



Las presentaciones de Les Luthiers como *performances*

Juliana Guerrero

(Universidad de Buenos Aires)

Introducción

El grupo argentino Les Luthiers ha cautivado a su audiencia ofreciendo espectáculos en los que se amalgaman la música y el humor. Con más de cuarenta y cinco años de trayectoria, el grupo ha compuesto obras de diversos géneros musicales que ejecutan en vivo y que están acompañadas por otros elementos de carácter escénico que enriquecen la puesta en escena. Esta peculiaridad puede ser analizada a partir del marco desarrollado por los estudios de *performance*. De allí que, tal como intentaré mostrar, el concepto de *performance* permite referirse a dos dimensiones del fenómeno que se genera cada vez que Les Luthiers sube un escenario. Por un lado, una instancia performática¹ permite abordar sus presentaciones como procesos reflexivos², como instancias comunicativas³ y como conductas restauradas⁴. Este enfoque tiene en cuenta los vínculos con las artes visuales, las tradiciones teatrales y los rituales. Por otro lado, una instancia performativa es el marco propicio para dar cuenta de la relación entre música y humor en las presentaciones del grupo. Esta perspectiva alude al desarrollo teórico de los actos de habla enunciado por John Austin⁵. En el análisis se consideran las catorce grabaciones comerciales en DVD de algunos de los espectáculos, desde

¹ La distinción entre los adjetivos "performático" y "performativo" han sido abordados por Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Duke University Press, 2005.

² Cf. Edward Bruner, "Experience and Its Expressions". En V. Turner y E. Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*. Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1986 y Victor Turner, *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. Nueva York, PAJ Publications Book, 1982.

³ Cf. Richard Bauman, "Verbal Art as Performance". *American Anthropologist*, 1975, (77), p. 290-311.

⁴ Cf. Richard Schechner, *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, Universidad de Buenos Aires, 2000.

⁵ John Austin, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona, Paidós, 1998 [1962].



1977 hasta la actualidad⁶, y mi experiencia como parte de la audiencia en cinco funciones de los últimos tres espectáculos⁷.

La configuración escénica de los espectáculos

Les Luthiers es un grupo que ofrece espectáculos⁸ de música y humor desde hace varias décadas. Surgido en la década de 1960, este quinteto (en su formación actual) ha brindado una treintena de espectáculos para los que ha compuesto más de 170 obras. Sus presentaciones se caracterizan, además, por la incorporación de instrumentos que han construido ellos mismos y que han denominado *informales*.

En sus inicios, el grupo inventó la biografía de un compositor –Johann Sebastian Mastropiero– que ha funcionado como hilo conductor de sus libretos. Sus actuaciones, en un principio, imitaban la ejecución de música *culta* en la que un presentador anunciaba al público la obra que se escucharía y brindaba información complementaria. Con el paso del tiempo, sus últimos espectáculos se fueron transformando en “una especie de obra de teatro musical”⁹.

La música de Les Luthiers siempre ha estado organizada en unidades discernibles denominadas *espectáculos*, conformados por un conjunto de obras. De ellos, habitualmente, el grupo ofrece varias funciones. 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 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 recursos¹⁰.

⁶ No se poseen registros de los espectáculos de la primera década (1967-1976).

⁷ Me refiero a *Los premios Mastropiero* (2005), *Lutherapia* (2008) y *iChist!* (2011).

⁸ 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)”. (Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*. Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 178).

⁹ Daniel Rabinovich. Entrevista realizada en el programa televisivo *¿Qué fue de tu vida?*, Buenos Aires, canal 7, 09/09/2011.

¹⁰ Entrevista personal (09/07/2011).



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 complicidad¹¹.

En los primeros registros de la década de 1970¹², 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”¹³ de la entrada y salida de los músicos en el escenario y se la utiliza también 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 vestuario y desde ese entonces todos visten esmoquin¹⁴. 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 ellos¹⁵. Los nuevos asistentes, en cambio, intentan no

¹¹ Daniel Samper Pizano, Daniel. *Les Luthiers de la L a la S*. Buenos Aires, Ediciones La Flor. 2007, p. 125.

¹² 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 *Viejesimo 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).

¹³ Sally Carr Helton, “Markers and Audience Behavior: Relationships Surrounding the Musical Event”. En: Caroline Card, et al. (eds.), *Discourse in Ethnomusicology II: A Tribute to Alan P. Merriam*. Bloomington, Indiana, Indiana University, 1981, p-99-130.

¹⁴ Sebastián Masana, 2005. *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, p. 267.

