos en serio*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.
- Reinhelt, Janelle. 2003. "The politics of discourse: performativity meets theatricality" En: Auslander, Philip (ed.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. 1, pp. 153-167, New York: Routledge.
- Reyes, Graciela. 1995. *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. Madrid: Arco Libros.
- _____. 1996. *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Madrid: Arco Libros.
- Rutter, Jason. 1997. "Stand-up as Interaction: Performance and Audience in Comedy Venues", Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements of Degree of Doctor of Philosophy. University of Salford, United Kindom. Inédita.
- Salton, Ricardo. 1999. "Gardel, Carlos". En: Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. V, p. 510-511. Madrid: SGAE.

- Samper Pizano, Daniel. 2007. *Les Luthiers de la L a la S*. Buenos Aires: Ediciones La Flor.
- Santamaría Delgado, Carolina. 2005. “De la generalidad de lo genérico al género: la industria musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX”. En: *Actas del VI congreso latinoamericano IASPM-AL*, Buenos Aires.
<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/carolinasantamaria.pdf>; acceso: 4/04/2012.
- Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, Universidad de Buenos Aires.
- _____. 2002. *Performance Studies: an Introduction*. London: Routledge.
- Scholten, Hernán. 2011. “Alberto Tallaferro y el uso experimental de los alucinógenos en psicoterapia (Argentina, 1956-1959)”. En: *MEMORIAS del III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XVIII Jornadas de Investigación y Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*, pp.180. Buenos Aires: Facultad de Psicología, UBA. <http://saludypsicologia.com/wp-content/uploads/2012/02/10-Historia-de-la-Psicolog%C3%ADa.pdf>; acceso: 20/09/2012.
- Schopenhauer, Arthur. 1942 [1818]. *El mundo como voluntad y representación*. Volumen 1. Buenos Aires: Biblioteca Nueva.
- Schutz, Alfred. 1977. “Making Music Together. A Study in Social Relationship”. En: Dolgin, J.L.; D.S. Kamnitzer y D.M. Schneider, *Symbolic Anthropology. A Reader in the Study of Symbols and Meanings*, pp. 106-109. Nueva York: Columbia University Press.
- Schwandt, Erich and Andrew Lamb. 2012. “March”. En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40080>;
 acceso: 03/10/2012.
- Sheinberg, Esti. 2000. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: a Theory of Musical Incongruities*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

- Shumway, David. 1999. "Performance". En: Horner, Bruce and Thomas Swiss (eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, pp. 188-198. Malden/Oxford: Balckwell.
- Singer, Milton. 1955. "The Cultural Pattern of Indian Civilization: A Preliminary Report of a Methodological Field Study". *The Far Eastern Quarterly*, Vol. 15, No. 1 (Nov.): 23-36.
- _____. 1972. *When a Great Tradition Modernizes*. Nueva York: Praeger.
- Sklodowska, Elzbieta. 1991. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Smuts, Aaron. 2009. "Humor". En: *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/humor/>; acceso: 17/06/2011.
- Spencer, Herbert. 1860. "The Physiology of Laughter". *Macmillan's Magazine*, 1, pp. 395-402.
- Spicer, Mark. 2009. "Strategic Intertextuality in Three of John Lennon's Late Beatles Songs". *Gamut 2/1*, Special Feature—A Music-Theoretical Matrix: Essays In Honor Of Allen Forte (Part I). <http://trace.tennessee.edu/gamut/vol2/iss1/>; acceso 30/03/2011.
- Tagg, Philip. 1979. *Kojak: 50 seconds of Television Music*. Göteborg: University of Göteborg.
- Taylor, Diana. 2003. "Hacia una definición de performance". <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>; acceso: 12/03/2012.
- _____. 2005. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Teruggi, Mario. 1998. *Diccionario de voces lunfardas y rioplatenses*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Tilmouth, Michael. 2010. "Quartet". En: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22646>; acceso: 4/05/2010.
- Tilmouth, Michael and Richard Sherr. 2006. "Parody (i)". En: *Grove Music Online*. <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.20937>; acceso: 7/06/2006.

- Timms, Colin et al. 2008. "Cantata". En : *Grove Music Online. Oxford Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04748>;
 acceso: 28/10/2008.
- Tiniánov, Iuri N. 1968 [1921]. "Dostoevskij e Gogol (Per una teoria della parodia)".
 En: *Avanguardia e tradizione*, pp. 135-171. Baxi: Dédalo Libri.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima. 1997. "Los lenguajes sonoros". En: *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, pp. 139-173. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as social life. The politics of participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Turner, Víctor. 1982. *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. Nueva York: PAJ Publications Book.
- _____. 1987. "The Anthropology of Performance". En: *The Anthropology of Performance*, pp. 72-98. New York: Paj Publications.
- Ulanovsky, Carlos y Sebastián Masana. 2007. *Expo Les Luthiers*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- _____. 2009. *Expo Les Luthiers*. Tigre: Museo de Arte Tigre.
- Vallejo, Norma Elena. 1998. *Aspectos toxicológicos de la drogadependencia*. Buenos Aires: Secretaría de programación para la prevención de la drogadicción y la lucha con el narcotráfico, Presidencia de la nación.
- Varela, Francisco J. 1990. *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas, cartografías de las ciencias actuales*. Barcelona: Gedisa.
- Vega, Carlos. 1936. *Danzas y canciones argentinas*. Buenos Aires: Editorial Ricordi.
- Whitehead, Alfred N. 1919. *An Enquiry Concerning the Principles of Human Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Worthen, W.B. 2003. "Drama, performativity, and performance". En: Auslander, Philip (ed.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. 2, pp. 86-108, New York: Routledge.