¹⁵ Cf. Sebastián Masana, ob. cit. p. 266-268.



ser visibilizados por el público, no interactúan con el grupo y tienen un uniforme completamente negro¹⁶.

Otros recursos utilizados en sus puestas en escena son los efectos de sonido realizados entre bastidores. A veces aparecen voces en *off* de los propios integrantes del grupo, por ejemplo la voz de Daniel Rabinovich en *Fronteras de la ciencia* (1999)¹⁷, y la de otros actores, como es el caso de Norma Aleandro en "Valdemar y el Hechicero"¹⁸. 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"¹⁹, en el que es evidente la pista que acompaña al trío de latines y de tubófonos silicónicos cromáticos²⁰, y de *Fronteras de la Ciencia*, 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 porque rías*, 2000)²¹.

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 desplegados²².

¹⁶ Daniel Samper Pizano, ob. cit. pp. 88-91.

¹⁷ Obra del espectáculo *Les Luthiers unen canto con humor* (1999).

¹⁸ Obra del espectáculo *Los premios Mastropiero* (2006).

¹⁹ Obra de los espectáculos *Las obras de ayer* (2002) y *Los premios Mastropiero* (2006).

²⁰ El *latín* y el *tubófono silicónico* son algunos de los instrumentos "informales" creados por el grupo.

²¹ 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).

²² 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



La puesta en escena requiere 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 entre bambalinas²³.

Respecto de los programas de mano, que son característicos de los conciertos de música *culta*, estuvieron presentes en cada uno de sus espectáculos de Les Luthiers. 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.

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 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).

²³ 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).



La perspectiva performática

Las presentaciones de Les Luthiers son el resultado de un proceso creativo y reflexivo. Sus estructuras internas sufrieron modificaciones y ello se evidencia en sus puestas en escena. Tal 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"²⁴. 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 más"²⁵.

El vuelco hacia una mayor teatralidad y una 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 Piedferri, Moira Bártoli y Alicia Rosendorn²⁶. 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").

²⁴ Daniel Samper Pizano, ob. cit., p. 126.

²⁵ Daniel Rabinovich. Entrevista realizada en el programa televisivo *¿Qué fue de tu vida?*, Buenos Aires, canal 7, 09/09/2011.

²⁶ 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.



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 "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 *culta*, 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"²⁷), éste se burla de Mundstock e

²⁷ 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 ebria... 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 iha batido un huevo!... soportó abatido un nuevo fracaso. Por esos días Mastropiero enfrentó



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 que señala Henri Bergson²⁸, 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 Rabinovich²⁹.

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 lingüísticos³⁰ (comete errores de puntuación) y sigue las coreografías que baila el

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 ... ¡Ah! ¡Esto es todo!" ("El acto de Banania", *Viegesimo aniversario*, 1989).

²⁸ Henry Bergson, *La risa*. Buenos Aires, Losada, 2003 [1900].

²⁹ Carlos Núñez Cortés, *Los juegos de mastropiero*. Buenos Aires, Norma, 2007, p. 188.

³⁰ 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, alante.

Carlos Núñez Cortés: El puma, altanero.

Daniel Rabinovich: La gallina, al horno". [...]



grupo de modo desfasado o con movimientos torpes³¹. Toda esta caracterización se enriquece con algunos *lazzi*³² que incluye en su actuación y está en concomitancia con lo que Bergson³³ 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 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 piano³⁴ y a la resolución de su interpretación de los movimientos relatados en una parodia de canción infantil³⁵.

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

Daniel Rabinovich: Muchas veces mis alumnos me preguntan si la hermenéutica telúrica incaica transtrueca la peripatética anotrética 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".

³¹ 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).

³² *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" (Patrice Pavis, ob.cit., p. 271).

³³ Henry Bergson, ob. cit.

³⁴ Ello ocurre en "El concierto Mpkstroff", en sus tres versiones: *Viejos fracasos* (1977), *Viegésimo aniversario* (1989) y *El grosso concerto* (2001).

³⁵ Tal es el caso de "Canción para moverse", *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada* (1980).

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 uno³⁶. 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-horn³⁷ o algún instrumento de percusión, aunque normalmente no tiene asignado ninguno en particular. La destreza que el grupo tiene 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 lavar³⁸, 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 Auslander³⁹ 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” (*the real person*; el *performer* como ser humano), la “persona de la *performance*” (*the performance persona*; el *performer* como ser social) y el “personaje” (*the character*; el *performer* como la

³⁶ 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).

³⁷ El gom-horn es uno de los instrumentos “informales” creados por el grupo.

³⁸ La *bocineta* y la *tabla de lavar* son otros de los instrumentos *informales* creados por el grupo.

³⁹ Philip Auslander, “Musical persona: the physical performance of popular music”. En: Derek B. Scott, (ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Farnham, Ashgate, 2009, p. 303-315.



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 Moore⁴⁰ 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 trabajo⁴¹, 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 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

⁴⁰ Allan F. Moore. “Persona”. En: *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham, Ashgate, 2012, p. 179-214.

⁴¹ Un posible abordaje más profundo sobre esta temática requiere la inclusión de otros aportes teóricos; cf. Simon Frith, *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1998; Dave Laing, “Listen to me”. En: Simon Frith, y Andrew Goodwin (eds.), *On record*. London, Routledge, 1990, p. 326-340 y Naomi Cumming, *The Sonic self*. Bloomington, Indiana University Press, 2000; entre otros.



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!, idos 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 en concomitancia con el enfoque desarrollado por Edward Bruner –según el cual "es en la *performance* de una expresión que nosotros re-experimentamos, re-vivimos, re-creamos, re-narramos, re-construimos y remodelamos nuestra cultura"⁴²–, 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 expresiones. Específicamente en el marco de la

⁴² Edward Bruner, ob.cit., p. 11.



antropología de la experiencia, Bruner recurre al concepto de *performance*, desde una perspectiva amplia en la que intenta dar cuenta del modo en que los sujetos experimentan su cultura. Para ello remite a las ideas de experiencia, realidad y expresión formuladas por Wilhelm Dilthey. Esta tríada 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"⁴³; la experiencia es entendida "como la realidad que se presenta en sí misma en la conciencia"⁴⁴ y la expresión es el modo en que "la experiencia individual es enmarcada y articulada"⁴⁵. 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"⁴⁶.

Es decir, retomando el caso que nos ocupa, las presentaciones de Les Luthiers son *performances* y constituyen una unidad de texto y *enacción*⁴⁷ (*enactment*) que no puede ser reducida a uno u otro de sus componentes.

Siguiendo esta orientación teórica, Victor Turner junto con otros antropólogos⁴⁸ 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 de Les Luthiers, habrán de ser meta-comentarios sobre la música, la práctica musical y los sujetos intervinientes. El grupo, 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 –siguiendo a Bruner⁴⁹– no comparta totalmente un significado común que los antecede. Para incorporar al público en este análisis, apelo a otro teórico de la

⁴³ Edward Bruner, ob. cit., p. 6.

⁴⁴ Ibidem; p. 6.

⁴⁵ Ibidem; p. 6.

⁴⁶ Ibidem; p. 7.

⁴⁷ 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 (Francisco J. Varela, *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas, cartografías de las ciencias actuales*. Barcelona, Gedisa, 1990). Este concepto es usado deliberadamente por oposición al de representación con el objeto de incorporar contenidos inconscientes y no conceptuales.

⁴⁸ Cf. Edward Bruner, ob. cit.

⁴⁹ Para este autor, los participantes de 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 (Cf. Bruner, ob. cit.).



performance, Richard Bauman, quien ofrece argumentos sólidos para interpretar las presentaciones de Les Luthiers como *performances* en tanto relación comunicativa. Este autor propone definir *performance* como modo de habla (*mode of speaking*), es decir, como un fenómeno 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-inter-accionales 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.

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 necesidad de los políticos. La obra fue repuesta en su última antología, *iChist!*, estrenada en 2011 y hasta el 2013 en cartel. En una de las presentaciones a las que asistí⁵⁰, 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, provocando la suspensión momentánea de los parlamentos del grupo. 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:

⁵⁰ 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.



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 *iChist!* de 2011 esta alocución fue sumamente festejada por el público y ello tal vez esté relacionado con el contexto socio-político que atravesaba la Argentina⁵¹. 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.

En referencia a esta obra, Marcos Mundstock, en una entrevista sobre las funciones de 2013 asegura: "Lo gracioso es como van ganando actualidad, con el tiempo, distintos lugares, según la semana, casi. Claro, ahora estamos hablando de lavado de dinero⁵², que siempre era un chiste que andaba muy bien, esta semana anda mucho mejor"⁵³.

Es evidente que en las presentaciones de Les Luthiers intervienen aquellos elementos que Richard Bauman⁵⁴ señala propios de una instancia comunicativa. Me

⁵¹ 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 empresario 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.

⁵² Marcos Mundstock hace referencia a una noticia que circuló en la prensa argentina que tuvo como protagonista a Lázaro Báez.

⁵³ Entrevista realizada en el programa televisivo *Tiene la palabra*. Buenos Aires, Canal TN, 18/05/2013. (<http://tn.com.ar/video/388914/0?destination=programas%2F33> , acceso 01/08/2013).

⁵⁴ Richard Bauman, ob. cit.



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 armado⁵⁵.

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"⁵⁶.

Este proceso parece estar en consonancia con el planteo de Richard Schechner⁵⁷. Este teórico define 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 [*twiced-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*⁵⁸.

⁵⁵ Daniel Rabinovich. Entrevista realizada en el programa televisivo *¿Qué fue de tu vida?*, Buenos Aires, canal 7, 09/09/2011.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Richard Schechner, ob. cit.

⁵⁸ Ibidem; p. 13.



Desde esta perspectiva, las presentaciones de Les Luthiers son *performances*. 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 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 DVD⁵⁹. 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.



Foto: Gerardo Horovitz

⁵⁹ 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).



Conclusiones

El 4 de septiembre de 1967 se fundó Les Luthiers, luego de que se separara el grupo antecesor, I Musicisti. Pocos días más tarde el grupo envió un comunicado a la 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 música"⁶⁰. Es decir, este género propuesto por el grupo como caracterización de aquello que ellos hacen es en realidad un nuevo género musical: el del "humor-música".

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 humorista⁶¹.

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"⁶², pero lo pienso de cualquier manifestación artística. No creo en la soledad del arte, por lo contrario, pienso que, en la comunicación, se

⁶⁰ Expo Les Luthiers, 11/09/2007.

⁶¹ Comunicación personal (2/11/12).

⁶² 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.



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 vean⁶³.

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*)⁶⁴. Es importante señalar que, en el campo de la filosofía del lenguaje, Austin fue uno de los primeros estudiosos en ocuparse de los actos de habla. Su tesis, expuesta póstumamente, se centra en estas expresiones lingüísticas. Según el autor, las expresiones realizativas 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 al pronunciarla y que es distinta de la acción misma de su enunciación.

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"⁶⁵. 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"⁶⁶. 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. 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

⁶³ Comunicación personal (2/11/12).

⁶⁴ John Austin, ob. cit.

⁶⁵ John Austin, ob. cit., p. 45.

⁶⁶ Idem; p. 47.



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 otras conceptualizaciones de los estudios musicológicos⁶⁷ en las que han tratado la relación entre música y humor como una relación de inclusión, pretendo sostener 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.

Para finalizar, la polisemia del concepto de *performance* me permitió focalizar cuatro características que trascienden el mero hecho de la ejecución musical. En primer 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 segundo 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 tercer lugar, la *performance* como conducta restaurada develó la impronta simbólica y reflexiva de la acción. En último lugar, tuve en cuenta la *performance* como acto performativo. Esto es, la realización de una acción distinta del acto mismo de hacerla. En el caso de Les Luthiers, la *performance*, además del acto de hacer música, produce la emergencia del humor-música.

El examen desarrollado aquí me permitió explicar las presentaciones como *performances*. Así es posible dar cuenta de los procesos reflexivos y creativos del grupo. Entre otros, he analizado el modo en que se ha representado a personajes

⁶⁷ Cf. Alexander Brent-Smith, “Humour and music”. *The musical times*, 1927, Vol. 68, Nº 1007 (Jan. 1): 20-23; Eva Mary Grew, “Humour in Music: I-II”. *The musical times*, 1934, Vol. 75, nº 1091 (Jan.): 24-26; Rossana Dalmonte, “Towards a semiology of humour in music”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1995, Vol. 26, Nº 2 (Dec.): 167-187; Domingo Benet Casablanca. *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*. Kassel, Reichenberg, 2000 y David Huron, “Music-engendered laughter: an analysis of humor devices in P.D.Q. Bach”. En: *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception & Cognition*. Evanston, Illinois, 2004, p.700-704.



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.

julianaguerrero@gmail.com

Abstract

In this paper Les Luthiers' presentations are analyzed from the theoretical framework developed in performance studies. From this perspective, their spectacles are conceptualized as communicative phenomena, reflexive instances, and creative processes, in such a way that the act of making music is different of making humor-music.

Palabras clave: Les Luthiers, performático, performativo, humor, música

Keywords: Les Luthiers, performatic, performative, humor, music